



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p32-45

Dossiê: aspectos da cena moderna no Brasil

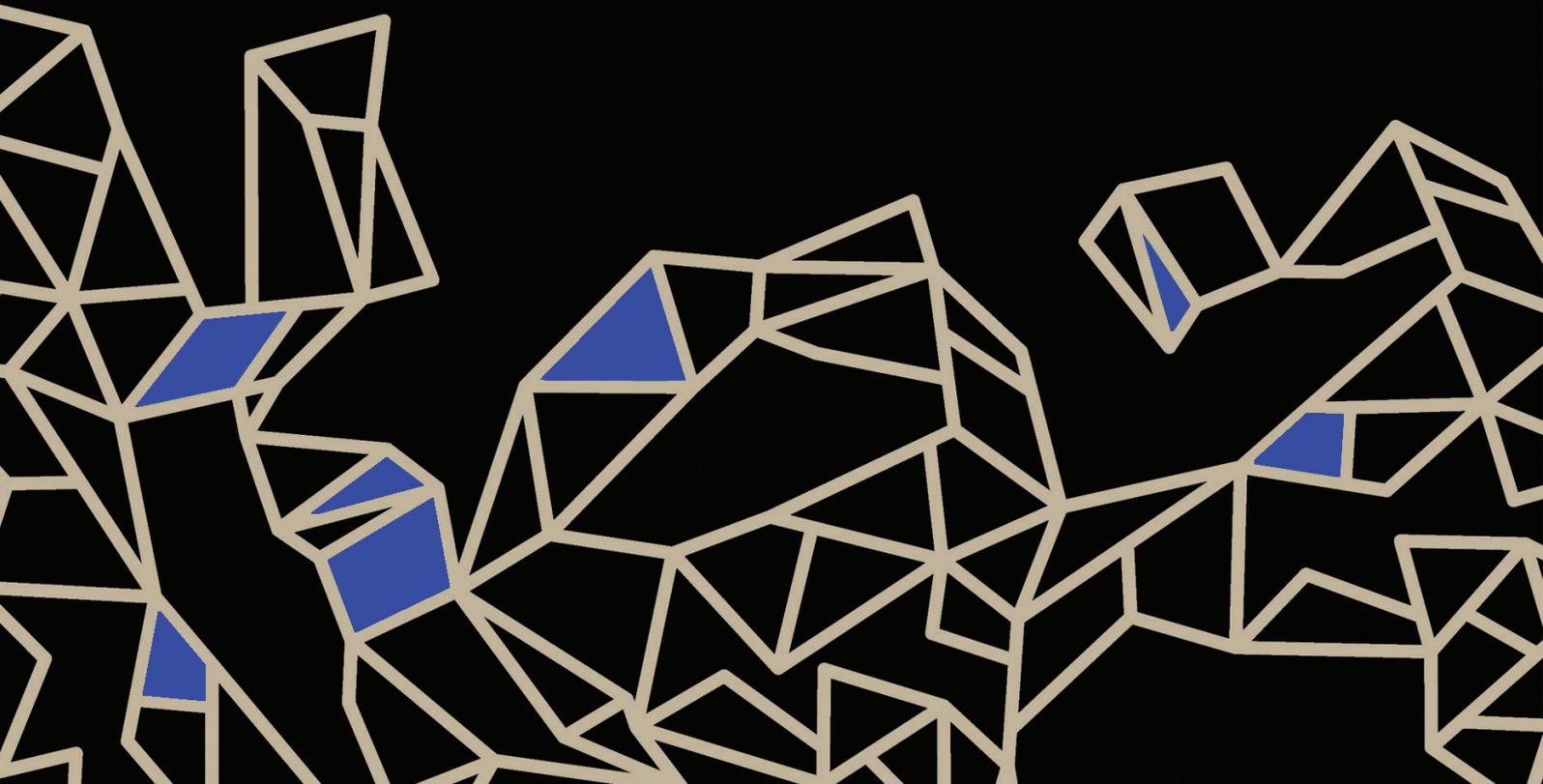
Os comediantes e a Associação dos Artistas Brasileiros: apontamentos para uma gênese

