REVISTA NÓS

CULTURA, ESTÉTICA E LINGUAGENS

VOL. 10, Nº 2, 2º SEMESTRE DE 2024

ISSN 2448-1793

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA E AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NA CIDADE DE SÃO PAULO. (1948-1958)[59]

THE TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA AND CULTURAL TRANSFORMATIONS IN THE CITY OF SÃO PAULO. (1948-1958)

10.5281/zenodo.14984685

Elisa Maura Ferreira de Mello Cesar

Graduada em licenciatura em história pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) e mestre em história social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

[59] As discussões apresentadas neste artigo são frutos do desenvolvimento dos debates realizados a partir da dissertação de mestrado *A Encenação de Seis Personagens à Procura de um Autor de Luigi Pirandello, pelo Teatro Brasileiro de Comédia em 1951: o Teatro Moderno em análise.* Defendida no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia no ano de 2020.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

RESUMO

À medida que a elite paulistana alterava seu foco econômico, da agricultura cafeeira para o processo de industrialização da cidade, novos anseios culturais foram se estabelecendo dentro desse grupo social, que desejava estabelecer na cidade de São Paulo a mesma cena cultural que encontravam na Europa. Deste modo, sobretudo a partir da década de 1940, diversos espaços culturais foram criados e estabelecidos por essa elite intelectual e econômica da cidade de São Paulo para concretizar o projeto modernizador por eles idealizado. Nesse sentido, em 1948, foi fundado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) pelo empresário de origem italiana Franco Zampari. Assim, neste estudo que apresentamos, nos propomos a discutir as mudanças culturais da cidade de São Paulo e o estabelecimento do marco modernizador do teatro a partir da construção do TBC e compreender o significado que suas produções culturais refletiram na própria história do teatro paulista e quiçá brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro; Modernidade Teatral; Teatro Brasileiro De Comédia; Escola De Arte Dramática.

ABSTRACT

As the São Paulo elite shifted its economic focus from coffee agriculture to the city's industrialization process, new cultural aspirations emerged within this social group, which desired to establish the same cultural scene in São Paulo that they found in Europe. Thus, especially from the 1940s onwards, various cultural spaces were created and established by this intellectual and economic elite of the city of São Paulo to realize the modernizing project they had idealized. In this sense, in 1948, the *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) was founded by the businessman of Italian origin, Franco Zampari. Thus, in this study that we present, we propose to discuss the cultural changes in the city of São Paulo and the establishment of the modernizing landmark of theater from the construction of the TBC and to understand the significance that its cultural productions reflected in the history of São Paulo's, and perhaps Brazilian Theater.

KEYWORDS: Brazilian Theater; Theatrical Modernity; Teatro Brasileiro de Comédia; Escola de Arte Dramática.

INTRODUÇÃO

A elite intelectual da cidade de São Paulo, em meados do século XX, ansiava por renovação artística. A cidade, que passou tão rápido de província a metrópole, carecia de espaços onde pudessem ampliar as discussões em torno da expressão cultural. Era necessário que São Paulo passasse de um cenário restrito a produção industrial e/ou relações mercantis para também estabelecer diálogos e produções entre intelectuais e artistas. Essa preocupação pela cultura passou a ser percebida através dos imigrantes bem apossados e das famílias tradicionais que enriqueceram com a expansão da cafeicultura (ARRUDA, 2001. p.70). O teatro brasileiro no início do século estava desalinhado com a nova perspectiva teatral que surgia principalmente na Europa, pois, enquanto no Brasil as Chanchadas e Comédias de Costumes faziam grande sucesso de bilheteria, no exterior já estavam caminhando a passos largos na produção teatral moderna. Pensamos que essa defasagem entre o Brasil e países europeus começou a aquietar aqueles que tinham como referência o desenvolvimento cultural da França e Itália por exemplo.

Os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922 já tinham dado os primeiros passos a caminho da modernização cultural, com manifestações musicais, literatura, poética e visual. Já na década de 1940 e 1950 os modernistas provenientes do período anterior, pensaram em ir a fundo na construção de espaços que propagassem a arte moderna. Foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Assis Chateaubriand em 1947, no ano seguinte foram fundados o em 1948 o Museu de Arte Moderna (MAM) por Ciccillo Matarazzo, Escola de Arte Dramática pelo Alfredo Mesquita, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) por Franco Zampari, que em 1949 também criara juntamente com Ciccillo Matarazzo a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o Parque Ibirapuera em 1954.

> É nos quadros dessa universalidade abstrata que a transformação do tecido cultural culmina com a organização de instituições de peso. A multiplicação dos empreendimentos introduziu transformações qualitativas no panorama cultural, fazendo da cidade fonte geratriz das novas expressões em todos os campos (ARRUDA, 2005. p.142).

Essa efervescência cultural que desabrochou em São Paulo culminou em toda a pluralidade que conhecemos hoje. A partir dessas criações e diálogos, foi se estabelecendo a metrópole. Entendemos a cidade como "o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta" (ARGAN, 2005. p.68). Em relação a essa construção, podemos dizer que se hoje São Paulo se tornou de certa forma referência cultural para o restante do país, muito se deve a esses projetos modernizadores iniciados ainda no começo do século XX. Maria Arminda do Nascimento Arruda discutiu a questão do moderno na perspectiva do modernismo, ou seja, pensando produção cultural como instrumento para a afirmação da Cultura e valorização do nacional, como indicado em seu livro *Metrópole e Cultura*, que quase trinta anos depois, vai voltar-se para a questão do moderno pela ótica da modernidade, onde questões sociais, econômicas e culturais são utilizadas como baliza para a determinação do termo. Assim, no entendimento da autora, há uma importante diferença entre modernismo e modernidade, na medida em que o primeiro versa sobre a produção cultural e o segundo faz-se pela leitura urbano-industrial da cidade e sua relação com a cultura (ARRUDA, 2001.p.19).

