

Editar comédias no Brasil das décadas de 1920-1940: entre o cinema e o rádio

Publishing Comedies in Brazil from the 1920's to 1940's: between Cinema and Radio

Henrique Brener Vertchenko

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

CNPq

henriquevertchenko@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-9348-3328>

Resumo: A publicação de comédias de dramaturgos brasileiros passou por um significativo processo de expansão entre as décadas de 1920 e 1940. Este artigo analisa formas temáticas e materiais em casos exemplares dessas edições, relacionando-os à disseminação do cinema e do rádio, com seus impactos nos conteúdos narrativos e em alguns recursos cênicos de tais peças ligeiras. Para tanto, são observados os textos e sua inscrição social, seus suportes impressos e os índices de suas práticas de leitura. Evidenciam-se, assim, as estratégias adotadas por agentes do livro e do teatro para inserção e acomodação em face da nova realidade do mercado de entretenimento.

Palavras-chave: edição teatral; comediografia ligeira; peça radiofônica; teatro brasileiro.

Abstract: The publication of comedies by Brazilian playwrights underwent a significant process of expansion between the 1920s and 1940s. This article analyzes thematic and material forms in exemplary cases of these editions, relating them to the dissemination of cinema and radio, with their impacts on the narrative contents and some scenic resources of such light plays. To this end, the texts and their social inscription, their printed media and the clues of their reading practices will be observed. This highlights the strategies adopted by book and theater agents for insertion and accommodation in the face of the new reality of the entertainment market.

Keywords: theatrical edition; light comedy; radio play; brazilian theater.



Do palco ao impresso

A peça *O “tenente” era o porteiro*, do dramaturgo Gastão Tojeiro, editada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1938, traz na primeira página de seu texto uma ilustração que corresponde ao cenário onde se passará o prólogo¹. Embora tal cenário fosse constituído por uma pintura em telão, recurso típico daqueles anos, ele não representa o ambiente doméstico corriqueiramente atribuído às comédias de costumes do período, mas o *hall* de entrada de um cinema. A rubrica reforça em seguida esse espaço com indicações precisas:

Telão descido à boca de cena – deixando espaço necessário para que possam movimentar-se as personagens – apresentando a parede que separa, no Cinema “Pompeia”, o salão de projeção da sala de espera, sendo nesta que o público vê desenvolver-se a ação. Ao centro da parede, larga abertura, velada por pesada cortina, que dá entrada para o salão de projeção. Ao longo da parede veem-se espelhos, cartazes de filmes, etc. À esquerda [...] há uma urna de madeira, esguia e alta, na qual o porteiro deposita os bilhetes que recebe dos espectadores que entram [...] (Tojeiro, 1938, p. 5).

O primeiro aspecto a ser destacado na ilustração é que se trata de um expediente autorreferencial, uma vez que é veiculada a imagem da própria peça, a cena e seus recursos técnicos, ao invés de apenas evocar seu universo ficcional. Ou seja, está nítido que é mostrado ali um palco e um cenário, o que permite que o leitor crie, potencialmente, uma representação mais concreta e direcionada da cena. Esta mediação evidencia, por um lado, aspectos da natureza da performance e de um modo de produção teatral específico, e, por outro, como o impresso pretende ser de fato a transcrição de uma peça em páginas, ou um livro de teatro, no caso, estreitamente ligado ao mundo do espetáculo que o originou.

Seguindo essas perspectivas, a ilustração na edição de *O “tenente” era o porteiro* possibilita a emergência de dois parâmetros analíticos. O primeiro deles, temático – e que será aprofundado mais adiante neste artigo –, aponta para fissuras no espaço e na estrutura doméstica usual para o gênero cômico de declamação² produzido, sobretudo, no pós I Guerra Mundial. Em que pese o fato de o telão supracitado ser utilizado apenas no prólogo e no epílogo da peça, subindo para dar lugar à típica sala de visitas de feição burguesa para os três atos, ele é representativo da penetração crescente em cena de motivos da modernidade urbana, seus novos hábitos e formas de sociabilidade e lazer.

Já o segundo parâmetro analítico diz respeito às formas e materialidades das edições do gênero produzidas naquele momento. Embora não fosse utilizada com frequência, a ilustração é um, dentre outros recursos, que se expandiam no entreguerras, refletindo um maior investimento nas edições teatrais ditas “populares” ou “econômicas”. Avolumam-se paulatinamente elementos paratextuais chamativos: pequenos prefácios, citações de imprensa, listas com intérpretes das primeiras representações, local e data da estreia, capas em cores

¹ Agradeço ao CNPq, pela bolsa de Desenvolvimento Tecnológico Industrial concedida no âmbito do projeto *Ler teatro e reler o teatro brasileiro* (2023-2025).

² A despeito de seu sentido pejorativo associado à artificialidade, o termo “teatro declamado” passa a ser empregado no Brasil, diante da hegemonia do teatro musicado, para categorizar aquele teatro que tem como alguns de seus pilares o diálogo, o desenvolvimento de um enredo por meio do texto e a prosa mais próxima do cotidiano.

encomendadas a artistas gráficos, tipografias ornamentadas, ocasionais fotografias, gravuras, listas de peças do autor. Pode-se dizer que o fenômeno europeu ocorrido no século XIX e apontado por Ana Utsch (2022) – isto é, uma quebra da hierarquia dos gêneros literários que leva a uma “democracia” das formas materiais com “objetos gráficos aparentemente luxuosos” para todos (p. 127) – encontrava paralelos também nas edições teatrais brasileiras.

Essas novas possibilidades foram abertas por conjunturas específicas relacionadas tanto à vida teatral quanto ao mercado editorial nacionais. Conforme salientado por Daniel Polleti, “as primeiras décadas da Primeira República não são muito promissoras para o teatro brasileiro”³ (2022, p. 569), com a queda brutal no número de representações no Rio de Janeiro, a despeito do crescimento populacional. Este cenário irá se alterar radicalmente na década de 1920, com um crescimento exponencial não apenas no número total de récitas, mas também na proporção de autores brasileiros levados aos palcos. Decerto, após o primeiro conflito mundial, o otimismo em torno da produção autóctone teve suas raízes em um rearranjo profissional que buscava contornar a crise de rarefação das turnês de companhias europeias, abrindo o mercado interno à mão de obra nacional, o que resultou na ascensão de uma “geração” de dramaturgos que experimentariam uma profissionalização sem precedentes para o seu trabalho. Eles acabarão por responder a um modo de produção teatral em que o texto já nasce justaposto à determinada cena, compondo as engrenagens de um mercado extremamente ágil que opera, muitas vezes, por meio de textos escritos por encomenda de grandes astros e empresários.

