

Cadernos letra e ato

O teatro brasileiro do início do século XX – alguns apontamentos para uma pequena revisão da história

Larissa de Oliveira NEVES¹

Resumo: Esse artigo tem como objetivo apresentar alguns aspectos sobre como uma parte da tradicional historiografia brasileira avaliou o teatro brasileiro do início do século XX e ponderar sobre uma mudança de ponto de vista que se iniciou nos estudos do final do século XX, começo do XXI. Como exemplo, o artigo se detém em específico nos trabalhos da professora Tânia Brandão publicados entre os anos de 2001 e 2002.

Palavras-chave: teatro brasileiro; história do teatro; teatro do começo do século XX.

Um ponto de vista obnubilado

O teatro brasileiro do início do século XX foi durante muito tempo depreciado nos estudos teatrais. Ainda que, muito recentemente, pesquisas específicas sobre companhias, artistas e gêneros populares² tenham começado a mudar essa perspectiva, continua existindo um “ranço” historiográfico, que gerou uma visão negativa sobre o teatro que vai de 1910³ a 1940⁴, especialmente o teatro da década de 1930, véspera da revolução moderna.

Para se ter uma ideia, não é difícil encontrar afirmações categóricas sobre a alegada mesquinhez da vida teatral do começo do século XX, nas análises mais importantes sobre teatro brasileiro, publicadas até o final do século. Décio de Almeida Prado, no livro *O teatro brasileiro moderno*, cuja primeira edição é de 1988, é quase destruidor:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou suas obrigações históricas: não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera

¹ Professora de Teatro Brasileiro, Dramaturgia e Teoria do Teatro do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. E-mail: larissa@iar.unicamp.br

² Denomino de teatro popular as peças comerciais encenadas em teatros e circos no começo do século XX, sendo os gêneros mais recorrentes: revistas, burletas, melodramas circenses e comédias de costumes.

³ Geralmente se utiliza como marco 1908, ano em que morreram Artur Azevedo e Machado de Assis.

⁴ E aqui o marco é 1943, ano da primeira encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e de Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário, nem as peças de Oswald de Andrade foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. Entre o gueto modernista e o repertório corrente em palcos nacionais não surgira qualquer compromisso aceitável para ambas as partes. (PRADO, 2003, p. 36)

Podemos considerar que o olhar de Prado é o olhar do crítico do teatro moderno, um dos grandes nomes que fizeram essa fase tão espetacular para a dramaturgia brasileira acontecer. Tania Brandão reconhece a proximidade visceral entre o pesquisador e seu objeto de estudo, quando reavalia publicações voltadas para o teatro moderno que o consideram como sendo uma espécie de vitória sobre um teatro antigo considerado inferior, como é o caso do livro mencionado acima:

A constatação da proximidade afetiva e/ou intelectual não invalida os méritos dos textos; a rigor, é impossível pensar em restrições à obra de um intelectual do porte de Décio de Almeida Prado, cujas reflexões, a um só tempo rigorosas e instigantes, constituem um serviço inestimável prestado à nossa história cultural. É compreensível que, no calor das batalhas os textos operassem voltados para a difusão e o inventário da vitória e, daí, a sensação de que houve uma *mutação* ou, pelo menos, uma *apoteose*. A preocupação dos textos citados é de natureza especial; a sua importância não pode ser negada ou reduzida por isto, o que também não deve significar a renúncia à análise crítica de seu alcance. (BRANDÃO, 2002, p. 45)

O excerto reforça a inestimável contribuição de Prado, da qual somos todos nós (estudiosos do teatro brasileiro) devedores. Ao mesmo tempo, o trecho pondera, que, com uma distância temporal maior, podemos analisar criticamente o alcance de tais estudos, construídos pelos batalhadores do teatro moderno.

