

# Cadernos letra e ato

## Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo<sup>1</sup>

Elen de MEDEIROS<sup>2</sup>

**Resumo:** Em vista de um processo de modernização que se desenvolveu ao longo de quatro décadas, intermitente e impreciso, que desencadeará na década de 40 o movimento amador responsável finalmente pela chegada da perspectiva de cena moderna nos palcos brasileiros, pretende-se neste artigo compreender a importância do movimento *Teatro de Brinquedo*, idealizado por Álvaro Moreyra, para o repensar da cena e da dramaturgia. Nesse sentido, propõe-se um olhar contextual tanto do texto escrito para a inauguração do movimento – *Adão, Eva e outros membros da família* – bem como das ideias que pautaram seu idealizador na sua formulação estético-teórica.

**Palavras-chave:** teatro brasileiro; drama moderno; Álvaro Moreyra; Teatro de Brinquedo.

O cenário teatral é bem conhecido. Estamos ainda na segunda década do século XX, e a Capital Federal sofria do mal dualista entre o teatro dito “sério” e o teatro dito “ligeiro”. Intelectuais se viam diante da cena comercial e a rechaçavam, acreditando que a modernização de nossa cena se daria por um movimento de elitização da dramaturgia, pela via literária e europeizada. Por outro lado, a movimentação teatral era intensa, ágil, divertida e popular, baseada no jogo cênico cômico e musicado. Essa relação dualista do teatro do início do século XX, embora didática, não pode ser vista de forma tão estanque. O momento é complexo o suficiente para divisões tão simplistas: se havia uma tentativa de modernização tendo como base os movimentos de vanguarda da Europa, os autores que assim pensavam não se distanciavam em demasia do que entendemos como teatro comercial, sobretudo pela demanda do público maior e das necessidades de bilheteria.

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado parcial de uma pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Caminhos e poéticas do drama moderno brasileiro”, realizada entre 2010 e 2012 na Universidade de São Paulo, sob supervisão da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti, com financiamento da FAPESP.

<sup>2</sup> Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG, vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

No entanto, havia uma certa rigidez marcada pelas convenções do teatro comercial que provocava as discussões entre uma elite cultural da época: a centralização do movimento de cena no ator-empresário, figura carismática para o público, que deixava todos os outros elementos teatrais à deriva. Esse teatro profissional imperava no contexto cênico da cidade do Rio de Janeiro, e para um exemplo claro de como isso era efetivado, Procópio Ferreira é emblemático. Décio de Almeida Prado, em ensaio sobre o ator (1993, p. 50), observa que:

Procópio teve a sorte, não concedida a muitos, de ver a sua estreia coincidir com um período de eclosão do teatro nacional, depois de várias décadas em que fora literalmente esmagado pela concorrência estrangeira, de atores franceses, italianos, espanhóis e portugueses. É o instante em que triunfa no Rio o Teatro Trianon, em que Apolônia Pinto reaparece, em que Leopoldo Fróes se firma, em que Abigail Maia passa das canções à comédia, em que emergem autores como Viriato Correa e Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro e Oduvaldo Vianna.

O período do teatro cômico se firmava na produção dramatúrgica com a retomada das “comédias de costumes”, consagrada pela Geração Trianon, que se aliava de forma certa com o tipo de encenação oferecida pelos atores profissionais. No mesmo ensaio, Prado descreve um depoimento de Alfredo Mesquita, que teve uma comédia sua encenada pelo ator:

O período de preparação não ultrapassou os seis ou sete dias protocolares. Procópio dele não participou, só se juntando aos seus companheiros de elenco na noite da primeira representação. Veio de casa já caracterizado, com o papel sabido, e todos os efeitos cômicos bem preparados. Passara para a sua personagem algumas das réplicas espirituosas alheias e explicou logo por que: ditas pelos demais componentes do grupo não despertariam riso. O problema de sua movimentação no palco, ajustando-se à dos outros atores, resolvera-se facilmente: fora-lhe reservado, nas cenas em que estava presente, o centro do palco. Ele funcionava assim como um eixo mais ou menos fixo em torno do qual girava o espetáculo. (PRADO, 1993, p. 64)

É diante dessa condição teatral que alguns nomes, sobretudo aqueles ligados a uma elite cultural, se posicionaram a fim de pensar alternativas para alcançar um teatro moderno. Mesmo que possamos questionar o modelo de modernidade almejado por esta elite, não podemos negligenciar o fato de que foi a partir disso que surgiu um movimento de ruptura frente a um modelo marcado pelas convenções.