Ao mesmo tempo, como sabido, o período foi marcado pela expansão do parque gráfico e da indústria do impresso no país, que se beneficiava de um processo mais geral de substituição de importações (Hallewell, 2012) e passou a contar com a importação de “maquinário [...] proveniente da Alemanha, da França, da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos entre 1905 e 1913 e a partir de 1920” (Iumatti, 2016, p. 23). Tal salto tecnológico permitiu o barateamento da produção, a especialização da atividade editorial e o aquecimento desse mercado, bem como reformas significativas na indústria do livro, a exemplo do desenvolvimento de uma cultura de ilustração de capas e de certo investimento imagético, conforme atestado pelo volume de *O “tenente” era o porteiro*.

A análise do levantamento, empreendido por nós (Vertchenko, 2022), de peças teatrais publicadas no Brasil nesses anos, aponta para um maior ecletismo de gêneros nas primeiras décadas do século, perpetuando uma tendência do oitocentos, quando coleções almejavam formar uma “biblioteca” bastante diversificada. Ainda que essas classificações não sejam tão estáveis ou identificáveis, tal ecletismo perpassava burletas, comédias, melodramas, tragédias, mágicas, operetas, peças sacras, cívicas, históricas e escolares. Entre as décadas de 1930 e 1940, contudo, a comédia passará a ser predominante, em um significativo processo de expansão, em verdade, já esboçado desde a década de 1920, o que não significa a exclusão ou superação de outros gêneros. O reconhecido sucesso de público do teatro “ligeiro” ou “para rir” ganha, então, uma clivagem particular no universo das edições: é privilegiada, o que Betti Rabetti (2007) chamou de “comediografia ligeira”.

Se o teatro musicado e, particularmente, a revista raramente eram publicados – o que pode ser atribuído ao desinteresse pela difusão e remontagem das peças, à dependên-

³ “les premières décennies de la Première république ne sont pas très prometteuses pour le théâtre brésilien”. Tradução nossa.

cia da performance e de efeitos espetaculares, e à estreita ligação com os acontecimentos mais imediatos –, o repertório cômico de declamação se tornará o modelo ideal para ganhar as páginas. Capaz de articular sucesso de palco, visibilidade de astros e estrelas, linguagem “moralizada”, “humor sadio” e decoroso, diálogo direto, enredo calcado no texto, temas da moda, leitura acessível e maior facilidade de utilização por amadores e companhias de outras cidades, haja vista a simplicidade da estrutura e dos cenários, sua edição trazia ares de dignificação para a cena nacional. Mesmo tratando-se de uma dramaturgia “ligeira”, ou seja, feita para o consumo rápido e em série, pretendendo primordialmente a diversão, é no bojo dessas transformações que, de algum modo, o texto retoma importância no horizonte teatral brasileiro, projetando comediógrafos como Gastão Tojeiro, Viriato Corrêa, Armando Gonzaga, Paulo de Magalhães, Claudio de Souza, Oduvaldo Vianna, Abadie Faria Rosa, Joracy Camargo e Raimundo Magalhães Jr., muitos deles tradicionalmente reconhecidos como parte da chamada “geração Trianon” e responsáveis pelo que a historiografia consagrou como a retomada de nossa comédia de costumes.

Sendo assim, a proeminência da publicação de comédias de dramaturgos brasileiros tem suas raízes em dimensões mercadológicas, técnicas e simbólicas – o aumento da produção no pós-I Guerra e a proliferação de dramaturgos, o incremento do mercado editorial com significativos avanços técnicos, a ascensão do teatro declamado assentado na renovação da comédia de costumes –, mas também jurídicas. A criação da SBAT em 1917 e suas sucessivas medidas para proteção do direito autoral passaram a ser indicador de segurança para a edição de uma peça, que potencialmente poderia ser convertida em lucro por meio do recolhimento de direitos de representação, ao invés de dar margem para apropriações indébitas.⁴

Um dos resultados desse processo foi, além da produção de muitos volumes avulsos, o lançamento de coleções, séries e coletâneas, a exemplo de *Foto-Film: Teatro, Teatro Nacional, Teatro Brasileiro, Teatro Nacional, Comédias de...* [nome do autor], *Teatro Rápido, Teatro Breve e Teatro Ligeiro*, muitas delas seguindo tendência e modelo internacional de coleções de comédias da primeira metade do século XX, como as espanholas *El Teatro Moderno* e *La Farsa*, e as argentinas *El Teatro* e *La Novela Teatral*. Embora a maior parte das peças então escritas não fossem publicadas (o que decerto é uma constante histórica), tais edições podem testemunhar tanto estratégias de venda, expedientes de difusão dos repertórios e seus usos presumidos, quanto as práticas dos palcos e seus deslizamentos ao longo do tempo, de acordo com tendências estéticas, demandas do público, táticas de produtores, adequações de gênero, mudanças de formato e temas em voga.

Temas e enredos

A essa produção dramatúrgica são, usualmente, atribuídos contornos específicos que já contam com estudos significativos que, em alguma medida, retiraram seus autores do ostracismo no âmbito acadêmico (a exemplo de Braga, 2003; Rabetti, 2007; e Werneck, 2012). Se essas comédias se ligam à nossa tradição da comédia de costumes, elas invariavelmente têm como material tipos reconhecíveis, hábitos e códigos sociais que lhe são contemporâneos,

⁴ Sobre as medidas tomadas pela SBAT em suas primeiras décadas de existência, ver Vertchenko, 2022; e Vertchenko, 2024.

culminando, no mais das vezes, em desfechos moralizantes que expõe a punição dos desvios e a ridicularização das falhas. Atentando-se para essas características dominantes, a maioria das peças se passam no Rio de Janeiro ou arredores, na atualidade em que foi escrita, com as ações decorrendo em ambientes domésticos, por onde entram e saem membros de uma família e agregados. Estão presentes relações extraconjugais, galanteios, heranças, golpes, parentes que chegam do interior, expectativas de casamentos, acordos comerciais, argúcias de arrivistas, trocas de identidades, jogos de equívocos, relacionamentos secretos que ameacem o modelo de estrutura familiar patriarcal e sugerem que a modernização dos costumes gerava pequenas fraturas em seus valores tradicionais. São, contudo, peças que em geral corroboram as hierarquias sociais e reforçam estruturas de dominação, principalmente em relação à representação dos criados e prestadores de serviço.

