

O TEATRO BRASILEIRO E AS AÇÕES GLOBAIS DO INÍCIO DO SEGUNDO PÓS-GUERRA

Manoel Levy Candeias (Escola Superior de Artes Célia Helena – ESCH/ Universidade de São Paulo – ECA - USP)¹

RESUMO

Nesta comunicação, apresento um panorama das possíveis relações entre o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena com as “comunidades epistêmicas teatrais”, que promoveram, de modo programático, a circulação global de ideias e práticas teatrais, a partir de 1945. Nesse movimento, alguns países desenvolvidos influenciaram o pensamento e na construção teatrais de alguns dos chamados “países emergentes”. A partir de uma pesquisa de pós-doutorado que realizo atualmente, aponto as convergências conceituais e práticas, bem como as evidências de uma independência entre tais acontecimentos e os projetos teatrais brasileiros que analiso.

PALAVRAS-CHAVE

História transnacional do teatro; Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Histórias do teatro global; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

In this communication, I present an overview of the possible relationships between the Teatro Brasileiro de Comédia and the Teatro de Arena with the “theatrical epistemic communities”, which programmatically promoted the global circulation of theatrical ideas and practices from 1945 onwards. In this movement, some developed countries influenced the theatrical thinking and construction of some of the so-called “emerging countries”. Based on a postdoctoral research that I am currently carrying out, I point out the conceptual and practical convergences, as well as the evidence of an independence between such events and the Brazilian theater projects that I analyze.

KEYWORDS

Transnational history of theatre; Teatro Brasileiro de Comédia; Teatro de Arena; Global theatre history; Brazilian theatre.

¹Professor permanente do Bacharelado em Teatro e do Mestrado Profissional em Artes da Escola Superior de Artes Célia Helena. Pesquisador de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com supervisão da Prof^a. Dr^a. Maria Sílvia Betti. Ator e dramaturgo.

Nos últimos anos, tem surgido um número cada vez maior de estudos relacionados à história transnacional do teatro, campo também denominado história global do teatro (JUNQUEIRA, 2015), dando ênfase a uma perspectiva que já perpassava boa parte da historiografia teatral sem ser colocada, porém, como eixo central de pesquisa. Se isso se modificou em publicações recentes, trazendo uma nova compreensão sobre determinados acontecimentos teatrais em diferentes países, é importante que tal abordagem seja trabalhada dentro de uma dialética entre local e global, a fim de que as especificidades contextuais não sejam negligenciadas, conforme explicarei adiante, observando alguns acontecimentos no Brasil.

Nesse tipo de estudo, analisa-se de que maneira alguns conceitos, propostas estéticas e práticas teatrais circulam por diferentes nações, criando experiências artísticas semelhantes entre elas, ainda que adaptadas dentro de cada realidade. Já no século XIX esse trânsito de ideias aparece com certa intensidade, ganhando maior força na segunda metade do referido século, formando o que poderia ser entendido como uma espécie de pré-globalização. O principal meio de difusão de conceitos teatrais entre países sempre foram as turnês de companhias, mas as publicações e o intercâmbio de artistas e estudantes também contribuem para sua circulação. (ABREU; DAECTO, 2014). No caso do Brasil, isso se mostrou bastante evidente na chegada de companhias portuguesas ao Rio de Janeiro, durante a estada de Dom João VI no país, depois com artistas como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, entre muitos outros, que se inspiravam em movimentos europeus, seja por terem estudado no exterior, seja pela leitura de obras francesas, portuguesas, inglesas e de outros países, considerados “adiantado[s] em civilização”, para utilizar um termo de Alencar (2001, p. 471), em sua menção à França.

O pesquisador de maior referência para os estudos globais do teatro, ao menos em termos de publicações e citações, é o neozelandês Christopher Balme, que coordena o grupo de pesquisa *Developing Theatre: Building Expert Networks for Theatre in Emerging Countries After 1945*, na Universidade Ludwig Maximilian de Munique². Conforme o título do projeto indica, os estudos do grupo se concentram no período do segundo pós-guerra, quando houve ações políticas de diversos países, especialmente dos Estados Unidos, visando promover o intercâmbio acadêmico e

² Cf. <http://developing-theatre.de/> Acessado em 02/07/2021, às 08:07.

cultural entre as nações, dentro do espírito que envolvera a criação da ONU, a Organização das Nações Unidas, em 1945. Um dos objetivos por trás dessas ações, destacado pelas publicações do grupo de pesquisa, era contribuir para o desenvolvimento do teatro nos “países emergentes”. Nesse sentido, a troca de práticas e ideias teatrais, que já ocorria pelos meios antes mencionados, passou a ser impulsionada por programas governamentais.

