UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PHELIPPE CELESTINO PEREIRA DOS SANTOS

RAÍZES DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO:

o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

SÃO PAULO

2018

PHELIPPE CELESTINO PEREIRA DOS SANTOS

RAÍZES DO DRAMA MODERNO BRASILEIRO:

o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: História do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e
pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santos, Phelippe Celestino Pereira dos
Raízes do Drama Moderno Brasileiro: o paradigma teatro-
literatura e as primeiras rupturas / Phelippe Celestino
Pereira dos Santos ; orientador, Ferdinando Crepalde
Martins. -- São Paulo, 2018.
247 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Teatro Brasileiro 2. História do Teatro 3. Dramaturgia
I. Crepalde Martins, Ferdinando II. Título.

CDD 21.ed. - 792

SANTOS, Phelippe Celestino Pereira dos. **Raízes do Drama Moderno Brasileiro**: o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas. 2018. 247 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins (Orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Elen de Medeiros

Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Aos artistas de ontem e de hoje que buscam fazer do teatro uma arte transformadora.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo apoio financeiro e institucional. (Processo nº 2016/05680-8).

Aos funcionários da Escola de Comunicação e Artes, em especial aos do PPGAC.

Aos colegas do PPGAC que participaram junto comigo da Comissão de Organização do SPA: foram ótimo momentos de aprendizado, companheirismo e alegria.

Aos professores Elias Thomé Saliba, João Roberto Gomes de Faria e Maria Arminda do Nascimento Arruda, pelo conhecimento e provocações transmitidos em sala de aula e essenciais para essa pesquisa.

À professora Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo pelos apontamentos atenciosos ao Exame de Qualificação.

Ao professor Joseph Danan, pelas aulas esclarecedoras e pela acolhida no estágio que transformou meus horizontes e pensamentos.

À professora Elen de Medeiros pelas palavras de estímulo e pelas críticas sempre construtivas.

Ao meu orientador Prof. Ferdinando Crepalde Martins, pelo olhar sempre atento e pelas conversas inspiradoras.

À toda minha família pela confiança e amor constante, em especial aos meus pais Benedita e Itamar, à minha irmã Fabiana, à minha sobrinha Ana Júlia e à minha tia Lazara. O apoio de vocês nas horas difíceis foi indispensável para eu chegar até aqui.

À Luma, companheira sempre presente nos momentos mais difíceis e penosos. Quando as coisas pareciam não ter solução, a sua calma e paciência me fizeram acreditar que nada seria impossível de resolver. A sua confiança e carinho não me deixaram esmorecer quando as palavras insistiam em não sair. Os momentos de felicidade não seriam os mesmos sem você, sempre leve e com uma alegria que contagia e me inspira, me fazendo recuperar forças para chegar até aqui e concluir mais esta etapa importante da minha vida acadêmica. Muito obrigado!

O teatro que possuímos é o único teatro que podemos possuir.

Viriato Correia, 1954.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo final ressaltar as primeiras rupturas com a forma dramática clássica ocorridas na virada do século XX, sobretudo no período determinado como *Belle Époque*. Para tanto, utilizou-se como objeto de análise a trajetória do dramaturgo Roberto Gomes e a representação e estrutura da peça *O canto sem palavras*. Como método foram utilizadas as teorias de Peter Szondi e de Jean-Pierre Sarrazac feitas acerca da formação do drama moderno na Europa. A fim de sustentar o ponto de vista proposto, incluiu-se na pesquisa o estudo das primeiras histórias da literatura brasileira que abordaram o teatro e igualmente das primeiras histórias do teatro brasileiro propriamente dito. Além disso, abordou-se também a gênese do teatro cômico-musicado carioca por ele representar os primeiros momentos de ruptura com o paradigma teatro-literatura. Devido à forte aproximação nesse período da cultura brasileira com a francesa, estabeleceu-se uma exposição sumária dos processos que no teatro francês deram origem ao surgimento da encenação moderna, articulando nisso as relações possíveis com o teatro brasileiro. Tem-se como resultado principal da pesquisa a revisão e o levantamento de outros pontos de vista acerca do teatro dramático na Belle Époque e, por conseguinte, o argumento de que ali se encontram as primeiras rupturas com a forma dramática clássica que deram origem às raízes do drama moderno brasileiro.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour objectif de mettre en évidence les premières ruptures de la forme dramatique traditionnelle arrivées au tournant du XXe siècle, en particulier dans la période nommée *Belle Époque*. À cet effet, la trajectoire du dramaturge Roberto Gomes ainsi que la représentation et la structure de la pièce *O canto sem palavras* a été utilisée comme sujet d'analyse. Les théories de Peter Szondi et de Jean-Pierre Sarrazac sur la formation du drame moderne en Europe ont été utilisées comme méthode analytique. Afin de soutenir le point de vue proposé, l'étude comprenait l'étude des premières histoires de littérature brésilienne qui s'approchent du théâtre ainsi que les premières histoires du théâtre brésilien lui-même. En outre, la genèse du théâtre légère a également été abordée, car elle représente les premiers moments de rupture avec le paradigme théâtre-littérature. En raison du fort rapprochement de cette période de la culture brésilienne avec la culture française, on a fait une présentation succincte des processus qui, dans le théâtre français, ont donné naissance à l'émergence de la mise en scène moderne, y mettant accent sur les relations possibles avec le théâtre brésilien. Le principal résultat de la recherche est la révision et l'examen d'autres points de vue sur le théâtre dramatique à la Belle Époque et, par conséquent, l'argument selon lequel les premières ruptures avec la forme dramatique traditionnelle sont là, c'est-à-dire, les origines du drame moderne brésilien.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Marie Aimée. Fonte: GÄNZL, Kurt. The encyclopedia of the musical theatre. 2. ed. New York: Schirmer Books, 2001. 3 v. _____	149
Figura 2 Marie Aimée. Site Costume Cocktail. _____	150
Figura 3 Marie Aimée. Site Costume Cocktail. _____	151
Figura 4 Recorte da capa do n. 284 do período Semana Ilustrada (20 de maio de 1866). ____	154
Figura 5 CHARLE, 1979, p. 162. _____	185
Figura 6 CHARLE, 1979. p. 116. _____	187
Figura 7 VIANA, 2013, spp. _____	203

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
--------------	----

PARTE I O PARADIGMA TEATRO-LITERATURA

CAPÍTULO 1

O TEATRO NAS PRIMEIRAS HISTÓRIAS DA LITERATURA:

HOMENS DE LETRAS PENSANDO A CENA BRASILEIRA	22
---	----

1. Norberto Silva e a sua *História* inacabada (1841-1862) 25
2. Joaquim Pinheiro e o seu *Curso Elementar* (1862) 29
3. Ferdinando Wolf e *O Brasil Literário* (1863) 34
4. Sílvio Romero e a sua *História da Literatura Brasileira* (1888-1943) 50
5. José Veríssimo e os seus estudos de Literatura Brasileira (1894-1916) 85

CAPÍTULO 2

TEATRO E HOMENS DE LETRAS NO SÉCULO XIX:

A PRÁTICA TEATRAL EM HARMONIA COM A LITERÁRIA	112
---	-----

1. Teatro Romântico:
a gênese da classe ilustrada e o seu imaginário nacionalista no teatro 112
2. Teatro Realista: os homens de letras e a propaganda burguesa 127

PARTE II CRISE DO PARADIGMA TEATRO-LITERATURA

CAPÍTULO 1

A LITERATURA NA CRÍTICA E NAS HISTÓRIAS DO TEATRO:

A NOÇÃO DE DECADÊNCIA	136
-----------------------	-----

1. Origens – Teatro cômico francês, indústria cultural e entretenimento:
as origens do teatro ligeiro no Brasil 139
2. Desenvolvimento – A crítica e a historiografia pós Alcazar:
uma luta pela regeneração do teatro 155

CAPÍTULO 2 TEATRO EM CRISE:

RECONSIDERAÇÕES AO TEATRO DRAMÁTICO NA <i>BELLE ÉPOQUE</i>	180
--	-----

1. O Teatro Moderno Francês e os seus pré-requisitos:
o teatro em crise, a invenção da encenação e o caso brasileiro 182
2. As origens da Moderna Dramaturgia Brasileira:
a função dramaturgo na *Belle Époque* 200

CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
----------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	242
----------------------------	-----

APRESENTAÇÃO

Nos anos da minha graduação desenvolvi algumas pesquisas voltadas para o estudo da dramaturgia¹, a fim de compreender com isso as suas dinâmicas mais atuais. Para tanto, todas elas focaram, a princípio, no modo de produção da escrita dramatúrgica contemporânea e os seus desdobramentos sobre a encenação. Apesar das diferenças, o eixo dessas pesquisas era a *função* dramaturgo.

Basicamente, entendo por *função* dramaturgo todo um conjunto de ações que dão origem ao modo de produção artística pelo qual o escritor de textos para a cena desenvolve seu trabalho criativo. Essas ações, por sua vez, compreendem as relações objetivas que esse sujeito estabelece com o campo artístico, social e político do qual ele colabora e faz parte.

Na contemporaneidade, a especificidade da escrita dramatúrgica é um elemento fundamental, responsável por definir a função do sujeito que escreve *para* a cena e *com* a cena. Desencilhado de questões propriamente literárias ou de cunho estritamente estético, o sujeito dramaturgo se posiciona no campo teatral a partir da capacidade que ele tem de articular os códigos e as convenções que dão origem às dinâmicas próprias e aos objetivos das diversas materialidades cênicas que lhe são contemporâneas. De certo modo, pode-se dizer que nada além disso preocupa o desenvolvimento da atividade dramatúrgica contemporânea. Logo, a sua posição é colaborar com a *cena*, e não em lhe dar a sua origem e os seus fins, como ocorria antes da invenção da encenação.

No teatro brasileiro, pode-se dizer que esta imersão do dramaturgo na cena ocorre nos anos finais da década de 1960, com as atividades do *Teatro Oficina*, devido à prática do grupo em discutir e criar a parte textual, ou seja, dramatúrgica, junto com o desenvolvimento do trabalho dos atores e de criação das cenas.

Após a experiência de Zé Celso na direção de Roda Viva (1968), o *Oficina* desconstruiu a estrutura organizacional do teatro, propondo um modelo de criação coletiva, nos moldes do teatro de vanguarda e experimental que vinha se realizando nos Estados Unidos e na Europa. A produção cênica nacional passa em revista seus parâmetros de criação em equipe, enveredando-se pelo teatro não-institucionalizado e pela perspectiva coletiva. (...) No início dos anos 60, em exílio na Europa, o *Living Theatre* conduz a implantação de uma forma diferenciada de criação teatral: “Foi durante este período que o grupo desenvolveu um novo conceito de teatro, no qual o dramaturgo como tal parecia ser abandonado, e a obra apresentada surgia a partir da colaboração e da inovação de parte dos vários membros da companhia na criação coletiva”,

¹ 2013/2014: TEXTURAS: Laboratório de Textualidades Cênicas Contemporâneas, PIP/UFOP; 2014/2015: ESCRITÓRIO: Ateliê de escrita teatral, PROBIC/FAPEMIG; 2015/2016: ESCRITA EM RISCO: desterritorializações da função dramaturgo no teatro contemporâneo, PROBIC/FAPEMIG.

segundo Margot Berthold. A partir dessas diretrizes, o teatro proposto por Judith Malina e Julian Beck tornou-se fonte referencial para o teatro de grupo brasileiro: "Viemos ao Brasil para realizar uma experiência coletiva com o elenco do *Teatro Oficina* e o *Grupo Los Lobos* de Buenos Aires. Aachamos que será a tarefa mais importante de nossa vida.", profetizou Beck. Apesar das divergências ideológicas e estéticas entre os grupos que comprometeram essa proposta de parceria, a estada do *Living Theater* rendeu ao teatro nacional o ingresso ao modelo de criação coletiva. (FISCHER, 2003, p. 10-11).

Os experimentos da criação coletiva se desenvolveram com maior amplitude na década de 1970² em diante, potencializando-se como uma urgente demanda da classe artística à medida que se intensificava a repressão e a opressão próprias da ditadura militar de 1964 a 1985.

É importante frisar que a perspectiva histórica do teatro de grupo brasileiro que vem se difundido até hoje terá sua maior expressão a partir dos anos 60, com grande desenvolvimento na década seguinte. Rompendo com a predominância tebecista e adquirindo valores ideológicos e estéticos que reviam os padrões importados, configura-se um movimento teatral que reavivou a dramaturgia e encenação nacional. A orientação ideológica de artistas e grupos de contestação social propõe um diálogo entre a arte e um Brasil que passa por um período de agitação e tensão política. (FISCHER, 2003, p. 8).

As práticas da criação coletiva fomentaram, em certa medida, o processo de ampliação das possibilidades de criação dramaturgica. Por outro lado, percebe-se que há nisso uma diluição da antiga *função* dramaturgo, visto que nesses grupos – dada a radicalidade quanto ao caráter de profunda coletividade –, a parte textual ficava a cargo de vários artistas, que a princípio não desenvolviam somente esta função no processo de criação.

Se pensarmos no sentido geral dessa prática – perspectiva nem sempre apropriada e verdadeira, na medida em que houve diferentes tipos de criação coletiva, várias delas com traços bastante peculiares –, existia o desejo de diluição das funções artísticas ou, pelo menos, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos por parte do mesmo artista ou uma transitoriedade mais fluida entre as diferentes funções. Portanto, no limite, não havia mais um único dramaturgo, mas uma dramaturgia coletiva, nem apenas um encenador, mas uma encenação coletiva, e nem mesmo um figurinista ou cenógrafo ou iluminador, mas uma criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo. (ARAÚJO, 2011, p. 131).

² “Com diferentes perspectivas estéticas e ideológicas, grande parte dessas companhias irradiou influências substanciais na formação de outros núcleos teatrais. Nos anos 70, configuraram-se diversas companhias independentes na forma de produção, organizando-se em cooperativas, em oposição aos padrões impostos pelo mercado cultural, e experimentais, enquanto desenvolvimento de uma linguagem e identidade artística. Grupos como os paulistanos *Teatro União e Olho Vivo* (1969), *Royal Bexiga's Company* (1972), *Pod Minoga* (1972), *Ventoforte* (1974), *Pessoal do Victor* (1975), *Mambembe* (1976), *Ornitórrinco* (1977), os cariocas *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1972), *Tá na Rua* (1974), o sergipano *Imbuçã* (1977) e o gaúcho *Ói Nós Aqui Traveiz* (1978) dão continuidade ao legado do *Oficina* e fixam na cena brasileira a tendência da criação coletiva” (FISCHER, 2003, p. 15). Mais sobre o assunto, ver também FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais Anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

A partir da década de 1990, outros grupos teatrais brasileiros retomaram a especificidade das funções teatrais – e nisso se inclui o dramaturgo –, mas mantendo a coletividade como princípio norteador. Tal dinâmica ficou denominada como *processo colaborativo* e se fazia em oposição às recentes experiências da década de 1980³, marcadas por uma forte presença do diretor como o artista demiurgo do espetáculo.

O *metteur en scène* retomou ao centro da cena brasileira, normalmente associado a um projeto de encenação autoral. Houve, nesse sentido, uma desvalorização do teatro associado ao texto dramático, sublinhando uma fase de declínio da dramaturgia nacional. A formação de grupos de pesquisas teatrais continuou se desenvolvendo, porém, muitos tiveram sua atuação orientada pelo impulso criativo do diretor/encenador que normalmente concentrava a formação de equipes ao seu redor. (FISCHER, 2003, p. 21).

Nos grupos orientados pelo *processo colaborativo*, manteve-se o *método* coletivizado de criação, tal qual a *criação coletiva*. No entanto, em relação ao *modo* como essa coletividade se manifestava, ambos se distinguiam nitidamente, pois no primeiro há a manutenção e a valorização das funções específicas, mesmo que contaminadas mutuamente durante o processo de criação, graças ao princípio da coletividade no método de articulação que as norteiam. Nesse sentido, “a referida distinção – entre *método* e *modo* – é capaz de nos ajudar a entender a discussão, muitas vezes polêmica, que cerca esses dois conceitos teatrais”⁴.

Se pensarmos a “escritura coletiva” como aquela realizada por várias mãos, todas juntas escrevendo, ao mesmo tempo, um mesmo “texto”, poderíamos associá-la a uma prática comum na criação coletiva. Ao contrário, a “escritura múltipla” definida como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”, onde “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado”, remete-nos ao território do processo colaborativo. Nele, os vários autores – ou autorias – não se somam, mas coabitam dentro da obra. As diferentes escrituras individuais estão ali mantidas, identificáveis, e o conjunto se forma não pela síntese entre elas, mas pelo diálogo e atrito, pelo choque de pólos artísticos particularizados, que se justapõem ou se contaminam, mas não se diluem um no outro. (ARAÚJO, 2008, p. 69).

Depois que estas transformações ocorreram nas dinâmicas dos grupos teatrais brasileiros, as suas características principais permaneceram no desenvolvimento e na formação de novos dramaturgos: uma dramaturgia porosa, dada a irrupção de elementos “não-textuais”; precária, devido ao seu caráter instável, sujeita a constantes modificações; e democrática, graças à horizontalidade nas funções criativas estimulada pelos movimentos de coletivização da prática teatral.

³ Exemplos disso são as criações de Antunes Filho e Gerald Thomas.

⁴ ARAÚJO, 2008, p. 133.

Todavia, após algumas breves análises e leituras sobre a história de formação do teatro moderno brasileiro, verificou-se que a função dramaturgo não se apresentou, ao longo de toda a sua história, sempre dessa maneira, ou seja, coletivizada e íntima da prática cênica.

No século XIX, talvez com exceção de alguns, como Martins Pena – que segundo José Veríssimo (sem saber talvez a dimensão da afirmação), era “senão isto, escritor de teatro”, “que sabe imaginar ou arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os efeitos, travar o diálogo, e tem essa espécie de observação fácil, elementar, corriqueira e superficial”⁵ –, os outros homens de letras que escreviam para a cena exerciam tal função a partir do seu ponto de vista restrito, do campo estritamente literário. No caso das criações românticas de Gonçalves de Magalhães voltadas para o teatro, pode-se falar ainda de uma vinculação indireta com o campo social, pois é fato que o autor almejava um alcance simbólico na imaginação da sociedade recém-independente. Talvez o mesmo se possa dizer da comédia realista de José de Alencar. Todavia, essas aproximações com o campo social e o campo de poder se davam mais pelo caráter estético do movimento que militavam do que necessariamente por meio de uma ação que desejasse se relacionar objetivamente com a prática teatral em si.

Portanto, as relações da grande maioria desses autores com a prática teatral e o seu entorno ainda não configuravam, naquela época, o conjunto de ações que penso ser o principal aspecto de definição da *função* dramaturgo.

Avançando para o meio do XIX, veremos que quando se trata dos homens de letras que escreviam peças teatrais, as suas criações não transcendiam o âmbito literário de uma dramaturgia. Mesmo que muitos deles, e podemos citar como modelo Machado de Assis, tenham escrito poderosas críticas sobre o teatro e a sociedade, seus argumentos não invadem a materialidade cênica propriamente dita. Ou seja, as intenções destes homens de letras quando escreviam para o teatro era a de intervir no gosto literário, em instâncias que dizem respeito ao juízo de valor de uma obra literária – e não se pode pautar isso em juízo do autor, pois estavam em harmonia com o seu tempo. Sendo assim, pouco ou quase nada se detinham na especificidade da cena, da dinâmica teatral propriamente dita. Ou melhor, e naquelas palavras de Veríssimo, não buscavam ser “escritor de teatro”, mas sim – e apenas – escritores completos no campo literário, abrangendo os três gêneros principais definidos por Aristóteles: o lírico, o épico e o dramático.

⁵ VERÍSSIMO, 1998, p. 361.

Por outro lado, na virada do século XX e em suas décadas iniciais, período conhecido como *Belle Époque*⁶ brasileira, destaca-se uma maior aproximação de alguns escritores de teatro com a prática do palco, graças talvez a emergente valorização visual e estética do espetáculo, existente sobretudo, no caso do Brasil, nas representações das formas cômico-musicadas, e na Europa, pelas experiências de vanguarda, tais como o *Théâtre Libre* e o *Théâtre de l'Œuvre*, observadas de perto por muitos de nossos escritores de teatro da época. Isso em vista, nossa pesquisa parte da seguinte questão: como se dava essa *função* de escrita para o teatro desenvolvida por esses homens de letras atentos, por um lado, às inovações responsáveis pelo surgimento da encenação moderna e, por outro, aos fatos locais que alteravam profundamente as antigas dinâmicas de criação e de recepção teatrais? Estaria ali a gênese da *função dramaturgo* tal como a compreendemos hoje?