Parte desse desenvolvimento urbano-industrial e cultural foi a criação de espaços que propagassem cultura e artes em geral, como teatro. Espaços de que a cidade de São Paulo carecia até a década de 1940, quando contava com três casas de espetáculos. Entre elas, o Theatro Municipal foi o mais expressivo, que abrigava luxuosamente a alta sociedade paulista, a "velha aristocracia cafeeira" (BERNARDES, 2004.p.55). O Theatro Municipal era um marco desejado da elite que almejava pela modernidade inspirada na *Belle Époque.* A construção evidenciava os abismos sociais da cidade, que se acentuavam nesse momento de avanço da urbanização. O teatro não era para o povo, este ficava do lado de fora. O novo espaço era para o dito mundo "civilizado", de roupas luxuosas e elegantes, que circulava ostentando seu poderio econômico, como apresenta Maria Bernardes. Então a referência teatral no Brasil era a antiga capital Rio de Janeiro, onde dois anos antes da Semana de Arte Moderna foi construído o Teatro Trianon com um espaço moderno e luxuoso, que abrigou dois grandes atores que por muitos foram considerados renovadores pelo que praticavam nas apresentações, a saber: Jaime Costa e Procópio Ferreira. O Teatro Trianon, juntamente

do Theatro Municipal, teve grande magnitude e muito contribuiu para o desenvolvimento artístico no Rio de Janeiro.

O MARCO DO TEATRO MODERNO: O ENCENADOR

Em 1943, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro recebeu a encenação de *Vestido de Noiva,* de Nelson Rodrigues. A palavra "encenador" finalmente era vista em uma montagem de um texto nacional, o *metteur-en-scéne* tão famoso na Europa foi visto e aplaudido, não só pelo público, mas também pela crítica. E a partir dessa encenação ficou reconhecido pelos críticos o pontapé do teatro moderno carioca, pois, não houve outras encenações que chamassem atenção da crítica, assim como foi *Vestido de Noiva*. De modo que retomamos a constituição do teatro carioca, para que possamos fazer uma singela comparação com o teatro paulista, sem a pretensão de analisar intimamente. Ao longo da história do Teatro Brasileiro, houve discussões e convenções sobre os limites teatrais, principalmente depois da encenação de Zbigniew Ziembinski da peça *Vestido de Noiva*. A crítica especializada na época estabeleceu a apresentação como o "marco da modernidade teatral" no Brasil, como marco na medida em que nessa montagem a figura do encenador foi inserida nas engrenagens do teatro. Além disso, a montagem também inovou com o uso de diferentes planos cenográficos valendo-se de recursos da aparelhagem de iluminação que afasta o tradicional ar de sala de visitas do palco teatral no Brasil como apontou Sábato Magaldi, que ainda afirma que essa "novidade" concede "ares estrangeiros ao Teatro Brasileiro"(MAGALDI, 2004.p.14). Críticos teatrais convencionaram que essa encenação feita pelo grupo *Os Comediantes*, seria o germe do teatro moderno em terras brasileiras. Sábato Magaldi foi um dos críticos que vangloriou Ziembinski e Nelson Rodrigues. O historiador Thiago Herzog analisou a maneira como o crítico estabeleceu um padrão,

> E isso faz com que se construa uma fórmula de definição para um teatro "correto" e para um teatro "errado", ou o "bem" ou "mal feito". O modelo para tal avaliação é, evidentemente, *Vestido de Noiva*.

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

> Se por um lado, é correto afirmar que *Vestido de Noiva* é profundamente diferente do tipo de espetáculo predominantemente até então no Brasil, por outro, afirmar que isso o torna melhor ou pior pode levar a análise para uma evidente tomada de posição. De qualquer maneira, a montagem permitiu e facilitou aquilo que é importante para o chamado teatro moderno e para o que Sábato valoriza em sua historiografia: depende da presença de um encenador que construa a cena e possui tema, personagens e atores nacionais. Além disso, ela trata de questões importantes para a classe média, com determinada profundidade psicológica, representada através de complexas formas de funcionamento do mundo inconsciente (HERZOG, 2019.p.107).

A força interpretativa de Sábato Magaldi firmou uma hierarquização da produção teatral. Foi através dele e de outros críticos, como Décio de Almeida Prado, que foi estabelecido o padrão no qual determinavam as encenações entre boas ou ruins, se valiam a pena serem assistidas ou não. O historiador Thiago Herzog, em seu livro *Teatro Brasileiro em Panorama,* analisa o *Panorama do Teatro Brasileiro* de Sábato Magaldi e faz apontamentos relevantes ao buscar refletir o peso do crítico para a construção do teatro brasileiro. Embora Magaldi afirmasse que sentia falta do nacionalismo no teatro brasileiro[60], ele mesmo reforçou a "europeização" do teatro. No início do século XX, o teatro brasileiro sempre esteve "em falta" quando o assunto era a representação, os ensaiadores buscavam encenar textos estrangeiros, de dramaturgos modernistas bem-conceituados, pois acreditavam que buscavam modernismo teatral e, dessa forma, não faltaria mais nada para que o alcançassem. Ledo engano: Herzog nos lembra que a atriz Dulcina de Moraes montou peças de Luigi Pirandello, Bernard Shaw e Federico García Lorca, e ainda assim não obteve sucesso em relação ao reconhecimento como renovadora da cena pela crítica. O que faltava era a figura do encenador para seus espetáculos, e nesse caso, assim como Ziembinski representava em *Vestido de Noiva,* ele apresentou ao teatro brasileiro qual seria o papel do encenador no espetáculo, e assim, pelo olhar da crítica especializada que buscava o modernismo teatral, não faltava mais nada.

[60] Lembremos que, após a semana moderna de 1922, uma das principais questões era o nacionalismo inserida na cultura brasileira.

> Ziembinski, sendo produto desse novo teatro, trouxe, juntamente com Louis Jouvet e outros profissionais estrangeiros, a cultura da encenação para o Brasil. E, procurando um novo autor nacional, ele conseguiu explorar as potencialidades das "novas maneiras" de se fazer teatro, levando *Os comediantes* ao conhecimento do público. Esse autor foi Nelson Rodrigues com seu texto *Vestido de noiva* (HERZOG, 2017.p.190).