No mesmo ano de 1945, formou-se, dentro da ONU, a UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Três anos depois, o primeiro diretor geral da UNESCO, Julian Huxley, e o romancista e dramaturgo JB Priestley, fundaram o ITI, International Theatre Institute, (“Instituto Internacional de Teatro”).

Segundo o site do ITI, essa instituição:

[...] promove os objetivos da UNESCO de compreensão mútua e paz e defende a proteção e promoção da expressão cultural, independentemente de idade, sexo, credo ou etnia. Trabalha para esses fins, internacional e nacionalmente, nas áreas de educação, intercâmbio e colaboração internacionais, e treinamento de jovens em Artes Cênicas.³ (Tradução nossa.)

Ainda de acordo com o site da organização, a visão do ITI se constitui, dentre outros aspectos, da seguinte maneira:

É um mundo em que as autoridades locais, regionais e nacionais, bem como patrocinadores e doadores, investem nas Artes Cênicas e financiam organizações, instituições e artistas nas áreas do teatro, dança e teatro musical em todas as suas diversas formas.⁴ (Tradução nossa.)

Tais iniciativas se inserem no que Christopher Balme (2017) chama de “comunidades epistêmicas teatrais”, partindo do conceito de “comunidades epistêmicas”, cunhado pelo cientista político Peter M. Haas. Balme refere-se, assim, às redes de especialistas e demais atores do campo teatral responsáveis pela formação e circulação global de ideias, tradição e normas estéticas que transformam o teatro em diversas partes do mundo, no segundo pós-guerra. Para além dos governos e instituições, incluem-se nesse conceito artistas, acadêmicos, críticos e pedagogos. As raízes dessa comunidade remontam, ainda segundo Balme (Ibid.), ao modernismo teatral e sua concepção do teatro como uma forma de arte, de alto valor cultural, que se

³ INTERNATIONAL THEATRE INSTITUT. **Mission, Vision & Goals:** Mission. Disponível em: <https://www.iti-worldwide.org/goals.html> Acessado em 23/04/2021, às 11:32.

⁴ INTERNATIONAL THEATRE INSTITUT. **Mission, Vision & Goals:** Vision. Disponível em: <https://www.iti-worldwide.org/goals.html> Acessado em 23/04/2021, às 11:32.

difere da ideia de um empreendimento comercial. Essa circulação internacional de ideias, que já existia, ganha então, a partir de 1945, um caráter institucional e, junto com ações de outros segmentos da sociedade, ocorre em aproximação com políticas públicas cujo intuito seria o de promover o desenvolvimento e a modernidade nos chamados países emergentes, dentro do processo de descolonização do segundo pós-guerra. No teatro, isso se dá pelas instituições e quadros supra mencionados, por meio de revistas científicas, livros, festivais internacionais, programas de intercâmbio, turnês internacionais de espetáculos de artistas europeus e americanos considerados referenciais, entre outras experiências que contribuem para difundir uma visão sobre o teatro e as sociedades.

Saliente-se que o ITI era um ramo específico do teatro, dentro de um movimento muito mais amplo de um número grande de países, que adotavam diversas políticas de difusão e desenvolvimento de conhecimento nos chamados países emergentes. No caso dos Estados Unidos, para além das ações governamentais, havia instituições filantrópicas que contribuíam extraoficialmente para esses propósitos, com destaque para as fundações Ford e Rockefeller, que financiavam intercâmbios e investiam na instalação de equipamentos em faculdades de diversas áreas do conhecimento, entre outras iniciativas. Não podemos nos esquecer de que era o período da Guerra Fria, quando dois dos estados-membros da ONU, Estados Unidos e Rússia, disputavam especialmente para ampliar sua influência global.

Assim, há muitos registros de publicações e investimento em material e em intercâmbio, ligados a países africanos e latino-americanos, em diversas áreas do conhecimento, porém, no início do pós-guerra, ainda não ligados às artes. Na área da saúde, isso já vinha ocorrendo, também por interesse dos Estados Unidos na troca de conhecimento sobre tecnologia. Em 1945, por exemplo, enquanto investia no desenvolvimento da bomba atômica em território estadunidense, a Fundação Rockefeller financiava a erradicação do mosquito *Anopheles Gambiae*, no Brasil (THEROCKEFELLER FOUNDATION,2003,p. 17), onde fez também um investimento de 75 mil dólares para a instalação de equipamentos de laboratório no Departamento de Física da Universidade de São Paulo (Ibid., p. 29), visando ser parceira no desenvolvimento de tecnologia.