A originalidade, por certo, não era uma premissa fundamental para um processo de escrita enquadrado em modelos e baseado no reaproveitamento de motivos, tipos e estruturas, gerando um texto com conteúdos sociais reconhecíveis, de fácil identificação para a audiência, que partilhava de pactos estéticos e repertórios relativamente comuns. Por outro lado, privilegiava-se a agilidade dos quadros, a orquestração dos diálogos, os jogos de palavras e trocadilhos, a composição das personagens e a exploração de temas correntes nas ruas e na imprensa, tudo isso, obviamente, ancorado na improvisação e na inserção de “cacos” pelos astros, que, lançando mão de sua galeria de tipos cômicos, eram então alçados a ídolos populares. Cabe mencionar aqui, sumariamente, os nomes de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Abigail Maia, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, Delorges Caminha e Atila de Moraes.

É notório que as categorias discursivas subjacentes à modelação dessas peças caminham por entre um nacionalismo conservador que referenda valores tradicionais da “alma brasileira” agrícola de modo idealizado e ingênuo e a desorientação proporcionada pela modernização industrial e pelos modernos costumes urbanos que ameaçam a ordem familiar. Contudo, se em um primeiro momento essas comédias exploram as tradições locais e as peculiaridades pátrias, em consonância com a onda nacionalista do pós-I Guerra e à recusa do estrangeiro, rapidamente esta tônica dará espaço ao ritmo da grande cidade e à irrupção de novas tecnologias e práticas, já não vistas como tão ameaçadoras. Diante desse deslizamento – que não configura uma dinâmica substitutiva –, pode-se mesmo dizer que as diferentes facetas das comédias desses anos e suas nuances foram encobertas por um imaginário e uma crítica cuja tônica contínua nos tons nacionalistas e na oposição cidade/campo serviu como contraposição a uma modernidade teatral cosmopolita desejada e vindoura.

Para um breve vislumbre do enredo dessas peças, reveladoras das práticas narrativas que agenciam e formam repertório cultural naquela sociedade, vejamos alguns exemplos, alguns mais e outros menos conhecidos. Em *Flores de sombra*, sucesso de público e crítica de Claudio de Souza, estreada em 1916 e com primeira edição de 1919, o jovem protagonista, após anos de estudos na cidade, retorna com sua noiva cidadina e um amigo francófilo à fazenda de sua família no interior de São Paulo, abalando os valores tradicionais de sua mãe. *Terra natal*, de Oduvaldo Vianna, de 1920, uma defesa aberta dos “valores nacionais em oposição aos valores estrangeiros” (Madeira, 2003, p. 25), põe em cena os moradores de uma fazenda defrontados com as novidades trazidas da América do Norte por um primo, ávido defensor do progresso e da mudança de hábitos, que acaba por se converter ao amor à terra natal. Seguindo argumento similar, *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, maior êxito de 1921, apresenta uma família subur-

ba na provocada pela chegada de um amigo da França, que inicialmente considera tudo o que vem da Europa superior, até uma esperada reconciliação com suas origens.

Já em *O chá do Sabugueiro*, de Raul Pederneiras, estreada em 1922 e publicada em 1931, o Sr. Sabugueiro e sua família, em cuja casa se “estreia” o telefone, tem o chá comemorativo de suas bodas de prata fracassado pelo dilúvio que acomete a cidade. *Cala a boca, Etelvina!*, de Armando Gonzaga, de 1925 e editada em 1940, traz um marido que, abandonado pela esposa, faz sua empregada se fingir de patroa para manter as aparências diante da visita de um tio rico. Em *Se o Anacleto soubesse*, de Paulo Orlando, estreada em 1931 e publicada em 1934, o chefe de família, Anacleto, busca a liberdade de uma esposa autoritária em uma noite com o amigo. Contudo, ele é posteriormente visitado em casa por uma jovem mulher que conhecera naquela noite, tendo que se valer de artimanhas para contornar a situação. Por fim, *Compra-se um marido*, de José Wanderley, de 1933 e publicada dois anos depois, narra uma espécie de “guerra dos sexos” após uma moça rica colocar um anúncio nos jornais para comprar um marido que fizesse todas as suas vontades, provocando, assim, inveja em suas amigas.

Os exemplos poderiam se suceder, mas consideramos estes suficientes para um panorama geral dos enredos dessas peças. Eles assinalam a maneira pela qual esse teatro cômico ligeiro apresentava conflitos situados no seio das relações familiares, atravessados pelas transformações dos hábitos e pelos problemas urbanos. Além disso, o envolvimento romântico de um ou mais casais de enamorados e seus “arrufos” são uma importante força motriz da ação, com um final feliz que apazigua os conflitos e ridiculariza e castiga a personagem sem caráter ou indesejada naquele círculo.

O cinema: influências e estratégias de acomodação

Dentre as muitas possibilidades de abordagem dessas comédias, privilegiaremos primeiramente aqui a relação de algumas com o cinema, arte moderna por excelência, que, como veremos, trará impactos nos temas, na escrita, nos recursos cênicos e também no formato de algumas edições. Como sabido, o teatro na primeira metade do século XX travou uma relação extremamente conflituosa com o cinema, concorrente significativamente mais barato, frequentemente tido como uma ameaça e responsabilizado pela crise da cena nacional. Esta ameaça, contudo, era oscilante, conforme defende o crítico Celestino Silveira em 1938 ao apontar os intercâmbios dessa relação, no que se refere ao aproveitamento de mão de obra seja para direção, atuação, roteiro ou cenografia:

Oduvaldo Vianna [...] é, sem dúvida, um atestado frisante dos bons serviços prestados pelo palco à tela nacional. Joracy Camargo provou que pode vir a ser um diretor cinematográfico victorioso. Hypollit Collomb levou, do teatro para o cinema, a sua arte fina e admiravelmente bem sucedida no preto-e-branco da tela. Argumentos extrahidos de peças dos nosso comediógrafos, inclusive de Viriato Corrêa, tem proporcionado aos abnegados pioneiros do film no Brasil, material literário bem razoável. Em relação aos intérpretes, os exemplos ahi estão apontados em cada

film saído, melhor ou pior, de um studio nacional, trazendo-nos um contingente de 50 ou 60 por cento de gente profissional do teatro (Silveira, 1938, p. 164).