De início, podemos determinar algumas premissas básicas para a discussão a ser estabelecida pela nossa pesquisa.

Nas quatro últimas décadas do XIX ocorreu uma guinada do escritor de teatro para a materialidade cênica. As experiências que compunham o repertório daquilo que ficou conhecido como *teatro ligeiro*, possuíam relações intrínsecas com o desenvolvimento do texto sobre o palco, graças à demanda do próprio gênero, marcado pela manutenção de regras e convenções próprias da materialidade do palco e responsáveis pela fidelização do público.

A expressão "teatro ligeiro", ou gêneros ligeiros, começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas. Para aqueles críticos, tais gêneros eram formas simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais

⁶ NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Nesta obra o autor apresenta o conceito *Belle Époque Tropical*, no qual podemos ver sintetizada a complexidade própria da discussão na mistura do termo em francês (*belle époque*) junto a um termo em português (*tropical*) e bastante usado para se referir ao Brasil. O autor define como ápice desse fenômeno os anos de 1898 a 1914, no qual se revela “a influência cultural francesa e o modo como o fetichismo da mercadoria eurófilo influenciou formas e conteúdos culturais” (p. 249). Para ele as origens disso estão no Segundo Reinado (1840-1889) e o período de 1914 a 1922 marca a sua lenta dissolução, graças ao “trauma cultural da Primeira Guerra, o deslocamento econômico, e falta de otimismo da cultura europeia no pós-guerra” (p. 269). Há uma crônica de Olavo Bilac no n. 3 da revista *Kósmos* de março de 1904 que resume bem as características da *Belle Époque* brasileira: “Há poucos dias, as picaretas, entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos da construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. Bem andou o governo, dando um caráter solene e festivo á inauguração desses trabalhos. Nem se compreendia que não fosse um dia de regozijo o dia em que começámos a caminhar para a reabilitação. No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas, – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!” Por fim, destaca-se que utilizamos essa delimitação pois ela vai de encontro com o nosso entendimento de que há uma forte alteração do imaginário teatral após a encenação da peça *A Última Encarnação do Fausto*, no movimento *A Batalha de Quimera*, promovido por Renato Viana em dezembro de 1922.

elevados, que se opunham ao que consideravam "teatro sério". (CHIARADIA, 2003, p. 153).

Preocupados em atingir uma configuração teatral esperada e consagrada pelo público, os autores do gênero leveiro, ou seja, das operetas, paródias, mágicas e revistas de ano, se dedicavam numa escrita dramatúrgica bastante característica, pautada sobretudo pela efetividade do palco.

A análise das revistas e burletas da parceria revela que o melhor exemplo da participação efetiva desses autores na cena é dado, principalmente, por meio das rubricas dos textos, fontes esclarecedoras da mediação entre autor e cena. Suas minuciosas indicações vão desde a detalhada descrição de cenário até as marcações de movimentação do elenco e do coro, revelando que seus autores escrevem as peças imaginando-as no palco e tentando colocar no corpo de seus textos todas as impressões que deverão ser concretizadas na cena. (CHIARADIA, 2003, p. 156).

Apesar de todo esse envolvimento notável dos escritores ligeiros com a cena, arrisco dizer que suas ações não se vinculam ainda àquelas que compõem um conjunto maior de ações pautadas em relações de ordem objetiva com o campo social, político e artístico do momento. É certo que essas criações são, em sua maioria, uma crônica e retrato fiéis de uma época, abrangendo uma grande maioria de eventos, situações e episódios da vida nacional. Porém, em que medida se pode dizer que tais criações se relacionavam num âmbito de *objetividade* com a vida social, política e artística daquele momento, intervindo assim na discussão sobre o teatro e a sociedade? Será que ao agir de uma forma passiva e alienada diante dos paradigmas contemporâneos esses autores ligeiros não estavam numa situação de *inação*? Registrando apenas o trânsito dos fatos, sem se envolverem com as dinâmicas da produção teatral?

As consequências, desdobramentos e argumentação acerca desses aspectos serão abordados com mais profundidade posteriormente. Contudo, podemos adiantar que o nosso foco incide sobre as posturas e as tomadas de decisões que tais autores estabeleceram diante da posição que ocupavam no campo literário, e a partir dos possíveis que lhes foram apresentados. Esses aspectos serão fundamentais para definir o que denominamos como *função dramaturgo*.

Chegando ao ponto central da pesquisa, observa-se que nas duas primeiras décadas do século XX houve uma movimentação intelectual e artística que confrontou as ideias e a hegemonia dicotômica que vinha sendo desempenhada de um lado pelo teatro leveiro e, no outro, pelo repertório clássico das companhias estrangeiras.

Marcado por uma forte tendência idealístico-simbolista, o teatro dessa época foi sentenciado pela tradição da história do teatro e da literatura como um período de *decadência*. Esse veredicto, entretanto, sustenta-se em uma percepção intelectualmente equivocada, baseada em

pressupostos de análise comparativa que por sua vez não se pautam em nenhum momento sobre o caso específico do teatro brasileiro. A partir da exclusão de uma vertente teatral atuante na cena nacional, que produzia textos e representações; e da centralização de outra prática teatral específica, a saber, o teatro ligeiro; os críticos, historiadores e estudiosos do teatro impuseram sobre a historiografia teatral brasileira uma noção preconceituosa sobre determinados escritores e produtores teatrais daquele momento.

Estimulados pela máxima da renovação, da originalidade e da atualização estética, esses críticos e historiadores buscaram na cena nacional experiências equivalentes àquelas que se desenvolviam simultaneamente na Europa. Alienados por uma espécie de antolho, forçando-os a ver apenas em único sentido e horizonte, não foram capazes de perceber, estimular e analisar coerentemente as práticas que se apresentavam enquanto alternativa ao teatro ligeiro. Não obstante, ao agirem assim estavam em consonância com a sociedade da época, que não à toa recebeu o nome francês de *Belle Époque*. Assim, durante décadas (quase um século inteiro), negligenciou-se experiências que posteriormente se mostraram fundamentais para consolidação da prática teatral moderna no Brasil, sem que necessariamente elas estivessem preocupadas em serem “modernas”. Observa-se que o objetivo mais pulsante era o de renovar a cena nacional pelo viés do teatro dito “sério”. O fato de serem “modernistas” ou não se tornou uma questão aos olhos da posteridade. E durante muito tempo isso fez com que se impusesse às obras um olhar estranho a elas mesmas, não deixando que elas falassem por si. Se na época lhes foram imputadas um olhar de soberania em relação ao gênero ligeiro, somente pelo simples fato de serem sérias, isso mais as prejudicou do que as ajudou, pois uma vez consideradas “sérias”, o que significava dizer “literárias”, a crítica as observava estritamente pelo aspecto literário, negligenciando com isso as suas potencialidades cênicas.

Portanto, a nossa justificativa se estrutura a partir da necessidade de reelaboração crítica e histórica das contribuições de alguns dramaturgos brasileiros que escreveram para a cena nas três primeiras décadas do século XX, mais especificamente aqueles que se opunham ao teatro cômico-musicado e desejavam uma renovação da cena. A intenção, todavia, não vai de encontro ao desejo de consagração desses autores, mas sim na tentativa de reavaliar suas produções, a fim de reconsiderar o papel que atualmente ocupam na história do teatro brasileiro. Vale ressaltar que estudos nesse sentido vêm ocorrendo desde o final do século XX. Estudiosos do teatro vêm se debruçando com olhares diferentes sobre as criações de autores como João do Rio, Roberto Gomes e Júlia Lopes de Almeida. Pesquisadores da atualidade, como Elen de Medeiros, João Roberto Faria, Larissa de Oliveira Neves, Marta Moraes da Costa, Michele Asmar Fanini, Níobe Abreu Peixoto, Orna Messer Levin, Sílvia Fernandes, são alguns dos nomes que

têm investido suas energias neste esforço de reavaliação da cena ocorrida nas primeiras décadas do século XX.

Logo, nosso trabalho pretende contribuir para uma reinterpretação mais ampla dessas obras. Para tanto, começaremos por uma incursão no teatro do século XIX, pois é nele que reside a formação do imaginário histórico e da consciência crítica que irão fundamentar as análises dos estudiosos contemporâneos na virada do século XX e nas suas primeiras décadas. A essa parte demos o nome de *O Paradigma Teatro-Literatura*. Em seguida, realizaremos uma investigação do surgimento da noção de decadência e de crise bastante difundido na época e também o levantamento dos estudos e das críticas que corroboraram para a consolidação e propagação desse julgamento durante o decorrer do século XX. Ainda nesta parte, vamos focar na revisão e ressignificação desse julgamento, por meio da (1) comparação do contexto brasileiro com o francês, bastante utilizado como ponto de tensão pelos críticos e historiadores daquela época; (2) exposição do ponto de vista dos pesquisadores que vem tentando reformular as considerações acerca do teatro dramático durante a *Belle Époque* e (3) proposição de outros olhares acerca dessa produção, priorizando nisso os dados que coletamos durante nossa pesquisa.

Devido à extensa quantidade de peças e autores dramáticos que poderiam ser contemplados pelos nossos critérios de abordagem, decidimos pela utilização de apenas um deles, a saber, Roberto Gomes. Sua produção e atuação no campo literário da época nos servirá como exemplo e foco de análise de todo o período. Essa decisão, não implica, todavia, na ideia de que ele tenha sido o “melhor” escritor teatral da época. Nossa escolha se pauta, unicamente, por acreditarmos que a sua figura expressa grande parte das questões e discussões que consideramos principais para a construção e a defesa dos argumentos que construímos ao longo de nossa pesquisa. As lacunas e as precariedades que disso possam decorrer nos servem como prova da necessidade de ampliação e de fomento dos estudos acerca do teatro de cunho dramático durante a *Belle Époque* brasileira.

Portanto, deixando de lado as tentativas reducionistas que se amparam sobre as noções de originalidade, ruptura e inovação, com vistas a uma suposta atualização estética, formulamos questões e considerações que buscam provocar uma revisão dos paradigmas e dos lugares comuns que se criaram quando o assunto é o teatro brasileiro na *Belle Époque*. Realizamos esse empreendimento, primeiramente, por meio da exposição dos antecedentes que formaram o paradigma teatro-literatura, responsável por algum tempo pela restrição do teatro como arte autônoma. Para isso trouxemos ao centro da discussão as primeiras histórias da literatura, nas quais se encontram revelados os mecanismos de valorização de uma obra dramática e os critérios que determinam o seu legado ou apagamento na posteridade. Em seguida tratamos da gênese e do

desenvolvimento do teatro ligeiro, que a nosso ver representa os primeiros momentos de ruptura com esse paradigma, propondo alternativas cênicas e outras práticas de palco ao teatro brasileiro. Depois disso abordamos a crise teatral ocorrida no final do século XIX em Paris, o que rendeu o surgimento da experiência de vanguarda no teatro francês e a consequente invenção da encenação moderna, relacionando em meio a isso o teatro brasileiro coetâneo, uma crítica comum na época, mas que buscamos fazer a partir de outra perspectiva. Logo após, discutimos propriamente o teatro dramático na *Belle Époque*, no qual defendemos a existência da continuidade de rupturas com o paradigma teatro-literatura e a emergências dos primeiros elementos do drama moderno brasileiro, utilizando como exemplo desse processo a trajetória de Roberto e a representação e estrutura da peça *O canto sem palavras*. Nossa pesquisa pretendeu, enfim, juntar-se aos esforços que vem sendo feitos em torno da revisão desse contexto, priorizando acima de tudo uma investigação mais democrática e menos determinista a partir dos fatos e dos registros que aos poucos vem sendo descobertos.

PARTE I
O PARADIGMA TEATRO-LITERATURA

CAPÍTULO 1

O TEATRO NAS PRIMEIRAS HISTÓRIAS DA LITERATURA: HOMENS DE LETRAS PENSANDO A CENA BRASILEIRA

Nesse capítulo busca-se discutir como que as primeiras histórias da literatura brasileira lidaram com o teatro. Para isso serão abordadas as primeiras obras que se fizeram em torno deste motivo. Elas foram responsáveis, segundo grande parte da crítica, por estabelecerem o cânone de reflexão historiográfica e crítica dos estudiosos não apenas da literatura, mas também da cultura e de outras linguagens artísticas, sobretudo o teatro. Encontra-se aí, portanto, a gênese da ideia de decadência do teatro brasileiro, mais especificamente daquele dito sério, de cunho literário.

Contemporaneamente parece um ato de resistência pensar a dramaturgia como literatura. Estudar uma dramaturgia sem que ela esteja vinculada de alguma maneira com uma determinada encenação tornou-se um ato de perversão. Mas, a relação do teatro com a literatura acompanha desde sempre os estudos teatrais. Mostra-se necessário, portanto, ter clareza dos momentos nos quais as transformações da crítica e da historiografia ocorrem, e como que elas interferem na mentalidade daqueles que estudam o teatro.

O estudioso do teatro e particularmente da literatura dramática está sempre às voltas com um delicado problema epistemológico: a peça teatral é literatura? Até o final do século XIX ninguém tinha dúvidas acerca do caráter literário do teatro. O gênero dramático dividia com o lírico e o épico as atenções de quem se dedicava ao estudo da literatura. E as peças eram julgadas pelo seu mérito literário. O século XX, porém, assistiu ao desenvolvimento do teatro como uma arte autônoma, cada vez mais distanciada da literatura, na medida em que sua realização plena acontecia no palco, como o resultado de uma soma de contribuições: a do encenador, dos intérpretes, do cenógrafo, do iluminador, do figurinista, do músico e do dramaturgo. Reduziu-se, portanto, a importância do texto dramático e não tardou para que surgisse a ideia radical de que era desnecessário ao espetáculo. (FARIA, 1998, p. 95).

Com o advento da encenação como um campo de conhecimento específico na prática e nos estudos teatrais, delegou-se para a dramaturgia um papel de subordinação. Durante algumas décadas a maioria dos componentes da cena ficou a mercê da vontade do encenador moderno. Stela Fischer, ao abordar o teatro brasileiro na década de 1980, fala sobre esse aspecto.

O *metteur en scène* retomou ao centro da cena brasileira, normalmente associado a um projeto de encenação autoral. Houve, nesse sentido, uma desvalorização do teatro associado ao texto dramático, sublinhando uma fase de declínio da dramaturgia nacional. A formação de grupos de pesquisas teatrais continuou se desenvolvendo, porém, muitos tiveram sua atuação orientada pelo impulso criativo do diretor/encenador que normalmente concentrava a formação de equipes ao seu redor. Assim, as formas teatrais são delimitadas pela hegemonia do diretor. (FISCHER, 2003, p. 21, grifo no original).

Por outro lado, ao emancipar-se da dramaturgia como centro da prática teatral, a prática da encenação realiza um movimento duplo, pois também isenta a dramaturgia de servir unicamente a encenação⁷.

A crítica comum, de que o texto sempre foi o eixo de desenvolvimento do teatro ocidental, pode parecer injusta e contraditória se pensarmos que o texto era entendido como o único material de registro e reflexão teórica sobre a prática teatral. Somente em meados do século XIX surgirão de fato pontos de vista que irão refletir sobre o teatro a partir da cena propriamente dita. Constantin Stanislavski, Erwin Piscator, Adolphe Appia, André Antoine, Lugné-Poe e, principalmente, Antonin Artaud, serão os nomes principais na postulação de uma teoria que privilegia os aspectos da encenação.

No Brasil o movimento ocorre bem tardiamente e se pode dizer, em termos básicos, que Antônio Araújo foi o encenador pioneiro na produção crítica de conhecimento a partir da cena. Na década de 1990, Araújo foi além do seu próprio fazer artístico, avançando sua pesquisa sobre a prática teatral em si. O fato de esses artistas tratarem a cena como registro material da prática do teatro muda substancialmente o entendimento do texto no teatro.

Com o surgimento do encenador, uma nova história começa: a do teatro, na qual a literatura dramática não é mais hegemônica, uma vez que a arte teatral é essencialmente uma arte cênica. Até o final do século XIX, porém, a *história do teatro* se confundia com a *história da literatura dramática*, está embutida na *história da literatura*. (FARIA, 2011, p. 10, grifo no original).

Logo, se a literatura sempre compreendeu o teatro apenas como texto, foi porque isso tinha sido delegado a ela desde a Grécia Antiga, por meio dos estudos de Aristóteles, o primeiro a produzir conhecimento crítico a partir do evento teatral. As releituras que irão surgir desse primeiro trabalho serão diversas e complexas, mas o que perdura é o entendimento do teatro como literatura.

(...) convém observar que historicamente a dramaturgia tem sido estudada como parte da literatura e que já em Platão e Aristóteles o gênero dramático divide com o épico e o lírico o fazer literário dos poetas. Aliás, na Poética, Aristóteles deixa claro o seu ponto de vista, segundo o qual uma tragédia vale pelo texto em primeiro lugar e que o espetáculo vem depois em importância. (Idem, p. 9, grifo no original).

Foi basicamente a partir desse entendimento comum que os homens de letras do Brasil oitocentista se debruçaram sobre o teatro. Viam, assim, o gênero dramático como mais um dos gêneros da literatura, compondo com o lírico e o épico a totalidade da expressão artística de um

⁷ DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p.47-55, jun. 2013.

escritor “completo”, capaz de transitar em todos os gêneros, dominando assim todas as formas literárias.

É a “produção literária do gênero dramático” que interessa tanto a Romero quanto a Veríssimo, que veem o teatro como uma arte literária. Se se separam na maioria das apreciações críticas (vide o que escreveram sobre Martins Pena e Machado de Assis), aproximam-se num ponto fundamental: ambos abordam as obras dos escritores sem separá-las por gêneros. Para Sílvio Romero “forçoso é juntar o Teatro e o Romance nos vários capítulos em que vão ser explanados estes dois assuntos; porque os melhores cultores da dramaturgia o foram também do romance no Brasil. Escritor estudado, deve sê-lo de vez, para se lhe não perder o tom da característica, nem apagar a feição inteiriça da individualidade espiritual.” Não é diferente o ponto de vista de Veríssimo: “Um escritor não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho”. (FARIA, 2013, p. 2).

Sendo assim, investigar a produção desses homens dedicados às letras no século XIX caminha no sentido de rastrear as raízes do argumento principal de que o teatro na *Belle Époque*, para ser de fato legítimo, deveria se debruçar sobre as razões éticas e artísticas que contemporaneamente norteavam as outras linguagens literárias, ou seja, a poesia e o romance.

Não obstante, isso fez com que os primeiros historiadores e críticos da literatura abordassem o teatro em suas obras apenas pelo viés do sistema literário. Recorre-se unicamente aos nomes dos escritores e apenas em raríssimas exceções priorizam-se os atores, as atrizes, as características das montagens. Como observa Faria, “Romero e Veríssimo consideram a produção dramática do século XIX como parte da literatura brasileira, como era comum na época em que escreveram suas histórias da literatura brasileira”⁸.

Mesmo que ainda não tivesse ocorrido o advento da encenação e, conseqüentemente, a valorização da cenografia, dos figurinos, da iluminação (esta um pouco mais tardia) e dos outros componentes da cena, seria ingenuidade nossa pensar que o evento teatral se resumia apenas na apreciação do texto. Mas, o conceito era senão esse: teatro é literatura. Segundo Faria, “exemplos desse entendimento não faltam, nem nas histórias da literatura na Europa, nem nas histórias da literatura brasileira”⁹.

Serão essas, então, as balizas que vão nos orientar no desenvolvimento desse capítulo. Como resultado disso se tem o mapeamento das origens e das causas do movimento que forneceu bases para o discurso em torno de uma suposta decadência do teatro brasileiro nos tempos da Primeira República. O objetivo é, portanto, identificar as raízes do processo que culminou

⁸ Idem.

⁹ FARIA, 2011, p. 10.

na exigência de uma literatura teatral séria, cosmopolita e engajada em termos morais e civilizatórios.