*The comedians and the Association of
Brazilian Artists: notes for a genesis*

Henrique Brener Vertchenko

Henrique Brener Vertchenko

Ator pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atualmente em período sanduíche na Université de Versailles Saint-Quentin. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)



Resumo

O artigo discute a formação do grupo Os Comediantes na década de 1930, inserindo-o no seio das propostas e ações artísticas da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB). Apresentam-se, assim, apontamentos para um período fundamental no que se refere ao delineamento de projetos e debates artísticos e intelectuais que trariam reverberações na “gestação” do grupo teatral conhecido como fundador do teatro brasileiro moderno. Buscando os fragmentos da associação, um ambiente cultural dinâmico, propiciador de circulações de ideias, consagrações e sociabilidades, objetiva-se o delineamento de processos sociais, imaginações artísticas e práticas que permitam entrever projetos e mecanismos de trabalho. Desse modo, pensar as conformações teóricas, sociais, políticas e espaciais em torno das quais se articulava a AAB permite caracterizá-la como recorte exemplar de um campo cultural.

Palavras-chave: Os Comediantes, Associação dos Artistas Brasileiros, Teatro brasileiro moderno.

Abstract

This article discusses the formation of *The Comedians* group in the 1930s, inserting it within the artistic proposals and actions of the Association of Brazilian Artists (AAB). Thus, notes for a fundamental period in the design of artistic and intellectual projects and debates, that would bring reverberations in the “gestation” of the theatrical group known as the founder of Brazilian modern theater, are presented. Looking for fragments of the Association, a dynamic cultural environment, promoting circulations of ideas, consecrations and sociabilities, on aims at outlining social processes, artistic imaginations and practices that allow us to glimpse projects and work mechanisms. Thus, thinking about the theoretical, social, political, and spatial conformations around which the AAB was articulated, allows us to characterize it as an exemplary cut of a cultural field.

Keywords: The Comedians, Association of Brazilian Artists, Brazilian modern theater.



O grupo Os Comediantes é, inquestionavelmente, um dos protagonistas das narrativas acerca da modernização do teatro no Brasil em fins dos anos 1930 e começo dos anos 1940. Nas últimas décadas, os depoimentos se constituíram a principal fonte historiográfica sobre o grupo, o que se deveu, sobremaneira, à iniciativa do Serviço Nacional de Teatro de em 1975 lançar o número 22 de sua revista *Dionysos*, iniciando “uma série de levantamentos sobre o moderno espetáculo brasileiro” (MIRANDA, 1975, p. 3), já considerado consolidado, com o intuito de preservação dessa memória. Como não poderia deixar de ser, o volume que inaugura essa série é dedicado aos Comediantes, sendo formatado para ser lugar de memória e fonte de pesquisa, citado rotineiramente nos estudos sobre o grupo. Para tanto, a partir de um longo relato do ex-membro Gustavo Dória, lançado no mesmo ano em livro (DÓRIA, 1975), foram procurados outros antigos integrantes ou envolvidos para fornecerem seus depoimentos: Carlos Perry, Graça Melo, Luiza Barreto Leite, Miroel Silveira, Nelson Rodrigues e Zbigniew Ziembinski. Foram incorporadas ainda críticas de espetáculos, fotografias e textos panorâmicos sobre teatro, música, artes plásticas e cinema à época.

Esses relatos compilados pela revista são resultado de uma política da memória que acabou por interferir fortemente na escrita da história. Trata-se de um empreendimento oficial que pode ter, na década de 1970, reatualizado as dimensões celebratórias do grupo e do marco *Vestido de noiva*, de 1943, de forma que a renovação historiográfica das décadas seguintes lançasse mão dessas fontes. A produção de memória apresentada não se dá sem oposição de discursos, versões diversas e batalhas por protagonismo e veracidade. Se Gustavo Dória é quem fornece maior detalhamento das ações do grupo, Graça Melo se refere a ele como alguém que “[...] ficou mais à distância, colaborando na periferia das atividades” (MELO, 1975, p. 36); se Carlos Perry é mais otimista, Luiza Barreto Leite demonstra contrariedade à ausência de reconhecimento posterior dos primeiros integrantes, dizendo que