Entender como o teatro brasileiro se relaciona com esse contexto é um passo que vem sendo dado aos poucos, com alguns artigos publicados.⁵E há já uma vasta literatura sobre a historiografia do teatro brasileiro, que, mesmo não adotando a perspectiva transnacional, oferece muitos elementos para investigações dessa natureza. No período ao qual o grupo de pesquisadores mencionado se dedica a investigar, um acontecimento marcante foi a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. As relações deste e do Teatro de Arena com as chamadas “comunidades epistêmicas teatrais” são objeto de uma pesquisa de pós-doutorado que conduzo atualmente na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, sob supervisão da Prof.^a Dr.^a Maria Sílvia Betti. Assim, compartilho aqui alguns pontos levantados até o momento, ressaltando que tal recorte se limita à cidade de São Paulo e a esses dois projetos que, embora tenham sido escolhidos por sua importância e pela grande repercussão que tiveram em outras regiões do país, circunscrevem-se, ainda assim, à capital paulista. No atual estágio, tenho mais documentos colhidos e analisados no que concerne à história do Teatro Brasileiro de Comédia, mas opto por apresentar uma visão panorâmica com os dois projetos teatrais, para que a abordagem geral fique melhor delineada, assim como as problemáticas relativas a esse tipo de pesquisa.

O TBC possui algumas semelhanças com os propósitos que fundamentam a criação do ITI, mas isso não é suficiente para evidenciar uma relação direta entre ambos. Vejamos os aspectos que envolvem essa possibilidade. Sob o investimento de um grupo de empresários, liderados por Franco Zampari, um italiano radicado no Brasil, o TBC foi inaugurado em 1948, no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Em seu início, abrigou alguns grupos teatrais amadores da cidade, que tinham como referência principal o teatro moderno feito na Europa e nos Estados Unidos. Depois de cerca de dez meses com a programação sendo feita por tais grupos, Zampari contrata o ator e diretor italiano Adolfo Celi para ser o diretor artístico daquela casa teatral. Diante da necessidade de pagar os custos fixos do teatro, o empresário queria uma programação mais regular do que a feita pelos amadores, que tinham outros compromissos, em paralelo ao teatro. Para além disso, Adolfo Celi disse a ele que queria trabalhar com profissionais, para poder cobrar seu comprometimento. Então, o empresário passa a contratar toda a equipe, entre profissionais e amadores, que assim se profissionalizam.

⁵ Cf. ANDRADE; GUENZBURGER, 2021 e GUENZBURGER, 2019.

Surgido em meio a um crescimento da industrialização e da urbanização em todo o país, especialmente em São Paulo, o TBC terá grande êxito por alguns anos e Zampari contratará ainda mais 5 diretores italianos (Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri, Luciano Salce, Gianni Ratto e Alberto d'Aversa), um belga (Maurice Vaneau) e o polonês Ziembinski. Esses diretores, assim como o cenógrafo italiano Aldo Calvo, foram responsáveis pela construção da estética do TBC e pela formação de muitos artistas brasileiros que passaram pelo teatro. Embora não fosse oficialmente uma escola, a empresa de Zampari tornou-se um ambiente de aprendizado para diretores, atrizes e atores que viriam a se tornar grandes nomes da cena teatral brasileira. Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Nydia Licia, Antunes Filho e muitos outros deixaram relatos sobre o quanto aprenderam nesse contato com os jovens artistas europeus do TBC.⁶

Nesse sentido, é relevante também o fato de que aquele mesmo prédio, de 1949 a 1952, foi sede da Escola de Arte Dramática (EAD), criada pelo artista amador Alfredo Mesquita. Essa proximidade permitia que muitos diretores do TBC dessem aulas na escola e que seus alunos assistissem a alguns ensaios das produções do teatro de Zampari. A intenção de Mesquita, ao fundar a EAD, era formar atores para o teatro moderno, após passar por alguns cursos na Europa e nos Estados Unidos, cujos problemas ele dizia serem diferentes dos que os brasileiros enfrentavam. (PRADO, 2002, p. 261).

Zampari afirma que decidiu criar o TBC para provar que o Brasil poderia ter um teatro do mesmo nível do teatro europeu, em resposta a um comentário que escutara de que seriam necessários ainda muitos anos para que fosse possível “existir teatro” no país. (Ibid., p. 266).