De início podemos destacar que há um desacordo entre os autores das histórias da literatura brasileira quanto a questão do surgimento do teatro brasileiro – diferente do teatro *no* Brasil. Assim, o problema estaria entre o teatro jesuítico dos séculos XVI e XVII e o teatro romântico do início do século XIX. Mas, essa questão não se dava em termos práticos, como por exemplo, se os atores, atrizes ou outros artistas da *cena* eram brasileiros nascidos no Brasil ou não. A perspectiva se dava em âmbito literário: o *tema* da obra, através da análise dos costumes (situações e modos de ação coletiva) e das características das personagens (identidade nacional e regional); e o *lugar* do *escritor*, seja o de nascimento, seja o que ele ocupa no campo literário e social.

Como veremos a seguir, essas questões irão despontar em maior ou menor grau nas obras que iremos comentar. E, atreladas a elas, despontarão as discussões sobre a existência ou não de um teatro brasileiro e a participação das importações estrangeiras sobre isso. Do lado objetivo, pouco, ou quase nada, se fala sobre as estruturas das composições dramáticas e os seus modos de produção e difusão.

Consequentemente, conforme vai se aproximando o século XX, a frustração dos homens de letras frente ao teatro se acentua exponencialmente. Mas, ela não é abordada diretamente, até mesmo devido à impossibilidade de um distanciamento crítico, visto que estavam no centro dos acontecimentos. Porém, esse mesmo fator nos possibilita a apreensão de uma percepção intensa e vívida, que advém de um sujeito ativo imerso nas dinâmicas e nos processos dos quais tem participação direta. Graças a esses registros e opiniões, veremos que as noções de decadência e de inexistência do teatro brasileiro foram ideias constantes e insistentes durante todo o desenrolar do século XIX. Isso irá eclodir com maior pressão no início do XX, tornando-se o pano de fundo essencial para o suposto processo de renovação e modernização da década de 1940.

1. NORBERTO SILVA E A SUA *HISTÓRIA INACABADA* (1841-1862)

Segundo Faria¹⁰, na primeira história da literatura brasileira que se tem notícia, a saber, “*História da Literatura Brasileira*, obra incompleta de Joaquim Norberto de Sousa Silva (publicada entre 1857 e 1862 na *Revista Popular*), o autor se debruça sobre “a dramaturgia de

¹⁰ FARIA, 2011, p. 10.

Anchieta – melhor dizendo, o pouco que se conhecia dela, o auto intitulado *Pregação Universal*”, alocando a produção do padre jesuíta “junto aos poemas dos tempos coloniais”. Segundo Silva, a “*Pregação Universal*, ou antes nesse incruento auto-de-fê, (...) tinha a dupla vantagem de servir de emenda aos pecadores, de divertimento aos inocentes e de moralidade a todos”¹¹.

Ao verificarmos essa *História* inacabada, verificou-se que Norberto Silva além de submeter a dramaturgia a poesia, colocou o teatro sob o domínio da moral e da civilização através da exaltação da educação religiosa realizada pelos primeiros jesuítas. Firmado nisso declara o nascimento do teatro brasileiro.

Entre nós o teatro nasceu no seio das igrejas, como entre todos os povos modernos; a sua missão, porém foi muito mais profícua, do que no velho mundo, e este benefício se deve ainda à intervenção dos jesuítas na nossa civilização, que o introduziram como um meio civilizador. (1859^a, p. 294).

Nesse sentido o autor declara que, “o Brasil, que recebeu dos jesuítas os maiores benefícios, só tem que pagar uma dívida de gratidão, elevando aos que dentre eles mais se distinguiram, como Nóbrega e Anchieta”¹². E sugere ao destino que as obras dos poetas “incitem novos missionários à continuação da obra da civilização”. Conclui dizendo que são “ambos tão grandes, ambos tão compenetrados de sua missão, que sem eles a civilização da nossa pátria teria custado milhares de vidas”¹³. E diferente daquilo que a história nos mostrou, diz que sem os jesuítas o Brasil “teria manchado o seu solo do sangue inocente dos americanos; a espada substituiria o labro (sic) sagrado; imperaria a voz do canhão em vez da palavra de paz, que anunciou a boa nova”¹⁴.

Da religião! Da religião! Ela formulava a moral; ela resumia a poesia; ela só desenvolvia os instintos nobres do homem desses tempos e comprimia, desarmava, moderava as paixões revoltosas, agressivas e sensuais. Que a poesia nas mãos da religião foi um instrumento de civilização, é incontestável. O Padre Anchieta, esse grande missionário e apóstolo do Brasil, ensinava em verso como os legisladores e moralistas da Antiguidade. Os primeiros ensaios da poesia dramática lhe são devidos. (SILVA, 1861, p. 193).

Para Norberto Silva¹⁵, foi através “da civilização, falando a língua de seus bardos, introduzindo o sistema de nossa metrificação em seus versos”, que “nasceu o gosto pela poesia e daí originou-se também a introdução do teatro no adro das igrejas, que assaz concorreu para a civilização dos moradores da florescente colônia no século XVI”.

¹¹ SILVA, 1859^a, p. 297.

¹² Idem, p. 287.

¹³ Idem, p. 290.

¹⁴ Idem.

¹⁵ SILVA, 1859^b, p. 359.

Percebe-se que além do sentido moral e civilizatório, a *Pregação Universal* de Anchieta interessa Norberto Silva na medida em que possui características textuais que revelam vínculos diretos com a poesia. Composta em português, tupi e espanhol, o auto revela “o poeta que manejava com gosto as línguas portuguesa e tupi, além do castelhano e latim”¹⁶, introduzindo “os ritmos de um idioma estrangeiro em uma língua flexível, e compondo versos brasílicos com pensamentos cristãos”¹⁷. Assim “o missionário se tornou de necessidade poeta; o orador eloquente, que ia com a palavra do Evangelho catequizar as turbas selvagens no meio de suas florestas”¹⁸.

Sobre a dramaturgia, Norberto Silva não contribui de forma significativa, dizendo que “pelo título e pelos seus fragmentos, e o que dela consta, seria sem enredo, sem nexos em suas cenas, e episódios”¹⁹.

Seus comentários sobre Anchieta servem, em suma, para nos ilustrar um modo típico de ser pensar e observar o teatro no século XIX, sobretudo a sua aproximação do teatro vinculado com a literatura e ao objetivo moral e civilizatório.

Além de Anchieta, Norberto Silva menciona outro escritor: Manuel Botelho de Oliveira, nascido no Brasil, mas de nacionalidade portuguesa. Porém, suas comédias em espanhol *Hay amigo para Amigo* e *Amor, Engaños y Celos*, “são apenas mencionadas, sem qualquer comentário”²⁰. Vale ressaltar ainda que tal menção se dá de forma indireta, por meio da citação de um trecho do prólogo da *Música de Parnaso*, obra publicada em Lisboa em 1705, na qual Botelho de Oliveira organizou a sua poesia.

“(…) Também se acrescentaram duas comédias para que participasse este livro de toda a composição poética. Uma delas, *Hay Amigo Para Amigo*, anda impressa sem nome, a outra, *Amor, Enganos y Zelos*, sai novamente escrita, e juntas ambas fazem um breve descante aos quatro coros.”

Tais são as palavras de Botelho de Oliveira, tal a notícia que ele mesmo nos dá acerca de sua obra. (SILVA, 1843, p. 80, grifo no original).

Destaca-se nessas breves palavras de Botelho escritas em 1705 um detalhe importante: um autor que se pressupunha um verdadeiro poeta deveria se dedicar ao dramático, assim como ao épico e ao lírico.

Faria também nos dá notícia do *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* (1840-1841), no qual Norberto Silva “comenta as comédias de Antônio José da Silva, o Judeu, incluindo o

¹⁶ SILVA, 1859^a, p. 295.

¹⁷ SILVA, 1859^c, p. 17.

¹⁸ SILVA, 1859^a, p. 298.

¹⁹ Idem, p. 302.

²⁰ FARIA, 2011, p. 10.

escritor na literatura brasileira por ter nascido no Rio de Janeiro”²¹. Para o autor a vida de Antônio José “está presentemente vulgarizada e oxalá que também estivessem suas *óperas*, que convertidas em regulares comédias podem ainda honrar a cena brasileira”²².

Dentre suas numerosas óperas citam-se as *Guerras de alecrim e manjeronas*, (cujo assunto, acrescenta um ilustre crítico moderno, é eminentemente cômico e português e hoje teria todo o mérito de uma comédia histórica e se fora tratada no gênero de Beaumarchais, produziria uma excelente peça); *D. Quixote*, que vem na *Traduction des chefs-d’œuvre des théâtres étrangers*, vertido por M. Ferdinand Denis; *Esopo* e ainda outras, como as melhores. Abundam em cenas cômicas; o estilo é coerente e o diálogo mui bem sustentado, manejado, variado e repleto de ditos picantes, cheios de graça, adubados de sal epigramático, como também fértil em expressões demasiadamente baixas e indecentes. Algumas das árias são de completa beleza. (SILVA, 1841, p. 28, grifo no original).

Passando ao Romantismo, Norberto Silva tece “breves considerações críticas sobre as tragédias”²³ *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* e *Olgiato*, de Gonçalves de Magalhães. Para ele os versos do autor são “arrancados do fundo d’alma, inspirados pela saudade, pelo amor da pátria e pela religião cristã”²⁴.

Uma das primeiras tragédias que viu a cena brasileira é igualmente devida ao talento do Sr. D. J. G. de Magalhães. O patriotismo a inspirou, com ela arrancou o autor o nome e a memória de um fluminense conspícuo ao frio esquecimento em que jazia sepultado: e o público fez-lhe inteira justiça, não favor, acolhendo-a com entusiasmo. (SILVA, 1841, p. 50).

Contudo, o que nos interessa nas palavras de Norberto Silva não se refere apenas às críticas das peças de Magalhães, mas também ao teatro.

O *Olgiato* muito menos interessante que o *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de que acabamos de falar, será melhor apreciado quando impresso, e brevemente *Masaniello*, e *A conjuração dos Távoras*²⁵, virão aumentar o mesquinho repertório do teatro nacional, composto até aqui quase de miseráveis traduções, – com raras e bem raras exceções, – de estrangeiros dramas. (SILVA, 1841, p. 50-1).

A suposição do autor de que *Olgiato* “será melhor apreciado quando impresso”, mostra-se como prova contundente da percepção de que o teatro se submete à literatura para que possa ter a sua devida plenitude. Além disso, Norberto Silva ao falar das “miseráveis traduções” nos dá indícios do sentimento pessimista que irá eclodir na *Belle Époque*, época na qual a questão

²¹ FARIA, 2011, p. 10.

²² SILVA, 1841, p. 28.

²³ FARIA, 2011, p. 10.

²⁴ SILVA, 1841, p. 50.

²⁵ “O texto de Joaquim Norberto dá a entender que as duas últimas peças mencionadas são da autoria de Gonçalves de Magalhães. Contudo, elas não constam das bibliografias do poeta” (SILVA, 1997, P. 64).

acerca das traduções de peças estrangeiras será levantada por vários críticos de teatro, sendo central na discussão sobre a qualidade do teatro brasileiro.

Ainda no que tange aos escritores românticos, Norberto Silva fala rapidamente sobre Manuel de Araújo Porto-Alegre.

O seu *Prólogo dramático*, tão injustamente criticado, é produção que lhe faz muita honra; o mesmo estilo que o da *Voz da natureza*, a mesma ardi-dez, a mesma majestade e pompa de poesia ressumbram em suas cenas. (1841, p. 52).

Nota-se, portanto, que nas duas “obras” de Norberto Silva as “peças de teatro são comentadas no interior de uma história da *poesia* brasileira”²⁶. Legitima-se, com isso, o fato de a discussão teatral oitocentista integrar o campo literário, sendo os homens de letras os principais interlocutores.

2. JOAQUIM PINHEIRO E O SEU *CURSO ELEMENTAR* (1862)

Segundo Faria, “o teatro entendido como literatura aparece também no *Curso Elementar de Literatura Nacional*, do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, de 1862. Mas nessa obra um tanto confusa, em que se mistura a literatura brasileira com a portuguesa, não há muito que ressaltar”²⁷.

Apesar da constatação de Faria, verificamos na obra algumas observações interessantes para nossa pesquisa. Mesmo que essa obra não tenha foco no caso brasileiro, vale comentar algumas considerações do autor que ressaltam traços comuns dos homens de letras com a vida teatral do século XIX. Nos comentários acerca da produção de Antônio José, tem-se o seguinte.

A imitação dos *vaudevilles* são as suas óperas entremeadas de versos que se cantavam em cena, encontrando-se entre eles alguns pedaços perfeitamente líricos, que demonstram que as normas das tragédias gregas com seus riquíssimos coros não lhe eram desconhecidas. Vê-se, pois, que não por ignorância, e sim por querer conservar um cunho próprio, uma fisionomia nacional, é que recusava cingir-se às prescrições de Aristóteles. (1862, p. 442, grifo no original).

Vê-se que Joaquim Pinheiro possui um discernimento teatral clássico, que veremos ser comum a grande parte dos homens de letras no XIX. Nessa percepção, os esforços que vão em direção à dinâmica cênica e à eficiência diante do público são vistos com ressalvas, muitas vezes desqualificando a obra.

²⁶ FARIA, 2011, p. 10, grifo no original.

²⁷ FARIA, 2011, p. 10.

Escrevendo para o povo acomodava à sua compreensão a linguagem das personagens, graduando-a, contudo, seguindo a sua classe e condição. Assim pois usam os reis, os príncipes e os nobres de um fraseado cheio de trocadilhos, empático e sesquipedal, em quanto falam os plebeus uma linguagem chan [informal] e sem ornatos. (...) Reina certa monotonia nas peças de Antônio José, e lidas duas ou três pode conhecer o enredo de todas as outras. Há sempre nelas um criado vivo e espirituoso cujas argúcias e chistes distraem o auditório e procuram um desenlace ao nó da intriga. Cumpre, porém, confessar que é este defeito comum a todos os autores cômicos (Idem).

Nas páginas adiante há uma opinião curiosa do autor, que esclarece uma ideia corrente naquele momento, que relacionava o teatro oferecido ao grosso da população com as ideias de indecência e imoralidade.

Quem pautando-as pelas ideias de hoje, pela delicadeza dos nossos - ouvidos, quisesse avaliar as óperas d'Antônio José, achá-las-ia grosseiras e empregando a miúdo uma linguagem inconveniente e, por vezes, obscena. Releva, porém, que não nos olvidemos do preceito de crítica literária que manda colocarmos pela imaginação no tempo e na sociedade em que viveram os autores que quisermos julgar. Se assim proceder o censor estamos certo de que absolverá o dramaturgo fluminense da acusação de imoral, reconhecendo que nessa época de grande laxidão de costumes oculta com o manto da hipocrisia, e da falsa devoção, era preciso ferir a rudes golpes, usar dos termos próprios ou ao alcance de uma plateia composta pela maior parte da espuma da população lisbonense. Era talvez para evitar o contato com esta plateia, cujos aplausos mendigavam os autores por meio de imagens burlescas, senão indecentes, que recusavam nossos avós levar suas famílias a tais lugares por eles reputados como focos de abominações. (PINHEIRO, 1862, p. 443).

Essas observações localizam Antônio José no panorama exposto na apresentação do capítulo intitulado Gênero Dramático, dentro da seção *Quinta Época – 1750-1826*. Nela, Joaquim Pinheiro diz que “para a decadência que com gigantescos passos corria a cena lusitana, trouxe ainda o seu contingente a paixão que nessa época se desenvolveu pelo teatro espanhol”.

Muitos anos depois da restauração da monarquia e da independência nacionais, continuaram as *zarzuela* e óperas espanholas a manter o privilégio de recrear o público lisbonense e das principais cidades do reino. Com elas veio mais tarde competir a *ópera italiana*, que a magnificência de D. João V atraiu às margens do Tejo. Do contato dessas duas escolas procedeu a *opera portuguesa* que dos anos de 1733 ao de 1741 subiu à cena nos teatros do *Bairro Alto* e da *Mourasia*. (Idem, p. 437, grifo no original).

Nisso inclui-se as comédias de Antônio José, que na época eram chamadas de óperas²⁸. Apesar das ponderações ao estilo e a forma utilizadas por ele, Joaquim Pinheiro faz um parecer final relativamente otimista, relacionando o autor a grandes nomes da tradição cômica ocidental: “Esta cena, escrita no estilo de Plauto, é digna de Molière, que por certo não duvidaria de

²⁸ FARIA, 2011, p. 11.

aceitar-lhe a paternidade, intercalando-a com pequenas alterações em seu admirável *Doente Imaginário*”²⁹. E em defesa às críticas que fizeram das comédias de Antônio José, diz: “Confessamos que Antônio José desprezava adrede as regras aristotélicas: mas serão elas porventura tão fixas e infalíveis que não possam modificar-se pelo atrito dos séculos?”³⁰. E acrescenta: “Se demos maior desenvolvimento ao estudo das obras de Antônio José foi porque consideramos que merecem elas ser mais conhecidas, libertando-as da reprovação que por largos anos pesou sobre as *Operas do Judeu* porque eram conhecidas”³¹.

O mais notável nos comentários do crítico é o fato de que ele não comenta a estrutura, o enredo, o desenvolvimento e a composição das peças. Suas observações se restringem ao prestígio público e artístico do autor, mas sem se utilizar de aspectos concretos para isso. Com isso sua abordagem relativa ao teatro torna-se sumária, precária e deficiente, levando-nos a crer que o entendimento do teatro enquanto literatura era bastante confuso e incerto.

Por fim, Joaquim Pinheiro entende Antônio José como escritor português: “Na escolha dos assuntos, na invenção e urdidura do enredo, no embate das paixões, e na feliz e natural peripécia não conhece Antônio José rival na *literatura portuguesa*”³².

Poderíamos deduzir que portuguesa, na década de 1860, ainda pudesse referir-se igualmente a Portugal e Brasil. No entanto, uma vez publicados os estudos de Joaquim Norberto, definindo a literatura do Brasil como brasileira, seria ingenuidade pensar numa literatura única entre a metrópole e a antiga colônia. Além disso, veremos posteriormente que Joaquim Pinheiro tinha acesso aos estudos de Joaquim Norberto. Sua posição, então, é clara: Antônio José nascera fluminense, mas consagrara-se como artista em Portugal, fazendo-o integrante da *literatura portuguesa*.

Em relação ao teatro, o Judeu era de fato uma figura mais portuguesa do que brasileira. Mesmo que no século XVIII fosse cedo para se pensar numa distinção rígida entre a vida teatral da colônia e a da metrópole, o fato é que sua atividade teatral tinha ocorrido em Portugal.

Brasileiro ou português, a análise de Antônio José ressalta sobretudo a percepção de que Joaquim Pinheiro trabalhou o teatro de forma inconsistente no seu *Curso Elementar*.

Graças a Gonçalves de Magalhães, pela tragédia *O Poeta e a Inquisição*, veremos despontar um maior sentido brasílico em relação com a figura de Antônio José. Mas não pela sua vida literária, e sim pela sua vida incomum.

²⁹ PINHEIRO, 1862, p. 453.

³⁰ Idem, p. 454.

³¹ Idem, p. 453.

³² Idem, p. 442, grifo nosso.

Será justamente ao abordar o Romantismo brasileiro, marcado por uma forte expressão nacionalista, que Joaquim Pinheiro irá tocar nessa questão da *identidade* das duas literaturas *lusofônicas*.

Nem uma distinção havemos até agora estabelecido entre os dois povos que, através do Atlântico, falam a língua de Camões: dividindo em escolas a sua literatura, classificamos indistintamente nelas brasileiros e portugueses conforme entendemos pertencerem-lhes seus escritos. Assinalamos, todavia, por mais de uma vez certa fisionomia própria que caracterizava os poetas americanos, e que os extremava de seus irmãos de além-mar; diferenças estas provenientes da influência do clima e dos costumes, mas que não eram, a nosso ver, suficiente para constituir uma literatura independente. Bem que nos pese apartarmo-nos da opinião de um particular amigo a quem muito respeitamos pelos seus profundos conhecimentos na matéria³³, não pensamos que possa existir literatura brasileira antes da época que vamos estudar. (Idem, p. 533).