Assim, fica claro que, por ter participado daquele encantamento que o teatro moderno gerou nos artistas e intelectuais de sua geração e, principalmente, por lutar para o estabelecimento de um novo tipo de fazer teatral, Prado dificilmente poderia reconhecer qualidade nos espetáculos de arte e entretenimento que vieram antes, os quais ele ansiava por alterar. No entanto, é importante constatar que essa recusa em estabelecer uma crítica menos sugestionada pelos parâmetros modernos ocasionou um esquecimento, nos meios de pesquisa acadêmicos, de uma fase do teatro do nacional tão vibrante quanto as que lhe seguiram – embora alicerçada em uma arte de convenção. Essa recusa teve uma consequência grave, que foi a anulação e a falta de entendimento de toda uma grande e relevante fase do teatro brasileiro. Portanto, afirmar tão categoricamente que o teatro da década de 1930 nada

produziu, não realizou seus “intentos estéticos” ou suas “obrigações históricas”, ao olhar do pesquisador do final da segunda década do século XXI, parece excessivamente peremptório.

Entretanto, Prado não foi o único a manifestar tais opiniões, o que evidencia que se trata de uma visão arraigada historicamente. Reafirma-se, inclusive, um parâmetro ocidental, que considerava inferior a comicidade e suas variantes, o grotesco e o baixo cômico. Esse parâmetro obnubilava o entendimento, inclusive, da extraordinária obra de Nelson Rodrigues, nosso dramaturgo ícone do teatro moderno. Sábado Magaldi mesmo, um de seus maiores estudiosos, pertencente à geração de Prado, confessou, sobre a peças de Nelson Rodrigues que denominou de “tragédias cariocas”, aquelas escritas a partir de 1953: “Formado na estética da sobriedade europeia, eu não admitia os extravasamentos, para mim de mau gosto. Custei a incorporar os excessos tropicais” (MAGALDI, 1992, p. 18). Se os “excessos tropicais” eram difíceis de “admitir” mesmo com a acentuada maestria poético-literária de Nelson, imagine-se como poderiam ser avaliadas, por aqueles intelectuais, os “extravasamentos” cênicos do teatro popular do início do século.

Como exemplo, cito um olhar mais pontual. Antonio Mercado, na organização da brilhante coleção da obra de Dias Gomes, assevera, em obra publicada em 1994:

Uma visão de conjunto da cena e do repertório desse período [década de 30] revela um panorama desolador, que já provinha da década de 20: uma dramaturgia superficial e inconsciente, que imitava os mais irrelevantes modelos europeus, diluindo-se entre a chanchada, a revista, o teatro de *boulevard* nos moldes facilistas que caracterizaram a ‘geração trianon’, alguns tenebrosos melodramas completamente *démodés*, comediazinhas de costumes que insistiam numa visão ingênua, superficial e folclórica da realidade brasileira, além de esparsas e verborrágicas tentativas de ‘teatro sério’, que não conseguiam superar os limites da subliteratura e da filosofia de algibeira. Em termos de encenação, a situação era ainda mais trágica: estávamos completamente alheios à revolução cênica que o teatro experimentara desde o final do século XIX – desconhecíamos a figura do diretor; as estrelas e os ‘estrelas’ imperavam, absolutos, fazendo o que bem queriam em cena, salvaguardados pela onipresente e anacrônica figura do ponto; a cenografia vivia ainda à base de telões pintados, mais decoração do que arquitetura cênica; a iluminação era uma arte cujos recursos e possibilidades permaneciam inteiramente ignorados. (MERCADO. In. GOMES, 1994, pp. 9-10)

Mercado resume, de certa maneira, aqui, o olhar que em geral se tinha (e ainda se tem) sobre o período do início do século XX. Os adjetivos são extremamente desqualificadores: superficial, inconsciente, irrelevante, facilista, *démodés*, tenebroso, ingênua, folclórica. Reconhece-se na descrição um ponto de vista completamente enevoado frente à teatralidade brasileira do período – esse modo de pensar fica patente na parte final da citação, quando o autor passa a comentar a encenação e compara o que se via nos palcos brasileiros

com a desejada renovação moderna *à la* Europa. Estávamos “completamente alheios”, como se tivéssemos obrigação, ex-colônia que somos, de seguir os passos de nosso colonizador – e nem era o português, mas o modelo de erudição do qual Portugal também era “refém”.