Esse breve panorama demonstra que o TBC e a EAD estavam em linha com os propósitos por trás da criação e das ações do ITI, visto que representavam um investimento de empresários nas Artes Cênicas e, cada um dos projetos promovia, à sua maneira, educação, intercâmbio e colaboração internacionais, e treinamento de jovens em Artes Cênicas. No programa distribuído ao público na noite de inauguração do teatro de Zampari, constavam os objetivos do empreendimento, dentre os quais: “fazer vir da Europa um diretor artístico de renome indiscutível para orientar e treinar vários grupos amadores”. (Ibid., p. 280). No entanto, tais iniciativas não parecem ter relação

⁶ Cf. GUZIK, 1986; PRADO, 2002; LICIA, 2002.

direta com o ITI, nem com outras ações internacionais que cumpriam tais propósitos no segundo pós-guerra.

No que se refere às organizações americanas que mencionei anteriormente, a Fundação Rockefeller registra seu primeiro apoio relacionado de alguma maneira ao teatro brasileiro dez anos depois da inauguração do TBC, no relatório anual de 1960, que mostra o financiamento de um intercâmbio para que o diretor Luiz Carlos Maciel, à época ligado à Universidade Federal da Bahia, estudasse nos Estados Unidos. (THE ROCKEFELLER FOUNDATION, 2001, p. 322). Em paralelo aos registros oficiais da fundação da família, entretanto, Nelson Rockefeller relacionava-se com o Brasil muito diretamente, já antes da guerra, fazendo investimentos em diversos setores. Chegou a assumir o cargo de subsecretário de Estado para Assuntos Latino-americanos do governo Roosevelt e, quando foi desligado da posição, pouco após a eleição de Truman, manteve uma atuação junto ao Brasil, inclusive na área cultural (TOTA, 2014, p. 204-260 e p. 501-543). Nelson entendia que era sua missão evitar que o comunismo crescesse e dominasse o Brasil. Para isso, reunia investimento estadunidense privado, visto que o governo de Truman parecia não ter as mesmas preocupações que ele. Dedicava-se especialmente às artes visuais modernas e não parece ter se voltado para o teatro, mas um de seus pares mais próximos na esfera cultural brasileira era Francisco Matarazzo Sobrinho, criador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM, (Ibid, p.17, 18), que era amigo e se tornou sócio de Zampari no TBC e, posteriormente, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Chegou-se a cogitar que o MAM e o TBC ficassem no mesmo prédio, o que não acabou acontecendo, então ambos foram inaugurados em 1948, em seus respectivos endereços. Dessa forma, não se pode descartar a possibilidade de as ideias de modernidade de Rockefeller terem influenciado, ao menos indiretamente, no projeto de Zampari – o que poderá vir a se confirmar de modo mais concreto no caso de ser encontrado algum registro documental que evidencie uma relação mais direta, como em algum depoimento de Zampari ou mesmo de Francisco Matarazzo Sobrinho que abordem a questão. Até o momento, não o encontrei.

A Fundação Ford, por sua vez, tem relatórios a partir de 1950, quando demonstra uma atenção especial aos países do Oriente, adentrando, nos anos seguintes, na África. As referências à América Latina aparecem a partir de 1959, fazendo o primeiro investimento no Brasil também em 1960, mas fora do campo das artes. Na década de 1950, a organização investiu bastante no conhecimento sobre outras regiões, em estudos sobre a relação Estados Unidos-União Soviética e na influência sobre áreas

que considerava estratégicas dentro da Guerra Fria, como a Universidade Livre de Berlim.⁷ Seu programa relacionado às artes se inicia em 1957, bastante voltado para o desenvolvimento e a difusão artística internos ao país (p. 18-21).⁸

Dessa forma, essas instituições não praticaram, ao menos oficialmente, nenhuma ação relacionada ao teatro brasileiro antes dos anos 1960. No que concerne ao Instituto Internacional de Teatro, podemos dizer o mesmo. Houve a intenção de estabelecer ações no país, que chegou a ter um centro local do instituto, ainda em 1948, com endereço na sede da SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, do Rio de Janeiro, tendo Daniel da Silva Rocha como presidente e Joracy Camargo como representante geral do centro brasileiro. (CORREIO DA MANHÃ, 1948, p.12).⁹ No entanto, tudo indica que não chegou a se implantar alguma ação, porque não há registros na bibliografia mais conhecida e, em entrevista com o autor do presente trabalho, o diretor Celso Nunes relatou que, em 1967, quando estudava em Nancy, foi convidado a cuidar do ITI no Brasil, sendo informado de que até aquele momento nada havia sido realizado nesse sentido. A dificuldade, encontrada também por Celso Nunes, é que o ITI não investe nas sedes regionais, pelo contrário, sempre necessitou de um apoio local, normalmente governamental. E isso não aconteceu no Brasil.