A figura do encenador era tão importante que Ziembinski buscou um autor nacional para construir a cena moderna no Brasil, como demonstra o historiador Thiago Herzog. Ele como diretor, tinha um projeto de teatro moderno e procurou construir e colocá-lo em prática com o grupo Os Comediantes no Rio de Janeiro e a figura central de seu projeto era encontrar um autor nacional. Assim, a maneira como a peça foi apresentada provocou os críticos que exaltaram e pontuaram como um marco da modernidade cultural brasileira, sem se preocuparem em fazer uma análise mais aprofundada da peça e uma crítica a própria história do teatro, na medida em que engrandeceram a montagem de Ziembinski e diminuíram as produções do passado. O problema do estabelecimento de tal marco, segundo Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg, está na ideia de que ele delimita índices para pontuar o que é ou não moderno, deixando de contextualizar o momento da produção teatral. De modo que a historicidade fica limitada ao "antes e depois" em relação ao "marco" forjado na encenação de *Vestido de Noiva*. Isso fica evidente, por exemplo, na interpretação ofertada por Décio de Almeida Prado em *O Teatro Brasileiro Moderno*(2009), no qual o autor determina o que deve ser considerado Teatro e respeitado na história do teatro. Guinsburg e Patriota criticam esse posicionamento, eles compreendem a impossibilidade de reunir em uma obra toda a diversidade em relação a escrita da história do teatro(GUINSBURG;PATRIOTA, 2012.p.116-117).

> A ideia aqui parece ser a de construir um teatro centrado na figura do encenador, um intelectual e artista que servia para pensar a cena em todas as suas instâncias e dar unidade a montagem, onde cenários, figurinos e iluminação eram criados em prol do texto montado; onde a personalidade dos atores eram menos importante que a dos personagens; onde a inovação e a criatividade fossem mais fundamentais que as convenções e que os temas burgueses fossem

> tratados em textos com profundidade psicológica (HERZOG, 2017.p.191).

A ideia de que o encenador seja crucial para a existência do teatro moderno chegou em São Paulo principalmente com a criação da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Como a presença do encenador era essencial para um teatro moderno, *Vestido de Noiva* foi visto como um modelo cênico por muitos anos, entre artistas, críticos e diretores no Brasil. No entanto, devemos salientar que não existe apenas um teatro moderno e sim vários. Quando o TBC foi fundado, a ideia era estabelecer uma continuidade a esse marco, pois a companhia tinha condições financeiras de seguir a diante o dito teatro moderno, diferente do grupo carioca. E foi feito através da profissionalização da companhia, com contratações de um elenco fixo, importação de encenadores de renome e uma gama de opções de repertório moderno.

Embora o Teatro Brasileiro de Comédia tenha sido considerado o marco do teatro moderno paulista por muitos críticos, não podemos colocar todo o crédito dessa formação cultural apenas no TBC. São várias as pequenas construções artísticas e intelectuais que ajudaram a construir a ideia e a busca pelo teatro moderno, como a Escola de Arte Dramática (EAD), Grupo Universitário de Teatro (GUT) e Grupo de Teatro Experimental (GTE). Pretendemos, aqui, formular uma teia dessa busca e construção do teatro moderno paulistano, pois através dessa teia conseguiremos demonstrar que o Teatro Brasileiro de Comédia não foi um projeto isolado. A modernidade cultural já estava nos pensamentos de boa parte dos intelectuais envolvidos com a arte teatral, pelo menos desde a encenação de *Vestido de Noiva,* para não dizer que já estavam dialogando sobre isso há muito mais tempo. Esses mesmos intelectuais buscavam construir um ambiente fértil para que fosse possível a desenvoltura desse novo teatro em São Paulo, assim seria muito mais fácil a formação de um teatro aos moldes europeus ou norte-americanos que tanto lhes encantavam. A formação dessa rede de intelectuais bem abastados era basicamente, estabelecida no seio cultural estrangeiro.

A MODERNIZAÇÃO DO TEATRO PAULISTA E SEUS IDEALIZADORES

Mas para refletirmos sobre esse projeto, com desejo de instalar um teatro moderno em São Paulo do fundador do TBC, Franco Zampari, é preciso relembrar que só foi possível esse alcance que a Companhia teve através do diálogo com outros entusiastas, como Alfredo Mesquita, que, assim como ele, também ansiava por uma renovação cultural teatral moderna na cidade. Alfredo já havia dado o pontapé da modernização da cena teatral com o Grupo de Teatro Experimental (GTE), que foi fundada em 1942 no decorrer de uma longa caminhada em sentido às tentativas de modernizar a cultura paulista. Esse apelo por uma renovação cultural persistente nesse meio social distinto em São Paulo era característico, pois, muitos circulavam por outros ambientes culturais, principalmente na Europa, onde percebiam os distanciamentos entre os lugares frequentados e a cidade de São Paulo.

O GTE era neste momento um dos principais grupos amadores de Teatro de São Paulo e contou com a direção artística de Alfredo Mesquita. Teve na peça nacional *Pif-Paf* seu maior sucesso o que demonstrava preocupação em "educar seu público" em relação à estética, fazendo assim uma mescla de textos dramáticos modernos e clássicos. A visão que Alfredo tinha do teatro brasileiro era similar à de outros críticos da época, que faziam parte desse ambiente e entendiam o teatro brasileiro no início do século XX como "falido". Isso porque o teatro nacional trazia comédias e revistas de ano com o intuito apenas de entreter o público e o mesmo apreciava esses espetáculos (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012.p.93). Para esses críticos o teatro brasileiro precisava estar em paralelo com o que faziam na Europa, com textos dramáticos "sérios" e com novas noções estéticas. No entanto, as comédias tinham vasto público e para que esse teatro moderno fosse bem aceito era necessário fazer a introdução de um teatro que tinha outras preocupações além de apenas entreter.

Como se o teatro de revista tivesse que ser destinado a um tipo de público e o teatro moderno a outro. Para esse grupo, não havia no Brasil uma companhia ou dramaturgo que pudesse suprir essa ânsia pela renovação teatral como era desenvolvida no estrangeiro.

> Dito de outra maneira, concepções cênicas e estruturas narrativas, que estabeleceram indícios de modernidade para o teatro brasileiro, não emergiram obrigatoriamente de uma única matriz, e o seu surgimento nem sempre foi perceptível à crítica nem aos seus próprios executores (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012.p.93).

Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg, ao tratarem dessa premissa, nos relembram que apesar de esse grupo não reconhecer o esforço inovador presente nos trabalhos de alguns dramaturgos brasileiros, já havia aqui preocupações em relação à renovação teatral, como Oswald de Andrade, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna, entre outros. Ao menos no campo dramatúrgico, buscavam empregar noções modernistas, onde os textos continham teor político e relações sociais (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012.p.100-106). Corroboramos as ideias dos autores em relação ao que dizem não ser "possível identificar uma matriz única para a chegada e estabelecimento de ideias modernizadoras em nossos palcos" (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012.p.107), pois, assim como o TBC fora visto e assumido por parte da crítica como um dos propulsores do teatro moderno no Brasil, já ocorria esse desejo e busca pela mesma renovação teatral.

São nessas circunstâncias que o projeto de Franco Zampari corroborou essa busca da elite de intelectuais paulistas, porque acreditavam que esse teatro moderno deveria ser aos moldes estrangeiros, com os textos, conceitos e estética europeia, principalmente. Esses intelectuais que estiveram à frente desse projeto junto com Zampari, como Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita já estavam ensaiando e testando atores e público com os grupos amadores, pois a partir desses grupos podiam inserir aos poucos textos que fugissem da comédia e chanchada e começariam o processo de profissionalização dos atores, para que estes pudessem participar efetivamente das novas fundações, como a EAD e o TBC.

A EAD, fundada por Alfredo Mesquita foi um passo preciso, para que os atores pudessem se profissionalizar dentro da modernização teatral que acreditavam. Mas é necessário examinar a história e trajetória da inserção de Alfredo Mesquita no mundo cultural, para que possamos compreender sua visão de arte e teatro, de qual lugar ela foi estabelecida. Mesquita estudou nos melhores colégios no exterior, na França passou pela

Sorbonne, Collège de France, École du Louvre, além de ter frequentado o curso de Louis Jouvet, diretor e ator francês e como boa parte dos filhos da elite paulistana Mesquita formou-se também pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Ou seja, a base de sua formação social e cultural foi influenciada pelo meio intelectual francês e da elite paulista. Sua família era dona do Jornal *O Estado de São Paulo,* um jornal de cunho libertário que representava o pensamento do grupo dominante da capital do Estado, onde Alfredo fora crítico teatral de 1933 a 1937. Mas com a instauração do Estado Novo, a família Mesquita sofreu brusco declínio econômico, seus irmãos foram exilados, bens confiscados e o jornal já não pertencia mais a família. Para se manter, ele e suas duas irmãs abriram a livraria Jaraguá e uma casa de chá nos fundos, lugar muito requintado.

A livraria Jaraguá se tornou ponto de encontro entre intelectuais, artistas e a alta sociedade paulista, o que com certeza, por Alfredo e suas irmãs serem ainda influentes na cidade. Esse público diferenciado da livraria a tornaria ainda mais badalada, pois grandes nomes modernistas se encontravam lá, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Hilda Hilst, Volpi, Abílio Pereira de Almeida e entre vários outros. Julgamos importante sempre frisar as redes sociais que esses personagens estabeleciam, para que possamos compreender melhor que esse projeto da modernização cultural paulista fora anseio de uma certa elite para satisfazer a mesma classe, via de regra. Essa relação entre Alfredo Mesquita, Franco Zampari, Ciccillo Matarazzo e os artistas e intelectuais da época nos dá sinais de que as criações de espaços culturais e o estabelecimento de marcos foram frutos desses diálogos estabelecidos nesses ambientes (GÓES, 2007.p.138).

No meio de toda essa efervescência cultural e política, Alfredo e Lourival Gomes Machado tiveram a ideia de fundar uma revista cujo foco seria discutir arte e economia. Desse modo, juntaram uma turma de conhecidos para participar dessa empreitada e a *Revista Clima* foi fundada em 1941, com os seguintes colunistas:

> Sem maiores discussões, elegeram os responsáveis por cada seção, uma escolha que seria definitiva na vida de cada um: Décio ia cuidar de teatro; Paulo Emílio, de cinema; Antonio Lefèvre, de música; Ruy Coelho, de temas variados; Roberto Pinto de Souza, de economia; e

> Antonio Candido, de literatura. Lourival escreveria sobre artes plásticas (GOÉS, 2007.p.140-141).

A revista não foi benquista pelos críticos já conhecidos na época, pois achavam que ela era um passatempo de um determinado grupo, até mesmo porque esses críticos tinham pensamento contrário ao que os integrantes da *Revista Clima* difundiam. Mas, ao mesmo tempo, ela teve boa repercussão no meio artístico. Alfredo se afastou quando a revista começou a ter dificuldades financeiras, pois ele queria que sua irmã e seu cunhado pudessem ajudá-los, mas o restante do grupo não aceitou.

A revista, que contou inicialmente com o apoio financeiro de Mesquita, aglutinou ao seu redor nomes promissores, como mostramos na citação a cima, e ao se contrapor aos nomes conhecidos, tornou-se um espaço para o estabelecimento do novo parâmetro das críticas culturais, que, assim, poderiam dar conta dos movimentos que agitavam São Paulo na década de 1940. Logo, a revista foi decisiva para nomes como Décio de Almeida Prado, Antônio Candido, Paulo Emilio Salle Gomes, dentre outros, para formarem-se como críticos, definindo seus caminhos (HECKER, 2009.p.25).

Com o seu afastamento da revista, Alfredo pôde se dedicar mais ainda ao Grupo Amador que tinha fundado. Os atores Nydia Lícia, Ruy Affonso, Ruy Mesquita e Lygia Fagundes participaram desse grupo de Alfredo e em seguida foram contratados pelo TBC (GOÉS, 2007.p.165). Alfredo queria experimentar e realizar produções jamais vistas em São Paulo, queria inserir o *metteur-en-scéne* nas produções. As peças eram montadas no Teatro Municipal e o repertório todo estrangeiro, mas ele tinha a ideia de incentivar dramaturgos nacionais, no entanto avisava que

> [...] enquanto não houver para serem representadas boas peças de autores nacionais, serão levadas peças estrangeiras, em traduções cuidadosas e de preferência escolhidas entre aquelas que não integrem o repertório das companhias profissionais de teatro (GOÉS, 2007.p.165).