[...] mesmo hoje, quando o grupo já começa a ser reconhecido como o verdadeiro renovador do espetáculo brasileiro, ainda existe uma fase obscura, aquela que durou três anos e que, como toda fase inicial de pioneirismo, onde todos arrancam com os dedos sangrantes as pedras dos caminhos, se poderá chamar de *Fase Heróica*, pois é nela que se

constrói a escada por onde os outros subirão. [...] Os soldados desconhecidos abriram alas para os “monstros sagrados”, em desfile na marcha batida da História. (LEITE, 1975, p. 42)

Evidentemente, as contradições não invalidam esses relatos, mas evidenciam as apropriações, usos e leituras dos acontecimentos que resvalam na produção de sentidos. A coerência é, no caso, uma autoconstrução *a posteriori* que articulou a memória pessoal e coletiva às elaborações narrativas e teóricas da crítica, o que levou ao compartilhamento de referências e fundamentos básicos para a trajetória dos Comediantes. Foram elaboradas, assim, construções em torno de espaços, sujeitos, relações e projetos.

Este artigo aborda um período anterior até mesmo à “fase heroica” reivindicada por Luiza B. Leite, quando o grupo sequer existia, mas a gênese de sua formação já se apontava no seio das propostas e ações artísticas desenvolvidas pela Associação dos Artistas Brasileiros (AAB). Apesar do fato de Os Comediantes ter surgido relacionado à AAB ser corriqueiramente lembrado, há poucas referências capazes de mapear de forma mais concreta esse ambiente social e cultural. Para tanto, as principais fontes mobilizadas aqui são artigos e notas de jornais e o Anuário de 1936 da instituição, além de depoimentos.

A AAB, esta “brilhante associação de arte, literatura e mundanismo” (ASSOCIAÇÃO..., 1931, p. 6), fundada pelo artista plástico Mário Navarro da Costa, surgiu a partir do convívio de artistas dos mais variados ramos em setembro de 1929, no 1º Salão dos Artistas Brasileiros, sediado no salão nobre da Biblioteca Nacional. Com princípios de maior liberdade, sem comissão julgadora e com uma agenda de solenidades sobre artes plásticas, literatura e música, fazia frente ao formalismo clássico do Salão Nacional de Belas Artes, localizado no prédio vizinho, e com estrutura baseada na sujeição a um júri. Expuseram nesse 1º Salão artistas como Portinari, Raul Pedrosa, Ismael Nery, Alvarus, Alberto Guignard, Roberto Rodrigues, Celso Kelly e Ruy Campello, além do próprio Navarro da Costa. No dia 30 de setembro daquele mesmo ano, alguns dos participantes desse evento criaram a AAB. Nos primeiros anos, a sede da associação passou pelo Liceu de Artes e Ofícios e pelo Teatro Casino, até instalar-se no salão do Palace Hotel por meio da intervenção



de Octávio Guinle, que se tornaria sócio benemérito da associação. Em 11 de setembro de 1934, Pedro Ernesto, interventor do Distrito Federal, assinou decreto concedendo sede própria à AAB e vantagens a seus associados. Isso teria permitido “novas possibilidades” e acelerado “o ritmo da vida da instituição” (ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS, 1936, p. 8).

Nos seus primeiros seis anos de existência foram realizados sete salões coletivos – entre eles os de Arquitetura Tropical, do Nu, do Livro e do Carnaval –, mais de 120 exposições individuais, concertos, conferências literárias, cursos de arte, concursos de cartazes e figurinos, homenagens a escritores como Moacyr de Almeida e Graça Aranha. Além disso, a associação organizava anualmente o Baile dos Artistas no Carnaval e o Réveillon das Artes – este preparado pelas sócias mulheres, em relação ao qual o *Jornal do Brasil* de 7 de novembro de 1931 publicaria que “O grande mundanismo carioca, assistirá hoje, graças à Associação dos Artistas Brasileiros, a uma festa de rara elegância, vivendo entusiasmadamente ‘Uma noite em Montmartre’” (REVEILLON..., 1931, p. 12), realizada para a “alta sociedade” no sétimo andar do Palace Hotel, diante da Cidade Maravilhosa iluminada por suas 100 mil lâmpadas¹. Há que se frisar, ainda, que muitas atividades da AAB tiveram relação próxima com os poderes públicos municipal e federal: cursos de extensão das universidades Federal e do Distrito Federal foram preparados e ministrados pela associação e concursos de propaganda dos bailes do Theatro Municipal e de fantasias para o Carnaval foram promovidos em parceria com a Diretoria de Turismo.