Esse é outro aspecto importante para esta análise: o governo brasileiro não investia muito no teatro e, menos ainda, em ações como essas, que guiavam o Instituto Internacional de Teatro. Havia a implantação de órgãos, como, por exemplo, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), fundado em 1946, dentro do Ministério das Relações Exteriores, com o intuito de estabelecer relações com a UNESCO. O IBECC contava com uma Comissão de Teatro, mas não há muitas informações sobre atividades que tenha realizado. (CAMARGO, 2017, p. 62). Todos esses fatos sugerem então que, apesar das semelhanças em seus propósitos, não há uma relação direta entre a criação do TBC e esse movimento governamental, internacional, de troca artística entre as nações, com investimento nas Artes Cênicas. Restaria ainda a possibilidade de Franco Zampariter, pessoalmente, uma ligação com essas instituições. Não parece ser o caso, porém. Não há registro de que o

⁷ Cf. <https://www.fordfoundation.org/about/library/?filter=Annual%20Report> Acessado em: 04/08/2021, às 09:47.

⁸ Cf. <https://www.fordfoundation.org/media/2418/1957-annual-report.pdf> Acessado em: 04/08/2021, às 09:53.

⁹ Os referidos dados constam também do relatório do 1º Congresso Mundial do ITI, ocorrido em Praga, em 1948, conforme informação passada ao autor deste texto via e-mail, pela pesquisadora alemã Rebecca Sturm, que estuda as ações do ITI na Alemanha.

empresário ítalo-brasileiro tivesse muito contato com o mundo do teatro. A literatura aponta que ele era apenas um admirador, que se relacionava com artistas amadores de São Paulo.

A cronologia contribui também para o entendimento de que não havia uma ligação direta entre o TBC e as comunidades epistêmicas internacionais do segundo pós-guerra, visto que a conversa que teria motivado Zamparia a construir o teatro teria ocorrido em 1947. E a inauguração do TBC se deu em 1948, mesmo ano em que o ITI era ainda criado, não sendo aquele, portanto, resultado das políticas ou da filosofia deste. Para além disso, o TBC não recebeu financiamento dos poderes públicos, nem de instituições internacionais. Assim, a iniciativa coincide com os propósitos que circulavam mundialmente, mas não parece ter uma relação direta com as comunidades epistêmicas teatrais.

Ao observarmos os acontecimentos brasileiros anteriores à fundação do TBC, fica também evidente que os precedentes para sua criação se formaram dentro do próprio país, motivo pelo qual o Brasil não se insere muito bem nos processos descritos por Balme, em relação aos países emergentes, a partir de 1945. Afinal, as ideias do teatro moderno já estavam muito presentes nas atividades teatrais do país, devido à atuação dos grupos amadores de Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, que surgiram desde o final dos anos 1930, dando corpo ao uso de uma linguagem moderna, depois de algumas iniciativas pontuais anteriores, com Renato Vianna e Álvaro Moreyra, entre outros. Nesse processo, houve, como em outros momentos da história teatral brasileira, uma intensa participação estrangeira, mas bem antes, portanto, da constituição das comunidades epistêmicas teatrais do pós-1945. E é desse contexto que surge o TBC.

Um dos maiores promotores do teatro amador no Brasil foi Paschoal Carlos Magno, fundador do grupo Teatro do Estudante do Brasil, em 1938, no Rio de Janeiro. Em viagem à Inglaterra, Magno entrou em contato com o teatro estudantil, que lhe serviu de referência para os festivais, cursos e montagens que realizou no Brasil. (FERNANDES, 2013). Outro grupo importante foi Os Comediantes, também do Rio de Janeiro, responsável pela montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1943), considerada por muitos historiadores e críticos como o marco inicial do teatro moderno no Brasil. O grupo procurava por um texto nacional, seguindo recomendação do diretor francês Louis Jouvet, que esteve em turnê na América Latina, entre 1941 e 1945 (SOUZA, 2006). Encontraram então a peça de Nelson Rodrigues, que foi montada por eles sob direção do polonês Zbigniew Ziembinski, que se mudara recentemente para o

Brasil, fugindo da guerra. Para além dessas referências, houve outros estrangeiros que participaram de modo marcante no crescimento do teatro moderno no Brasil, porém, conforme já dito, são experiências anteriores à criação do ITI e à formação das comunidades epistêmicas teatrais do segundo pós-guerra.