O que estava em vista, para uma parcela intelectualizada do processo de modernização, era o padrão europeu, sobretudo aquele alcançado pelas vanguardas, de abertura formal e experimentalismo estético. Com este olhar voltado ao que se produzia no

além-mar, poucos se preocuparam em observar as especificidades nacionais na composição de uma dramaturgia, e de uma cena, que pudesse alavancar um outro formato alternativo. O que se via, enquanto teatro produzido aqui e que dava destaque à nacionalidade, era uma cena sentimentalista, convencionada, subjugada à força do ator-empresário.

No entanto, ao observar mais de perto as produções de um certo período – desde, talvez, João do Rio até Oswald de Andrade<sup>3</sup> –, notaremos que houve uma produção intensa de evidente intenção modernizadora europeizada, aliando-a de certa forma a algumas demandas específicas do teatro nacional, tal como a comicidade e o caráter popular (tendo como horizonte um certo tipo de público que enchia as salas de espetáculos).

O Teatro de Brinquedo, idealizado pelo casal Eugênia e Álvaro Moreyra, cuja estreia ocorreu em 1927 com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, do próprio Álvaro Moreyra, foi um dos primeiros movimentos amadores a propor uma estética cênica que confrontasse com o teatro comercial vigente. Se, como vimos, o teatro da década de 1920 no Brasil era destinado a uma plateia eminentemente popular, sem prejuízo de valor, a preocupação estética desse público era pouco exigente. Era um público que, em busca de seu entretenimento, ia ao teatro à procura das comédias ligeiras, dos *vaudivilles* e do teatro musicado. Por outro lado, a elite se contentava com as temporadas de teatro francês que chegavam ao Brasil, com um teatro “sério”. Gustavo Doria (1975, p. 20) comenta esse panorama:

O conceito de plateia então, entre nós, era bem diverso. Arte talvez não fosse ainda compreendida como fator de educação, mas sim como uma manifestação de requinte, de puro e simples.

É que somente o povo, em suas camadas abaixo da média frequentava as nossas salas de espetáculo, que se resumia no teatro de revista, localizado na Praça Tiradentes, ou então no único teatro estável de comédia que era o Trianon. O Trianon, com as suas comediinhas, que se sucediam quase que semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção (...).

Sem prejuízo ao termo “popular”, o que se via nesse momento era uma produção cênica sem interesse artístico, renovador ou representante de um pensar social. Era, enfim, um teatro cuja promessa estava ligada ao “Rir! Rir! Rir!”. O teatro profissional, tal como se compunha, não satisfazia uma elite que buscava um teatro que não se propusesse a ser apenas

---

<sup>3</sup> Reconhecemos este período, entre a morte de Arthur Azevedo [1908] e a ascensão de Nelson Rodrigues como dramaturgo reconhecido [1943], como aquele de surgimento de inúmeras propostas de modernização do teatro nacional, ao qual aliamos nomes como João do Rio, Roberto Gomes, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Flávio de Carvalho, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, dentre outros.

entretenimento. E foi essa insatisfação que levou a uma movimentação amadora, frequente nas rodas sociais do Rio de Janeiro, que procurava produzir um teatro que suprisse uma lacuna. O que motivou o casal Moreyra a investir na constituição desse movimento amador foi, além de uma contraposição às comédias de costumes, a perspectiva de uma modernização do teatro brasileiro, tendo em vista as movimentações europeias, especialmente aquelas de Jacques Copeau no *Vieux Colombier*. No entanto,

...o movimento francês partia de um teatro tradicional em que excelentes atores, de muito boa formação, aviltavam-se num repertório decadente, capaz de levar o teatro a uma crise imprevisível. Enquanto que nós, não. Partíamos do medíocre, da coisa feita à pressa, sem responsabilidade, para ser oferecida a um público pouco exigente. (DORIA, 1975, p. 28)

Afora um pensamento bastante elitista e de desprezo frente aos movimentos teatrais populares, bastante presente em Gustavo Dória e em outros nomes ligados ao teatro da época, há de se considerar que esse período do qual estamos tratando era muito específico da situação sociopolítica brasileira, em que o país passava por movimentos revolucionários periódicos, enquanto o teatro dominante vivia em total alienação. Desse repertório que mantinha os teatros oficiais, apenas as revistas ofereciam alguma atualidade devido à sátira política, sempre presente na construção desses textos.