O fenômeno dos cineteatros, cada vez mais difundidos pelos bairros para além da região central, evidencia outra modalidade de vínculo entre as duas artes. Daniel Polleti elucida as duas maneiras pelas quais poderia se dar essa relação nesses estabelecimentos:

[...] ou trata-se de uma sala que, na maior parte do ano, é utilizada para projeção cinematográfica mas que pode, eventualmente, ser utilizada por companhias teatrais; ou a apresentação de peças acontece alternadamente com os filmes na mesma noite. Neste caso, trata-se de uma pequena peça, quase sempre em um ato, que é programada para o intervalo entre dois filmes ou para o fim da noite (Polleti, 2022, p. 528).⁵

Sem nos adentrarmos nos meandros dos debates sobre os impactos efetivos nesse mercado de trabalho – geralmente situados entre a ampliação dos espaços de atuação profissional de um lado, e a competição pelo público de outro –, objetivamos vislumbrar em algumas comédias as estratégias dos agentes para inserção e adaptação em face da nova realidade do mercado de entretenimento, a partir dos conteúdos narrativos e da linguagem cênica proposta pelos textos. Afinal, seus dramaturgos passaram a mesclar cada vez mais à tradicional comédia de costumes “sonoridades, tintas e ritmos do rádio, do cinema e da música popular” (Rabetti, 2007, p. 44). Trata-se, decerto, de procedimentos que visavam a manutenção do teatro como manifestação popular de massa, sem perder mais espaço frente a outras formas de entretenimento.

Note-se o caso de *O “tenente” era o porteiro*, cuja menção à ilustração abriu este artigo. A peça tem como título alternativo *O tenente sedutor*. Em pequeno prefácio, provavelmente do próprio autor, Gastão Tojeiro, é explanado que o título principal da edição é o mesmo de quando a peça foi escrita, mas o título secundário foi utilizado quando da encenação, pois o empresário, por “razões de ordem comercial” (1938, p. 3), propôs copiar o nome de um filme de sucesso na ocasião, o que já seria praticado por autores consagrados e “em larga escala”. Para além da estratégia oportunista de se valer do mesmo título de um êxito de bilheteria nos cinemas, embora as obras não se assemelhassem, é profícuo observar mais detidamente elementos de seu texto.

Na peça – representada pela primeira vez no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, em 1933, e incorporada no ano seguinte ao repertório da Cia Palmeirim Silva-Ceci Medina –, a jovem Rute vai, junto de uma amiga, ao cinema Pompéia escondida da família e lá esquece sua bolsa. O porteiro do cinema, Balbino Portas, é encarregado de ir à sua casa devolver-lhe o pertence, quando é tomado, devido à farda, por um tenente da marinha. Como um protótipo de *O inspetor geral*, de Gogol, porém menos sagaz, Balbino buscará tirar proveito do engano e ascender socialmente, conquistando Rute. O cinema, conforme já dito, cenário do prólogo e do epílogo, tem enorme poder de sedução e é signo de ameaça às famílias, como lugar de

⁵ “soit il s’agit d’une salle qui, la majeure partie de l’année, est utilisée pour la projection cinématographique mais qui peut, éventuellement, être utilisée par des compagnies théâtrales; soit la représentation de pièces a lieu en alternance avec les films lors d’une même soirée. Dans ce cas, il s’agit d’une petite pièce, presque toujours en un acte, qui est programmée dans l’intervalle entre deux films ou en fin de soirée.” Tradução nossa.

flertes e encontros no escuro fora do casamento. O personagem Claudionor, por exemplo, é um jovem mulherengo, esportista famoso e *goalkeeper* que encontra “damas misteriosas” no cinema e oferece depois carona em sua “baratinha”. O momento é próximo à chegada das chamadas “fitas sincronizadas”, ou seja, os filmes sonoros, o que causa ainda maior alvoroço na família, que pretende ir assistir conjunta e comportadamente à fita *Esquina do pecado*.

Não há dúvidas de que o cinema ali, ao mesmo tempo, expõe e incute novos hábitos, conforme evidenciado pelo momento em que um grupo de personagens acaba de ver um filme em que aparece uma colônia de nudistas e uma das moças scandalizada proclama: “Não sei como deixam exhibir uma fita dessas! Que indecência!”, ao que o outro responde: “Ora! Deixemos de falsos pudores. O nudismo está em moda em todo o mundo civilizado. Não tem visto nas nossas praias de banho?” (Tojeiro, 1938, p. 8). Além disso, enquanto as mulheres scandalizam, pois “deram para fumar” e usar “óculos pretos” e saias justas, oferece-lhes contraponto cômico o personagem Orlando Frio, “homem da ciência”, pedante e charlatão, que escreve estudo sobre uma nova enfermidade psicológica das mulheres modernas, baseado na psicanálise de Freud (como novidade naquele momento, a rubrica indica a pronúncia correta “Froide”) e em uma teoria estapafúrdia baseada nas “fitas sincronizadas”. Após inúmeros quadros ágeis, encontros e desencontros amorosos, o porteiro arrependido pelo disfarce reata com sua namorada original (uma costureira, portanto da mesma classe) e tudo termina com o beijo dos dois, enquanto a música sentimental proveniente da sala de cinema aumenta de volume.

O mesmo Gastão Tojeiro, um dos dramaturgos mais prolíficos daqueles anos e tido como um repórter de novos acontecimentos e costumes, já havia explorado outras vezes o cinema, por exemplo, sob a ótica da idolatria aos astros de Hollywood. Sua peça *Os rivais de George Walsh, ou o ídolo das meninas*, de 1919, foi reescrita e atualizada em 1940 sob o título *As “fans” de Robert Taylor, ou um galã que não faz fitas*, acompanhando as transformações sociais e o galã de cada momento.