E, conforme visto, são os grupos amadores de São Paulo que se apresentam no início do TBC. Depois, há a vinda dos diretores estrangeiros contratados por Zampari, mas também eles vieram por iniciativa de Zampari, não por ação de instituições públicas brasileiras ou estrangeiras. O primeiro diretor contratado para o TBC foi o italiano Adolfo Celi, em 1949. Os seguintes foram contratados pela necessidade de haver mais profissionais para assumir as produções, que passaram a dividir as atenções com a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, fundada por Zampari com alguns sócios em comum com os do TBC. E, embora fossem europeus e tenham trazido um conhecimento de sua formação em seus países de origem, como a Academia de Arte Dramática de Roma, no caso da maior parte dos italianos, o pensamento desses diretores não era o de implantar um teatro europeu, ou mais especificamente italiano, no Brasil. É evidente que sua formação era europeia, mas em sua maioria, eles pretendiam construir junto com os brasileiros, até porque, no caso dos italianos, o teatro em que acreditavam também não estava consolidado em seu país. Exceção, talvez, ao Gianni Ratto, que já havia trabalhado no Piccolo Teatro de Milão, mas mesmo ele veio com um espírito colaborativo, de criar junto com os brasileiros. (VANUCCI, 2014, *passim*).

Assim, podemos dizer que a visão de teatro que predomina no TBC tem relação com os teatros europeu e estadunidense, mas que isso já vinha se construindo no Brasil antes do segundo pós-guerra. As raízes dessas ideias são até anteriores à década de sua inauguração, aparecendo entre os modernistas (LEVIN, 2013, *passim*), como nos textos críticos de Alcântara Machado, nos anos 1920, e concretizando-se nas experiências iniciais pontuais já mencionadas, até alcançarem maior força no trabalho dos grupos amadores, nos anos 1940. Essa concepção das artes cênicas, que condenava o teatro popular que fazia sucesso nos anos 1920, 1930 e 1940, se não chegou a receber muito investimento governamental, teve o apoio de muitos intelectuais e artistas nacionais, e guiou a criação do Serviço Nacional do Teatro, pelo Estado Novo, que, em seus ideais de desenvolvimento e modernização, incluía o bem sucedido teatro popular de então na ideia de um país que estava “atrasado” (COLLAÇO, 2009, *passim*). Há aí também semelhanças com a visão do ITI, mas, novamente, surge bem antes de sua criação.

Essa dicotomia entre o “velho teatro” e o “novo teatro”, que aparece em todo o período aqui descrito em linhas bem gerais, pode ser pensada também por meio das dualidades popular-erudito, cena-texto, atrasado-moderno, e será revista por projetos como do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, contribuindo, cada um à sua maneira, para a construção de um teatro considerado mais brasileiro – não sem passaremantes por experiências próximas, de alguma maneira, do que fazia o TBC.

O Teatro de Arena surgiu dentro da Escola de Arte Dramática, que, conforme dito, para além de possuir laços conceituais e históricos com o TBC, chegou a ficar no prédio do teatro de Zampari. Décio de Almeida Prado, um dos fundadores do coletivo amador paulistano Grupo Universitário de Teatro, era professor na EAD e apresentou a alguns alunos um capítulo do livro *Theatre in the round*, da diretora estadunidense Margo Jones. Alguns desses alunos, dentre os quais José Renato Pécora, resolveram experimentar o formato de teatro relatado por Jones, interessados especialmente no baixo custo das montagens. Convencidos pela boa experiência, tornam-se a companhia profissional Teatro de Arena, que estreia em 1953, com a apresentação sendo precedida por uma fala de Décio de Almeida Prado para explicar ao público sobre o formato. Esses primeiros passos estão relacionados com as chamadas comunidades epistêmicas internacionais. Um livro de uma diretora teatral estadunidense é apresentado por um professor brasileiro para artistas que põem em prática o fazer teatral descrito na obra. Eles formam uma companhia profissional, que introduz a teoria ao público, educando-o, antes de apresentar a peça. Como se sabe, no início, o repertório do Teatro de Arena não se diferenciava muito do que o TBC apresentava. E os autores modernos estadunidenses eram uma referência importante para o estudo da linguagem do formato arena, assim como acontecia com o teatro de Jones, em Dallas.