Na esteira da menção a Gonçalves de Magalhães, chega-se a exposição do teatro romântico brasileiro. Para Faria, “decepciona a parte em que [Joaquim Pinheiro] estuda o teatro romântico”³⁴. E, de fato, o crítico não se dedica com a devida densidade que merece a reflexão, fazendo apenas menções a peças e autores, sem comentá-las profundamente. Para ele, Gonçalves de Magalhães era

Um bardo fluminense que, fugindo ao sinistro ruído das discórdias civis, na Europa fora receber a consagração dos seus estudos, impressionado pelo grande movimento intelectual que em torno de si se operava, pensou na pátria, e julgou que chegado era o momento de também dotar-lhe com novas e livres instituições. (1862, p. 536).

Sobre a sua produção dramática, dedicou apenas um único parágrafo:

O lastimoso estado do nosso teatro não escapou às penetrantes vistas do exímio reformador: e *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição*, veio, na frase do Sr. Norberto, “arrancar o nome e a memória de um fluminense conspícuo no frio esquecimento em que jazia sepultado”. Criada estava cena brasileira: novos horizontes se abriam ao gênio, cuja trepida marcha nesta brilhante arena não examinaremos neste lugar. Estreme de defeitos não é *Antônio José*: pertence-lhe os da sua escola, da inexperiência do autor, e quiçá de excessivo patriotismo. Inúmeras belezas vêm remir essas leves maculas, e colocá-lo no número das melhores produções do engenho dramático brasileiro. (Idem, p. 539).

Em seguida, Joaquim Pinheiro se debruça sobre a produção de Araújo Porto-Alegre. Segundo o autor, “Cabe ao Sr. Manoel de Araújo Porto-Alegre o segundo lugar na nossa infantil

³³ Transcrição da nota no original: “Referimo-nos ao Sr. J. Norberto de Sousa e Silva, assas conhecido pelos seus luminosos escritos acerca da nacionalidade da literatura brasileira”.

³⁴ FARIA, 2011, p. 10.

literatura: é um dos seus criadores, um dos que primeiro iluminou-lhe o berço com o clarão do seu gênio”³⁵. No entanto, o crítico não menciona nenhuma das peças do escritor romântico.

Ainda no âmbito dos românticos, Pinheiro aborda também a produção de Teixeira e Sousa. O teatro produzido pelo escritor não tem lugar nas reflexões do historiador, restando apenas o breve elogio a uma das peças.

Nas ficções em prosa tem o nosso amigo adquirido bem merecida reputação, como fiel e desapaixonado pintor dos nossos usos e costumes. (...) Também irradiou-se o seu estro sobre o palco cênico, e o *Cavaleiro Teutônico* é para o nosso gosto uma tragédia romântica digna do autor de *Catarina Howard* e de *Henrique III*. (Idem, p. 552).

Joaquim Pinheiro também menciona, rapidamente, Joaquim Norberto de Sousa e Silva. Segundo ele, “predomina em nossa poesia o elemento lírico; e a ele pertencem a maior parte das composições de um ilustre brasileiro (...). Falamos do Sr. Joaquim Norberto de Sousa e Silva, vantajosamente conhecido dentro e fora do país”³⁶. Mas, acerca da produção dramática do autor do *Bosquejo*, o crítico a usa apenas como exemplo.

Infatigável esmerilhador das coisas pátrias possui o Sr. Norberto amplo cabedal de conhecimentos históricos e tradicionais, de que faz o publico confidente, quer na forma do romance, como em *Januário Garcia*, quer na do drama e da opera como em *Amador Bueno* e *Beatriz*. (Idem, p. 536).

O historiador sequer menciona um dado importante relacionado com a primeira peça de Norberto Silva. Na introdução da sua primeira edição, publicada em 1855, há uma breve e interessante descrição histórica dos caminhos que levaram *Amador Bueno* ao palco.

Foi *Amador Bueno* um triunfo para seu autor? Abriu-lhe as portas do teatro? Escolhido para ser representado na abertura do teatro S. Francisco em sua restauração, o Conservatório Dramático brasileiro adjudicou-lhe a preferência sobre outras composições por quinze votos contra três, em sua sessão de 19 de julho de 1846. No dia 19 de setembro subia ele a cena, e no dia 20 do mês seguinte, repetia a mesma companhia a sua representação no teatro de Santa Tereza em Niterói. Depois dessas duas representações o primeiro ensaio dramático do autor sumiu-se no meio dos aplausos espontâneos e não preparados de antemão, e foi esconder-se, e para sempre, entre as velhas e decaídas peças do repertório teatral. (SILVA, 1855, p. V).

É notável a representatividade de uma peça escolhida por um júri do Conservatório Dramático para reinaugurar um teatro, pois se sabe que os critérios do Conservatório eram estritamente morais³⁷, sendo isso, inclusive, uma das críticas constantes de escritores como Machado

³⁵ Idem, p. 541.

³⁶ Idem, p. 553.

³⁷ ASSIS, 2008, p. 62.

de Assis³⁸. Mas, será que a seleção seguia o mesmo estatuto da censura? *Amador Bueno* teria sido escolhida pela qualidade literária ou pela retidão moral?

Concluindo a análise do período romântico, Joaquim Pinheiro aborda Joaquim Manuel de Macedo. Segundo ele: “Na galeria dos poetas cujos perfis toscamente esboçamos impossível seria deixar de contemplar o Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo”³⁹. A referência à produção dramática do autor não surpreende e segue a escassez das anteriores.

O autor da *Nebulosa* é também notável romancista e conceituado dramaturgo. (...) Com maestria desempenha o autor do *Cego* e do *Cobé* as regras do moderno drama; no *Fantasma Branco* executa com o mesmo primor as da ópera cômica; ao passo que no *Luxo e Vaidade* aplica o ferro candente da sátira cômica aos dois cancos que mais convém a nossa sociedade. Que formosos e quicá incógnitos horizontes não descortinaria o engenho do Sr. Dr. Macedo se tivéssemos um teatro nacional? Mas... Passemos avante. (Idem, p. 560).

Ao falar das peças de Macedo, o autor pela primeira vez esboça um comentário mais direto quanto ao teatro propriamente dito, porém não aprofunda a questão, deixando-nos apenas a sugestão de certo pessimismo quanto ao teatro brasileiro. Sentimento latente em todo o seu *Curso Elementar*, que em pouquíssimas das suas centenas páginas aborda o teatro, ou até mesmo a literatura dramática dos autores que analisa, diferentemente da poesia, à qual o autor dedica análises extensas e longas transcrições.

3. FERDINANDO WOLF E O BRASIL LITERÁRIO (1863)

De acordo com Faria, outra dentre as primeiras Histórias da Literatura Brasileira que comenta o teatro no Brasil é “*O Brasil Literário: História da Literatura Brasileira*, do austríaco Ferdinand Wolf, datada de 1863”⁴⁰.

Examinando a obra, chama a atenção a seguinte frase que relaciona diretamente o teatro com a literatura: “As representações teatrais, instituídas pelos jesuítas, tiveram grande influência sobre o desenvolvimento da *literatura*”⁴¹. Ou seja, do ponto de vista de Wolf as produções de Anchieta não contribuíam para a prática teatral, mas sim para a literatura, que era inclusive, nesse caso, estritamente educadora: “para pôr cobro a certos espetáculos indecentes, que tinham lugar nas igrejas durante o serviço divino, teve a ideia de compor um drama em verso (auto) intitulado *Pregação Universal*”⁴².

³⁸ Idem.

³⁹ PINHEIRO, 1862, p. 557.

⁴⁰ FARIA, 2011, p. 10.

⁴¹ WOLF, 1955, p. 21, grifo nosso.

⁴² Idem, parênteses no original.

Wolf também comenta a produção dramática de Manuel Botelho de Oliveira. O que se destaca nas suas palavras é a distinção que faz entre a qualidade poética do autor e o seu talento dramático. Percebe-se nisso que o autor distinguia a elaboração literária do texto da composição cênica do palco. Essa diferenciação está na raiz das questões modernas do teatro/literatura, mas infelizmente – e talvez ele desconhecesse a dimensão disso – o autor não aprofunda seus apontamentos, restando apenas o elogio da peça enquanto *poesia*.

Entre suas poesias escritas em espanhol, as mais notáveis são as duas comédias que formam um suplemento intitulado *Descante Cômico*. Elas têm por título *Hay amigo para amigo* (publicada também anonimamente nas *Comédias famosas*) e *Amor, engaños y zelos*. Estas duas peças que não devem ter sido jamais representadas, não trazem nenhum talento dramático. O diálogo é verboso, a exposição muito lenta, as numerosas expectorações líricas só servem para disfarçar a falta de ação. (Idem, p. 43).

Wolf segue adiante no tempo, e ao falar do teatro no século XVIII expressa considerações que, segundo Faria, revelam “a pobreza da vida teatral naqueles tempos”⁴³. Nas suas palavras vê-se a concepção de um teatro de certo cunho nacionalista, naquilo que seria a “justa expressão cultural de um povo”. A referência do crítico à noção de “cor local”, defendida por Victor Hugo algumas décadas antes, também caminha nesse sentido romântico de valorização da pátria.

Vimos que nos meados do século XVIII, a poesia lírica é a única que apresentou desenvolvimento razoável no Brasil. E ainda esta poesia era toda de imitação, sem raízes no povo e não tinha para distingui-la mais que uma ligeira cor local.

Nestas circunstâncias, e em vista da falta de uma base popular e de um caráter nacional, bem pronunciado, não é surpreendente que não se tenha ainda produzido um drama nacional, e tanto tinha que ser assim que a poesia do tempo não revelava nada de épico. A civilização, além do mais, era bastante incerta para fazer sentir necessidade de uma cena regular.

Os únicos ensaios dramáticos do primeiro período foram ou mistérios religiosos, ou então produções que não chegaram a serem apresentadas, talvez por não terem sido escritas com esta finalidade.

Além disto, viram-se, às vezes, representações teatrais nas festas da corte; não apenas danças, mímicas ou entremezes, como ainda comédias propriamente ditas. Infelizmente, estas peças eram escritas em espanhol e os próprios atores representavam-nas nesta língua. (Idem, p. 55).

O comentário “talvez por não terem sido escritas com esta finalidade” é esclarecedor, pois revela a possibilidade de existência do teatro de forma independente ao evento cênico. Ou seja, uma peça teatral poder ser escrita sem a finalidade de ser representada e mesmo assim será

⁴³ FARIA, 2011, p. 10.

entendida como teatro, deixando-nos a pergunta: para Wolf o teatro é o instante da representação ou o resultado de uma criação literária dramática?

Wolf, assim como os historiadores anteriores, também vai falar de Antônio José, inclusive em capítulo que teoricamente seria dedicado somente ao teatro: “Ensaio dramáticos – Estado do teatro no Brasil – as Óperas do judeu Antônio José da Silva”. No entanto, o autor discorre mais sobre a vida bastante incomum de Antônio José e o seu talento poético, do que sobre o teatro.

(...) nasceu no Brasil no começo do século um poeta dramático como Portugal não tinha tido depois de Gil Vicente e não teria que ter mais tarde igual, feita uma ressalva para Almeida Garret.

O autor de peças conhecidas sob o nome de *Óperas do Judeu*, só é, na verdade, brasileiro de nascimento e pertence a Portugal por sua cultura e atividade. O que apesar disto nos leva a falar dele nesta obra, é o desejo de aproveitar esta ocasião para tornar conhecidos, em torno de um dos homens mais bem-dotados do Brasil, um certo número de fatos, que os últimos anos trouxeram completamente à tona. (Idem, p. 56).

Wolf não destoa das análises anteriores e localiza a dramaturgia do Judeu na poesia, privilegiando acima de tudo o caráter dos versos e das composições rítmicas e a métrica dos textos dramáticos do Judeu.

Já se havia, na verdade, ocupado de poesia em Coimbra e tinha escrito em 1729, para o casamento do infante Dom José, depois rei, uma "zarzuela". Depois, passou a aplicar-se ao estudo de Metastasio, Molière e Rotrou. O fato de morar perto de um teatro (Pátio da Comédia) e que ele o frequentasse muito pode ter tido influência sobre a sua literatura. Fez representar depois, em 1733, certo número de óperas, e com êxito crescente. *O Labirinto de Creta*, as *Variiedades de Proteo* e as *Guerras de Alecrim e Manjerona* apareceram em 1736. e 1737. (Idem, 58-9).

Há, todavia, uma observação curiosa em Wolf, que diz respeito à remuneração de Antônio José no ofício da escrita para o teatro. Na esteira do que temos visto até agora, a questão do lucro financeiro não havia sido mencionada pelos homens de letras, sendo apenas o lucro simbólico um aspecto recorrente.

Antônio José da Silva obteve grandes rendimentos, não só como advogado (continuou os negócios do pai, depois da morte deste a 9 de janeiro de 1736), como ainda por seus numerosos trabalhos dramáticos, que lhe valeram além de grande número de amigos, os aplausos das multidões. (Idem, 59).

Wolf também se difere ao realizar uma tentativa de distinção entre a prática cênica do texto e a sua esfera mais textual. Ao elencar elementos do âmbito da cena, sua análise do teatro na literatura avança, pois oferece a percepção de que a fruição das peças se dá no momento da

recepção do evento cênico. Mas, infelizmente ele vê nisso uma falha, permanecendo assim no campo da *poesia*.

Embora destinadas para serem representadas como uma grande *mise-en-scène* e com acompanhamento musical, e embora adaptadas ao gosto de um público ávido de espetáculos, o que faz que se tenha o que chamamos de dramas populares, elas possuem não obstante um cômico tão vigoroso, tantas ideias picantes e engenhosas que interessam ainda aos leitores portugueses de hoje como os estrangeiros. Como não deveriam elas ter cativado os espectadores na cena, onde outrora foram acolhidos por aplausos frenéticos, onde possuíam ainda toda a sua força original, quando os comediantes estavam à altura de seu papel. Era uma sucessão de surpresas contínuas, de situações cômicas e de ditos espirituosos. (Idem, 66).

Para compensar, do ponto de vista do campo literário, o “Embora destinadas para serem representadas”, Wolf atribui crédito simbólico para as peças do Judeu: “serve-se com grande habilidade e de locuções, provérbios e ditos de espírito do povo, de modo que suas peças possuem também um valor linguístico notável”⁴⁴.

Wolf, diferentemente de Joaquim Norberto e Joaquim Pinheiro, fará um maior esforço analítico, apontando traços estruturais das peças de Antônio José. Para ele, assim “como as comédias espanholas, as suas óperas não conheciam as três unidades; as cenas patéticas e cômicas se sucedem, enquanto que as “soubrettes” e os *Scapins* têm uma parte fundamental nas decisões dos heróis e das heroínas”⁴⁵. Revela também que o autor “dividiu a maior parte de suas peças de maneira particular em duas partes. O *Proteo* e o *Faetonte* são as únicas divididas em três atos como as comédias de Calderon”⁴⁶. Aponta ainda traços formais: “Elas são ordinariamente em prosa, e aqui e acolá, encontramos um recitativo, uma ária ou algum coro” (...). Concluindo, na soma dos fatores, que elas “são propriamente “zarzuelas” mais extensas que de costume, cujo nome provém de seus assuntos mitológicos e de sua pomposa *mise-en-scène*”⁴⁷.

As palavras mais interessantes, sobretudo, são as que dizem respeito à peça *As guerras de Alecrim e Manjerona*.

Estas intrigas produzem uma série de situações cômicas e de cenas bastante engraçadas, que feitas para a representação, perderiam se traduzidas os encantos que até hoje mantem no original. Não é preciso no entanto calar que o autor se serve nas suas obras dramáticas, de pequenos recursos como seja o apelo a disfarces, alçapões, etc, em uso desde tempos imemoriais entre poetas cômicos, tanto que os limites da verossimilhança são frequentemente ultrapassados, que a graça é por vezes muito grosseira para agradar nos dias de hoje e os desfechos não chegam a ser obras primas, do ponto de vista da psicologia. No entanto, se se considera a habilidade com que Antônio José

⁴⁴ Idem, p. 67.

⁴⁵ Idem, p. 68.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem.

soube acomodar-se ao gosto de seu público e que não tinha atingido grau tão alto depois de Gil Vicente, e pôr em cena costumes verdadeiramente populares, não se pode deixar de assinalar a suas peças um lugar muito alto na poesia portuguesa. (Idem, p. 73).

As noções “portuguesa” e “brasileira” se confundem algumas vezes no discurso de Wolf sobre Antônio José, pois logo após incluir o autor na poesia portuguesa, sugere a sua integração com a literatura brasileira.

Estas obras de um poeta brasileiro, que fez época na literatura portuguesa, e que teria tido influência mais duradoura ainda, se tivesse tido sucessores, capazes de purificar o gosto nacional e de manter afastado o pseudo-classicismo francês, ultimamente voltaram a merecer consideração reconquistando o seu lugar na literatura brasileira. (Idem, 75).

Mas permanece, por fim, a sensação de que para ele o autor pertence à literatura portuguesa, pois ao falar dos assuntos tratados pelo Judeu, diz que “todos são tratados com tanta originalidade que as peças de Antônio José podem ser consideradas, depois das de Gil Vicente, como as mais populares de Portugal”⁴⁸.

Ainda sobre o teatro no século XVIII, Wolf faz um breve comentário sobre algumas tentativas teatrais que Manuel Inácio da Silva Alvarenga havia feito no Rio de Janeiro na década de 1780, após voltar de Portugal, onde fora estudar Direito na Universidade de Coimbra.

Animado por este dignitário, fundou, como dissemos a "Arcádia Ultramarina" com José Basílio da Gama, que vinha de volta à pátria e algumas outras pessoas. Procurou mesmo cultivar a poesia dramática no Brasil, promovendo com seus amigos um teatro de amadores. Por aí, queria antes julgar estes ensaios para em seguida representar os trabalhos mais felizes no teatro público da capital. Embora numerosas entre estas peças tenham obtido sucesso, nenhuma chegou a ser publicada e os nomes dos seus autores caíram no olvido.

Infelizmente, o liberal Vasconcelos foi substituído pelo sombrio Conde de Rezende, que, dando ouvidos aos delatores, fez fechar as reuniões poéticas, nas quais não via nada além de um clube político. (Idem, p. 114).

Wolf suspende o teatro, retomando-o no décimo sétimo capítulo (o penúltimo da obra), na seção *Quinto Período – de 1840 até hoje*. O primeiro parágrafo do capítulo impressiona, pois nele o crítico distinguiu o teatro-literatura do teatro nacional.

Nos dois períodos precedentes, consagramos um capítulo especial à poesia dramática e limitamo-nos a mencionar na ocasião os ensaios de alguns poetas. As peças destes autores eram *puramente literárias* e não foram *jamaís representadas*, de modo que não puderam ter nenhuma influência sobre o desenvolvimento do teatro nacional. (Idem, p. 327, grifo nosso).

⁴⁸ Idem, p. 66.

Em seguida, aponta: “no começo do período que nos ocupa, contentava-se o público com os dramas portugueses ou traduções de peças francesas (sic) mas as óperas desfrutavam de um favor muito maior”⁴⁹. Observa igualmente autores brasileiros que traduziram para a cena nacional, como por exemplo, as transposições das tragédias de Jean-François Ducis realizadas por Gonçalves de Magalhães. Essas fizeram sucesso nas mãos do ator João Caetano. Inclusive, veremos mais a frente que Wolf será o primeiro nesse rol de historiadores e críticos a citar o principal ator do teatro romântico brasileiro.

No início dessa seção Wolf já tinha mencionado o teatro de Gonçalves de Magalhães, deixando transparecer certo caráter coadjuvante e de importância secundária na literatura completa do autor. Percebe-se que para ele a eclosão romântica do autor teria ocorrido com os *Suspiros poéticos e Saudades*, sendo o seu teatro um capítulo à parte.

Em 1833 fez sua primeira viagem a Europa e foi em 1836 adido à embaixada de Paris. Era a época do maior desenvolvimento do Romantismo na França e este movimento não poderia deixar de causar a impressão mais forte sobre o espírito tão bem-dotado de Magalhães e de emancipá-lo completamente dos entraves da Escola Clássica (...). O poeta depôs os frutos destas impressões e desta disposição de espírito numa série de poemas elegíacos, publicados sob o título de *Suspiros Poéticos e Saudades* em 1836. Este volume nos revela um Magalhães emancipado das cadeias da imitação e do classicismo convencional e abandonando-se a seu gênio nacional e individual. Esta coletânea fez época na literatura do Brasil. Antes, ele já se havia dedicado principalmente ao teatro; então escreveu as suas primeiras tragédias brasileiras e mostrou o caminho a seus sucessores. (Idem, p. 212).