Tomando o texto desta última como referência, pode-se dizer que é uma peça repleta de alusões a esse universo: Dulce, a mocinha, sonha com a vinda de Robert Taylor ao Brasil, como aconteceu com Tyrone Power, sempre beija seu retrato como o “de um santo” (Tojeiro, 1940, p. 4) e lamenta não ter ido ao piquenique que as fãs de Errol Flyn organizaram na ilha de Paquetá. Sua vizinha de quinze anos é chamada de “Shirley Temple do segundo andar” e oxigena os cabelos para ficar mais parecida com a estrela mirim, enquanto a professora de piano, Ester, tem trejeitos afetados de atrizes de cinema, alarga o decote, lança mão de um “torcicolo cinematográfico” (Tojeiro, 1940, p. 13) e de requebros exagerados, sendo até mesmo ridicularizada por parecer mais o pato “Donaldo”. Em meio às notícias da Guerra nos jornais e um rádio que precisa ser consertado, o boato da vinda de Robert Taylor ao Rio de Janeiro desencadeia um turbilhão de arrebatamentos em todas as mulheres, solteiras, casadas ou viúvas, despertando o ciúme dos noivos e maridos. Tal idolatria delirante e libidinosa faz com que o mecânico Roberto Talo, o “galã que não faz fitas”, que surge para consertar o rádio da casa e sempre diz “OK”, seja tomado, devido à semelhança, pelo astro disfarçado. Após uma sucessão de enganos, quiproquós e pancadaria em tom farsesco, desiludidas – sabendo que não há futuro com Robert Taylor e que ele de fato vem ao Brasil acompanhado de sua esposa, Barbara Stanwick –, as mulheres terminam fãs dos próprios maridos.

Percebe-se daí que a restituição da ordem burguesa-familiar encerra o discurso final dessas comédias, marcando ao cabo sua fisionomia. Todavia, não se pode desconsiderar

que a estruturação de seu projeto dramático se dá justamente no tensionamento de tal modelo social, a partir de pulsões típicas da vida moderna que temporariamente provocam a desordem naquele microcosmo. É assim, por exemplo, que a personagem Ester, a professora de piano, apesar de terminar a peça fã do próprio marido, teve a crise no casamento desencadeada por gritar o nome de Robert Taylor enquanto sonhava. Tais modos de apreensão social do desejo terão nos motes e modelos cinematográficos uma fonte privilegiada para o tratamento das relações amorosas tradicionais e suas contraposições efêmeras e fugidias, remetendo muitas vezes ao “espectro” da psicanálise, seja na chave da sátira, de clichês ou de apropriações indiretas.

A resposta da comédia ligeira à concorrência do cinema, acomodando-se a novas demandas do mercado de entretenimento, também perpassou, em alguns casos, a incorporação de técnicas mais modernas na linguagem cênica. São recursos que intentam romper, mesmo que sutilmente, as configurações limitantes do decurso cronológico e da sala de visitas, a partir de alterações na percepção do espaço e do tempo, com cortes, fragmentações e focos que se aproximam de recortes nos planos. Vale lembrar que esse empenho para apreensão da sensibilidade do homem moderno, mesmo que atendendo a imperativos comerciais, foi obliterado em consequência de toda a força que o debate sobre a modernização teatral legou ao país, transformando em conjunto homogêneo a produção desses anos.

Há, nesse sentido, casos para além de exemplos conhecidos como *Amor*, de Oduvaldo Vianna, de 1933, que possuía uma estrutura dramática iniciada pelo fim, representava alguns personagens mesmo após a morte e dividia o palco em cinco diferentes platôs, onde se desenrolavam as cenas de maneira a dinamizar e embaralhar as sucessões espaciais e temporais. *Fascinação*, de Claudio de Souza, publicada em 1936, é uma peça em que o autor está presente e demanda para construção do enredo a ajuda de um membro fictício da plateia. Espacialmente, o dramaturgo propõe que o “palco possa ser dividido em três cenas, caso não disponha de dois pequenos palcos laterais. A divisão do palco deve ser feita em viés, ficando o palco central um pouco para dentro da ribalta, e os laterais fechados com cortinas, em ligeira oblíqua” (p. 3). Além disso “os quadros acessórios foram preparados para dar maior movimento à peça” (p. 3). *O divino perfume*, por sua vez, de Renato Viana, encenada pela Cia Jayme Costa em 1931 e publicada no ano seguinte, é uma comédia em três atos e seis tempos cênicos. O dramaturgo explica sua escolha pelos “tempos cênicos”:

Dividindo ou subdividindo, desse modo, a acção das minhas peças, foi meu intuito atender ao dynamismo da moderna acção scenica, adaptando-o ou conformando-o à rotineira construcção dos nossos palcos estáticos. Não se deve, outrossim, confundir o meu “tempo” com o “quadro” theatral. Este é, de qualquer modo, um acto em resumo, uma parada na acção da peça: enquanto que os “tempos” que eu emprego significam momentos da mesma acção, e no mesmo espaço; a acção continua sempre a mesma até o final dos actos, quando pode dar-se a mudança de logar e tempo. Se isto é original, ou não, pouco importa. [...]. Creio, porém, que este processo serve mais aos ideaes por que se batem os modernos restauradores da esthetica dramática; é o dynamismo psicológico substituindo o dynamismo mecânico com que se tem confundido e aviltado o Theatro à guiza de defende-lo da decadência que o ameaça (Viana, 1932, p. 7).

Por fim, *Feitiço...: Methodo moderno de felicidade conjugal, em 3 volumes e 8 gravuras*, também de Oduvaldo Vianna, estreada em 1931, lança mão de um grande calendário na cortina,

desfolhado por uma mão a cada “gravura” para indicar saltos temporais, curtos ou mais longos; e *O irresistível Valentino*, de Olavo de Barros, de 1930, propõe um prólogo no prosaísmo somente com focos sobre duas personagens que configuram os dois polos de uma ligação telefônica, enquanto a orquestra deve executar um “fox” em surdina.

Novos meios: do impresso às ondas do rádio

Conforme preconizado por Donald McKenzie (2018), a apresentação material de um texto interfere em sua recepção e na consequente construção de sentidos. Uma vez que um texto não existe alheio a seu suporte, torna-se fundamental, para nossa perspectiva, relacionar o conteúdo das peças aos formatos das edições e suas variações. Certamente, o impresso elabora e difunde uma representação do teatro pretendida, revelando princípios da prática teatral, bem como as transformações e adaptações de seus códigos. Há que se reconhecer que o processo de expansão da edição de comédias nessas décadas se liga à persistência e penetração da tradição cômica no Brasil. Esta tradição, contudo, possui deslizamentos, acomodações e peculiaridades. Assim, parte do conjunto de comédias publicadas entre as décadas de 1920 e 1940 vai refletir, formalmente, o quadro de mudanças profissionais e estéticas mencionados aqui.