Quando do ano de 1936, a AAB tinha Celso Kelly como presidente e, entre seus 237 sócios efetivos, nomes como Portinari, Oswaldo Goeldi, Oduvaldo Vianna, Andrade Muricy, Raul Pederneiras, Tarsila do Amaral, Raul Pedrosa, Alberto Guignard, Laura Alvim, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Alcides da Rocha Miranda, Anísio S. Teixeira, Austregésilo de Athayde, Gilberto Trompowsky, Henrique Pongetti, Jorge de Castro, Margarida Lopes de Almeida e Tomás Santa Rosa.

1 Esse “Réveillon das Artes” de 1931 foi patrocinado pelas senhoras Marques Couto, Sarah de Figueiredo, Stella Guerra Duval, Condessa de Bernstorff, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, Olga Mary Pedrosa, Maria Francelina e Assis Chateaubriand.

A presença desses nomes demonstra o envolvimento de sujeitos relacionados ao mundo artístico e intelectual do Rio de Janeiro do período que, mesmo detentores de heterogeneidade estilística, eram reunidos a partir da pretensiosa missão de “coordenar as atividades artísticas dos diferentes setores da arte brasileira” (ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS, Op. cit., p. 5), fundindo-as em uma ação cultural orgânica que se empenhasse na renovação cultural e artística da cidade, opondo-se, principalmente, ao tradicionalismo da Escola Nacional de Belas-Artes. No entanto, para além desse propósito declarado, a associação operava como um reconhecido espaço de sociabilidade cujas atividades plurais ofereciam refúgio para admiradores de uma arte conformada pelos proclames sedutores da libertação moderna. Assim, entre seus sócios constam não somente artistas, mas também membros de famílias influentes política e financeiramente – como os Guinle, os Rocha Miranda, os Bittencourt e os Bandeira de Mello –, além de estrangeiros que, possivelmente recém-imigrados, buscavam se integrar a núcleos de socialização e exposição e traziam novos elementos às propostas de renovação artística – como Dimitri Ismailovitch, Hans Nobauer, Nino Bozzetti, Sra. Roxy King Shaw, Riva Pasternack e Rafael Argelés, entre outros. Ademais, outra característica significativa desse quadro social é a participação de membros da mesma família. Diante de todos esses aspectos que levantam traços da composição social da instituição, se torna patente certo caráter elitista, o que não deve ser entendido, obviamente, como uma faceta única. No anuário de 1936 pode-se ler que a associação

Representa ao mesmo tempo um club em que se reúnem, em convívio frequente, numerosos artistas, professores, intelectuaes em geral e amigos das artes, aí incluídas figuras de grande projeção social; um local de exposições artísticas incomparável, em pleno coração da cidade, acessível e bem apresentado; um salão de concertos excelente; uma atraente sala de conferências. (Ibid., p. 5)

Segundo relato de Gustavo Dória (Op. cit., p. 5), “A sede da Associação ficava estrategicamente localizada no antigo Palace Hotel, na Avenida Rio Branco esquina da Almirante Barroso [...]. E o Palace Hotel era um lugar de encontro das elites do Rio.” Ali uma “pequena multidão” se encontrava

mensalmente para assistir apresentações de Portinari, Di Cavalcanti, Francisco Mignone, Villa-Lobos, Lasar Segall, Santa Rosa, Margarida Lopes de Almeida, Gilberto Trompowsky, ou seja, artistas principalmente de música e artes plásticas que, vinculados ou não à instituição, ganhavam cada vez mais proeminência pela incorporação de tendências modernistas aos objetivos estatais de construção de uma cultura nacional. Dória ainda apresenta subsídios para a configuração espacial dessa sede: a entrada principal do hotel com o bar localizado à esquerda, frequentado por “políticos de destaque, ‘coronéis’ da indústria e do comércio e, principalmente, rapazes pertencentes a então chamada *jeunesse dorée*” (Ibid., p. 5). À direita estaria o salão de leitura “onde homens tratavam de negócios e senhoras marcavam encontro com amigas” (Ibid., p. 5); ao fundo, um jardim de inverno. Atrás do jardim, um salão grande abrigava a AAB. Segundo o relato, haveria assim três grupos sociais que se cruzavam e que por vezes se fundiam para assistir às atrações da AAB: uma elite política e financeira, jovens cultos e elegantes, e os próprios membros da instituição.