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

Pelo fato de Alfredo dizer que ainda não havia peças boas para serem representadas, ele classificou e julgou os dramaturgos nacionais por não reconhecer neles peças com elementos da dramaturgia moderna. Mais uma vez, reforçou o conceito de que naquele período apenas o estrangeiro produzia textos desse nível. Hoje sabemos que a produção de cultura moderna é uma resultante de vários fatores sociais e reconhecemos que naquele período já havia textos nacionais com indícios modernos. Mas precisamos compreender também que a perspectiva que esses agentes tinham da cena cultural era outra, então devemos levá-la em conta, que os parâmetros definidores passavam pelos estabelecidos nos cânones europeus. No entanto, Alfredo sabia da necessidade de profissionalizar os atores, ele percebeu a mudança da cena teatral paulista, que agora era vista como manifestação artística através dos grupos amadores que se apresentavam. Para ele as transformações não deviam se limitar a apenas alguns aspectos do teatro, mas a todo ele. Ou seja, as inovações que apareciam nos textos, como a figura do encenador, o jogo de luzes etc., deveriam chegar também aos atores. O teatro começou a ser visto e apreciado, como arte. Dessa forma, com a ideia de profissionalizar primeiro os atores para garantir um bom desempenho em palco, ele fundou em 1948 a Escola de Arte Dramática (EAD), com vasto currículo de disciplinas ofertadas por nomes já reconhecidos no meio teatral, contava com Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker, o próprio Alfredo e entre outros.

Franco Zampari teve a ideia e propôs a criação do TBC também em 1948, fazendo assim, a história da EAD e do TBC se cruzarem e se complementarem. Ambas com propostas de profissionalizar e modernizar a cena teatral paulista. A EAD e o TBC se fundiram de tal modo que, logo que o espaço da rua Major Diogo no Bixiga, no centro de São Paulo (onde situava boa parte dos imigrantes italianos) ficou pronto, a Escola de Alfredo passou a funcionar no andar de cima do prédio.

TBC e EAD: A CONSTRUÇÃO DO TEATRO MODERNO

A criação do TBC, segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas "foi o marco divisor do teatro paulista, e pelas repercussões, do próprio teatro brasileiro" (MAGALDI; VARGAS, 2000.p.210). O mesmo crítico que construiu o marco de *Vestido de Noiva* no Rio de Janeiro reafirmou esse marco do teatro paulista. O papel que Sábato Magaldi representava para a crítica era notório, e ao reafirmar um marco pré-estabelecido ele tornou o TBC calcado na história do teatro paulista e brasileiro. Isso se deu por diversos fatores, primeiro pela estrutura estabelecida na concepção física e cênica do teatro que ainda não existia em São Paulo e seguia os modelos europeus de "teatro moderno" e segundo pelas pessoas envolvidas na criação do TBC, que eram da alta sociedade paulistana e circulavam pelos meios de produção cultural da cidade. Porém, foi a crítica teatral que estabeleceu esse marco no qual o TBC é sinônimo de teatro brasileiro moderno, e assim se tornou um exemplo claro de como o projeto teatral de Franco Zampari atingiu o êxito. Então vejamos, o mesmo crítico que estabeleceu o marco de teatro moderno carioca foi o que construiu o mesmo marco na cidade de São Paulo, claro que em outro lugar e outro momento. O principal fator que nos faz acreditar nesse estabelecimento é a junção de várias condições que foram além da presença do encenador e características físicas do teatro como já falamos, mas sim porque nesse momento São Paulo estava vivendo seu êxito econômico, de forma que a elite que buscava essa modernização tinha dinheiro suficiente para fazer a engrenagem funcionar.

O surgimento tanto do TBC quanto da EAD foi recebido pela crítica teatral como um avanço dentro da história do Teatro. Nesse sentido, o grande crítico do TBC e intelectual que compactuou desde o início com essa modernização, Décio de Almeida Prado pontuou de modo contundente o papel da EAD e do TBC dentro da ideia de modernização do teatro brasileiro (PRADO, 2009.p.39-43), em comum, ambas tinham a Europa como parâmetro para suas ações e homens na linha de frente com passagem ou nascidos no Velho continente. Contudo, não podemos considerar sem criticidade essa perspectiva de leitura feita pela crítica teatral. O surgimento da Escola e da Companhia deve ser pensado em conjunto, também, com o desenvolvimento social e político da cidade de São Paulo. Enfim, podemos observar com clareza que a crítica que estabeleceu

marcos foi a mesma, seja no Rio de Janeiro ou São Paulo, e essa mesma crítica teve força interpretativa o suficiente para organizar a história do teatro brasileiro. De forma que muito do que conhecemos e temos documentado sobre esse período de renovação teatral foi produzido através de críticos, que certamente tinham suas próprias posições e perspectivas culturais.

A EAD tinha como proposta a valorização do texto, baseado no tripé formação cultural, técnica e montagem de espetáculos, regidos pela disciplina e pela busca constante do aprimoramento técnico e cultural dos alunos. A experiência da EAD enquanto escola de teatro, ou seja, um espaço de formação formal de atores foi construído com base na intuição de seus professores em detrimento de uma pedagogia de ensino, que ainda não existia no Brasil, pois segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, aqui não havia uma grande preocupação estética, formal. Alfredo, que estava inserido no meio teatral desde 1936, percebeu que com as mudanças da cena teatral que o Brasil estava sofrendo, como a transição das escolhas de repertório, as chanchadas de Eva Todor, por exemplo, estavam perdendo espaço para peças ditas mais “sérias” (MAGALDI;VARGAS,2000.p.284). Mas ainda assim, essa produção era precária quando comparada com as estrangeiras. Então, Alfredo constatou que seria necessária a profissionalização desses atores e agentes que compunham a produção teatral para acompanhar a modernização da cena que estava em pleno desenvolvimento. A escola preparava os alunos para encenarem e dirigirem, mas era esclarecido entre eles que cada um compunha e trabalhava de formas diferentes. Isto é, o ator precisava do diretor para compor seu personagem, enquanto o diretor também tinha que estar aberto aos diálogos com os atores, para que dessa maneira a interpretação pudesse se desenvolver de forma fluida. Toda essa discussão sobre a importância do ator, do diretor e o saber diferenciar que cada um possuía sua área, demonstrava traços de um teatro moderno. Para que se tornasse possível esse projeto, contou com aulas de pessoas do meio social de Alfredo Mesquita, mas que eram artistas ou intelectuais já conhecidos na cidade.