Esse tipo de afirmação (poderíamos colher muitas mais) é constante, embora algumas sejam mais severas, e outra mais brandas. Sábado Magaldi, por exemplo, no incontornável *Panorama do teatro brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1962, mas constantemente revisado pelo autor em suas novas edições, encontra de certa maneira a chave para a compreensão das comédias desse período, quando a nomeia de “Dramaturgia para atores”. Embora também considere os textos de “efeitos fáceis” (MAGALDI, 1997, p. 194), ele ressalta que sua característica principal era a de “permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade” (MAGALDI, 1997, p. 194). A referência aos “primeiros atores” também aparece na citação de Mercado, embora de forma bem mais pejorativa, quando comenta o papel das “estrelas e *estrelas*” fazendo “o que bem queriam” no teatro.

Clareando as ideias

A centralização do teatro no trabalho do ator e do ator-empresário será o ponto fulcral da tese desenvolvida em período bem mais recente pela professora Tania Brandão, já citada acima, nos seus estudos publicados entre os anos 2001 e 2002, a partir dos quais cunha o conceito de divismo tropical. Essa tese faz parte de um saudável movimento da crítica acadêmica, iniciado por alguns desbravadores na década de 1990⁵, mas que seguirá, mais recentemente ainda, a linha descolonial de diversos estudos das áreas de artes e humanidades.

Não podemos renegar, obviamente, o legado dos antecessores mencionados acima, e de diversos outros estudiosos, que desvendaram nosso passado com coragem e extrema inteligência, com visão de cena acurada e olhar muitas vezes iluminador para as obras de seu tempo. Foram participantes ativos do processo de modernização de nosso teatro, que se estendeu até o final do século XX. Não se trata, também, de renegar a importância do movimento modernizador, nem de sua inacreditável produção cênica e dramatúrgica, do qual o teatro contemporâneo brasileiro é herdeiro. Pretende-se, no entanto, valorizar aqui uma nova corrente de pensamento que, sem rebaixar a excelência do teatro moderno brasileiro, contesta aquelas ideias negativas acerca de um período e um tipo de teatro extremamente importantes para nossa história, e procura melhor compreendê-lo.

⁵ Como exemplo, cito Neyde Veneziano e seus estudos sobre o teatro de revista (1991, 1996).

Tais pesquisas começam a mostrar, por meio de uma mudança de ponto de vista, que o teatro do início do século era constituído de uma teatralidade vibrante, que dialogava com o público de maneira intensa, trazendo para a cena os costumes do dia-a-dia, as notícias, as festas, as músicas, as piadas, entre outros elementos. Essa teatralidade vigorava em três tipos de teatro nacionais, sem modelos estrangeiros, gêneros que, embora tenham tido uma origem europeia que remonta ao século XIX, foram construídos a partir do diálogo com a cultura brasileira e sua população: o circo, o teatro musicado (as revistas e as burletas) e a comédia de costumes.

A mais recente e mais completa *História do teatro brasileiro* (Faria (dir.), 2012) dedica dois grandes capítulos ao teatro desse período. Nesse livro o olhar é diferenciado dos parâmetros em voga nas historiografias anteriores, de perfil como o delineado acima. Os capítulos foram escritos por especialistas que focaram naquele tipo de teatro sem avaliá-lo segundo um padrão outro – o moderno. Apenas por evitar o comparativismo, surge um novo paradigma para tais produções. No entanto, os autores dos capítulos vão além: demonstram como aqueles espetáculos consistiam em lugares de representação de identidades deixadas em geral à margem da sociedade (no caso das peças musicadas) ou como o riso estava no esteio de tais produções (as comédias – sendo, por esse motivo também, relegadas a um lugar teatral periférico frente aos modelos eruditos de cena e de dramaturgia).