Caracterizar esse espaço e suas ações internas nos leva, simultaneamente, a localizar o edifício onde essas atividades transcorriam: na avenida Rio Branco, símbolo maior da reforma do início do século e de simbologia moderna renovada nos anos 1930. De fato, a antiga avenida Central e suas imediações, incluindo aí a Cinelândia, constituíam um epicentro de ações, edifícios e trânsitos relacionados aos mundos político e cultural, de maneira que a sede da AAB não estava isolada geograficamente, mas irmanada aos centros dos “espetáculos” de cultura e civilização, a exemplo do Theatro Municipal, da Biblioteca Nacional, da Câmara Municipal e, a partir de 1937, do Ministério da Educação e Saúde.

A trajetória do grupo Os Comediantes esteve intimamente ligada aos objetivos da AAB e às relações e ações desenvolvidas em seu interior. A gestão de Celso Kelly como presidente foi permeada por algumas atividades que demonstram a sua inquietude em relação ao teatro. Nesse sentido, ressaltamos a realização de conferências, como as de Anton Giulio Bagaglia em 1936, considerado o reformador do teatro italiano², e de Jarbas de Carvalho

² Financiada pelo regime fascista, em 1936 Bragaglia viajava com um barracão de artes aplicadas, incluindo a cenografia, para mostrar o “gênio itálico” aos emigrantes na América Latina. Cf. VANUCCI, 2014.

em 1939, intitulada “Theatro Synthetico,” na qual defendia o lançamento de novas bases para um teatro **hodierno**. Celso Kelly, “Grande conversador, interessado em arte de um modo geral e, sobretudo, muito interessado em Teatro,” juntamente com Tasso da Silveira, diretor dessa área, desenvolvia uma agenda para a instituição “onde de vez em quando o teatro surgia através de uma cena curta, um monólogo ou mesmo pequenas representações” (Ibid., p. 6). Ainda em 1936, após experiências de menor porte, promoveu concursos que contemplariam peças originais ou traduzidas, cenários, interpretação por atores profissionais e por amadores. Sob a presidência de Tasso da Silveira seria organizada uma comissão julgadora composta por um crítico literário, um teórico de arte dramática e um ator teatral. As peças classificadas poderiam ser montadas pela AAB e deveriam pertencer

[...] ao gênero da alta comédia ou do drama de pensamento, sendo preferível que se atenham à fixação de um puro lance do destino humano, de sentido transcendente aos problemas particulares do instante, como o fizeram todos os grandes criadores do teatro, de Eschylo a Ibsen, passando por Shakespeare, e absolutamente proibido que explorem temas ideológicos, de significação política, social e moral controversa ou condenável. O desejo da A.A.B., com a presente iniciativa é provocar uma pura floração de genuína arte dramática, segundo o exemplo dos maiores mestres de todos os tempos. E a arte dramática genuína, como toda arte, não seria jamais a que se prestasse a servir de instrumento a finalidades outras que não a expressão do sentimento transfigurado do homem em face do mistério de beleza e profundidade da vida. (ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS, Op. cit., p. 18)

O estabelecimento desses parâmetros aponta para o delineamento de alguns sentidos que se pretendia imprimir ao projeto teatral da AAB desde então. Ambicionava-se estimular a “germinação” de uma arte que fosse ao mesmo tempo genuína e baseada em exemplos europeus, de modo que se chegasse à exploração de valores transcendentais às realidades particulares. Com isso, proibia-se abordagens afinadas a ideologias políticas e, ao desejarem a superação de restrições espaciais e temporais em prol de valores superiores e “universais”, evidenciava-se não somente um sentido de aprendizado canônico, mas também intuídos de inscrição na história.