> O currículo previa aulas de dicção e imposição de voz, com a cantora lírica Vera Janacópulos; atitude e expressão corporal, com Chinita Ullman;

> história do teatro, com Décio de Almeida Prado; representação de drama, com Alfredo; e de comédia, com Cacilda Becker (GOÉS, 2007.p.182).

Assim, é possível perceber como foi constituído currículo da EAD e as preocupações específicas que tinham com esse "novo teatro". Não foi por acaso a escolha desses profissionais para lecionar na EAD, Alfredo provavelmente sabia que, para alcançar o que almejava, era preciso contar com pessoas que possuíam as mesmas ideias e perspectivas. Através da EAD, tinham aula de outras línguas para que os alunos pudessem ler textos estrangeiros, não era mais permitido improvisar, então deveriam saber todo o texto para os ensaios e marcações de cena. Era esperado desses alunos uma formação cultural completa, para que assim, pudessem ter melhor compreensão de seus ofícios.

Os integrantes da EAD entendiam o teatro como uma possível ferramenta de desenvolvimento cultural para o país. A valorização da cultura estava enraizada nesse grupo, pois dessa forma, eles acreditavam que a modernização do país e da cidade de São Paulo precisava caminhar concomitantemente com as expressões culturais. Como tinham formação e tomavam como parâmetro o teatro europeu, era natural que quisessem instalar no Brasil os mesmos moldes. A ideia era se desvencilhar do teatro puramente comercial, como era feito por Procópio Ferreira, que valorizava o vedetismo e textos com enredos simplórios, onde havia sempre o papel do mocinho e da mocinha e o bem sempre venceria o mal. Esse tipo de fazer teatral era malvisto pelos intelectuais da época, não era levado a sério. Alfredo seguia os passos e se inspirava no francês Jacques Copeau, pois assim como ele acreditava que para "fazer seu novo teatro, precisava formar um ator" (SILVA, 1988.p.33). Essa ideia de Alfredo corroborou o projeto que Zampari havia elaborado para o teatro paulista/brasileiro.

O imigrante italiano Franco Zampari, veio ao Brasil em 1922 para trabalhar nas indústrias Matarazzo como engenheiro e se casou com Débora Prado Marcondes, que vinha de uma família tradicional paulista, por consequência podemos observar que o círculo social em que ele se inseriu era formado por abastados da cidade. Nesse meio, segundo alguns autores, percebeu o anseio por um espaço que acolhesse obras que fossem encenadas ao modo europeu, e ele decidiu montar uma Companhia que abrigasse o novo teatro. Ele soube convencer e entusiasmar os amigos da elite paulista a

ISSN 2448-1793
REVISTA
Cultura, Estética & Linguagens

embarcarem nessa empreitada. O primeiro a se convencer foi Ciccillo Matarazzo, um dos grandes nomes da sociedade paulista, ele fiou a construção do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948. Em um depoimento recuperado por Alberto Guzik[61], Zampari diz:

> É simples o que me fez criar o TBC. Cheguei ao Brasil, vindo da Itália, em dezembro de 1922. Sempre trabalhei como engenheiro. Em 1948, pertencendo à organização de dez fábricas, pude sentir que o que parecia empreendimento louco logo se justificava, em virtude do progresso imenso do país. Amante do palco desde os dezessete anos, notei com tristeza que o meio teatral brasileiro era precário, não obstante o esforço heroico de alguns homens e grupos... Decidi fundar um grupo amador e orientei a transformação de uma garagem, na Rua Major Diogo, 315, num teatrinho com trezentos e sessenta e cinco lugares (GUZIK, 1986.p.12).

Nesse sentido, a fala de Franco Zampari sobre a situação econômica e cultural do país corroborou com a ideia desenvolvida por Maria Arminda do Nascimento Arruda, quando relacionou e diferenciou modernidade e modernismo, ao elucidar que a modernidade está ligada ao modernismo na medida em que o progresso urbano-industrial se enreda intimamente com a cultura. Assim, não bastava existir grandes indústrias sem que houvesse uma vida cultural condizente com este desenvolvimento. Era preciso que o desenvolvimento urbano e econômico da cidade caminhasse ao lado da produção cultural.

[61] Alberto Guzik, em seu livro *TBC: crônica de um sonho*, fez um grande levantamento de dados sobre o TBC, desde sua criação até as heranças que ele deixou. Pesquisar sobre o Teatro Brasileiro de Comédia e não o referenciar seria no mínimo insuficiente. Guzik foi crítico teatral e responsável pela edição de número 25 da Revista *Dionysos*, a qual trata também sobre o TBC. Trouxe fontes bibliográficas, incluindo depoimentos sobre a construção e desenvolvimento da Companhia. Claro que, assim como Sábato Magaldi, também devemos analisar cuidadosamente os posicionamentos de Guzik. Ele teve grande influência intelectual através da sua formação em Direito pelo Mackenzie e pela Escola de Arte Dramática (EAD), a partir de sua formação ele trabalhou como ator no Teatro de Arena e como crítico em alguns jornais, além de ministrar aulas na EAD e na ECA/USP. Portanto, seu conhecido livro foi o resultado de sua pesquisa de mestrado. Guzik refaz e narra o caminho que o Teatro Brasileiro de Comédia percorreu e também discute as heranças deixadas por essa grande companhia, que aliás, como Fernando Peixoto bem diz, sem o TBC não teria existido o Arena e o Oficina.