Wolf tinha conhecimento, ainda, das traduções realizadas pelo romântico, pois diz em nota que “Magalhães traduziu também numerosos fragmentos de peças de Ducis, de Arbaud, etc.”⁵⁰.

Ao referir-se nessa mesma nota às peças que “apareceram no Rio de Janeiro em 1839 e 1841”⁵¹, poder-se-ia supor que ele não tenha tido notícias da representação da peça *Antônio José* no dia 13 de março de 1838, que tinha João Caetano interpretando o papel principal. Tratou-se de um evento bastante representativo, pois, nas palavras de José Veríssimo, “atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira, entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro”⁵². Entretanto, isso parece improvável, já que ele diz também em nota que “devemos essas informações à gentileza do próprio poeta”⁵³.

⁴⁹ Idem, p. 327.

⁵⁰ Idem, p. 312.

⁵¹ Idem.

⁵² VERÍSSIMO, 1998, p. 359.

⁵³ WOLF, 1955, p. 212.

De fato, a tragédia seria “publicada” em 1939, porém, ao dizer “apareceram”, deve-se pressupor que uma encenação equivale a certo “aparecimento”, a menos que Wolf entenda – e isso parece latente – que uma peça passa a existir somente no momento em que já esteja devidamente “publicada”. A representação de uma peça não serve como sua publicitação? Talvez esteja nesse detalhe um dos vestígios acerca do pensamento teatral do crítico austríaco.

Adiante, no capítulo focado sobre o teatro romântico, Wolf nos dá mais informações para discutirmos a sua posição quanto à “publicação” de uma peça: em um dos parágrafos o autor refere-se à encenação de 13 de março de 1838. Logo, se ele teve notícias dessa representação emblemática, pois “para não poucos historiadores da literatura brasileira, esse evento marca o nascimento do próprio teatro brasileiro”, a nossa ideia de que para Wolf o aparecimento de uma peça se dá apenas na sua publicação enquanto literatura torna-se ainda mais razoável.

Ficou reservado então a este espírito independente (...) a glória de abrir o caminho ao teatro nacional. Ele tem mesmo a honra de ter precedido a Garret, que teve mais tarde a mesma influência sobre a cena portuguesa. A 13 de março de 1838, Magalhães fez representar no teatro da Praça da Constituição, no Rio de Janeiro, a tragédia chamada "Antônio José ou o Poeta e a Inquisição" (foi publicada em 1839). A 7 de setembro de 1839, deu para a inauguração do teatro de S. Pedro de Alcântara o seu "Olgiato" (publicado em 1841). Estas duas tragédias tiveram tal sucesso, que despertaram o interesse de um público estragado pelas peças francesas. (Idem, p. 328).

Por outro lado, as ideias de inauguração do teatro *nacional* e a referência ao *gosto* do público de teatro brasileiro são noções importantes e que ampliam a dimensão do teatro em uma obra de história da *literatura*. Todavia, permanece sobretudo uma clara distinção entre o teatro-literatura e o teatro nacional, sendo o segundo vinculado com a prática teatral dos artistas da cena, e o primeira com a atividade literária dos poetas.

Atento à ideia clássica, e alheio ao discurso romântico, Wolf mais adiante faz apontamentos deslocados de uma análise minimamente coerente das tragédias de Magalhães. Sabe-se que o Romantismo, por excelência, se opõe ao Classicismo, principal responsável pela postulação da regra das três unidades, advindas de uma releitura das ideias de Aristóteles. Não obstante, aquilo que o autor define como extravagâncias refere-se justamente à identidade do Romantismo, que possui forte acentuação dos caracteres das personagens, do tempo e do espaço, pois isso corresponde ao suporte principal da *cor local*.

As tragédias de Magalhães são concebidas sem prenderem-se pedantemente à regra das três unidades, mas o poeta evita todas as extravagâncias da escola romântica; respeitou escrupulosamente a unidade de ação como a

dos caracteres, evitando o elemento cômico. O tom é igual, antes patético que apaixonado. (Idem, p. 329).

Após elencar o que para ele seria alguns outros defeitos da obra que reflete a vida do Judeu, Wolf dispara: “Apesar disso, a sua tragédia produziu grande efeito cênico e manteve-se até os nossos dias nos repertórios do Brasil e de Portugal”⁵⁴. Destaca-se o fato de que ele legitima a obra pelo seu sucesso no palco, pois na frase seguinte afirma: “Isto prova que é bem conduzida e está cheia de numerosas belezas”⁵⁵.

Contudo, isso nos mostra senão que Wolf não tinha domínio da discussão teatral, pois oscila constantemente entre os aspectos de legitimação do campo literário e do campo teatral. Ora legitima a obra pelo seu lucro simbólico no campo literário, outrora pelo seu lucro financeiro no campo teatral. Quando na obra destaca-se o valor literário, a legitimação dá-se no campo literário. Inversamente, quando a peça se destaca pelo seu sucesso com o público, a legitimação ocorre nos limites do campo teatral. Resta-nos apenas a sensação de que Wolf sabia da importância da prática para o desenvolvimento do teatro, mas ao mesmo tempo insistia na ideia de que o teatro se define em função do poeta e da sua qualificação literária. A falta de intimidade com teatro é notável.

Nesse sentido, a análise de Wolf acerca da produção dramática de Magalhães resume-se basicamente em comentar os assuntos das duas tragédias que menciona, sem debruçar-se com maior rigor sobre a forma e os seus desdobramentos. Isso revela, novamente, dois aspectos do crítico: um desejo latente de estudo do teatro; a falta de qualificação necessária para esse exercício.

Após comentar as palavras de Antonio Candido, para quem o teatro é uma “especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo”⁵⁶, João Roberto Faria esboça o que seria essa qualificação, responsável pelo entrave que assola as histórias da literatura brasileira feitas após a década de 1960, e que não abordaram o teatro devidamente. Percebe-se, na verdade, que esse fato tem tido implicações desde Wolf, ou até mesmo desde antes, pois tanto em Norberto Silva, quanto no cômico Joaquim Pinheiro, pode-se notar certo despreparo teórico na abordagem do teatro entendido na convergência com a literatura.

A exigência de um instrumental teórico e analítico próprio, que nem sempre é do domínio de quem estuda a poesia e a prosa, e o diálogo dos nossos dramaturgos com seus pares europeus e norte-americanos – o que exige o

⁵⁴ Idem, p. 330.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ CANDIDO apud FARIA, 2013, p. 5.

conhecimento de suas obras – são dificuldades que afastam os historiadores da literatura brasileira da dramaturgia. (FARIA, 2013, p. 6).

Concluindo a sua análise de Gonçalves de Magalhães, Wolf comenta em um único parágrafo a participação e importância de João Caetano no teatro romântico, que para ele teve uma importância acessória.

É preciso dizer, no entanto, que a atuação de João Caetano dos Santos contribuiu muito para o sucesso destas tragédias, porém Magalhães teve o papel de iniciar o desenvolvimento dos talentos naturais que fizeram de seu discípulo o maior ator do Brasil. Nosso poeta tem a glória de haver criado por todos os títulos a cena nacional. (WOLF, 1955, p. 330-1).

Nisso faz-se perceber outro despreparo de Wolf, pois João Caetano vinha movimentando o teatro nacional desde o início da década de 1830. Segundo Faria, o ator “em 1833 estava à frente da primeira companhia dramática nacional, rivalizando com os artistas portugueses que dominavam os nossos palcos na ocasião”⁵⁷. Sua intensa atividade não apenas como ator, mas também como empresário, fazia dele “a figura central do romantismo teatral no Brasil”⁵⁸.

João Caetano representa a chave que abre todo o período de formação do nosso teatro, visto pelo lado de dentro, partir do paco, através de sua parte mais viva e atuante. Os nossos escritores passaram em geral marginalmente pela cena. Antes de comediógrafos ou dramaturgos, foram poetas, romancistas, historiadores, políticos, quando não simples funcionários públicos. Não viveram de suas peças, nem lhes devem, com raríssimas exceções, a sua notabilidade literária. Somente ele, na sua dupla função de ator e de empresário, sustentou durante três decênios a continuidade de nossa vida teatral, em condições sempre adversas e em nível surpreendentemente alto. (PRADO apud FARIA, 2001, p. 58).

À frágil análise de Gonçalves de Magalhães, Wolf sucede algumas palavras sobre a produção dramática de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Segundo ele, o escritor “seguiu o impulso dado por Magalhães”⁵⁹.

Diferentemente do cômico Joaquim Pinheiro, Wolf registra o fato da seleção da peça *Amador Bueno* pelo Conservatório Dramático em 1846. Além disso, o crítico nos surpreende ao oferecer mais dados, incluindo na história a participação de João Caetano.

Quando João Caetano trabalhou no Teatro de S. Francisco, no Rio de Janeiro, depois de sua restauração, ele quis inaugurá-lo por um drama original e abriu para este efeito um concurso, confiando a decisão ao Conservatório Dramático Brasileiro. Teve cinco peças apresentadas e a de Norberto ganhou o prêmio. Foi representada, pela primeira vez, no dia 19 de setembro de 1846 e a mesma companhia representou-a no dia 20 de outubro seguinte no teatro de Niterói. Depois disto, não mais reapareceu no repertório. O drama de nosso

⁵⁷ FARIA, 2001, p. 58.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ WOLF, 1955, p. 331.

autor, escrito em prosa, é antes uma peça de intriga e de efeitos melodramáticos. O herói não desempenha aqui mais que um papel acessório, porque o interesse principal se concentra sobre a sua filha, Leonor, e seu amante D. Francisco Rendon. (Idem, p. 332).

Wolf aproveita *Amador Bueno* para citar outro homem de letras que escreveu para o teatro oitocentista: Francisco Adolfo de Varnhagen. Para ele, “Varnhagen tratou o mesmo assunto, mas sua peça tem ainda menos valor poético”⁶⁰. Ele explica seu parecer, defendendo que “escrita igualmente em prosa, encerra um certo número de cenas mal ligadas e de caracteres superficiais. Acreditar-se-ia quase que se estivesse vendo fantoches”⁶¹.

Diferente não será o seu entendimento do *Cavaleiro Teutônico*, de Teixeira e Souza. Para ele, “as três unidades são aí escrupulosamente observadas, mas as situações e caracteres e a dicção são arquirromânticas”⁶².

Vê-se, novamente, que Wolf partia de um contrassenso irresolúvel, pois permanecia na análise das tragédias românticas a partir das noções dramáticas clássicas e de origem aristotélica. Intui-se, com isso, que o crítico não tinha conhecimento da especificidade da teoria teatral romântica, sendo a sua argumentação reduzida à clássica *Poética* aristotélica. Amparado nisso, faz críticas que, observando-se uma obra romântica, soam como um disparate: “sente-se por toda a parte que o poeta quis conseguir efeito (os dois atos são cheios de relâmpagos e trovões!)”⁶³. A sua conclusão, pautada em parâmetros e critérios dissonantes ao objeto, não poderia então ser outra: “o poeta, além disto, arriscou-se num terreno que não conhece muito bem”⁶⁴.

Na sequência, Wolf fala de Luís Antônio Burgain, que segundo ele “fez-se conhecer em 1843, por seu drama intitulado ‘Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado’”⁶⁵. Menciona em seguida a representatividade do escritor que “escreveu grande número de dramas”⁶⁶, sendo eles “representados em todos os recantos”⁶⁷. Diante disso, “é preciso citá-lo entre os poetas dramáticos do Brasil, os mais férteis e desfrutando de mais favor”. Porém, “Não conhecemos nada além dos títulos de suas peças e somos, portanto, incapazes de julgá-las”⁶⁸.

O historiador austríaco será o primeiro dentre os autores que citamos até aqui, a mencionar Gonçalves Dias como escritor de teatro. No entanto, suas palavras são confusas e contraditórias. O crítico alega que não irá comentar as peças do célebre poeta romântico porque “é

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem, p. 333.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

provável que não tenham sido representadas”⁶⁹. Porém, isso não tinha sido até aqui critério analítico para *O Brasil Literário*. Além disso, baseado em um artigo de um jornal alemão, diz que dentre as peças de Gonçalves Dias “a mais conhecida é ‘Boabdil’”⁷⁰. Wolf, com isso, incorre em duas incongruências.

Primeiramente, pode-se até se dizer que as peças de Gonçalves Dias não tenham sido representadas, e de fato não foram. Entretanto, isso não ocorreu pela falta de tentativas. *Beatriz Cenci*, drama escrito em 1845, havia sido “proibido de ser representado em novembro de 1846”⁷¹. Além disso, em fins de 1846 o Conservatório Dramático aprovou *Leonor de Mendonça*, “pena que em março de 1847 João Caetano esquivou-se de encenar a mais bela peça do teatro brasileiro do século XIX”⁷².

Em segundo lugar, *Boabdil* (1850) não figura historicamente como a peça mais conhecida de Gonçalves Dias. Nesse lugar faz-se presente, pela maioria dos críticos, o drama *Leonor de Mendonça*. João Roberto Faria, estudioso do teatro brasileiro do século XIX, argumenta que Gonçalves Dias em 1846 voltando ao Brasil, e agora “radicado no Rio de Janeiro, escreve a obra-prima do teatro brasileiro, o drama *Leonor de Mendonça*”⁷³. De certo modo, compreende-se a falha de Wolf, pois Faria nos conta que “Já publicado em 1847, o belo drama *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, não foi lido por Ferdinand Wolf”⁷⁴. Denota-se, então, certo atraso do autor com o desenvolvimento da literatura dramática no Brasil.

Portanto, a ausência de um investimento maior por parte de Wolf sobre a literatura dramática de Gonçalves Dias revela uma forte precariedade do teatro romântico na obra *O Brasil Literário*; pois, segundo Faria, o escritor foi “o primeiro dramaturgo brasileiro que de fato compreendeu e aceitou a estética teatral romântica”⁷⁵. Porém, “sabe-se que Ferdinand Wolf escreveu seu livro com muitos subsídios que lhe foram passados por Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto- Alegre e Ernesto Pereira França”⁷⁶, mas talvez eles não tivessem mencionado a obra de Gonçalves Dias.

“Assim, Gonçalves de Magalhães, aparece como o grande nome do período”⁷⁷, tendo “a glória de haver criado por todos os títulos a cena nacional”⁷⁸.

⁶⁹ Idem, p. 334.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ FARIA, 2001, p. 49.

⁷² Idem.

⁷³ Idem, p. 44.

⁷⁴ FARIA, 2011, p. 12.

⁷⁵ FARIA, 2001, p. 44.

⁷⁶ FARIA, 2011, p. 11.

⁷⁷ Idem, p. 12.

⁷⁸ WOLF, 1955, p. 330-1.

A seguir, o historiador debruça-se sobre o teatro de Joaquim Manuel de Macedo, ou melhor, sobre apenas uma das peças do autor: *O Cobé*. Entusiasmado, Wolf declara: “A única tragédia que nos chegou da produção dramática de Joaquim Manuel de Macedo é “Cobé”. Porém ela basta para documentar seu talento trágico”⁷⁹. Quem compartilha dessa percepção é Machado de Assis, que em 1º de maio de 1866 escrevia no Diário do Rio de Janeiro as seguintes palavras.

(...) o bom caminho não é o da *Lusbela e Luxo e Vaidade*, mas o d’*O Cego* e d’*O Cobé*. Estas duas peças, apesar dos reparos que lhes fizemos e dos graves defeitos que contêm, exprimem um talento dramático de certo vigor e originalidade; não assim as outras que caem inteiramente fora do caminho encetado pelo autor; essas não se recomendam, nem pela originalidade da concepção, nem pela correção dos caracteres, nem pela novidade das situações. Quando parecia que os anos tinham dado ao talento dramático do autor aqueles dotes que se não alcançam sem o tempo e o estudo, apareceram as duas peças do Sr. Dr. Macedo, manifestando, em vez do progresso esperado, um regresso imprevisto. Para os que amam as letras, esse regresso foi uma triste decepção. (ASSIS, 2008, p. 441).

No entanto, o crítico austríaco e o brasileiro se desencontram em relação à recepção d’*O Cobé*, pois o primeiro afirma que a peça “foi representada pela primeira vez no Teatro de S. Pedro de Alcântara em 7 de setembro de 1859. Desde então vem sendo acompanhada de *sucesso crescente*”⁸⁰. Já o segundo, acerca dessa e d’*O Cego*, diz que “apesar das belezas que lhe reconhecemos, não tiveram grande aplauso público”⁸¹.

Depois de Macedo, Wolf irá fazer um *en passant* nos autores que escreveram para o teatro nas décadas de 1840 e 1850. Comenta de Martim Francisco Ribeiro de Andrada⁸², que “publicou um drama em prosa sob o título de *Januário Garcia, o Sete Orelhas*. Tem três atos e cinco quadros”. A conclusão do crítico não resulta elogiosa, pois “vê-se por esta curta análise que um homem tão sanguinário não é um herói trágico e que ao assunto melhor se adequaria um romance”. Mas, encerra com parcimônia: “se se encarar a peça como um relato dramatizado, não se poderá recusar-lhe interesse e habilidade. A exposição é simples e concisa”.

Logo após menciona Cândido José da Mota, fazendo comentários relativamente retrógrados quanto ao assunto da peça, julgando-o pela sua “validade trágica”. Sentenciá-lo como “pouco dramático” revela uma visão acerca do teatro que soa, no mínimo, convencionalista. Na verdade, tratar em primeiro plano o conteúdo em detrimento da forma resume bem a posição de Wolf na grande maioria das suas análises.

⁷⁹ Idem, p. 334.

⁸⁰ WOLF, 1955, p. 336, grifo nosso.

⁸¹ ASSIS, 2008, p. 441.

⁸² WOLF, 1955, p. 336-7.

Cândido José da Mota, tratou igualmente um assunto nacional. É o *Tiradentes, ou a Inconfidência em Minas Gerais*, drama histórico em cinco atos e sete quadros. Este acontecimento é mesmo pouco dramático. A conjuração de Minas Gerais, de que já falamos numerosas vezes, foi descoberta antes que os seus promotores se tivessem posto em ação. Não há nela, pois, ação trágica, não passa de um processo de alta traição, de fim tão triste. O drama de que falamos compõe-se de uma série de cenas em que o interesse não se concentra sobre Tiradentes, no caso, papel secundário, mas sobre Gonzaga e sua noiva. (Idem, p. 337).

A seguir Wolf escreve algumas palavras que, em se tratando da nossa pesquisa, causam certo estranhamento, pois representam aquela cisma em julgar a representatividade histórica de determinada peça unicamente por um valor literário preestabelecido. Diz ele: “Passamos em silêncio certo número de peças de que só conhecemos os títulos ou que são de tão pouco valor que não merecem registro especial”⁸³. A representatividade histórica de uma peça não deveria ser relativizada somente em função do seu valor literário ou estético. O simples fato de uma peça ser escrita, publicada ou encenada, já equivale ao seu mérito de figuração nos registros da historiografia teatral. Talvez os resultados desse erro precípua – latente não apenas em Wolf, mas também em Norberto Silva e Joaquim Pinheiro – sejam as diversas lacunas e fissuras que integram o desenvolvimento da história do teatro no Brasil.

Em seguida Wolf fala muito brevemente de Pinheiro Guimarães. Para Faria, “o nome de Pinheiro Guimarães destoa dos demais, porque sua peça *História de uma Moça Rica*, encenada em outubro de 1861, não faz parte do repertório romântico”⁸⁴. O historiador brasileiro acrescenta, ainda, que “representada no Teatro Ginásio Dramático, no Rio de Janeiro, dialoga com as comédias do realismo teatral francês, que vinham sendo encenadas desde 1855”. Wolf resvala nessa ideia, ao dizer que “esta produção bem acolhida poderia ter sido a aurora de uma nova escola dramática no Brasil”⁸⁵. Mas, sua percepção da peça mostra-se confusa, pois logo após tecer alguns elogios, chegando até mesmo a citar uma crítica do *Jornal do Comércio*, o austríaco lamenta o sucesso da peça: “o caminho que o poeta segue nos parece perigoso. Reconhece-se nele a influência da literatura dramática francesa dos últimos tempos que se compraz em escolher suas heroínas entre as loretas”⁸⁶⁸⁷.