Álvaro Moreyra começou a pensar na construção de um teatro que se dispusesse a tratar de questões cênicas diferentes do habitual em 1925. Segundo seu depoimento:

Eu sempre cismeiei num teatro que fizesse sorrir mas fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse – um teatro de brinquedo (...)  
Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas, cada noite... Tal qual foi o Vieux-Colombier, tal qual foi o Atelier, em Paris...  
Sempre cismeiei numa companhia de artistas tão amorosos da profissão, que não a tornassem profissão. Representaremos nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa. Daríamos a conhecer o repertório de vanguarda do mundo todo. Os espetáculos de uma peça seriam um gênero. Seria outro gênero a apresentação de programas com pantomimas musicadas de lendas brasileiras, canções estilizadas, comédias rápidas, motivos humorísticos. Nesses programas, tomariam parte poetas dizendo seus poemas, músicos tocando suas músicas. (apud NUNES, vol. 3, s.d., p. 62)

Como se vê pelo depoimento do autor de *Adão, Eva e outros membros da família*, há um incômodo com a situação teatral brasileira, a importação desmedida de autores e espetáculos, a produção sem cuidado das montagens que dominavam a situação, e que o Teatro de Brinquedo traria a importância da produção nacional aliada a uma arte vanguardista – ainda

que tal vanguarda fosse ela também trazida de além-mar. Observa-se no depoimento de Moreira uma certa noção de *moderno* que se articula entre esses intelectuais, acentuando a necessidade de atrelar esse movimento a uma nova forma de pensar o teatro, partindo de bases nacionais, mas que ainda assim era para uma certa elite cultural, compreendida como aquela que poderia realmente desfrutar de tais inovações.

O curioso de seu argumento é um tom defensivo que segue no seu depoimento, procurando amparar-se contra as possíveis críticas ao não se posicionar efetivamente *contra* o teatro profissional vigente:

O Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma e nem pretende entrar em competições. É uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram [de] outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones e ao academicismo mumificador. (apud NUNES, vol. 3, s.d, p. 63)

O que o próprio Gustavo Dória observa como um discurso defensivo, que ele reconhece como um pretendido ingênuo: “...Havia todo um pedido antecipado de desculpas, envolto naquele procurado tom de ingenuidade que era a constante de Álvaro e muito a gosto da época” (DORIA, 1975, p. 30). Mas o que o seu idealizador realmente projetava à cena carioca daquele momento era uma proposta audaciosa de renovação cênica, muito pautada pelo cuidado da atuação, voltando-se portanto para a figura do ator, a quem ele atribuía o epíteto de *amadores* do teatro: “Não temos nenhum profissional [no elenco]. São, não quero dizer amadores, mas amorosos do teatro. A *mise-en-scène* é de brinquedo, como tudo lá” (apud DORIA, 1975, p. 29).

Assim, em 10 de novembro de 1927, o Teatro de Brinquedo estreia com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, de autoria do próprio Álvaro Moreyra, no subsolo do Cassino Beira-Mar, com apenas 180 lugares. O que se pretendia, com essa empreitada, era realmente a constituição de um teatro profissional de qualidade. Era, segundo as palavras de Moreyra, um teatro “de elite para elite” e que correspondia aos anseios de uma classe dominante. Segundo Doria (1975, p. 31), nesse momento da estreia, “estava lançada a pedra do movimento que iria solidificar-se dez anos mais tarde”, referindo-se ao movimento amador de teatro do final da década de 1930, do qual o próprio Gustavo Doria fez parte. Segundo consta, a apresentação de *Adão...* teve um sucesso que o próprio Álvaro Moreyra não esperava. Isso o levou a pensar em outros espetáculos, mas que não obtiveram o mesmo êxito que o primeiro.

*Adão, Eva e outros membros da família* teria sido o principal motivo do sucesso do Teatro de Brinquedo, que contou ainda com uma encenação audaciosa. Segundo consta nos depoimentos, durante o espetáculo os atores invadiam a plateia e dialogavam com os outros, em evidente jogo de quebra da quarta parede. É ainda Gustavo Doria (1975, p. 31) quem nos fornece tais informações, citando uma coluna teatral de *A noite*, no dia seguinte à estreia:

O que nos interessa no Teatro de Brinquedo, inaugurado ontem, no salão do Cassino Beira Mar, são justamente as ‘novidades’. Sem as figuras da cena saindo pela plateia ou vindo sentar-se nos degraus da escada que conduz ao palco, para daí dialogarem com os outros, o êxito seria o mesmo.