A noção de teatro que Zampari carregava era italiana e de Alfredo Mesquita, francesa. De forma que essa noção europeia era uma régua usada para definir o que ele procurava em São Paulo em relação ao teatro. Quando Zampari falou, em uma entrevista, que quando ele havia chegado no Brasil não havia nenhum teatro, entendemos que foi porque na opinião dele não existia um teatro com parâmetros europeus, pois aqui só havia o que ele e os outros intelectuais que já localizamos chamavam de amador. O que os atores e companhias faziam aqui antes dessas propostas de mudanças, eram chamadas de amadores por aqueles que tinham a Europa e os Estados Unidos da América como modelo. Tanto Alfredo quanto Franco fizeram parte de um momento político/econômico/social brasileiro e principalmente paulista distinto. As famílias tradicionais paulistas tinham muito dinheiro, o que colaborava com o crescimento e desenvolvimento da capital paulista, que não se separava desses projetos culturais que surgiram. O projeto do TBC congregou forças, capacidade de desenvolvimento desse modernismo teatral porque também dava condições financeiras, havia muito dinheiro em questão para financiar um espaço de tamanha envergadura, então a força econômica que Zampari conquistou era mais do que suficiente para colocar a melhor equipe em cena. Aqui, falamos de atores que já eram reconhecidos nos grupos amadores que circulavam entre o eixo Rio-São Paulo, os encenadores estrangeiros com carreira sólida para lapidar esses atores, cenógrafos etc.

Para o projeto de renovação estética teatral, era preciso antes um ensino teórico e prático para os atores. Os amadores iniciaram o processo em seus grupos e essa escola permitiu colocar em prática essa nova perspectiva do teatro moderno, assim como o TBC. A temporada em São Paulo dos grupos Os Comediantes do Rio de Janeiro em 1944 mostrou aos paulistas interessados pelo teatro que era possível iniciar um processo de modernização e teatro “sério” no país (SILVA, 1988.p.42). Os grupos amadores que foram criados em São Paulo, eram muito próximos aos Os Comediantes em relação a estrutura:

> Os quatro momentos cênicos que tanto o entusiasmaram possuíam algumas características comuns: eram espetáculos fundamentados, principalmente, na equipe, orientados por diretores que procuravam um

> afastamento do comercialismo puro, através de textos com propostas extremamente culturais (SILVA, 1988.p.43).

Nesse sentido, tanto a EAD quanto o TBC, vieram para ocupar um espaço que foi percebido por pessoas como Alfredo Mesquita e Franco Zampari, da necessidade de maior valorização da arte teatral em contraponto a uma valorização somente comercial da mesma. No fundo, esses homens, a partir da experiência que adquiram em suas vivências no estrangeiro, acabaram localizando em São Paulo, que se encontrava em plena modernização e desenvolvimento, o lugar ideal para implementar aquilo que conheceram no exterior, em relação à arte e seu ofício. Sem, contudo, nos esquecer que ambas as criações foram posteriores ao marco já estabelecido de teatro moderno carioca com a encenação de *Vestido de Noiva,* temos de, cuidadosamente, diferenciar o teatro moderno paulista do carioca, pois cada um aconteceu em momentos e espaços sociais distintos.

O Teatro Brasileiro de Comédia foi fundado em 1948 e, inicialmente, tinha como proposta receber apresentações de grupos amadores com textos variados, a casa estava sempre cheia, a bilheteria rendendo um bom lucro e com o público satisfeito. Esses grupos construíram um espaço para os jovens atores trabalharem e aperfeiçoarem as técnicas que aprendiam, e, assim, constituírem novas companhias profissionalizadas. Percebemos aqui a influência que o GTE e do GUT no Teatro Brasileiro de Comédia e nos fica evidente que não era qualquer grupo amador que poderia se apresentar nos palcos do TBC, mas sim aqueles que eram frutos das ideias desenvolvidas entre esse grupo específico de intelectuais. No TBC, esses grupos estrearam o palco, as peças foram: *A Voz Humana,* de Jean Cocteau e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE), *O Baile dos Ladrões*, do dramaturgo francês Jean Anouilh pelo Grupo Universitário de Teatro (GUT), *À Margem da Vida* do americano Tennessee Williams também pelo GTE e *I Have Been Here Before* e *A Esquina Perigosa* ambas de J.B Pristley, sendo a primeira encenada pela Sociedade de Amadores Ingleses e a segunda pelo Grupo de Artistas Amadores(GUZIK, 1986.p.17).

A estrutura física era bem equipada, havia salas de carpintaria, sala de figurinos, administração, marcenaria e todos os equipamentos necessários de som e iluminação, a

acústica do teatro era excelente e no palco, apesar de pequeno, o cenógrafo italiano Aldo Calvo fizera um excelente trabalho (VANUCCI, 2014.p.98). Franco Zampari ao perceber que o TBC se tornou referência de teatro, decidiu profissionalizá-la e não mais receber grupos amadores. E a estratégia criada para poupar o fracasso de Franco Zampari era proporcionar o conforto aos espectadores, ter um elenco fixo, ter uma gama de encenadores que soubessem trabalhar com as novas propostas estéticas e ter equipamentos modernos que faziam toda a diferença na montagem das peças.

> Em suma, nesse período São Paulo assume a proeminência no âmbito da cultura – até então pertencente ao Rio de Janeiro – ao gestar um padrão cultural diverso. Se os anos de 1920 e 1930 caracterizam-se, de modo geral, pela busca de formas expressivas próprias, o período pós-guerra, em São Paulo, será marcado pelo fortalecimento institucional, pelo mecenato cultural. A participação de estrangeiros, como a do engenheiro Franco Zampari, mas não apenas na realização e implementação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), expõe a nova face assumida pelo mecenato cultural em São Paulo. Zampari levou para a organização do novo teatro os princípios da ação empresarial (ARRUDA, 2005.p.135-158).

Ainda que o intuito do TBC era oferecer à cidade de São Paulo um teatro moderno e de qualidade, através da sociedade com que fez com alguns integrantes da elite paulistana corroborando visibilidade social, também contava com a contribuição para o desenvolvimento da cultura da cidade. Diferente do que aconteceu no Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, em São Paulo a pujança econômica alavancava a vida cultural, a partir de um projeto de modernidade onde desenvolvimento urbano estava atrelado ao cultural, como mostramos anteriormente.

Os mecenas em São Paulo tinham seus nomes expostos e publicados em jornais e revistas, o que dava maior visibilidade social. Para gerar lucro, também pensavam na criação como uma grande empresa. A eficiência das fábricas precisava refletir na vida cultural, de modo que um validava o outro, como forma de demonstração do poder econômico de São Paulo. Ele sabia muito bem gerenciar, além disso, sabia que todos os investimentos aplicados da forma correta trariam lucro, e ele se sentia muito seguro a

iniciar essa empreitada. Esse sentimento ocorreu por outros paulistanos, como dissemos anteriormente, Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo também acreditaram nessa construção cultural necessária para a cidade de São Paulo.