As descrições são praticamente opostas ao que se lê nas citações acima, acerca do mesmo tipo de teatro, de um mesmo período histórico. No subtítulo “A permanência do teatro cômico e musicado”, os autores abordam a fase com palavras como: “novidade”, “uma gama das mais variadas de artistas e espetáculos”, “intensa movimentação”, “permanência e desenvolvimento de uma tradição cômica”, entre outros (REIS e MARQUES. In: FARIA (dir.), 2012, p. 321). Nesse capítulo da *História* os autores demonstram haver uma rica qualidade artística nas produções profissionais, que eram bastante complexas, nada próximo de sua consideração como “facilistas” ou “sem intentos estéticos”. Além disso, desvelam o universo popular e nacional com o qual os espetáculos dialogavam, trazendo à cena a música brasileira e personagens enraizadas na realidade dos

excluídos pelo processo de modernização criado para o Rio de Janeiro e para todo o Brasil: mulatos pernósticos, tias baianas, prostitutas, valentões capoeiras, portugueses ricos ou coronéis do interior enlouquecidos por mulatas que os maltratavam com seus requiebrs. Seus ambientes eram os clubes carnavalescos, as gafeiras, os cirquinhos, as quermesses, as pensões. (REIS e MARQUES. In: Faria (dir), 2012, p. 326)

O teatro daquele tempo, portanto, colocava em cena uma parte do Brasil que certa elite ansiava por suprimir, mas que, obviamente, era o sustentáculo do poder e da riqueza dessa mesma elite. E o teatro urbano do começo do século XX voltava-se para esse povo, enquanto público e enquanto temática. Reis e Marques examinam os dramaturgos desse teatro musicado como sendo “autores-ensaiadores”, porque produziam suas obras “não como obras literárias, mas como ponto de partida para a realização dos espetáculos em cena” (REIS e MARQUES. In: Faria (dir), 2012, p. 327). Outro ponto de vista, portanto, que não o da valorização literária da dramaturgia, mas sim o da sua constituição enquanto catapulta para uma determinada dinâmica cênica.

No entanto, mesmo analisando a obra musicada de 1910 a 1940 sem referenciá-la segundo parâmetros modernos, esse texto está contido num capítulo intitulado “Teatro no pré-modernismo”. Esse termo é por si só problemático, porque considera uma extensão de trinta anos de produção teatral como sendo “pré”, isto é, preparatória para algo alegadamente mais importante, que viria depois. Se, de fato, o teatro dessa fase foi cronologicamente anterior à explosão do modernismo e teve, obviamente, parte nesse movimento, que dialogou intensamente com seus antecedentes (mesmo que a maioria dos críticos não percebesse isso à época), sua prática apresentou um grande valor artístico e estético por si mesmo, não somente a partir do que se realizou em seguida. O capítulo seguinte, porém, não aborda o “moderno” em nenhum momento – denominado “O teatro profissional dos anos 1920 aos anos 1950”, apresenta diversos estudos que examinam de maneira positiva esse teatro tão criticado nos estudos historiográficos (a comédia, a revista, as grandes estrelas, a encenação da época), fazendo uma revisão sobre uma época que parecia, até os anos 1990, irremediavelmente condenada ao ostracismo.

Antes, porém, do lançamento da *História*, diversos pesquisadores vinham estabelecendo um novo tipo de concepção sobre o teatro do início do século – sendo os autores dos capítulos em questão parte desse grupo. Nos deteremos aqui em uma vertente de pensamento que auxiliou a esclarecer muitos aspectos importantes do teatro daquela época: os estudos de Tania Brandão publicados no começo do século XXI. Mais que destoar da crítica sobre as restrições daquele teatro de convenção, a autora avalia o esforço e o primado dos atores e como a força das grandes estrelas fez parte da extensão daquele período do “antigo teatro”⁶ até o teatro moderno, quiçá permanecendo até hoje.