Portanto, a menção a Pinheiro Guimarães conclui-se em falta de sintonia com o meio teatral brasileiro, já que “citar Pinheiro Guimarães e nenhum dos outros dramaturgos que vinham se revelando na cena do Ginásio, desde 1857, José de Alencar à frente de todos, não tem

⁸³ Idem.

⁸⁴ FARIA, 2011, p. 12.

⁸⁵ WOLF, 1955, p. 338.

⁸⁶ Moças temperamentais.

⁸⁷ Idem.

muito sentido”⁸⁸. Ou seja, “antes de Pinheiro Guimarães, houve várias estreias, algumas muito bem-sucedidas”⁸⁹, restando-nos sobretudo a sensação de arritmia do austríaco com o teatro no Brasil.

Faria, por outro lado, sugere uma explicação menos dura, desviando do crítico a responsabilidade direta pela falha histórica e estética.

Alencar fez sucesso com as comédias *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e o drama *Mãe*; fracassou com *O Crédito* e teve a comédia *As Asas de um Anjo*, proibida pela polícia. Sua trajetória como dramaturgo era do conhecimento de Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre. Teria o primeiro se vingado das críticas que lhe fez Alencar por ocasião do lançamento da *Confederação dos Tamoios*, em 1856, nada dizendo das peças de seu desafeto a Ferdinand Wolf? É possível. Igualmente não foram lembrados outros dramaturgos que estrearam no Ginásio antes de Pinheiro Guimarães: Quintino Bocaiúva, com as peças *Onfália* e *Os Mineiros da Desgraça*; Joaquim Manuel de Macedo, com *Luxo e Vaidade*; Aquiles Varejão, com *A Época*; Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, com *O Cínico*; e Valentim José da Silveira Lopes, com *Sete de Setembro*. (Idem).

Adiante em *O Brasil Literário*, Wolf fará uma referência a Manuel de Araújo Porto-Alegre. No entanto, o crítico não amplia seu pensamento, resumindo as suas palavras em uma referência que fez no capítulo XV.

Parece-nos importante rever essas palavras acerca de Araújo Porto-Alegre, porque Wolf, destoando da concepção geral da obra, faz alguns registros interessantes, privilegiando, nessa rara exceção, o campo teatral.

De volta ao Brasil em 1837, Porto Alegre dirigiu sua atividade literária para o teatro, e procurou por suas próprias produções fazer sair a poesia dramática do esquecimento em que havia tombado neste país. Escreveu um "Prólogo Dramático", com música de Cândido José da Silva, para a representação dada no Teatro Constitucional Fluminense, por ocasião do nascimento do Imperador Pedro II. Esta produção teve muito sucesso (...).

Porto Alegre escreveu mais tarde ainda algumas comédias e libretos de ópera. *O espião de Bonaparte* e *O sapateiro político* foram bem acolhidos e frequentemente representados; infelizmente, continuaram inéditos como todas as outras comédias, exceção feita de "Angélica e Firmino" (publicada na "Minerva") e "A Estátua Amazônica" (suplemento do jornal "Guanabara"). (WOLF, 1955, p. 256-7).

Além dos dados históricos, vê-se também certo pessimismo do crítico relativo ao teatro brasileiro das primeiras décadas oitocentistas. Isso se confirma no seu relato da ocasião em que Araújo Porto-Alegre havia restaurado fisicamente o “teatro de São Paulo”.

Enfim em julho de 1840, o imperador D. Pedro II foi declarado maior. O general Paulo Barbosa da Silva foi encarregado dos preparativos da

⁸⁸ FARIA, 2011, p. 12.

⁸⁹ Idem.

coroação e uniu-se a Porto Alegre. Este tinha atraído a atenção deste dignitário por sua restauração do teatro de São Paulo que decorara tão pomposamente, além de melhorar-lhe a acústica.

Pode-se dizer de resto que nosso artista, com seu amigo Magalhães, teve que aplicar muitos esforços para reformar o teatro brasileiro do duplo ponto de vista da literatura e da arte. (Idem, 253-4).

Enfim, Wolf retomou o teatro de Araújo Porto-Alegre por meio de frases breves, com o intuito de introduzir Martins Pena nos seus estudos.

Falamos (cap. XV) de Araújo Porto-Alegre cujas "Comédias Brasileiras" infelizmente na sua maior parte inéditas, deram, segundo todas as aparências, o primeiro impulso a este movimento.

Mas Pena e Macedo são dignos êmulos e sucessores deste poeta (Idem, p. 339, parênteses no original).

Acerca do criador da comédia de costumes, Wolf faz, novamente, um julgamento discriminatório, ressaltando sobretudo a moralidade das peças, por meio da abordagem superficial dos assuntos. Não se debruça sobre os aspectos formais dessas peças, sobre os quais residem a riqueza, a maestria e o domínio do gênero cômico de Martins Pena.

Escreveu principalmente comédias em um ato todas semelhantes aos entremezes nacionais. Descreve nelas de maneira muito viva os costumes e os caracteres dos indígenas. As situações são muito cômicas e aproximam-se bastante da farsa; o diálogo é vivo e cheio de ditos populares. Mas cujo sal é às vezes grosseiro. (...) Só se conhece dele uma comédia em três atos ("O Noviço", Rio Jan. 1853). A verve cômica reside aqui principalmente nas situações e nos enredos desempenhados pelo noviço, que foge; dão lugar aos qui-proquós mais estranhos, mas um pilantra desmascarado, que cometeu por avariza o crime de bigamia, forma o fundo da intriga, o que ultrapassa os limites da comédia e fere o sentimento moral. (Idem, 339-340).

Em seguida faz menção brevíssima sobre Norberto Silva, sem comentar minimamente as peças, dizendo apenas o título de duas delas.

Norberto de Souza Silva teve a tentação de implantar no Brasil o vau-deville francês. A princípio fez algumas traduções, e acabou por dar produções originais que ele chama "Ópera cômica". (Idem, p. 340).

Logo após fala novamente de Macedo⁹⁰, que segundo ele “soube acomodar ainda melhor este gênero (o cômico) ao gosto dos brasileiros”⁹¹. Discorre sobre alguns títulos, a saber, *O Primo da Califórnia*, *O Fantasma Branco*, *A Torre em Concurso*, *Luxo e Vaidade*, *O Novo Otelo*. Sobre a segunda, diz algo paradoxalmente curioso, tendo em vista a sua noção teatral

⁹⁰ Novamente porque havia se referido ao autor anteriormente, quando falava do gênero trágico da peça *O Cobé*. Aqui ele se refere apenas às produções do gênero cômico.

⁹¹ Idem.

classicista: “grande parte do sucesso depende da *representação*, pois, no fundo, *é uma farsa*”⁹². Por outro lado, defini-la como uma farsa soa de forma negativa do ponto de vista literário.

Acrescenta, ainda, ao seu parecer, que “a intriga não traz grande talento de invenção e os caracteres são muito marcados. Mas é exatamente neste exagero voluntário, nesta verve alucinada que reside à força cômica desta produção”⁹³. Conclui, então, que “à peça não faltam de resto situações cômicas; a versificação é ligeira e atraente”⁹⁴.

Sobre a produção como um todo, finaliza retomando o século XVIII, dizendo que as “produções de Macedo podem comparar-se às operas de Antônio José; todas elas são nacionais e concebidas com a facilidade que resvala para a improvisação”⁹⁵.

Nas páginas seguintes Wolf⁹⁶ fará uma breve análise dos dramas líricos. Inicia sua abordagem dizendo que “os da Itália reinam quase que exclusivamente e são representados no ‘Teatro Lírico fluminense’”. Acrescenta, em seguida, que “poetas brasileiros conhecidos puseram-se, além disto, a escrever os textos de óperas nacionais e procuraram, assim, franquear um caminho ao lado dos da Itália”. E chega a citar algumas obras: “Araújo Porto-Alegre, escreveu numerosas óperas líricas, como “A Noite de São João”, “Prestígio da Lei” e que foram musicadas. Norberto de Souza e Silva fez de Colombo o herói de *Colombo ou o Descobrimento da América, Ópera lírica*. Conclui suas observações trazendo à luz um evento histórico.

Para estimular estas tendências, abriu-se também um concurso e de cujo julgamento foi encarregado o Conservatório Dramático brasileiro. Em seguida a este apelo o estabelecimento que acabamos de citar, recebeu três textos de ópera, cujos assuntos são tornados às epopeias nacionais: “O Uruguai” e o “Caramuru”. São os dramas líricos: *Lindóia, Moema e Moema e Paraguassu*. (Idem, p. 342).

Encerrando o capítulo (o último em que aborda o teatro), Wolf escreve algumas palavras que quando colocadas lado a lado da realidade assumem um forte sentido pessimista. Sabe-se, hoje, que o século XIX no Brasil foi um momento de bastante efervescência teatral. Tem-se, para se citar alguns, o teatro romântico, o teatro de costumes e o teatro realista. Além disso, surgem companhias, como as de João Caetano e Furtado Coelho, que vão fomentar a prática teatral entre os atores e atrizes brasileiros, num cenário que até pouco tempo era dominado pelos artistas estrangeiros. Os prédios dedicados à encenação passam a se multiplicarem. Enfim,

⁹² Idem, p. 341, grifo nosso.

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Idem, p. 341-2.

trata-se de um contexto emergente que não condiz com o parecer derrotista de Wolf, feito em 1863.

Ao lado destes dramas, produzidos pela civilização, e cuja tendência nacional é evidente, o Brasil conservou as velhas peças populares, cuja forma continua a mesma. É o que vemos pela notícia seguinte do “*Annuaire des deux mondes*”. (janeiro 1850 pág. 1102) “Existem ainda no interior do Brasil alguns costumes da Idade Média. Não é raro, em certos dias de festa, verem-se aí representações de mistérios, nas quais aparecem o diabo, os pecados capitais, Judas, São Pedro, A Virgem e o Padre Eterno. São peças sempre improvisadas”. (Idem, p. 343-4).

Do *Brasil Literário* de Wolf pode-se concluir, portanto, que se trata de uma obra que analisa o teatro pelo ponto de vista mais convencionalista que se poderia ter na metade do século XIX. “Ainda que os comentários críticos de Ferdinand Wolf sejam fracos”⁹⁷, quando comparados aos de Norberto Silva e de Joaquim Pinheiro, destacam-se pela maior quantidade de informações históricas e ao número de peças citadas. No entanto, não aprofundam na especificidade teatral, permanecendo nisso integrados aos dos outros dois historiadores. Sua insistência, por exemplo, em se referir muitas vezes às três unidades atribuídas a Aristóteles, revela senão uma concepção teatral fora de sintonia com as diferentes propostas do momento, resultando num entendimento reacionário, do teatro como um gênero literário de cunho exclusivamente poético, ou seja, relativo apenas às dinâmicas do texto. Quer dizer, “o teatro entendido (apenas) como *realização dramática*” (Idem, parênteses nosso).

4. SÍLVIO ROMERO E A SUA *HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA* (1888-1943)

Sílvio Romero e José Veríssimo formam juntos a base sobre a qual se construiu a história da literatura brasileira feita a partir do século XX. Suas contribuições verticalizaram o entendimento da literatura desenvolvida no Brasil, transformado a mentalidade histórica e crítica de toda uma geração.

(...) ao longo do século XIX nossa literatura foi objeto de vários estudos críticos e historiográficos, os primeiros feitos com regularidade no país, nos quais se estabeleceu o cânone relativo aos gêneros épico e lírico que serviu de base às duas primeiras histórias da literatura brasileira realmente importantes: a de Sílvio Romero (1888; 2ª ed. 1902) e a de José Veríssimo (1916). Estava consolidada a tradição a partir da qual seriam escritas as demais histórias da nossa literatura. (FARIA, 2013, p. 1).

⁹⁷ FARIA, 2011, p. 12.

Por uma questão cronológica, iremos abordar primeiramente os estudos de Sílvio Romero, por ter sido ele, de fato, a inaugurar com reconhecida propriedade e consciência crítica a história da nossa literatura.

As obras de Joaquim Norberto, Fernandes Pinheiro e Ferdinand Wolf, além de outras que trataram secundariamente da literatura brasileira – *História da Poesia e Eloquência Portuguesa*, de Friedrich Bouterwek (1805); *De la Littérature du Midi de l'Europe*, de Simonde de Sismondi (1813); *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal et du Brésil*, de Ferdinand Denis (1826) – e de outros escritos historiográficos publicados em revistas literárias mapearam o terreno e prepararam o surgimento da primeira história da literatura brasileira realmente importante, a de Sílvio Romero, de 1888. (FARIA, 2011, p. 12-13).

A nossa base será a *História da Literatura Brasileira* escrita por Sílvio Romero em 1888, e dividida em dois volumes; e também a edição organizada pelo seu filho, Nelson Romero, em 1943. Dividida em cinco volumes, essa abarca também os dois primeiros volumes originais.

O primeiro escritor de teatro a figurar na *História* escrita por Romero é o padre jesuíta José de Anchieta.

Em um dos diversos artigos que tem servido de base para esse capítulo, o professor João Roberto Faria declara que “no primeiro volume, nada há sobre o Anchieta dramaturgo. Seus autos não eram ainda conhecidos”. Todavia, verificou-se que Romero citou a produção dramática de Anchieta.

A bem da verdade, o crítico não aborda especificamente um dos autos – até porque o que se conhecia deles até o momento eram apenas dois fragmentos da *Pregação Universal* –, mas, percebe-se claramente que ele possui conhecimento da existência de um teatro catequético liderado pelo padre.

A primeira referência é mais indireta, sumária, localizada no início da obra, no Capítulo VII (Tradições populares: cantos e contos anônimos. Alterações da língua portuguesa no Brasil) do Livro I (Fatores da Literatura Brasileira).

Os índios entravam em relações com os colonizadores, cuja atenção é natural que despertasse. Daí um grande número de obras relativas aos gentios brasileiros, considerados, desde logo, como um objeto de estudo. Os missionários lhes aprendiam as línguas, e, entre outros, Anchieta compôs poesias, autos e outros trabalhos em tupi. (ROMERO, 1888, p. 100).

Já no Capítulo I (Estado do país. Poetas e cronistas do século XVI.), do Livro II (Primeira época, ou período de formação, 1600-1750), existem referências diretas a produção dramática de José da Anchieta.

Um dia partiu para o Brasil e fez-se um dos nossos, isto é, um amigo desta terra, um devotado aos selvagens, um agente, um fator de nossa civilização. Não poderei escondê-lo, Anchieta é a meus olhos um vulto altamente simpático. Chegado ao Brasil aos vinte anos de idade, aqui viveu quase meio século, e nunca mais lhe passou pela mente voltar para a Europa; dedicou-se fortemente, fanaticamente à catequese dos seus *brasis*; viveu para eles; para eles escreveu gramáticas, léxicos, comédias, hinos; por amor deles sofreu. Entre seus queridos índios morreu. (Idem).

Romero diz que o padre “desenvolveu a máxima atividade então na catequese dos índios”⁹⁸. Mas, somente isso não seria suficiente para atestar que ele tinha notícias dos autos catequéticos de Anchieta. Todavia, o crítico menciona-os logo em seguida.

Inspirados e escritos os seus trabalhos pela necessidade da prédica e da conversão dos gentios, ainda hoje contudo, são interessantes ao linguista, ao historiador e ao literato. Ao primeiro, porque entre eles nos veio uma gramática tupi e algumas poesias e autos escritos nessa língua⁹⁹ (...). Anchieta escreveu nas quatro línguas: portuguesa, espanhola, tupi e latina. (Idem, p. 151, grifo nosso).

Como Romero teria tido acesso a essa literatura? Ele explica em uma nota de rodapé que se encontrou com “algumas poesias e autos no *Curso de Litteratura Brasileira*, e no *Parناسo Brasileiro* – do Dr. Mello Moraes Filho”¹⁰⁰.

Verificamos as duas obras, e na primeira, o *Curso*, datada de 1876, há um texto intitulado *Recebimento que fizeram os índios de Guarapari ao padre provincial Marçal Belliarte*¹⁰¹. Ele é formado por um enredo simples de diálogos entre índios, diabos e anjos. Não possui a complexidade e extensão de um auto como o de *São Lourenço*, mas possui diversos elementos dramáticos. Vejamos um trecho:

Anjo
Para que tenho esta espada?
Diabo (*à parte*)
Vamos! Eu estou tremendo;
Isso é muito forte.
(Vai-se o Diabo e daí a pouco torna)
Eu aqui estou e tornei a vir;
Lembra-me uma coisa que dizer-vos:
Vamos com os corações tristes
E ficamos muito mal,
Porque nos tiram esta gente,
Mas debalde o padre lhes fala.
Eu, ainda que seja sem fruto,

⁹⁸ Idem, p. 150.

⁹⁹ Talvez ele se refira aqui a “*Vida do Venerável Padre Joseph de Anchieta da Companhia de Jesus, Taumaturgo do Novo Mundo na Província do Brasil*, de Simam Vasconcellos (Lisboa, Oficina de Ioam da Costa, MDCLXXII), na qual estão preservados dois fragmentos do auto *Pregação Universal*” (FARIA, 2011, p. 10). Sabe-se que esse auto teria sido escrito em português, tupi e espanhol.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ FILHO, 1895, p. 535.

Não sairei desta aldeia,
 Porque é coisa muito má;
 Por causa de seus moradores
 O Senhor Deus não a quer,
 Que há aqui um grande feiticeiro:
 Não se acabará o pecado,
 Porque ainda persistem nela.
 Os furtos e juramentos,
 E eu sou muito amante de todos
 Que são de Guarapari.
 (Vem um Índio com uma espada contra ele)
 Índio
 Porque me falas desta sorte,
 Tu que és grande mentiroso?
 Aqui estou para te emendar.
 Afrontaste o Senhor Deus,
 Que é o dono desta aldeia;
 Nenhum aqui te quer bem,
 Meu parente tapijará
 Emissão do Temiguará,
 Ninguém se lembra de ti
 Nem de nenhum és amado;
 Verás que de balde falas
 Contra Deus e contra nós;
 Quero-te hoje ensinar
 Quebrando-te a cabeça,
 E te lembrarás do castigo
 Por seres tão desatento,
 Falsário e enredador!
 (Quebra-lhe a cabeça.)
 Matei uma coisa má:
 Onde estará ele agora?
 Eu me chamo castigador de demônios.
 (Idem, p. 541-2).

Na segunda obra, o *Parnaso*, datada de 1885, há um texto estruturalmente semelhante a esse, denominado *S. Úrsula*, o “Dialogo entre um Anjo e Satanás, quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens”¹⁰².

Diabo
 Oh, que cruel estocada
 Me tiraste,
 Quando a mulher nomeaste!
 Porque mulher me matou,
 Mulher me pode tirar.
 E dando comigo ao traste
 A cabeça me quebrou.
 Anjo
 Pois agora essa mulher
 Traz consigo estas mulheres,
 Que nesta terra hão de ser
 As que alcançam-lhe o poder

¹⁰² FILHO, 1885, p. 10.

Para vencer teus poderes.
 Diabo
 Ai de mim, desventurado,
 Acolhe-te, Satanás!
 Anjo
 Aqui, traidor jazerás,
 De pés e mão amarrado,
 Pois que perturbaste a paz
 Deste povo sossegado.
 Diabo
 Ó Anjo, deixa-me já,
 Que temo desta Senhora!
 Anjo
 Contanto que te vás fora
 E nunca mais tornes cá.
 Diabo
 Ora seja na má hora.
 (Indo-se, diz ao povo)
 Ou deixai-vos descansar
 Sobre esta minha promessa,
 Ou darei volta depressa
 A vossas casas cercar
 E quebrar-vos a cabeça.
 (Idem, p. 12-3).

Vê-se, portanto, que Romero menciona as criações dramáticas de Anchieta, ou pelo menos aquilo que ele entendia como uma produção dramática, chamadas por ele de autos. Aloca-os dentro da principal função exercida pelo padre: a catequese. Mas, infelizmente ele não se ocupa com os detalhes sobre aquilo a que se refere.

De fato, essas menções seriam muito mais interessantes se gerassem uma análise mais profunda. Porém, é fato também que esses materiais ainda não tinham sido inteiramente descobertos. Sendo assim, não havia subsídios para tal empreendimento, deixando-nos apenas a certeza de que Romero sabia da atividade dramática do jesuíta, pois a insere na sua *História*.

Sua conclusão, portanto, – talvez devido a maior quantidade de materiais para estudo – não poderia ser outra: o melhor da produção de José de Anchieta são as cartas, pois nelas “o estilo é singelo e sóbrio, não tem artifícios; o padre fala com a simplicidade de um coração honesto”¹⁰³.