O aprofundamento de uma cultura midiática moderna e as estratégias de inserção dos dramaturgos e editores em seus domínios leva a transformações na linguagem, temas e espaços retratados nas peças, caso, por exemplo, do mencionado cinema de *O “tenente” era o porteiro*. Para além disso, alguns textos se tornam mais ágeis, dinâmicos, sintéticos e estruturados em microcenas com ritmo acelerado. Proliferam *sketches*, entreatos, sainetes para complementar sessões de cinema e atos para “cortinas” de cineteatros. As edições acompanham, decerto, essa variedade de subgêneros e formatos. Peças antigas são fundidas, atualizadas e publicadas, como atestam *As “fans” de Robert Taylor*, *Se não fosse o telefone* (estreada em 1919, atualizada em 1943), *Faze o que eu digo e...* (estreada em 1922, atualizada em 1943) e *Vote em mim, Dona Xandoca* (estreada em 1933 e atualizada em 1945), todas de Gastão Tojeiro.

O diálogo com a incipiente cultura de massa se dava não só com o cinema, mas também, por razões evidentes, com o rádio, transmitido pela primeira vez no Brasil em 1922. Embora Lia Calabre (2002) considere o período anterior ao fim da II Guerra Mundial como uma fase experimental do rádio brasileiro, ele foi fundamental como meio dos artistas fazerem propaganda de si e atraírem mais público aos teatros. O dramaturgo Paulo de Magalhães, quando perguntado em 1938 se “o rádio teatro favorece a cena”, responde, certamente em tom hiperbólico: “O Radio Teatro fez com que o paiz inteiro se interessasse pelo teatro, pelas peças, pelos artistas, e de tal modo que a reação do público, acorrendo às nossas casas de espetáculos, é altamente significativa [...]” (Anuário [...], 1938, p. 209). Tratava-se de uma relação em alguma medida menos conflituosa do que com o cinema, uma vez que sua mão-de-obra era local e, para muitos programas, proveniente dos palcos.

Em *As “fans” de Robert Taylor*, a jovem Dulce diz em determinado momento: “– O rádio está agora funcionando, que é uma beleza. Ainda esta noite ouvimos a irradiação de uma peça” (Tojeiro, 1940, p. 66). De fato, antes da primeira radionovela ser transmitida, em 1941, já havia inúmeros programas, constituídos sobretudo na década anterior, como o *Teatro pelos ares*, da Rádio Mayrink da Veiga; o *Teatro em casa*, da Rádio Nacional; e o *Teatro Tupi*, da

Rádio Tupi. Eram dramatizadas não apenas histórias de mistério e suspense, adaptações de romances clássicos em episódios e *sketches*, mas também peças do repertório teatral cômico e sentimental. Em fevereiro de 1938, a mesma *As “fans” de Robert Taylor* fora irradiada pelo *Teatro em casa*, que propunha uma “comédia leve”, adequada para a proximidade do carnaval (Noticiário, 1938, p. 41). No mesmo ano e programa, seria irradiada em mais de uma ocasião *O irresistível Valentino*, “imitação” do ator, ensaiador e empresário Olavo de Barros, representada pela primeira vez no Cineteatro Eldorado, em 1930, pela Moderna Companhia de Comedia-Film. A publicação desta peça, pela editora Irmãos Pongetti em 1934, traz indícios dos trânsitos e acomodações aos formatos de representação, sendo estruturada a partir de performances concretas ou possíveis.

Definido pelo próprio autor como “comédia-film, de actualidade, em prologo, cortina e dois quadros”, o texto traz um enredo bastante simples em que um casal recebe a visita de outro casal em sua chácara em Nova Iguaçu, quando as mulheres são surpreendidas pela chegada de Valentino, antigo amante de uma que também já flertou com a outra. Por meio de diálogos desencontrados – recurso típico da comédia –, as esposas tentam contornar a situação, os maridos acreditam que apenas o outro está sendo traído e o personagem-título finge ter outros propósitos ali enquanto corteja ambas, até que é desmascarado, punido e a ordem se restabelece entre os casais. Olavo de Barros, autor de muitos *sketches* para teatro e rádio, alguns publicados na imprensa, apresenta assim uma peça de média duração, com número reduzido de personagens, cuja edição de apenas 38 páginas seria composta de partes móveis, isto é, com certa autonomia, que poderiam ser rearranjadas. Além do já mencionado prólogo com os dois polos de uma ligação telefônica, os dois quadros ágeis são divididos pela sinalização de um número de cortina, em que uma atriz externa ao elenco principal cantou uma *romanza*. Aproveitando a impressão, Barros e seus editores incluem ainda ao final a teatralização de um soneto em forma de diálogo, de apenas uma página e meia, representada em 1929 por ele e pela atriz Elza Gomes, ao que tudo indica, irradiada no mesmo ano pela Mayrink da Veiga (Gonçalves, 2019, p. 21).

Se é presumível que, excluindo-se esta parte final, a peça tenha estreado precisamente no formato indicado, por outro lado, sua edição é uma estratégia de valorização do texto e de difusão que permite diversas apropriações, e que já traz na capa em meio a uma ilustração de feições modernas o epíteto “comédia-film”, uma associação tática entre os universos teatral e cinematográfico. Chamada nos jornais também de sainete, de fato, ela foi representada em diversos formatos ao longo de toda a década de 1930: como atração única; em “cortinas” de cineteatros (por exemplo, em 1931, entre a programação de filmes do Cine Madureira, e em 1933, do Cine Haddock Lobo); junto de um ato variado; em matinês; no salão nobre do Tijuca Tênis Clube, talvez por amadores; em programação comemorativa do Teatro João Caetano em 1937; como parte das atrações do Luna Parque⁶ em São Paulo, em 1934; e, como já mencionado, pelo rádio, ocasião na qual o número de cortina foi provavelmente adaptado para uma “cortina sonora” entre os quadros. Embora não seja possível precisarmos a força da edi-

⁶ Segundo a atriz Wanda Marchetti, o Luna Parque era um parque de diversões, na cidade de Santos, onde havia “um palco com cenários”. Marchetti, s.d., p. 54.

ção nessa difusão, seu papel certamente não deve ser subestimado. Ademais, ela é exemplar como objeto que permite entrever as possibilidades desses trânsitos.