Já para o concurso de cenários deveriam ser inscritos projetos para a peça *Ariane et Barbe-Bleue*, de Maurice Maeterlinck, cujos desenhos vencedores ficariam em exposição na AAB. Como indicação, “Os concorrentes, na execução dos seus projetos, devem ter em vista as pesquisas admiráveis dos grandes cenógrafos modernos, sobretudo os da França e da Rússia, que chegaram a resultados que importam em total renovação desta arte” (Ibid., p. 18).

O concurso de interpretação por atores profissionais seria feito a partir de peças apresentadas no Rio de Janeiro entre setembro e outubro de 1936 por conjuntos que se inscrevessem previamente. No caso do concurso de interpretação por amadores, os grupos deveriam escolher para encenação uma peça de um ato dentre oito indicadas: *A mentira* e *O tio Pedro*, de Marcelino Mesquita; *Entre o vermute e a sopa*, de Arthur Azevedo; *Rosa murcha*, de Moreira Sampaio; *O defunto*, de Filinto de Almeida; *Romança*, de Coelho Netto; *Rosas de todo ano*, de Julio Dantas; e *O elefante doutorzinho*, de Levy Autran, além de peças escritas ou traduzidas especialmente para o evento por Oduvaldo Vianna, Raul Pedrosa, Benjamin Lima e Alberto de Queiroz. A premiação consistiria em uma “montagem de gala, num dos nossos principais teatros” (Ibid., p. 21).

Dois aspectos merecem ser destacados no panorama desses concursos. O primeiro deles é a presença de críticos literários em três das quatro comissões julgadoras, o que aponta não somente para a força dessa autoridade no plano cultural e político brasileiro de então, mas também para o tipo de teatro que se pretendia, permeado por imaginários que articulavam uma correspondência entre “theatro-arte” e expressão literária. O outro aspecto é a programação mais ampla de atividades projetadas pela AAB, dentro da qual esses concursos estavam inseridos. Para o ano de 1936 foram planejadas – além das exposições coletivas nos salões de Carnaval, cenários de teatro, arquitetura, entre outros – as exposições individuais de artistas como Guignard, Tarsila do Amaral, Portinari e Gilberto Trompowsky; uma série de grandes concertos dos compositores brasileiros, com um programa que incluía Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri; cursos intitulados História da Música Brasileira, Iniciação Artística, A Pintura Moderna, Evolução das Cidades, Tradições do Rio; e concursos de música, letras e artes plásticas. Essa programação constrói para a associação a imagem de uma “vitrine” pela qual

perfila uma hegemonia modernista (ainda que diversa) em múltiplas áreas, além de indicar a existência de um dinâmico espaço de circulação de ideias, práticas, consagrações e sociabilidades.

Os projetos da AAB para o ano de 1936, quando da gestão de Celso Kelly, são exemplares como apontamentos para uma gênese do grupo Os Comediantes, não cabendo aqui um pormenorizado desenvolvimento de suas ações nos anos seguintes, mas a compreensão de como ali havia bases e preceitos para o surgimento de um grupo que se tornaria conhecido como fundador do moderno teatro brasileiro. O concurso de teatro amador daquele ano foi ganho pelo grupo Os Independentes, dirigido por Sadi Cabral e Maíra Filho. Segundo Dória (Op. cit., p. 6), o êxito dessa experiência “animou Celso Kelly a levar avante os seus propósitos, concretizando o velho sonho: criar um grupo teatral próprio da Associação de Artistas Brasileiros.” Em abril de 1938, o Conselho Geral da Associação instituiu a Comissão de Teatro e Cinema como órgão permanente, com reuniões semanais às quartas-feiras, e elegendo Olavo de Barros, nome influente nos meios intelectuais e políticos, como membro efetivo dessa comissão.

Vale lembrar que Olavo de Barros era ator, autor e ensaiador teatral, atuando desde 1916, tornando-se reconhecido no radioteatro e figurando “Entre os ensaiadores mais disputados nas primeiras décadas do século XX” (CAMARGO, 2011, p. 17). Além disso, pertenceu à Associação Brasileira de Críticos Teatrais e à Casa dos Artistas. Como representante desse sindicato, foi membro da Comissão de Teatro Nacional, que existiu entre novembro de 1936 e dezembro de 1937. Dessa comissão também participaram dois outros membros da AAB: Celso Kelly e Múcio Leão. Esses trânsitos entre associações artísticas, instituições oficiais e órgãos de representação política são parte de um amplo espectro de redes relacionais, situando as atividades da AAB como segmento de um quadro maior, no qual se articulam artistas e intelectuais em torno de projetos, debates e práticas.