> Foi exatamente no bojo desses experimentos civilizatórios, corridos na cidade de São Paulo nesse período, que vicejaram as linguagens culturais mais renovadoras, como o concretismo na poesia e nas artes plásticas; a dramaturgia e a cinematografia; a arquitetura, o design, a publicidade; as ciências sociais e o planejamento urbano; os debates que grassavam em todos os campos, a exemplo das celeumas sobre figurativismo e abstracionismo; a arte social, nacional e universal; a ciência rigorosa e o conhecimento engajado. O vigor cultural em curso forjou-se na dinâmica da modernidade burguesa, imersa na crença no progresso irreversível e comprometida com a construção do poder do dinheiro. A esfera social havia adquirido complexidade incomparável com aquela que viu emergir o impulso vanguardista do decênio de 1920. A nova experimentação modernista ocorria num ambiente permeado por concepções heterogêneas sobre a criação cultural, vindo a reforçar o pluralismo de São Paulo em franco movimento de construção das linguagens futuras. Os impasses que ocorrerão nos anos vindouros não conseguiram apagar os impulsos da renovação brotados nesse meio século de mudanças indeléveis; tampouco foram suficientes para destruir o significado das instituições na vida da cidade tornada metrópole, de cujo legado ainda somos herdeiros (ARRUDA, 2005.p.135-158).

Os reflexos desses “experimentos civilizatórios”, como apontou Arruda, na cidade de São Paulo são vistos ainda hoje. A transformação pela modernidade cultural que passamos resulta no que entendemos atualmente por “cultura moderna”. Precisamos, assim, atentar para o fato de que essas culturas são frutos de uma camada social distinta, que estava além da vontade de contribuir com o cenário cultural paulista e/ou brasileiro, pensando sobretudo na margem de lucros e em oferecer entretenimento à própria classe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fundo, o que se estabeleceu em São Paulo foi uma indústria cultural que a princípio surgiu para atender as demandas sociais e culturais da cidade, que com o tempo deixou de ter um caráter meramente filantrópico para se transformar em uma forma de ganho financeiro. Em vista disso, Zampari percebeu a grande movimentação que o TBC causou, grande público e muita propaganda, sentiu a necessidade de profissionalizar as encenações. Primeiro contratou a atriz Cacilda Becker como primeira atriz fixa da companhia, sendo ela já reconhecida, pois tinha trabalhado no Rio de Janeiro e estava ministrando uma disciplina na EAD. Depois, a contratação do encenador italiano Adolfo Celi. O encenador foi o auge e a cartada mais certeira que Zampari fez, pois sabia que se quisesse fazer com que o TBC fosse referência de teatro moderno deveria contar com um encenador, de preferência estrangeiro.

O investimento em diretores estrangeiros veio muito da ideia de que apenas um profissional que teria estudado e vivido o teatro estrangeiro seria capaz de introduzir esse fenômeno do teatro moderno no Brasil. Aliás, para os mecenas e interessados em arte que estavam no Brasil, o modelo de teatro europeu moderno deveria ser reproduzido no Brasil para que o objetivo de se estabelecer um teatro moderno em São Paulo fosse atingido.

Ao todo, o TBC representou 109 peças de 1948 a 1964, com vasto e eclético repertório, com a grande maioria de autores europeus e norte-americanos – o que foi e ainda é alvo de críticas. Inclusive, em consequência dessa preferência de textos dramáticos estrangeiros, outras companhias se originaram para rebater a proposta.

Precisamos retornar a ideia de que a formação do Teatro Brasileiro de Comédia foi uma tentativa de lançar o teatro moderno paulista, a qual, inclusive, foi muito bem-sucedida se olharmos através da crítica especializada. O projeto teatral de Franco Zampari de estabelecer na cidade de São Paulo uma casa de espetáculos aos moldes de um teatro europeu. Visando um teatro moderno, o projeto de Zampari fez com que hoje não podemos negar como o TBC marcou a transformação da cena teatral paulista, onde caminhou do teatro amador para um “projeto profissional de grande porte, exigindo vultosos investimentos nas áreas administrativa, técnica e artística”

(ARRUDA, 2001.p.118). Tal projeto que caminhou lado a lado de outras instituições que marcaram a década de 1940 como uma continuação da construção do modernismo cultural advindo do movimento de 1922.

Até 1948, não havia nenhuma grande expressão em São Paulo comparável à do Rio de Janeiro, principalmente após a encenação de *Vestido de Noiva,* pois foi formada uma régua onde já havia a definição sobre o que era teatro moderno, através dos críticos e intelectuais. O projeto encabeçado por Franco Zampari com o intuito de modernizar a cena teatral paulista tinha, portanto, um propósito: poder construir o teatro moderno de São Paulo, que seria inevitavelmente diferente da capital. Como já tratamos, esse projeto se fez possível através da importação de encenadores de renome e a sistematização do repertório, qual era em sua maioria, estrangeira.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARGAN, Carlo Giulio, 2005 *apud* ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura:** São Paulo no meio século XX. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 135-158, 2005.

BERNARDES, Maria Elena. **O estandarte glorioso da cidade**: teatro municipal de São Paulo (1911- 1938). 2004. 318 f. Tese (Doutorado em História), IFCH – Unicamp, Campinas, 2004.

GÓES, Marta. **Alfredo Mesquita**: Um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Terceiro Nome: Loqüi Editora: Albatroz Editora, 2007.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

HECKER, Heloísa Hirai. **Alfredo Mesquita**: Teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960. 2009. 100 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.

HERZOG, Thiago. O Caso do Vestido: apontamentos sobre a construção de um cânone em Panorama do Teatro Brasileiro. **Revista Faces de Clio**, Juiz de Fora, v. 3, a. 5, p. 185-205, jun./jul. 2017.

HERZOG, Thiago. **Teatro Brasileiro em Panorama**: concepções de história e teatro em panorama do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2018.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

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