Qualquer que seja o juízo que a crítica venha a formar, um dia, sobre os trabalhos gramaticais e lexicográficos de José de Anchieta, qualquer que possa vir a ser esse juízo sobre as suas produções poéticas e dramáticas, quer me parecer que o melhor patrimônio que ele nos legou, como escritor, são as suas despretensiosas cartas. (Idem, p. 151-2).

¹⁰³ Idem, p. 152.

Mais a frente Romero aborda a produção dramática de Antônio José: tratando-se do século XVIII, o judeu é “o maior vulto desse tempo”¹⁰⁴. Comparando-o a José da Anchieta, Romero, diferentemente dos historiadores anteriores, discute a questão em torno da identidade nacional do poeta.

Este ilustre fluminense é a antítese perfeita de José de Anchieta; nascido no Brasil, retirou-se menino para Portugal e lá o fizeram morrer.

Deverá ser contemplado na história brasileira? Creio que sim; por três razões principais: o nascimento, a família, que sendo também fluminense, inculcou-lhe na alma o sentimento nacional, e, finalmente, a natureza de seu lirismo, que é brasileiro. (Idem).

Adiante Romero reforça a ideia de que Antônio José é um escritor *brasileiro*. Ressalta também sua repercussão nos estudos literários de outros autores e cita o que para ele seriam as obras principais, todas elas dramáticas.

Antônio José é um dos nossos escritores que tem sido melhor estudados no país e no estrangeiro. É um notável autor de comédias, farsas, *zarzuelas* ou *vaudevilles*. As principais, são: *Variedades de Proteo*, *Anfitrião*, *D. Qui-xote*, *Esopaida* ou *Encantos de Medeia*, *Phaetonte*, *Labirinto de Creta*, e, sobre todas, as celebérrimas *Guerras do Alecrim e da Manjerona*. (Idem, p. 195).

Citando Ferdinand Wolf, que segundo ele fez uma observação “profunda e exatíssima”, e também Teófilo Braga, Romero ressalta a potencialidade da linguagem mais cotidiana empregada pelo Judeu.

É justamente o sopro popular que salva Antônio José do olvido; é porque os seus *vaudevilles*, suas comédias, falam a língua franca e desabrida do povo, que elas ainda hoje nos despertam o interesse. (Idem, p. 196).

Para ele, a força das palavras de Antônio José não está na sua capacidade de dizer grajejos, mas sim na sua sensibilidade lírica.

O lirismo era a face brilhante do gênio do poeta e foi por essa pronunciada tendência que ele compreendeu a poesia do povo, que ele agradou as plateias (...).

Não foi propriamente a faculdade de dizer pilherias que relacionou com o povo a individualidade de Antônio José. Foi essa faculdade adjunta a uma outra mais nobre, mais poderosa, que se expandia nas brilhantes árias de suas comédias, e essa era a fonte do lirismo naturalista, popular. (Idem, p. 197).

Ainda nesse parágrafo Romero ressalta a insignificância do teatro brasileiro setecentista.

¹⁰⁴ Idem, p. 194.

Se o poeta tivesse vivido no Brasil, onde o teatro era nulo, onde não teria tomado o seu talento essa direção um pouco forçada, haveria sido o nosso maior lirista do século XVIII e o mais nacional dos nossos poetas. (Idem).

Entretanto, falha na afirmação, pois “foi neste século que as primeiras casas de ópera foram construídas, ao mesmo tempo em que se manteve a tradição das festas coloniais”¹⁰⁵. Por meio dos relatos, sabe-se que “uma das atrações das festividades era a apresentação de peças teatrais – muitas delas adaptações de textos do Século de Ouro espanhol”¹⁰⁶. Sobre as casas de ópera, “podemos afirmar que, de maneira geral, todas surgiram a partir de iniciativas privadas com o objetivo de apresentar espetáculos teatrais”¹⁰⁷. Todavia, a construção delas “não significou o término da realização de festividades públicas”¹⁰⁸. A atividade teatral era tão intensa, que as festividades, repletas de apresentações teatrais, “continuaram sendo organizadas concomitantemente às temporadas de representações nos prédios teatrais”¹⁰⁹. Íntimos da vida cotidiana colonial, “esses espetáculos eram apresentados em tabladros de madeira em praça pública, no mesmo lugar onde ocorriam as touradas, jogos de argolinhas e cavalhadas”¹¹⁰. Carente ainda de identidade própria e autônoma, o teatro institucionalizado seguia a par da literatura da metrópole, e verificou-se que “o teatro no reinado de D. José I tinha uma função moralizante e civilizadora, que serviria para educar os costumes dos cidadãos aos moldes iluministas”¹¹¹.

Logo, conclui-se que a afirmação de Romero não corresponde aos fatos, e caso Antônio José tivesse permanecido na colônia, sua produção não seria posta em solo infértil.

Ainda sobre o século XVIII, Romero¹¹² faz menção apenas a Inácio José de Alvarenga Peixoto. Vejamos os comentários de Faria acerca disso, pois ele acrescenta algumas informações esclarecedoras.

Antes de avançarmos, registre-se que ao comentar as obras dos poetas árcades, Romero dá poucas informações sobre as atividades teatrais nas cidades mineiras, lembrando apenas que Inácio José de Alvarenga Peixoto escreveu um drama em versos, *Eneias no Lácio*, e traduziu a *Merope*, de Maffei, trabalhos perdidos. Tudo indica que não teve em mãos o pequeno drama *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa, representado em Vila Rica em 1768. (FARIA, 2011, p. 13).

Ainda no que diz respeito ao que o crítico denomina como *Segunda época, ou período de desenvolvimento autônomo (1750-1830)*, tem-se alguns comentários curiosos sobre o

¹⁰⁵ MAYOR, 2015, p. 105.

¹⁰⁶ Idem, p. 108.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ Idem, p. 109.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem, p. 108.

¹¹¹ Idem, p. 109.

¹¹² Idem, p. 273.

teatro. Em um deles Romero nos conta uma curiosidade acerca de João Caetano. Ao falar do Frei Francisco do Monte Alverne, distinguindo-o como célebre orador, diz-se de grande eloquência, ele nos revela:

O frade orador era um perfeito artista dramático, e nessa ressurreição oratória foi insigne, dizem, no manejo de seus recursos. Conta-se que o nosso ator, o celebre João Caetano, ia sempre ouvi-lo para aprender a declamar. São acordes em dizer os que o conheceram que se não pôde fazer ideia do que ele foi só pela leitura dos sermões. (ROMERO, 1888, p. 346).

Nas últimas páginas do capítulo IX, intitulado *Historiadores*, presente no último livro do primeiro volume, Romero tece um parecer sumário sobre o teatro brasileiro desenvolvido desde o século XVI até o XIX. Seus comentários confirmam, sobretudo, a ideia comum de uma forte tendência estrangeira nos palcos brasileiros, seja de autores, seja de artistas. Ao se fazer a pergunta “Como se deu a evolução entre nós na poesia, na história, na ciência?”¹¹³, o célebre crítico sergipano responde.

No teatro principiamos pelos autos religiosos na época de Anchieta; seguiu-se um grande período de mutismo até o nosso século, passando pelo momento episódico de Antônio José, que desenvolveu-se na metrópole. A fase dos autos foi meramente artificial e negativa, um recurso de predica e nada mais. Seguiram-se duzentos anos de elaboração nacional; não havia povo e não poderia existir o teatro. Na fase romântica houve uma forte ação nesse sentido cedo esvaecida, ficamos finalmente entregues à pura e exclusiva apreciação da literatura dramática estrangeira. (Idem, p. 547-8).

Referente ao primeiro volume da *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero, são essas as suas últimas palavras acerca do teatro no Brasil. Todas elas formam, em conjunto, o resumo de uma concepção teatral vinculada restritivamente com a literatura de cunho nacionalista. Fala-se de autores nascidos em terras brasileiras, de assuntos nacionais, mas pouco se lê sobre as peças e as suas representações, que apesar de terem sido poucas, não foram nulas ou inexistentes. Enfim, Romero restringiu-se ao julgo apenas literário das primeiras escritas dramáticas compostas *no e para* o Brasil.

Marcadas por um acento pessimista, essas palavras finais nos remetem às outras feitas no início da obra, no Capítulo II do Livro I, intitulado *Teorias da História do Brasil*.

Ao referir-se “a todo e qualquer problema histórico e literário que há de ter no Brasil”¹¹⁴, que segundo ele possui sempre “duas faces principais: uma geral e outra particular, uma influenciada pelo momento europeu e outra pelo meio nacional”¹¹⁵, resultando em “um processo de

¹¹³ Idem, p. 547.

¹¹⁴ Idem, p. 15.

¹¹⁵ Idem.

adaptação de ideias europeias”¹¹⁶, Romero inclui a função dramaturgo na questão nacional em discussão no *campo literário*.

O crítico nos fornece, com isso, a matriz que já no ano de publicação de sua obra, em 1888, vinha sustentando as ideias de missão civilizatória na sociedade e nas artes, pautadas sempre pelos centros europeus. Logo, a sua afirmação no final da obra de que ficamos “entregues à pura e exclusiva apreciação da literatura dramática estrangeira” não se apresenta como um problema, mas sim como uma *condição*, verificada por ele mesmo no início.

Tal é a razão por que todo poeta, todo romancista, todo dramaturgo, todo crítico, todo escritor brasileiro de nossos dias tem a seu cargo um duplo problema e há de preencher uma dupla função: deve saber do que vai pelo mundo culto, isto é, entre aquelas nações europeias que imediatamente influenciam a inteligência nacional, e incumbe-lhe também não perder de mira que escreve para um povo que se forma, que tem suas tendências próprias, que pode tomar uma feição, um ascendente original. (Idem, p. 16).

Encerram-se aqui as nossas considerações sobre o primeiro volume da obra. Persiste, basicamente, a sensação de que faltou sensibilidade por parte do crítico para com as primeiras práticas teatrais dos tempos coloniais.

No início do segundo volume, Romero tece algumas considerações acerca do desenvolvimento teatral ao longo do período romântico, comparando-o com o desenvolvimento do romance e da poesia.

Tais as principais fases do romantismo brasileiro na poesia. No romance e no teatro a evolução não se fez tão normalmente, tão logicamente.

O romance e o teatro hão tido entre nós uma espécie de desenvolvimento episódico e esporádico.

(...)

O teatro mostra um desenvolvimento ainda inferior ao do romance.

Pena, Macedo, Alencar e Agrário iniciaram a comédia, e balbuciam o drama nacional. Não lembro agora as produções dramáticas de Magalhães, Norberto Silva, Porto Alegre e Ernesto França; porque não tiveram grande influência.

Vê-lo-emos adiante.

Os epígonos do teatro foram Quintino Bocaiúva, Castro Lopes, Pinheiro Guimarães, Sizenando Nabuco, Aquiles Varejão, sem falar em Machado de Assis e Franklin Távora, mais ilustres no romance e no conto. (Idem, p. 694).

Faria aponta alguns equívocos que se sobressaem no ponto de vista de Romero ao abordar o teatro romântico brasileiro.

No segundo volume de sua obra, dedicado ao romantismo, Romero faz duros comentários às primeiras peças escritas no final da década de 1830 e início da seguinte. Considera acertadamente que “não tiveram grande

¹¹⁶ Idem.

influência” as produções dramáticas de Porto Alegre, Joaquim Norberto e Ernesto França. Mas erra ao colocar Gonçalves de Magalhães entre esses escritores. Já era consenso em 1888 entre os intelectuais brasileiros que a encenação de *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, em março de 1838, inaugurara o teatro romântico no Brasil, com sucesso, em boa parte por causa da interpretação do papel principal pelo ator João Caetano. Difícil saber por que Romero não deu esse crédito a Gonçalves de Magalhães. (FARIA, 2011, p. 13).

Romero responde a questão levantada por Faria: o crítico não via grandes méritos na literatura dramática de Gonçalves de Magalhães.

Magalhães não era propriamente um temperamento poético.

Bem poucas das qualidades da grande poesia ele possuía. Como lírico é quase ilegível. Dele nos ficará o exemplo de constância e amor ao trabalho. Ter-se-ão sempre em atenção os seus esforços para dar-nos teatro, poesia épica, lirismo e filosofia. O *Napoleão em Waterloo*, esse seu quase miraculoso produto, garanti-lo-á contra o esquecimento. (ROMERO, 1888, p. 706).

Na contramão da crítica moderna, Romero não vê muita relevância em *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*.

Magalhães procurou influir também no teatro. Aí o *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* dá a medida de seu talento.

Ainda neste ponto o poeta não foi um romântico emérito. Estes baniaram a tragédia em favor do drama; o nosso fluminense não esteve por isso e presenteou-nos com produtos do gênero.

Antônio José, interpretada pelo grande talento de João Caetano e Estela Sezefreda agradou bastante nos anos de 1838 e proximamente posteriores.

Doe-me ainda neste ponto censurar o poeta. Sua tragédia é uma obra incolor, sem vida, sem um só tipo verdadeiramente acentuado, sem ação dramática. É um desconcerto perpétuo. (Idem, p. 710-1).

Em seguida o crítico se debruça em Araújo Porto-Alegre, para o qual restou apenas uma frase acerca das suas produções dramáticas.

Araújo Porto-Alegre teve uma vida trabalhada e exercida em mais de uma atividade. Foi pintor, arquiteto, poeta lírico, poeta épico, dramata e crítico. Seus produtos de pintor e de arquiteto estão quase esquecidos.

Os ensaios de Porto-Alegre para o teatro são também de pequena monta. Não assim os produtos do lirista, do épico e do crítico.

Por eles é que o insigne rio-grandense é um imortal para este país. É onde vai ser o centro de nossas apreciações. (Idem, p. 726).

A despeito da literatura teatral do romântico Teixeira e Souza, Romero não foge do rigor que usou ao julgar os escritores anteriores.

Foi um homem ativíssimo e de muito bons desejos. E o nosso poeta artesão. Escreveu bastante, tentando gêneros diversos. Publicou duas ou três tragédias, um grande poema épico sobre a Independência do Brasil, uma espécie de poema lírico sobre uma tradição de sua terra, grande porção de cânticos líricos, e seis ou sete romances.

As tragédias e o longo poema épico fazem mal à reputação literária de Teixeira e Souza. Fora melhor que os não tivesse produzido. Quase o mesmo se pôde dizer de seus fracos e enfadonhos cânticos líricos. (Idem, p. 745).

Em nota o autor acrescenta: “Estes escritos de pouco valor são as tragédias *Cornélia* e *O Cavaleiro Teutônico*”¹¹⁷.

A abordagem da produção teatral de Norberto Silva mantém-se na mesma direção crítica.

Das cinco regiões em que se manifestou a vida espiritual de Norberto, na esfera puramente literária, a novela e o teatro não são aquelas em que ele mais se distinguiu. Os poucos ensaios praticados por este lado devem ser considerados tentativas em gêneros para que o autor tinha pouquíssima aptidão. São produtos fracos, de leitura maçante, e hoje completamente esquecidos.

(...) No teatro seus principais produtos são a tragédia *Clitemnestra* e o drama *Amador Bueno*. São obras de pequena monta, passos errados de um homem que procurava seu caminho. (Idem, p. 755-6).

A próxima literatura dramática a ser comentada pelo espírito crítico severo de Romero será a de Gonçalves Dias. Destoando das outras histórias da Literatura Brasileira que abordamos aqui, o drama *Leonor de Mendonça* será o alvo de consideráveis elogios.

Romero começa a sua análise do autor maranhense lamentando os seus poucos anos de vida literária. Porém, “neste curto intervalo deixou pegadas indeléveis na poesia, no teatro, na crítica da história e na etnografia deste país”¹¹⁸. E mais adiante conclui: “Na poesia, no teatro, na história, na etnografia Gonçalves Dias fez-se ouvir com elevação e inquestionado valor”¹¹⁹.

Ao falar diretamente da produção dramática, Romero diz que “O teatro de Gonçalves Dias é todo de obras de sua verde mocidade”¹²⁰. Mas, para não perder o tom austero, logo acrescenta: “No teatro Gonçalves Dias não se elevou tão alto como no lirismo; ainda assim seus ensaios dramáticos são reveladores de grande talento”¹²¹.

No mesmo parágrafo faz uma crítica audaz para aqueles que estão produzindo teatro no final do XIX, denunciando certa falta de “patriotismo”.

Fora para desejar que as nossas empresas teatrais levassem sempre à cena os dramas do autor maranhense, escritos em linguagem ampla e correta, e os acompanhassem dos dramas de Agrário, das comédias de Pena, e dos dramas e comédias de Macedo e Alencar.

Seria conveniente dar de vez em quando alguma coisa dos velhos, Magalhães, Porto-Alegre, Norberto Silva, Ferreira França e dos mais modernos Varejão, Castro Lopes, Machado de Assis, Távora e muitos outros

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ Idem, p. 818.

¹¹⁹ Idem, p. 854.

¹²⁰ Idem, p. 885.

¹²¹ Idem.

brasileiros que hão cultivado o gênero. No meio de muita frandulagem sem valor, encontram-se muitos trabalhos de merecimento, que o grande João Caetano não se dedignava de levar á cena.

Tenhamos nisto e no mais um poucachinho de patriotismo. *Leonor de Mendonça* do poeta maranhense, por exemplo, é um belíssimo drama. (Idem).

Em seguida Romero comete uma falha acerca de *Leonor*, pois diz que “O Conservatório do Rio de Janeiro ineptamente em 1846 pôs embaraços à representação a pretexto de ser incorreto de linguagem!”. No entanto, já abordamos anteriormente o fato de que a peça de Gonçalves Dias censurada pelo Conservatório Dramático em novembro de 1846 foi *Beatriz Cenci*. Segundo consta, *Leonor de Mendonça* recebeu a aprovação do Conservatório naquele mesmo ano, mas não subiu à cena porque em março do ano seguinte João Caetano esquivou-se de representá-la¹²².

Ainda sobre *Leonor*, o crítico acrescenta que o drama é “precedido de um excelente prólogo, onde o autor expõe os seus desígnios e ideais sobre a arte”¹²³. Após citar alguns trechos, conclui que as “ideias são sãs e não destoam do merecimento da obra”¹²⁴.

Destaca-se, após isso, um ponto muito interessante na *História* de Romero, no qual ele fará uma exposição sucinta, mas bastante significativa, do seu ponto de vista sobre a relação teatro-literatura.

Diz-se vulgarmente que uma obra dramática só é bem apreciada quando é vista no palco. O próprio Gonçalves Dias o repete no aludido prólogo: “se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama”.

Tenho medo de dizer uma heresia; porém, pelo que me toca, aprecio mais os dramas, especialmente dos grandes mestres, quando os leio. Se, além da leitura, ocorrer uma boa representação, meu conhecimento da obra não aumentará grande coisa, quanto à obra literária em si.

Se nunca li a drama e só o ouvi representar, nada sei dizer sobre ele, porque o que apreciei no palco foi o trabalho dos atores, sua voz, seus gestos, seu jogo cênico, seu *savoir dire* e *savoir faire* em cena, e não a criação do poeta diretamente.

Uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe à outra e a vela em grande parte. O talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira.

Nunca vi os dramas de Gonçalves Dias em cena. Creio não ser um empecilho para os apreciar. *Leonor de Mendonça*, por exemplo, bem representada, bem interpretada por atores de forte voo, deve ser grandemente dramática. (Idem, p. 888-9, grifo no original).

¹²² Cf. FARIA, 2001, p. 49.

¹²³ ROMERO, 1888, p. 886, grifo no original.

¹²⁴ Idem, p. 888.

Outro momento no qual Romero distinguiu claramente encenação e literatura dramática foi quando falava acerca de Gonçalves de Magalhães, quando relatou a sua experiência de ter assistido a uma representação de *Antônio José*.

Vi a tragédia em cena em Pernambuco em 1868 ou 69 bem executada por artistas de talento. No palco ilude um pouco; lida é lastimável quase. (Idem, p. 711).

Romero termina sua análise de Gonçalves Dias afligindo-se da limitação que a sua própria obra lhe impõe.

Meu desejo seria fazer uma história exaustiva da literatura brasileira; tudo indagar e tudo deixar ver. Sobre o teatro de Gonçalves Dias haveria bastantes observações a fazer; mas é urgente resumir e passar adiante. (Idem, p. 894).