⁶ Um dos termos utilizados por Tania Brandão para indicar o teatro produzido antes do advento do teatro moderno no Brasil.

O divismo tropical enquanto conceito esclarecedor de uma estética

A professora Tania Brandão articula um conceito relevante para entender o teatro do começo do século XX: o divismo tropical. Ela parte do teatro moderno, de um estudo sobre o grupo Teatro dos Sete, fundado em 1959, mas retoma, a partir dele, o teatro produzido anteriormente à explosão da modernidade em nossos palcos. Ainda que não considere a função fundamental da dramaturgia na configuração de cena moderna: “até porque o moderno é questão da cena e não da dramaturgia” (BRANDÃO, 2002, p. 28), afirmação que pode ser contestada veementemente, seja no caso do teatro moderno do Ocidente (o que seria de Stanislavski se não tivesse deparado com a dramaturgia de Tchekhov?), seja no Brasil (o marco de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, garantiu que a modernidade se instaurasse definitivamente no país), seu foco no trabalho de atuação traz luz para o pensamento sobre o teatro convencional e avança para o moderno.

Entendemos, porém, que não se trata de menosprezar a importância da dramaturgia, mas que a autora pondera sobre como a encenação é o centro do teatro moderno e contemporâneo e, nesse sentido, cabe pensar numa história do teatro em que prevaleça a história do espetáculo e não da dramaturgia: “Automaticamente a opção invalida a possibilidade de uma História cujo centro de gravidade seja a análise da dramaturgia, como já se observou acima. E tal se dá na medida em que a encenação é o ponto axial do teatro do século XX até mesmo para o debate acerca de suas peças” (BRANDÃO, 2001, p. 203). Claramente, o trecho acima se refere às histórias do teatro elaboradas por pesquisadores como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, que, apesar de, de modo algum, deixarem de lado o espetáculo, baseavam grande parte de seus estudos na dramaturgia.

A professora está abordando o teatro moderno, mas esse modo de pensar tem grande valia para se analisar mais coerentemente, também, e talvez até principalmente, o teatro de convenção brasileiro do início do século, no qual a dramaturgia tinha um lugar válido, mas principalmente como ferramenta de cena. Muito do desprezo dos historiadores frente àquele teatro vem de medi-lo a partir de uma busca pela literariedade no texto cênico, quando as peças da época eram funcionais para a realidade empírica do fenômeno espetacular.

Ao analisar a obra de Octavio Rangel – um manual sobre o teatro antigo – Brandão comenta sobre a falta de entendimento do que seria o moderno, aos olhos do autor, e com razão. Escrito em 1948, o manual demonstra antipatia e falta de compreensão do moderno. No entanto, e contraditoriamente, o mesmo manual é uma ferramenta valiosa para artistas contemporâneos que revisitam os modelos convencionais da comédia e do circo-teatro (para citar um exemplo, o grupo de São Paulo *Os fofos encenam*). O estudo de Brandão considera

que a modernização no Brasil ocorreu de maneira vagarosa, sendo a obra de Rangel vista pela autora como sendo um “documento expressivo a respeito da lentidão com que o moderno foi incorporado ao mercado teatral” (BRANDÃO, 2002, p. 35).

De fato, o teatro moderno se instituiu no Brasil com grandes dificuldades e de maneira lenta: foram necessários cerca de cinquenta anos para que o mesmo se instaurasse definitivamente, quebrando com as tradições de um teatro de convenção que insistia em resistir. Mesmo após a impactante encenação de *Vestido de noiva*, precisou-se de quase uma década para que o teatro moderno começasse a se consolidar – o que ocorreu apenas na década de 1950. Embora discordando de alguns apontamentos de Brandão sobre as fragilidades daquele “teatro antigo”, o que nos interessa aqui, principalmente, são suas ideias sobre a figura do “primeiro ator”. Com grande sagacidade, a autora encontra no primado da estrela um dos fortes norteadores para o modo como o teatro brasileiro se desenvolveu. O tema é bastante complexo e ela o aborda com sutileza, encontrando e abarcando diferentes nuances que referenciam a estética do divismo tropical.