A AAB, em seus anseios, projeções e atividades, figura como uma gênese do grupo Os Comediantes. A partir das experiências da Comissão de Teatro e Cinema, em 1938, a formação do grupo se deu pela iniciativa de Santa Rosa, Luiza Barreto Leite e Jorge de Castro, fotógrafo amador que fizera um curso de teatro na Inglaterra. A primeira diretoria oficial do grupo



foi formada por Santa Rosa como diretor artístico; Brutus Pedreira, ator com experiência no Teatro de Brinquedo, como diretor de produção; e Aníbal Machado, influente intelectual mineiro, na qualidade de presidente. Somavam-se Gustavo Dória e Agostinho Olavo sem cargo específico, mas atuando em diversas frentes.

O fato de Os Comediantes ter nascido dentro das atividades desenvolvidas pela AAB e como seu corpo cênico não é mera contingência, mas o resultado da viabilização de um repertório de crenças estéticas e políticas, o que pode ser demonstrado por certa correspondência de princípios entre ambos. Em nota de jornal de 15 de outubro de 1941, é dito que “desde o início, a formação desse grupo foi presidida por intelectuais” e que eles seriam dotados de “intenções puramente artísticas” (PIRANDELLO..., 1941). Há nessa nota o estabelecimento de uma característica que pode assinalar os principais contornos do grupo. A herança da AAB, assim como toda uma movimentação artística nacional, trazia a prerrogativa da intelectualização, o que implicava estudo minucioso, teorização, compreensão e atenção às produções e aos deslocamentos mundiais em torno da arte teatral, com ênfase nas dinâmicas propiciadoras de circulação de ideias e uma ética baseada no inconformismo com o estado atual da arte. Essa busca pelo conhecimento e pelo ritmo vertiginoso de mudanças que se transfigurava em uma idolatria do novo se refletia tanto nas atividades do grupo, abertas ou não ao público, quanto, por exemplo, na escolha do repertório.

Nos trânsitos entre a AAB e o grupo, outro aspecto a que ser considerado: a força do campo das artes plásticas, influente na afirmação de alguns paradigmas culturais da arte moderna. A participação efetiva de Santa Rosa nos rumos tomados pelos Comediantes, principalmente em seus primeiros anos, imprimiu transformações nos cenários – até então pouco conhecidas no Brasil –, em que ele se valia dos traçados modernos desenvolvidos em suas pinturas e desenhos. Quanto aos mecanismos de captação de recursos, uma tradição – muito mais usual em artes plásticas do que em teatro – pode ter tido peso nas produções: o mecenato particular proveniente de famílias abastadas. A rede de relações esboçada aqui assinala a viabilidade do empreendimento artístico por meio de uma associação entre elites intelectuais e financeiras e grupos do Estado, o que indica um amálgama de mecenatos

públicos e privados oscilantes entre uma tradição artística no Brasil e uma nova conjuntura política a interferir nos modos de produção teatrais. Sem dúvidas, o grupo Os Comediantes pode ser encarado como um dos epicentros de novos modos de se encarar a produção teatral no Brasil, comportando uma dinâmica que colocava os sujeitos envolvidos nessa arte em contato mais direto com as instâncias de poder, participando das decisões e projeções que alimentariam os anseios em relação ao seu futuro.

Outra característica que pode indicar contornos para o grupo, baseada no dizer de que ele possuía “intenções puramente artísticas”, é a construção de um aparato discursivo marcado pelas bases sugeridas por Celso Kelly (1953, p. 28) para se encarar a arte: a sua concepção como atividade transcendental e desinteressada, capaz de libertar uma cultura corrompida e “re-humanizar” o homem. Nesse sentido, é sintomática a longa matéria sobre o grupo veiculada na *Revista da Semana* de 18 de novembro de 1944, intitulada “Arte e não dinheiro!: este é o lema dos Comediantes” (ARTE..., 1944). Com essas pretensões quase salvacionistas de renovação, as intenções estéticas se tornam morais e os sujeitos envolvidos se transformam em heróis com uma missão a ser cumprida.