As mudanças no percurso do Arena vêm aos poucos e começam a se acentuar por volta de 1956, quando o diretor Augusto Boal e os membros do grupo amador Teatro Paulista do Estudante passam a integrar o coletivo liderado por José Renato. Boal havia acabado de chegar dos Estados Unidos, onde estudara dramaturgia com John Gassner e frequentara o Actors Studio. No Arena, ele usará essa formação para ministrar seminários de dramaturgia e laboratórios de interpretação, tanto para os integrantes da companhia, quanto para convidados, contribuindo, inclusive, para que Gassner se torne conhecido no Brasil antes mesmo de ser publicado em português. (BETTI, 2015, p. 165). Voltados à construção de textos nacionais, os seminários tinham como peça modelar *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, dramaturgo

que, antes de Boal, havia sido também aluno de Gassner e que era bastante próximo de Margo Jones.

Essas relações estão inseridas na rede de especialistas que integram a comunidade epistêmica teatral do segundo pós-guerra. No entanto, embora haja um processo de formação de Boal nos Estados Unidos, abrindo a possibilidade para uma interpretação de que fosse uma relação colonizadora, em que artistas estabelecidos de um país desenvolvido influenciam na criação de uma companhia teatral de um país em desenvolvimento, a iniciativa partiu de Augusto Boal e foi viabilizada por sua conta. Boal foi para os Estados Unidos estudar química, com recursos de sua família, não com subsídios de uma instituição que financiasse intercâmbios, e, antes de ir, escreveu para Gassner, pedindo para estudar também dramaturgia. Ainda que o fato de a iniciativa ter partido de Boal não anule uma possível leitura de que havia uma hierarquia de conhecimento entre as duas culturas ou nações, não se trata de uma ação direta de uma organização de um país desenvolvido. Já no Brasil, dentro do Arena, essa influência passa por transformações pelas mãos do próprio Boal e pela absorção dos membros do Teatro Paulista do Estudante, que antes faziam figuração nas montagens do Arena. Filiados ao Partido Comunista Brasileiro, aqueles jovens artistas, como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Vera Gertel, entre outros, trazem ao Arena um engajamento político que se somará à entrada recente de Augusto Boal, ditando boa parte dos caminhos futuros do coletivo. Assim, o posicionamento do Arena ante a situação política e social do país passa a ser a principal motivação para sua busca de novas linguagens e temas. Isso se evidencia a partir de *Eles não usam black-tie*, que estreia em 1958, inaugurando a fase denominada posteriormente por Boal como Etapa da Fotografia, em que os integrantes da companhia, orientados pelos seminários de dramaturgia, escreveram peças abordando aspectos sociais brasileiros. Ao longo dos anos 1960, as ideias brechtianas parecem começar a se fazer mais presentes em seu trabalho, até aparecerem com maior intensidade na série *Arena Conta*, já durante a ditadura, mas adaptadas às suas concepções, dando origem ao Sistema Coringa. Assim, o Arena se descola das influências iniciais, construídas em um contato intencional com pessoas e instituições que se inseriam nas comunidades epistêmicas teatrais internacionais, para se direcionar rumo a uma criação que dialoga com referências estrangeiras, evidentemente, mas ganha identidade própria, retomando, inclusive, alguns aspectos do teatro popular antes rejeitado por parte dos grupos amadores e pelos defensores do teatro moderno.

Os casos de TBC e Arena trazem, então, alguns aspectos conceituais e pontos de contato com as comunidades epistêmicas internacionais, mas não se inserem completamente no processo descrito por Balme e pelos demais pesquisadores do grupo de Munique, em seus estudos acerca desses fenômenos em outros países e regiões. O TBC tem uma proximidade com as ideias que se difundiriam globalmente à sua época, mas é concebido a partir dos acontecimentos locais, que resultam já de um trânsito internacional anterior. O Teatro de Arena pode-se dizer que foi criado a partir de um contato direto com agentes das comunidades epistêmicas teatrais globais, seguindo, depois, por caminhos próprios, além de não deixar de se relacionar também com os precedentes locais, obviamente. A relação com os acontecimentos brasileiros torna-se cada vez maior em seu trabalho, distanciando-o dos impulsos iniciais.