Por um lado, deixa claro que o divismo tropical incorporava, sim, as novidades:

De uma forma geral, é importante frisar que a liderança das *estrelas* sempre significou, desde João Caetano, alguma sintonia com o novo. (...) Quer dizer, ao *estrelismo*, corresponde o *modismo*: uma das condições essenciais para a sobrevivência da estrela é a sua capacidade de gerência da moda em vigor, a última moda, as oscilações do gosto do momento que mobilizam os contemporâneos e sacodem as sensibilidades. Elas devem ser lançadas... pela estrela. (BRANDÃO, 2002, p. 40)

Os grandes atores, à frente comercialmente de suas companhias, e vivendo de bilheteria, atraíam seu público também por falar sobre a sua realidade, os assuntos em voga. A novidade, porém, não propiciava que, nos palcos, houvesse uma unidade espetacular, fator ponderado pela autora como sendo um contraponto à maneira como as estrelas gerenciavam o novo: “O moderno passa, de certa forma, a ser aquilo que a *estrela* sugere que seja moderno, o que sem dúvida engrandece a *estrela*, mas reduz o impacto do moderno” (BRANDÃO, 2002, p. 41). Porque o teatro moderno é coletivo, de tal forma que o conjunto deve sobressair à grande estrela – ainda que no moderno também tenham se destacado inúmeras estrelas. No entanto, a novidade de cena assegurada pelo divismo tropical, que, sem sair da convenção, inovava em temas e formas, dialogava com um coletivo maior, dos costumes nacionais, mesmo que encabeçados por um indivíduo, a estrela.

O conceito de divismo tropical é concebido no ensaio “Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas”. O texto não tem um tom exatamente otimista – as “oscilações vertiginosas” indicadas no título destacam como os artistas brasileiros estariam

isolados na busca por realizar o seu trabalho, com pouco apoio cultural, estatal, institucional. Não teria havido, segundo a autora, no Brasil, nenhum movimento que conseguisse definitivamente alterar um sistema teatral calcado no labor, na força de vontade e no talento de alguns indivíduos. No entanto, especificamente para esse artigo, interessa mais as ponderações sobre a virada do “teatro antigo” para o moderno, do que a segunda parte do ensaio, no qual a autora avalia o teatro mais contemporâneo, cuja complexidade de variantes, em São Paulo e no Rio de Janeiro (sem falar no Brasil como um todo), tornam bastante problemático assegurar a presença de qualquer sistema mais generalizador.

O ponto de partida do divismo tropical seria o teatro do século XIX, que, segundo a autora, criou-se de imediato a partir de uma grande estrela que soubesse cativar o seu público. Essas estrelas seriam, à época, João Caetano e Vasques, dois dos primeiros nomes a despontarem como primeiros atores no Brasil novecentista. Movendo-se entre uma dramaturgia instável, o divismo tropical só encontraria de fato textos teatrais compatíveis com sua estética no final do século, a partir de 1884, ano em que a revista se impõe como sucesso absoluto, após o êxito de *O Mandarim*, escrita por Artur Azevedo e Moreira Sampaio. A partir desse texto, “o sistema teatral brasileiro encontrou afinal o veio de expressão dramática mais adequado ao divismo tropical” (BRANDÃO, 2001a, p. 308).