Se o olhar de Moreira estava voltado especialmente para o ator, como se vê pela crítica, foi no entanto a “excelência da peça, uma comédia satírica, cintilante de espírito, e a naturalidade com que os intérpretes, atores improvisados, lhe deram vida e movimento” (DORIA, 1975, p. 31) que interessou e entusiasmou os espectadores.

Como se nota pelas observações da coluna, havia uma preocupação de atuação que se distanciava do fazer teatral profissionalizado, muito marcado pela convenção. A ideia de naturalidade exposta dá brecha para aventarmos que os “amorosos” do teatro idealizado por Álvaro Moreyra realmente se dedicavam a uma prática renovadora, que se diferenciava do paradigma vigente, tornando o teatro uma arte menos dedicada ao entretenimento puro e mais preocupada com o fazer em si.

A peça escrita por Moreyra, tida como a verdadeira responsável pelo sucesso do Teatro de Brinquedo, é marcada pelo esgarçamento das funções primordiais do drama, tal como se fosse, de fato, uma brincadeira. O que se percebe é um jogo satírico com a composição das personagens conforme alguns padrões sociais, no lugar e na condição do pequeno burguês da sociedade carioca de então, deslocando as noções de ação e diálogo, na própria ideia de seu autor como um “teatro de reticências”.

Em cena, estão um ladrão (Outro), um mendigo (Um) e uma prostituta (Mulher), que ascendem socialmente ao longo dos quatro atos em que transcorre a “ação”. São figuras marginalizadas da sociedade que aos poucos se tornam membros da elite carioca. Em paralelo à história dessa ascensão social, há um retrato feito em pinceladas leves e de forma bem-humorada do teatro nacional vigente, sobretudo por meio da Mulher, que se torna atriz renomada.

Robert Abirached (1994), em seu consistente estudo sobre a personagem teatral moderna, identifica no simbolismo o momento em que a personagem teatral sofrerá

significativa transformação, a ponto de nomeá-las como *desencarnadas* pela ausência de uma configuração mais realista e objetiva. Esse momento em que o simbolismo se desenvolve, é aquele em que a cena europeia passa por um processo de transição e vive suas contradições: entre o passado de tradição e o futuro coberto de novas descobertas, o teatro perde sua legitimidade em meio a um mundo cada vez mais incerto e menos seguro de si mesmo. Nesse sentido, há uma crise de representação do homem, em todas as artes, e o simbolismo foge do real, da ideia de *mimesis* teatral, desencarnando as personagens:

Désincarner le personnage, cela veut dire pour l'écrivain effacer ses liaisons avec les contingences du monde et l'affronter à des forces quintessenciées, dans un espace débarrassé de l'histoire. D'une part, une âme délivrée de tout ce qui l'individualise et la soumet aux accidents de l'actualité : état civil, caractère, physiologie, métier, appartenance à un lieu ou à un siècle; toutes les traces du réel éliminées, reste un être tissé de mots, qui peut vivre métaphoriquement les passions primordiales et explorer les parcours immémoriaux de l'humanité.<sup>4</sup> (ABIRACHED, 1994, p. 182)

É nesse sentido que talvez possamos observar as personagens de *Adão, Eva e outros membros da família*: são identificadas por meras representações vagas (Um e Outro), embora não chegam à completa descontextualização de referências realistas, tais como lugar ou característica psicológica. Há, nesse sentido, um encaminhamento à construção de personagens *desencarnadas*, já que são quase que completamente despersonalizadas pela ausência de nome próprio. No entanto, a despeito disso, desde o início da peça, embora se firmem com esse esvaziamento, há uma série de referências, tais como a “profissão” de cada um e uma composição fixada em aspectos concretos:

*Um aparece. Dá com o banco ocupado. Desagrada-se. Senta-se na ponta vazia. É um homem de trinta e três, trinta e cinco anos, maneiras distintas, dentro de um casaco e de umas calças na última resistência. Tenta falar, várias vezes. Fala afinal.*

UM – Com licença?

OUTRO – Pois não.

UM – Uma pergunta. O cavalheiro não é mendigo?