No entanto, essa é ainda uma visão geral dos dois casos estudados, com o que pude levantar até o momento. Para uma melhor compreensão desse percurso e suas relações com as ideias que circulavam globalmente, bem como possíveis convergências entre tais ideias e as novas mudanças de rumo que viriam a acontecer no trabalho do Arena, é necessário avançar na busca de registros. Afinal, há sempre uma interpenetração de muitos fatores e pessoas. Há aspectos conhecidos, como o papel que Ruggero Jacobo teve como uma espécie de conselheiro do Teatro Paulista do Estudante ou o estágio que José Renato fará no *Théâtre National Populaire*, com Jean Vilar, em 1962, época em que acompanha também uma montagem de Giorgio Strehler e o trabalho de outros diretores europeus. (BASBAUM, 2009, p. 103-104). Há, então, muitos fatores a serem apurados, nesse processo que envolve tantas pessoas e contextos, que vão mudando ao longo do tempo. Assim, a adoção da perspectiva transnacional e seu aprofundamento em novos estudos são importantes para esse reconhecimento, visando abrir um campo mais amplo dentro da historiografia do teatro, desde que os fatos sejam analisados em contraponto constante, não a partir apenas das coincidências inicialmente identificadas, conforme o próprio Balme salienta. (2017, p. 127-128). Encontrando-me ainda em meio a uma pesquisa que trará um primeiro levantamento sobre o TBC e o Arena sob essa perspectiva, parece-me que ela é extremamente importante, mas que não basta ter a consciência de que a história global deve ser verificada a partir de cada contexto e especificidade local, é necessário que os registros, as narrativas transnacionais estejam sempre acompanhados dos contrapontos trazidos por cada caso. Trata-se de um cuidado importante tanto para que não se negligenciem as

particularidades e os fundamentos sócio-históricos locais, quanto para que, dessa forma, a própria ideia de uma história transnacional possa se sustentar de modo consistente.

REFERÊNCIAS

ABREU, M.; DAECTO, M. M. (org.). **A circulação transatlântica dos impressos: conexões**. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014.

ALENCAR, J. de. A comédia brasileira. *In*: FARIA, J. R. **Ideias teatrais: O século XIX no Brasil**. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 467-473.

ANDRADE, C.; GUEZNBURGER, G. Transnacionalidade e modos de produção nos estudos teatrais. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 1-26, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266095110> Acessado em 21/06/2021, às 11:23.

BALME, C. Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, v. 31, n. 2, p. 125-140, spring 2017.

BASBAUM, H. **José Renato: Energia Eterna**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BETTI, M. S. O impulso e o salto: Boal em Nova Iorque (1953-1955). **Sala Preta**, 15(1), p. 156-179, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p156->. Acessado em 10/06/2021, às 07:32.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**. 2017. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/850368.pdf> Acessado em: 03/02/2021.

COLLAÇO, Vera. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. *In*: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. **Anais**: [...] Associação Nacional de História, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772006_577b12882bb833b64c06e114fcd19cf5.pdf acessado em 20/07/2021, às 09:37.

FERNANDES, Nanci. Os grupos amadores. *In*: FARIA, João Roberto (Dir.) **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 57-79.

FOI fundado o Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro sob os auspícios da UNESCO: a diretoria eleita. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, P. 13, 1 abr. 1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1948_16881.pdf Acessado em: 06/08/2021, às 11:15.

GUENZBURGER, G. Transnationality, Sponsorship and Post- Drama: “The Flash and Crash Days” of Brazilian Theatre. **Journal of Global Theatre History**, v. 3, n. 1, p. 1-

15, 2019. Disponível em: <https://core.ac.uk/display/304203025> Acessado em: 03/08/2021, às 09:04.

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

INTERNATIONAL THEATRE INSTITUT. **Mission, Vision & Goals**. Disponível em: <https://www.iti-worldwide.org/goals.html> Acessado em 23/04/2021, às 11:32.

JUNQUEIRA, C. Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia. **Sala Preta**, 15(1), p. 238-248, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i1p238-248> Acessado em 17/07/2021, às 14:27.

LEVIN, Orna Messer. O teatro e o modernismo de 1922. *In*: FARIA, J. R. (Dir.) **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 21-42.

LICIA, Nydia. **Ninguém se livra de seus fantasmas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SOUZA, Ida Vicencia Dias de. **O teatro poético de Cecília Meireles**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, PUC-Rio, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp013303.pdf> Acessado em: 03/08/2021, às 13:20.

THE ROCKEFELLER FOUNDATION. **Annual Report, 1945**. New York: Rockefeller Foundation, 2003. Disponível em: <https://www.rockefellerfoundation.org/wp-content/uploads/Annual-Report-1945-1.pdf> Acessado em 17/02/2021, às 22:14.

THE ROCKEFELLER FOUNDATION. **Annual Report, 1960**. New York: Rockefeller Foundation, 2001, p. 322. Disponível em: <https://www.rockefellerfoundation.org/wp-content/uploads/Annual-Report-1960-1.pdf> Acessado em 19/02/2021, às 15:37.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. E-book. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VANUCCI, Alessandra. **A missão italiana**: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2004.