É nessa mesma conjuntura que irá se proliferar a edição de textos teatrais cômicos médios e curtos, repercutindo apresentações de duração reduzida que não seguem o padrão de três atos. O dinamismo da linguagem, tendo como modelo o cinema e mais adequado ao rádio, acarreta mudanças formais nos impressos, a começar, obviamente, por seu volume. São constituídas séries, coleções e coletâneas de obras curtas. Em 1936, por exemplo, Claudio de Souza lança, pela Civilização Brasileira, o volume *Teatro ligeiro I (atos e entreatos)*, contendo textos autônomos de até dez páginas cada, que exploram temas e tipos sociais ou políticos. Vale dizer que a cena *Uma palavra, apenas*, um “jogo vocabular” (p. 66), transcorre inteiramente por meio de um diálogo com uma única palavra a cada réplica. É digno de nota, ainda, que algumas rubricas indicam ruídos que sugerem ações, substituindo a referência visual pela sonora. No começo da década de 1940, a editora Talmagráfica⁷ publica a coleção *Teatro breve*, com peças – muitas delas cômicas – em um ou até “meio ato”, eventualmente dois *sketches* em um só volume, tendo uma média de 20 a 40 páginas. A mesma editora lançaria no mesmo período a série Teatro Rápido, exclusivamente com textos de Gastão Tojeiro, todos atos únicos, por vezes chamados de sainetes, para apresentações estimadas em aproximadamente 50 minutos, compostos por cinco ou sete pequenos quadros satíricos e burlescos que prescrevem um elenco de seis a sete pessoas.

Sob o mesmo título, a Livraria Teixeira,⁸ de São Paulo, já havia lançado, em 1939, uma coletânea de dezoito *sketches* do ator e dramaturgo Celestino Silva – um “livro de pequenas peças do teatro ligeiro (Sketches), hoje tanto em voga nos theatros, circos e principalmente nos rádios” (Siano, 1941, contracapa) –, e também publicaria *Rádio Teatro*, de Matheus Siano, em 1941. Ambas as iniciativas, publicadas assumidamente como “peças radiofônicas”, lançavam mão de uma estratégia que consistia em difundir simultaneamente os volumes com a coletânea completa e também desmembrados em várias pequenas brochuras com os textos avulsos, fornecendo assim duas opções de consumo. Não há dúvidas de que os *sketches* se acomodavam bem à irradiação, sendo “amplamente utilizados [...] até o advento da televisão” (Gonçalves, 2019, p. 18). Como uma dramaturgia ágil escrita ou adaptada com o intuito de ser lida e ouvida, ela tinha nos elementos sonoros e no próprio texto pontos estruturantes para provocar a imaginação do ouvinte. Roberto Salvador aponta que as

Peças eram ligeiramente adaptadas para o rádio da seguinte forma: o roteirista lia a peça de teatro e ia assinalando os pontos que deveriam ser suprimidos. [...] “marcava-se uma bolinha, um risco, outra bolinha e o datilógrafo já sabia o que tinha que escrever ou cortar” (Salvador, 2010, p. 32).

Decerto, suas edições irão, no mais das vezes, incorporar tais direcionamentos e sintetizações.

⁷ Sobre a Talmagráfica, ver Vertchenko, 2022.

⁸ Sobre a Livraria Teixeira, ver Pina, 2015.

Entre leitura e representação: os usos das edições cômicas

Após perscrutarmos indícios da interpenetração do cinema e do rádio em casos exemplares do conjunto de edições cômicas produzidas entre as décadas de 1930 e 1940, faz-se necessário, para encerrar este artigo, levantar possibilidades para seus objetivos e usos. Em outras palavras, isto significa cogitar para quem e para que se publica determinada obra, a partir das práticas de leitura presumidas pelos agentes do livro. Se, via de regra, uma peça era escrita para ser encenada, sua publicação poderia conter outros objetivos, como a projeção do autor, da obra e do artista; a leitura solitária como forma de lazer; a aproximação a uma experiência vivida anteriormente na plateia; a busca pela dignificação do teatro nacional; o aprendizado da carpintaria teatral; ou a construção de uma memória. As fórmulas e os projetos editoriais de parte significativa desses impressos, porém, apontam para uma finalidade primordial que consiste na oferta de repertório para remontagem, sobretudo, por grupos menores de outras cidades e amadores. Há, assim, um circuito que vai da estreia no Rio de Janeiro – ou, em menor proporção, em São Paulo –, à edição desses textos e à sua apropriação por esses sujeitos.

Alguns índices em edições já mencionadas confirmam essa dinâmica. Volumes, tanto de coletâneas de comediógrafos como da coleção *Teatro breve*, trazem como paratexto em orelhas e contracapas texto padronizado intitulado *O teatro na educação dos povos*:

São ainda os espectáculos de amadores e os saraus dramáticos, o divertimento preferido pelas famílias. Por isso mesmo, em cada cidade deve haver, pelo menos, um club dramático para recreio e instrução dos seus associados. Todos os actores que hoje applaudimos no theatro, sahiram dos grupos e sociedades dramáticas (Vianna, 1941, orelha).

A coleção *Teatro breve* possuía, ainda, um decálogo contendo os dez princípios que orientavam sua conformação, todos voltados para propagandear as facilidades de uma possível montagem por conjuntos de poucos recursos humanos e materiais. No mesmo sentido, a propaganda de *Teatro rápido*, de Celestino Silva, informava que era um volume “precioso para todos que [...] têm absoluta necessidade de peças pequenas, de poucas personagens e de agrado certo” (Siano, 1941, contracapa). Já a lista das peças de Gastão Tojeiro veiculadas na série *Teatro rápido* era organizada segundo uma estreita segmentação de subgêneros cômicos (comédias e farsas em 3 atos, comédias e farsas em 1 ato, comédias e farsas musicadas, burletas em 2 atos e quadros, operetas etc.); enquanto listas de outras coleções apresentavam, para cada item, número de atos, música ou não, tempo da montagem, espaço, número de personagens masculinos e femininos, e recursos técnicos exigidos. São, sem dúvidas, detalhes significativos para orientar aqueles que buscassem um texto para representar.

Tal repertório fazia fortuna em clubes recreativos, grêmios dramáticos, escolas, salões literários, círculos amadores, igrejas, teatros de estudantes, associações, sindicatos, e, notoriamente, nos circos e pavilhões, como pudemos verificar por meio de balanços de arrecadação da SBAT (Vertchenko, 2022). Comédias publicadas naqueles anos, como *Se o Anacleto soubesse*, de Paulo Orlando, *Era uma vez um vagabundo*, de José Wanderley e Daniel Rocha, e

Hotel dos Amores, de Miguel Santos, conviviam com o variado repertório tradicional do circo-teatro, isto é, melodramas, dramas religiosos, comédias francesas e adaptações de romances.