No início do século XX, surgem novas formas de fazer teatro; sem perder, no entanto, o caráter de centralização na figura do ator. O divismo tropical se exacerba com nomes como o de Leopoldo Fróes (pioneiro na forma de organizar uma empresa teatral em torno de sua individualidade), seguido por Procópio Ferreira e Jaime Costa (para citar aqui apenas os nomes mais famosos). Esses atores lidavam com a dramaturgia “esperando que os dramaturgos escrevessem de encomenda para suas personalidades” (BRANDÃO, 2001a, p. 309). Utilizando um termo criado por Flávio de Carvalho (um dos combatentes do sistema do divismo tropical, no começo do século), Brandão denomina esse fazer teatral de “máquina de repetir”, já que as convenções eram de fato marcantes, sendo esse um tipo de teatro calcado em estruturas cênicas firmes, repetidas todas as noites. Além de serem repetidas todas as noites, foram repetidas por gerações de artistas brasileiros. As convenções alteraram-se no tempo, entre o século XIX e o XX, mas sem que o caráter do divismo tropical, essencial, se perdesse.

Mas o que seria, de fato, o divismo tropical? Uma frase do artigo de Tania descreve o conceito: “este sistema teatral brasileiro, cujos alicerces remontavam ao século XIX, e o motor era a força bruta do ator em sintonia com as paixões da plateia” (BRANDÃO, 2001a, p. 314-315). Brasileiro, ator e plateia: essas três palavras resumem o conceito. Um fazer teatral

centralizado na cena, com uma dramaturgia que servia quase como roteiro para o trabalho do ator, trabalho este ligado fortemente a sua personalidade, mas que nunca deixava de lado o gosto da plateia, para quem a cena se dirigia. Segundo Tania:

Este sistema significava sólida estrutura de poder; significa dizer que derrubá-lo não era tarefa nem fácil nem simples (...) Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do *teatro antigo*, praticado desde o século 19 e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas. (BRANDÃO, 2001a, pp. 315-316).

O sistema seria tão difícil de ser rompido que o teatro moderno precisou mudar de cidade para se consolidar. O Rio de Janeiro, centro teatral do país desde o século XIX, perdeu terreno para São Paulo, onde as empresas modernas se instalaram, algumas por não conseguir se estabelecer na capital, o reduto do “teatro antigo”. São Paulo não tinha uma tradição de teatro profissional forte capaz de recusar o moderno; a cidade e seu público foram, portanto, mais acolhedores para o novo teatro.

Entende-se, a partir do desenvolvimento das ideias do divismo tropical, algumas motivações para que o “teatro antigo” se mantivesse instaurado no Brasil até os anos 50 do século XX. O fato de ser um sistema difícil de ser alterado atesta sua validade e sua funcionalidade cultural e artística. O conceito do divismo tropical ajuda a pensar sobre o teatro do início do século a partir de um novo olhar. Embora, como afirmado acima, os ensaios de Tania também apresentem alguns argumentos negativos em relação àquela estética teatral, a ideia conceitual mostra como o eixo no **artista da cena**, na **plateia** e na **cultura nacional** assegurava uma movimentação cênica funcional e ativa, vitoriosa.

Referências bibliográficas:

- BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir estrelas: teatro dos sete*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2002.
- BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. In: *Revista do IPHAN*, n. 29, Rio de Janeiro, 2001a, p. 301-335.
- BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. In: *Sala Preta*, ano 1, v. 1, São Paulo, sep. 2001b, p. 199-217.
- FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva; SESC-SP, 2012.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ed. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ed. São Paulo, Global, 1997.
- MERCADO, Antonio. Coleção Dias Gomes. In: GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes, volume 5: Peças da juventude*. Coordenação de Antonio Mercado. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994.

VENEZIANO, Neide. Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... obal. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neide. *O teatro de revista no Brasil : dramaturgia e convenções*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

Abstract: This paper aims to present some ideas about the way that a part of the Brazilian traditional historiography evaluated the Brazilian theater of the beginning of the 20th century, and think about a positive change of view that started with the researches of the end of the 20th century, beginning of the 21th. As example, the paper focus in specific on the works of the professor Tania Brandão that were published between the years of 2001 and 2002.

Keywords: Brazilian theater; theater history; theater of the beginning of the 20th century.