A trajetória dos Comediantes, sobre a qual não cabem pormenores nesse artigo, foi permeada por reuniões, escolhas de repertórios, esperas de financiamentos, uma parceria de sete anos com o diretor Zbigniew Ziembinski, a emblemática montagem de *Vestido de noiva*, temporadas em São Paulo, debates acirrados na imprensa, querelas entre amadores e profissionais e a montagem de 15 peças apresentadas de 1940 a 1947. A composição *sui-generis* dos elencos “amadores”, ao mesmo tempo em que suscitava interesse e apoio por parte da imprensa, permitia uma liberdade de criação e de trabalho que não era submetida ao ritmo mercadológico próprio do teatro profissional. Entretanto, em 1944 foram feitas propostas para modificações nos estatutos do grupo, dotando-os de outro grau de formalismo organizacional. Essa nova etapa vinha como uma resposta à crise financeira pela qual se passava, que se deu concomitantemente ao fim do primeiro governo Vargas, o que pode assinalar o impacto causado pelas mudanças na estrutura de governo nas políticas culturais, assim como a sensação de fim de ciclo experimentada por parcela da intelectualidade envolvida nos projetos varguistas.



As associações, grupos, sindicatos, salões, jornais e cafés, são, por excelência, lugares onde se configuram processos de criação e transmissão cultural. Isso significa que as dimensões organizacionais e os espaços sociais, implicando formas de convivência, engendram valores estéticos, culturais e políticos que, ainda que polissêmicos e multifacetados, envolvem conexões e compartilhamentos. Pensar as conformações teóricas, sociais, políticas e espaciais em torno das quais se articulava a AAB permite caracterizá-la como recorte exemplar de um campo cultural. O campo cultural seria um “microcosmo social, no qual se produzem obras culturais [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 60), espaços imaginários em que diferentes redes são delimitadas pelas práticas sociais e pela posição de seus agentes. Segundo Bourdieu, a autonomia pela qual esses campos passam seria cada vez mais frequente a partir do século XIX, assim como um aumento da pluralidade de projetos em seus interiores e de lugares específicos nesses microcosmos:

[...] lugares de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (Academias, Salões, etc.), instância de reprodução dos produtores (escolas de belas-artes, etc.), agentes especializados (marchands, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis às que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos. (Ibid., p. 32)³

A demarcação de uma posição pela AAB diante do academicismo da Escola Nacional de Belas Artes está envolvida em disputas por hegemonia no campo artístico que se relacionam a conflitos geracionais e a novos estatutos da arte no plano nacional. Os mecanismos por meio dos quais se dá esse processo colocam em cena o poder desses sujeitos como criadores e mediadores culturais movidos por estruturas de sociabilidade, influenciando nos acontecimentos e possibilitando a transformação de ideários em horizontes concretos e mitos.

3 Cf. Ibid., p. 326.

Referências bibliográficas

- ARTE e não dinheiro!: este é o lema dos Comediantes. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 18 nov. 1944. Recorte. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-Funarte.
- ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS. **Anuário AAB**. Rio de Janeiro: AAB, 1936.
- ASSOCIAÇÃO dos Artistas Brasileiros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 out. 1931, p. 6.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMARGO, A. R. **Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- DÓRIA, G. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- KELLY, C. **Tendências da cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.
- LEITE, L. B. A fase heróica. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 40-43, 1975.
- MELO, G. Testemunho. **Dionysos**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 35-39, 1975.
- MIRANDA, Orlando. Uma Memória do Teatro Brasileiro. **Dionysos**. Rio de Janeiro, n. 22, p. 3-4, 1975.
- PIRANDELLO num espetáculo em benefício da Fundação Darcy Vargas. 15 out. 1941. Recorte de jornal. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-Funarte.
- REVEILLON das artes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 nov. 1931, p. 12.
- VANUCCI, A. **A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Recebido em 21/09/2018

Aprovado em 13/12/2018

Publicado em 29/12/2018