Um outro fenômeno, entretanto, pode ter sido também expressivo como destinatário presumido dessas edições: o teatro doméstico. Remetendo à segunda metade do século XIX (Brandão, 2012, p. 458), esse hábito tem sua penetração na primeira metade do século XX evidenciada pela publicação de obras como *Cancioneiro Theatral*, de 1905, e *Lyra Theatral*, lançada pela primeira vez no mesmo ano e com diversas reedições até a década de 1950. Um flagrante testemunho dessa prática também é oferecido justamente em *O Chá do Sabugueiro*, comédia já citada de Raul Pederneiras, de 1922. Nela, para as comemorações das bodas de prata dos genitores, ensaia-se, durante o segundo ato, uma programação que irá incluir um pouco de música, um pouco de literatura, dança, versos recitados acompanhados por piano, declamação de pé na cadeira e diálogo em verso, com direito à distribuição do programa para os convidados. Com o ensaio organizado em anfiteatro, um dos participantes cumpre a função de contrarregra e o tio da família, que declara já ter sido amador, fará a função do ponto. O diálogo em versos, intitulado oportunamente “De volta do cinema”, serve de pretexto para a concretização de um beijo pelos enamorados, o que provoca um acalorado debate sobre a sua necessidade.

Do ponto de vista das edições tratadas aqui, é possível perceber que o reposicionamento de formato e nomenclatura – que vai dos diálogos, monólogos, cançonetas e cenas cômicas para o *sketch* – trazia ares de modernidade para seus consumidores. No caso específico dos *sketches* radiofônicos, impõe-se uma indagação acerca dos sentidos de sua publicação. Pois se elas certamente se prestavam à difusão dos textos para irradiação por outras estações pelo país, há um aparente contrassenso em seu uso por amadores e em ambiente doméstico, já que não haveria recursos materiais para transmissão. A resposta pode estar, duplamente, na atração exercida pelo rádio e na possibilidade de se realizar simulacros de suas ações, bem como na ainda maior garantia de simplicidade nas representações. O prefácio de *Teatro Rápido*, de Celestino Silva confirma tais objetivos:

Resumindo em volume elegante e manuseável uma seleção de “SKETCHES” próprios, tanto para serem irradiados ao microfone como para serem representados em família, sem preocupações de cenários, estou certo de não só ter preenchido uma lacuna no gênero teatral ligeiro, como de proporcionar aos amadores dramáticos um agradável passatempo, mais completo e superior ao que existe publicado com igual intuito (Silva, 1939, p. 5).

Se os usos definem princípios que regem a produção de edições teatrais, suas modalidades de leitura e transmissão se ligam, assim, a circuitos que envolvem os palcos, os dramaturgos, as editoras e livrarias, o público, amadores, os picadeiros e, como enfatizado aqui, o cinema e o rádio. O trânsito com essas duas últimas instâncias impulsionou mudanças nas práticas de trabalho, a incorporação de temáticas e acomodações de gênero de acordo com as possibilidades e transformações dos suportes, lugares e meios do texto ser representado. A adaptabilidade dessas formas cômicas revela, desse modo, a adequação e as estratégias dos dramaturgos dentro de uma cadeia produtiva marcada pelos imperativos do mercado de entretenimento.

Referências

- BARROS, Olavo de. *O irresistível Valentino*: comédia-film, de actualidade, em prologo, cortina e dois quadros. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1934.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo/Belo Horizonte/Brasília: Perspectiva/Fapemig/CNPq, 2003.
- CALABRE, Lia. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Orientadora: Ana Maria Mauad. 2002. 277 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- CONÇALVES, Camila Koshiba. *Mistério no ar*: primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil. Orientador: Elias Thomé Saliba. 2019. 206 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e trabalho*: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945). 2. ed. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2016.
- MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia*: a obra de Oduvaldo Vianna. Orientador: João Roberto Faria. 2003. 260 f. Tese (Doutorado e Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MARCHETTI, Wanda. *Diário de uma atriz*: reminiscências, perfis, histórias (1902-1976). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: Serviço Nacional de Teatro, s.d.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- Noticiário. *Carioca*, n. 122. Rio de Janeiro: 19 fev. 1938, p. 41.
- O Radio Teatro favorece à cena?. *Anuário da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro: 1938, p. 209.
- PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de Saltimbancos*: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo; entre 1876 e 1929. Orientadora: Ana Maria de Almeida Camargo. 2015. 271 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- POLLETI, Daniel Nogueira. *Cosmopolitisme en scène* : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930). Orientador: Jean-Claude Yon. 2022. 1153 f. Tese (Doutorado em História) – Université Paris-Saclay, 2022.
- RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e comichades 2*: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SALVADOR, Roberto. *A era do radioteatro*: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.
- SIANO, Matheus. *Dentista patife... mas de sorte!* (sketch). São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, 1941.

- SILVA, Celestino. *Teatro rápido*. São Paulo: Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia., 1939.
- SILVEIRA, Celestino. Da influencia do teatro no cinema. Anuário Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1938, p. 163-164.
- SOUZA, Claudio de. *Fascinação*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1936.
- SOUZA, Claudio de. *Teatro ligeiro I* (atos e entreatos). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1936.
- TOJEIRO, Gastão. O “tenente” era o porteiro... ou (o tenente sedutor). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1938.
- TOJEIRO, Gastão. As “fans” de Robert Taylor, ou um galã que não faz fitas. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1940.
- UTSCH, Ana. A febre dos livros. In: UTSCH, Ana; LANDI, Thiago (orgs.). *Materialidades do texto: estudos sobre cultura impressa e literatura*. Belo Horizonte: Contafios, Moinhos, 2022. p. 117-134.
- VIANNA, Oduvaldo. *Teatro*. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, 1941.
- VIANNA, Renato. *O divino perfume*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1932.
- WERNECK, Maria Helena. A dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*. v. 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436.
- VERTCHENKO, Henrique Brener. *Uma biblioteca teatral brasileira: publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948)*. Orientadora: Eliana de Freitas Dutra. 2022. 601 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50686>. Acesso em: 11 ago. 2025.
- VERTCHENKO, Henrique Brener. Écrire pour le théâtre: modes de production et professionnalisation de l’auteur de théâtre brésilien dans la première moitié du XXe siècle. *Brésil(s)* [Online], Paris, n. 25, 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/11qXH>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/bre-sils/17065>. Acesso em: 11 ago. 2025.