OUTRO (ri) – Ora...

UM – Como?

OUTRO – Não posso deixar de rir. É a segunda pergunta fora de propósito que me fazem hoje.

---

<sup>4</sup> “Desencarnar a personagem quer dizer para o escritor apagar as ligações com as contingências do mundo e afrontá-la a forças quintessenciais, em um espaço liberto da história. De um lado, uma alma livre de tudo o que a individualiza e a submete às situações da atualidade: estado civil, característica, psicologia, função, pertencimento a um lugar ou a um século; todos os traços do real eliminados, resta um ser composto de palavras, que pode viver metaforicamente as paixões primordiais e explorar os percursos imemoriais da humanidade” (Tradução nossa).



UM – Desculpe. A primeira talvez fosse fora de propósito. Esta é absolutamente dentro. Tem certeza de que não é mendigo?

OUTRO – Ah! Isso tenho!

UM – Porque há interpretações da palavra. Existe o mendigo que pede em geral, existe o que pede em particular. Um é mendigo propriamente dito. O outro é... é o necessitado. O mendigo propriamente dito suplica às vezes pelo amor de Deus. O necessitado exige sempre em nome de uma velha amizade...

OUTRO – Nem este nem aquele.

UM – Bom. É boêmio?... um amoroso da paz noturna?... um apaixonado?... A sua mulher fugiu?

(...)

OUTRO (*não se podendo conter*) – Eu sou ladrão! (MOREYRA, 1976, p. 5)

Feita essa declaração, está selada a amizade entre eles, já que “não surgirão rivalidades” por um ser mendigo e o outro ladrão. Um, o mendigo, aliás, é personagem que se aproxima do Mendigo de *Deus lhe pague...* (1932), de Joracy Camargo – que, não nos custa salientar, fez parte do Teatro de Brinquedo e se apropriou de muitos elementos dessa peça.

Enquanto Um se mostra como fazedor de frases, desenvolvendo a perspectiva desse tipo de teatro: “Guardei o cacoete da eloquência. Faço frases... De resto, no íntimo de todo homem sem ilusões cochila um poeta esperançoso...” (MOREYRA, 1976, p. 7); o Outro se apresenta como um funcionário-padrão honrado que, perdido pelas maravilhas da metrópole, rouba o dinheiro do patrão e monta seu próprio negócio: “Representante. Digno, sério, asseguro-lhe. Não nego que, em certas ocasiões, aumentei despesas de hotéis, de passagens e algumas outras, nas prestações de contas. Isso não era roubar” (MOREYRA, 1976, p. 7). Cada qual a seu modo busca uma maneira de se firmar profissionalmente. Outro, com o dinheiro roubado, deseja fundar um jornal; Um, com uma reserva, planeja abrir uma agência de informações com “pormenores sobre a existência privada”, que fornecerá apenas informações falsas.

Durante todo o desenrolar da peça, as personagens dialogam a respeito de assuntos diversos, que raramente se ligam ao enredo principal, provocando um *teatro de frases*, repletos de ditos espirituosos e trocadilhos. O enredo, com isso, fica rarefeito, ou como observou Décio de Almeida Prado (2001), esgarçado, com poucos encadeamentos, sem a presença de uma *tensão dramática* ou *conflito*. A partir do segundo ato, com uma transição de tempo incomum para a dramaturgia da época, a peça se prende a um fio de enredo, quase imperceptível não fosse a presença das três personagens principais. Em cena, em uma redação, estão presentes um contínuo, o redator que acumula, o secretário, o redator teatral e um jovem poeta, que não têm uma função específica ou uma ação continuada.



Por esses aspectos de incompletude ou mesmo de certo esvaziamento das características principais do drama, essa peça possui uma evidente força de contraponto ao teatro profissional de então. Mesmo que ela não se efetive como uma renovação dramaturgica efetiva, seja porque não consegue definir claramente sua ideia de dramaturgia, seja porque não se afasta por completo do drama convencional, há certos elementos que se tornam caros para pensar esse movimento amador que teve início com o Teatro de Brinquedo. Mesmo diante de uma indefinição do todo, uma posição do “entre” – entre um teatro burguês e um teatro de vanguarda –, podemos destacar alguns pontos de fricção na dramaturgia. Em um deles, um dos mais evidente, é ao final do texto, quando há um rompimento da ilusão dramática, a quebra da quarta parede do teatro, contrapondo-se à principal convenção do drama convencional:

MULHER (*voz lenta, sumida*) – Vamos comer?  
OUTRO (*também*) – Estou com fome.  
UM (*também*) – Não acredito.  
MULHER – Não acredita?  
UM – Não.  
OUTRO – Por quê?  
UM – Porque os mortos não comem. E a minha última opinião sobre nós é que nós morremos.  
MULHER – Cruzes!  
UM – Cortaram os nossos fios. Tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história. Fim...  
OUTRO – Fim!...  
MULHER – Fim?...  
UM (*Enquanto a cortina se fecha, bem lentamente*) – Era... uma vez... e... entrou por uma porta... saiu pela outra... acabou-se a história... (MOREYRA, 1976, p. 45)

Há muitos pontos que se destacam nesse texto como uma obra que rompe com as fronteiras estreitas do dramático: a configuração das personagens, a substituição da ação dramática pelo dialogismo retórico – o que em si borra tanto com as noções estritas de ação quanto de diálogo, os pulos temporais do fio de fábula que permanece, dentre outros. Além disso, ainda que apenas ao final, a inserção tímida de uma premissa épica na composição do drama, coloca *Adão*... ainda mais em conflito interno (formal, teatral, ideológico), no impasse entre um teatro que se opõe à tradição, mas não se distancia completamente dela. É uma dramaturgia que mostra as fragilidades comuns à época, mas que pouco consegue se desvencilhar delas na medida em que repete problemas fundamentais.

Outros projetos do casal Moreyra para o Teatro de Brinquedo não foram para frente, esbarraram na falta de experiência e na má administração do idealizador. Além disso, como nota Dória (1975, p. 35): “Os componentes do Teatro de Brinquedo tinham todas as suas

ocupações diárias e por mais sonhos que tivessem com possibilidades de concretização, o teatro, como profissão, ainda era uma hipótese, *dentro de seus padrões de vida*” (grifo nosso).

Compondo um período de quatro décadas, entre 1910 e 1940 de tentativas de modernização (cênica e dramática), o Teatro de Brinquedo e a peça de sua estreia são sintomáticos dos problemas que nossa cena percorreu ao longo de todo esse período. No afã de se distanciar de um teatro dito decadente, comercial, o movimento idealizado por Álvaro Moreyra se destaca como um “desejo de fazer aqui qualquer coisa de novo, fora da rotina habitual, para o que se tornava necessário uma cobertura ‘intelectual’ e ‘internacional’” (DORIA, 1975, p. 35). Coloca questões importantes tanto à dramaturgia quanto à cena, e pontua alguns possíveis caminhos de proposições do novo. Mas peca, irremediavelmente, por um pensamento marcadamente elitista e restrito, crendo na necessidade de fazer um teatro “da elite para a elite” o ponto-chave de sua proposta, já que vê o teatro musicado e popular com certo desdém. Ainda que possamos compreender uma certa necessidade de atrair esse tipo de público para as salas de espetáculos, observa-se aqui uma perspectiva relativamente estreita, sem conseguir compreender que a teatralidade brasileira seria encontrada em experiências e referências fundamentalmente nacionais.

#### **Referências bibliográficas:**

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.  
DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT, 1975.  
MOREYRA, Álvaro. *Adão, Eva e outros membros da família*. Cópia datilografada, 1976.  
NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. vol. 3. Rio de Janeiro, SNT, s.d.  
PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001.  
PRADO, Décio de Almeida. Procópio Ferreira: um pouco de prática e um pouto da teoria.  
In: PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

**Resumem:** Con vistas a un proceso de modernización que se desarrolló a lo largo de cuatro décadas, intermitente e impreciso, que desencadenará en la década del 40 el movimiento aficionado responsable finalmente por la llegada de la perspectiva de escena moderna en los escenarios brasileños, se anhela en este artículo comprender la importância del movimiento *Teatro de Brinquedo* (Teatro de Juguete), concebido por Álvaro Moreyra, para el repensar de la escena y de la dramaturgia. En este sentido, se propone una mirada contextual tanto del texto escrito para la inauguración del movimiento - *Adão, Eva e outros membros da família* (Adán, Eva y otros miembros de la familia) - como de las ideas que pautaron a su idealizador en su formulación estético-teórica.

**Palabras-clave:** teatro moderno; drama moderno; Álvaro Moreyra; Teatro de Brinquedo.