Isso nos leva a concluir que a Gonçalves Dias, Romero dedicou, apesar das ponderações, um dos poucos lugares existentes no restrito rol dos autores dramáticos que ele reconheceu como distintos e notáveis.

Outro homem de letras que escreveu para o teatro, e é comentador por Romero, é Castro Alves. Para o crítico¹²⁵, ele “é um dos nomes mais afamados da moderna poesia brasileira”. E, graças a isso, “tem sido muito lido e muito estudado”. Mesmo assim, “ainda há alguma coisa de proveitoso a dizer sobre ele”. Romero dedica várias páginas à poesia do autor baiano, mas faz brevíssimos comentários acerca da sua literatura dramática, ou seja, sobre o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*.

Duas palavras sobre este ensaio dramático e finalizemos.

É uma bela tentativa; tem vida e encerra movimento; há ali tipos bem desenhados. *Gonzaga* e *Silvério* são do número.

O escravo *Luiz* parece-me falso, é muito eloquente e instruído para a sua condição.

A melhor qualidade do drama é o sopro de liberalismo, o entusiasmo patriótico por todo ele espalhado.

Se o grande ideal da arte é tirar do fato particular e isolado a nota humana e universal, que possa ser entendida por todos, Castro Alves, a despeito de alguns descuidos, foi um apreciável, um nobilíssimo poeta. (Idem, p. 1399).

Soam com indiferença as palavras do crítico sobre *Gonzaga*. Justapostas com as de José de Alencar e de Machado de Assis, publicadas em fevereiro e março de 1868 no *Correio Mercantil*¹²⁶, poder-se-ia dizer até que parecem depreciativas.

¹²⁵ Idem, p. 1383.

¹²⁶ Os dois artigos constam publicados também junto à primeira edição do drama, publicada em 1875.

Têm-se notícias de que o drama romântico de Castro Alves subiu à cena pelo menos duas vezes. A primeira foi em 7 de setembro de 1867, em Salvador, no Teatro São João; e a segunda em 25 de outubro de 1868, em São Paulo, no Teatro de São José. Os diversos registros epistolares de Castro Alves corroboram para a ideia de que o drama teria sido bem recebido pela plateia presente nas duas ocasiões¹²⁷.

Quanto ao Rio de Janeiro, sabe-se que o drama havia sido “repelido pelo teatro de Furtado”¹²⁸. Para o pesquisador João Roberto Faria, “se não for especular demais, é possível que o ator e empresário Furtado Coelho tenha aproveitado a oportunidade para dar algum troco a Eugênia Câmara, com quem vivera durante três anos, entre 1860 e 1862”¹²⁹. Em 1866, ainda com dezenove anos, Castro Alves era frequentador do Teatro Santa Isabel, e ali “apaixonou-se pela atriz portuguesa Eugênia Câmara, de quem se tornou amante”¹³⁰. O fim do relacionamento entre Eugênia e Furtado “deve ter sido tão tempestuoso que ao publicar em 1863 uma precoce biografia de Furtado Coelho, Filgueiras Sobrinho simplesmente expurgou Eugênia Câmara da vida do artista”¹³¹. Assim, “a Castro Alves, restou-lhe o consolo do reconhecimento público dos principais intelectuais do Rio de Janeiro”¹³².

Percebe-se, portanto, que o drama *Gonzaga* teve repercussões constantes nos jornais das décadas de 1860 e 1870. Contou ainda com, no mínimo, duas apresentações, sendo a segunda realizada por “Joaquim Augusto, um ator de prestígio”¹³³ em São Paulo.

Logo, a falta de notoriedade de Romero quanto ao drama de *Gonzaga* transparece certa falta de sensibilidade com os fatos da época, mais especificamente aqueles relativos ao *campo teatral*.

Isso denota, senão, aquele mesmo déficit que destacamos em Wolf, acerca da ausência de um conhecimento mais apurado sobre a vida teatral em si. Ao atrelarmos essa falta de sensibilidade com a falha ao mencionar a censura imposta a *Beatriz Cenci*, de Gonçalves Dias, e não a *Leonor de Mendonça* como teria dito o crítico, chega-se a conclusão de que os esforços de Romero para lidar com a literatura dramática são louváveis, mas não são capazes de lidarem com o teatro propriamente dito. Pelo menos não daquele que gira em torno dos autores que ele aborda.

¹²⁷ Cf. ALVES, Castro. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

¹²⁸ ALVES apud FARIA, 2001, p. 73.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Idem, p. 67.

¹³¹ Idem, p. 73.

¹³² Idem.

¹³³ Idem.

Ainda em relação ao *Gonzaga*, chama-nos a atenção as palavras de Castro Alves a Joaquim Augusto, presentes em uma carta enviada ao ator um mês antes da estreia. São muito interessantes, pois ressaltam nossa hipótese de que haveria certa distância estrutural e sistemática de algumas produções dramáticas oitocentistas com o público da época, ocorrida graças às absurdas taxas de analfabetismo¹³⁴.

Sabe-se que o meu trabalho precisa de uma plateia ilustrada. Precisa talvez mesmo de uma plateia *acadêmica*. O lirismo, o patriotismo, a linguagem creio que serão bem recebidos por corações de vinte anos, porque o *Gonzaga* é feito para a mocidade. (ALVES apud FARIA, 2001, p. 422).

Por último, o segundo volume da *História* de Romero possui em uma das suas páginas finais alguns comentários bastante interessantes sobre o teatro como um todo. O autor se debruça sobre o desenvolvimento do teatro nos momentos próximos ao ano da publicação da sua obra, ou seja, 1888.

O ultimo decênio tem sido em extremo pobre de produtos literários no Brasil.

Em um escritor, como se sabe, há sempre a distinguir entre aquilo que é seu merecimento próprio, individual, e aquilo que é o mérito de doutrinas estranhas de que ele se apropria. Esta distinção é capital e não deve ser esquecida na apreciação dos pretenciosos de agora.

A maior parte do seu merecimento pertence aos sistemas estrangeiros que eles copiam. A cada época a sua doutrina.

Se fizermos o confronto da evolução romântica entre nós e o da pretensa intuição nova, não resta a menor duvida que o momento romântico foi muito mais abundante em grandes talentos. Dentro das forças de sua doutrina, fizeram muito mais do que os galvanizadores de hoje.

Onde estão os sucessores de Magalhães, Gonçalves Dias, Porto-Alegre, Alvares de Azevedo, José de Alencar, Pena, Agrário e outros? Isto na poesia, no romance e no drama. (ROMERO, 1888, p. 1411).

Esse volume não possui, além dessas, outras referências a autores, peças ou mesmo ao teatro em geral. Há, em todo decorrer da obra, comentários indiretos a Martins Pena, Agrário de Meneses e José de Alencar. No entanto, as opiniões do crítico focadas especificamente sobre a produção dramática desses autores serão publicadas apenas em 1943, por intermédio de Nelson Romero, que se responsabilizou em organizar a obra inacabada de seu pai.

Acerca dessa edição, interessa-nos os volumes IV e V, pois os volumes anteriores compreendem os volumes I e II da edição de 1888.

O capítulo Martins Pena, do volume IV, trata-se do mesmo texto publicado pela primeira vez em 1897, no tomo X do terceiro ano da *Revista Brasileira*. Uma versão *reduzida*¹³⁵ desse

¹³⁴ Esta hipótese será ampliada mais adiante, no capítulo sobre o *Paradigma da Decadência*.

¹³⁵ Reduzida porque esta versão contempla apenas dois dos cinco itens do estudo original. São eles *Vida e obras de Pena* e *Comédias publicadas e seu espírito*.

estudo foi publicada também pela Editora Garnier, em 1898, junto com mais nove *Comédias* de Martins Pena e um artigo *Sobre o Teatro no Rio de Janeiro*, escrito por Mello Moraes Filho. E uma última publicação do estudo foi feita separadamente em 1901, pela Editora Chardron, sob o título de *Martins Pena: ensaio crítico* (com *Um estudo sobre o autor da História da Literatura Brasileira*, escrito por Arthur Orlando).

O capítulo *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira*, presente no volume V, e que possui um item curto dedicado ao teatro, foi publicado pela primeira vez em 1911 pela Editora Chardron, e também será comentado em nosso texto.

Segundo Faria, ao se encerrar o volume II, percebe-se que “de fato, um terceiro volume deveria ter sido publicado, para dar conta da prosa e da dramaturgia”¹³⁶. Os esforços de Nelson Romero nesse sentido foram bastante enriquecedores, pois serviram para complementar e ampliar o nosso entendimento da percepção de Sílvio Romero acerca do teatro e a sua época.

Na parte intitulada *Terceira Época ou Período de Transformação Romântica (Prosa) – Teatro e Romance*, alocada no volume IV, tem-se no início do Capítulo I (Martins Pena) uma breve apresentação do projeto do crítico sobre o tratamento do teatro na sua *História da Literatura Brasileira*.

O método adotado neste livro, sendo o de contar a história da literatura nacional por épocas e não por gêneros, e tendo sido, além disso, tomado o alvitre de se colocar cada escritor na especialidade em que mais se tenha distinguido, forçoso é juntar o Teatro e o Romance nos vários capítulos em que vão ser explanados estes dois assuntos; porque os melhores cultores da dramaturgia o foram também do romance no Brasil.

Inconveniente seria estar a voltar sobre o mesmo autor em diversas paragens da narrativa a propósito das múltiplas e variadas manifestações que, porventura, tenha dado o seu talento. Escritor estudado, deve sê-lo de vez, para se lhe não perder o tom da característica, nem apagar a feição inteiriça da individualidade espiritual. Destarte, vai este livro dizer agora de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Agrário de Menezes, Manuel de Almeida, Pinheiro Guimarães, Machado de Assis, Escragnolle Taunay, Franklin Távora e outros polígrafos, que de tudo escreveram um pouco; mas no teatro e no romance é que deveras se distinguiram.

Domingos de Magalhães, Gonçalves Dias, Porto-Alegre, Teixeira e Sousa, Norberto Silva, Bernardo Guimarães e Joaquim Serra, que versaram a poesia e o drama, ou a poesia e o romance, analisados precedentemente, como poetas, não mais volverão a debate. (ROMERO, 1943^a, p. 311).

Nesse trecho, pode-se ver claramente qual era a mentalidade geral dos homens de letras oitocentistas ao pensarem sobre o teatro. Perdura aqui a ideia dos primeiros críticos e historiadores que tentaram registrar a literatura dramática brasileira nas décadas de 1850 e 1860. Ou seja, trata-se da noção que vê o teatro intimamente vinculado com a literatura, mas não devido

¹³⁶ FARIA, 2011, p. 14.

aos seus aspectos práticos, do cotidiano do palco, mas sim pelo fato de que os principais autores, até mesmo do teatro ligeiro, eram figuras participativas do campo *literário*.

Não se sabe ao certo quando Sílvio Romero teria escrito essas palavras, mas certamente não poderia ter sido antes da década de 1880. Logo, percebe-se que essa concepção crítica vigora até os momentos próximos da instauração da Primeira República. Consequentemente, veremos adiante que essa mentalidade adentra o século XX, atingindo ainda a acepção dos críticos que irão se arriscar a escrever as primeiras histórias do *teatro* brasileiro.

Acerca do famoso estudo de Romero sobre Martins Pena, gostaríamos de comentar primeiramente as palavras de Romero sobre o teatro brasileiro, inscritas nas três primeiras páginas da edição da *Revista Brasileira*.

A abordagem parte da perspectiva estrangeira, justapondo o teatro nacional ao teatro europeu.

Uma das banalidades mais impertinentes da crítica brasileira, infelizmente em grande parte exata, é a da não existência entre nós duma verdadeira literatura dramática. Não é isso, porém, de admirar, se nos lembramos de que tal é o fato igualmente entre povos ilustres, ricamente dotados em outros ramos das criações espirituais, e deserdados por aquela face. Se excetuarmos a Grécia antiga, e a Espanha, a França, e Inglaterra modernas, nenhum outro povo pode-se gabar de possuir um teatro original, a não ser a Índia e a China, cuja vida intelectual, porém, tem andado sempre fora do círculo em que se há movido o pensamento das gentes do ocidente. (ROMERO, 1897, p. 5).

A seguir o crítico discorre sobre a escassez que assolava a literatura dramática brasileira, expandindo o fato a “outras esferas do espírito”.

Não é só isto; não possuímos criações cênicas, que possam aspirar as honras de constituir um grupo distinto entre os do gênero; mas essa é a verdade também nas outras esferas do espírito. Temos nós, podemos dizer, que possuímos uma literatura filosófica, uma literatura histórica, uma literatura científica? (Idem).

Assim como consta no volume II da *História da Literatura Brasileira*, Romero relaciona novamente teatro e romance em dependência.

Se bem aprofundarmos as coisas, havemos de convir que não somos melhor aquinhoados em musica e pintura, não falando já em arquitetura e estatuaría, que nos falecem quase de todo, e, porque não dizer a verdade inteira? Nosso romance não é melhor que o nosso teatro. (Idem).

A comparação adiante vai além do ponto de vista que tratou autores/dramaturgos como um todo, e citam-se obras em específico.

Não possuímos obras de romancistas que, em seu gênero, sejam superiores ao *Demônio Familiar* e *Mãe*, de Alencar, à *Matilde* e *Calabar*, de Agrário, à *Torre em Concurso*, de Macedo, ao *Antônio José* de Magalhães, às

Doutoras de França Júnior, ao Noviço e Judas em Sábado de Aleluia, de Pena. Quase outro tanto se poderia afirmar da História de uma moça rica, de Pinheiro Guimarães, de Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, das Coisas da Moda, de Joaquim Serra. Acontece com o nosso teatro, podemos garantir, o que se dá com todas as criações da nossa inteligência, não escapando até a própria poesia. (Idem, p. 6).

Logo após vai defender o teatro nacional e os seus dramaturgos, citando, inclusive, o certo pessimismo que também supomos ser a peça-chave para compreensão do desenvolvimento da historiografia e da crítica teatral ao longo do século XIX e início do XX.

Quando nos interrogam de repente sobre nossos dramatas e comediógrafos, em nosso quase incurável pessimismo, quase incurável por ser espontâneo e orgânico, respondemos imediatamente que nada possuímos. Mas, se fitarmos atentamente o céu do pensamento nacional, havemos de notar que, pouco a pouco, se irão erguendo acima do horizonte as estrelas, que nele brilham, e acabaremos por nos convencer de que elas não são tão pálidas e apagadas, como levianamente havíamos de pronto afirmado. Não temos dramaturgos; é o brado geral; mas possuímos obras de cena como as que ficaram acima citadas; não temos romancistas; mas possuímos livros. (...) Bem claro se mostra não ser a nossa pobreza tão grande, tão lastimável, como o nosso desdém por nós mesmos nos faz exagerar em momentos de desalento. (Idem).

As palavras que vão se seguir são, também, fundamentais para esboçar a mentalidade que julgamos ser responsável pela supressão dos nossos autores esquecidos da historiografia e da crítica teatral. Mesmo com a sua compreensão preponderantemente literária do teatro, Sílvio Romero mostra-se notável na exposição do sentimento decadentista que parece ter se alastrado nas mentes dos homens de letras da *Belle Époque*.

E, note-se bem, não vimos, nestas páginas, tomar de assalto uma posição de confiante e imponderado otimismo, que nem anda em nossos hábitos, nem tem justificativa nos fatos. O que pretendemos, é fugir, dessas afirmações banais de um pessimismo falso ou de um otimismo barato. Queremos ficar no terreno seguro da crítica, que não é o lobrego e escorregadio do ceticismo, nem o empedrado e sáfaro do dogmatismo infantil. A verdade é que o Brasil, na região pura e desinteressada, do sentir e do pensar, na ciência e na arte, se não é um rico, como a Alemanha, a Inglaterra, a França, a Itália, não é mais um mendigo trapilho, como uma horda de africanos, ou uma tribo de peles-vermelhas. Não estamos de cócoras, andamos já de pé e devemos ir caminho do futuro sem desfalecimentos e covardias. A terra de Bonifácio de Andrada (...) não tem justos motivos para velar o rosto e refugiar envergonhada. Na grande arena em que os povos modernos, nomeadamente os da América, houverem de brandir as armas do pensamento, ela não aparecerá de todo despercebida para a luta. (Idem, p. 6-7).

A sua intenção teórica, portanto, terá o tom que ele mesmo postula, ou seja, nem exageradamente pessimista, nem absurdamente otimista, mas sim sóbrio e confiante.

Longe os desânimos; há lugar também para o entusiasmo, e já é tempo de ver a nossa geração, a mais pessimista que o Brasil tem possuído, que é

preciso acabar com tantas pragas, com tantos esconjuros, com o tão sistemático denegrir de tudo que é brasileiro, só porque é brasileiro... Não somos um desses grandes povos históricos abridores de caminho à humanidade; mas podemos e devemos ser um povo progressivo, honrado e sensato. A fé num alto e nobre destino é coisa encantadora na vida das nações. Façamos dela a musa de nossa história e avancemos. (Idem, p. 7).

Romero inicia a sua análise de Martins Pena deixando nítido que o autor se configura como homem de letras, pois “a parte principal da obra de Martins Pena é incontestavelmente a teatral; nesta última, sem a menor sombra de dúvida, as comédias tomam a dianteira”¹³⁷.

Pena foi, na verdade, um dos primeiros escritores a se aproximar da figura do dramaturgo moderno, dedicando-se integralmente à escrita teatral. Não escrevendo para outros gêneros, sua obra distingue-se de forma integral pela função teatral, e até mesmo sua atividade crítica se concentrou no âmbito do teatro, pois se sabe que o comediógrafo comentou os espetáculos líricos da corte¹³⁸. Diferentemente de Romero, estou certo de que Pena foi mais do que homens de letras: foi, acima de tudo, homem de teatro.

A seguir, Romero justapõe as obras do criador da comédia nacional com as dos autores da tradição cômica ocidental. Define-as, a partir disso, como clássicas comédias de costumes.

O caráter geral de todas estas composições cênicas é o da clássica comédia de costumes, como nos foi transmitida por Menandro, Plauto e Terêncio, passando por Gil Vicente e Antônio José. A alta comédia de caráter, como foi criada por Molière e continuada por Beaumarchais, Pena não chegou a cultivá-la, pelo menos no que dele conhecemos. (Idem, p. 11).

Acrescenta ainda que Pena herdou sua forma de Gil Vicente e de Antônio José, escritores, que segundo ele, “não passaram da comédia de costumes, descambiando muitas vezes para a farsa, pelo emprego da conhecida e pesada chalaça portuguesa”¹³⁹. Deu-se, assim, “o espírito com que chegou ela a Martins Pena, o maior representante do gênero no Brasil, e o verdadeiro criador dele entre nós”¹⁴⁰.

Daí em diante, Romero vai comentar diretamente as comédias do escritor fluminense.

Percebe-se, no entanto, que a sua análise se configura de um modo superficial. Suas observações não ultrapassam o âmbito temático das dramaturgias, e jamais avançam sobre os aspectos formais e estruturais.

Denota-se, portanto, uma precariedade no conhecimento teatral do crítico, pois as comédias de Pena são exemplos notáveis de aplicação de diversos *dispositivos* cômicos, como,

¹³⁷ Idem, p. 10.

¹³⁸ Cf. PENA, Martins. **Folhetins**: a semana lírica. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Idem, p. 12.

por exemplo, o disfarce, o quiproquó, a pancadaria, a confusão, a paródia etc. Isso corresponde, sem dúvida, a toda a tradição cômica da qual Pena se alimenta. Romero, porém, empobrece a sua análise, focando-a apenas sobre a descrição superficial das cenas, concentrando-se sobretudo no que ele vê como “costumes”. Além disso, não comenta como esses costumes são entrelaçados com as ações, que é o que de fato dá movimento e complexidade ao enredo. Enfim, a potência da estilização cômica das comédias de Martins Pena ultrapassa o âmbito restrito da forma da comédia de costumes, e atinge também outras formas do cômico. Romero não se atenta a esse quesito.

Nesse sentido, pode-se resumir a análise dramatúrgica de Romero basicamente por um vetor único: o de valorização da extraordinária capacidade do comediógrafo em observar e retratar os costumes da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX.

Para o crítico, Pena não possuía qualidades literárias em si, e a sua destreza se resumia no seu talento em penetrar no cotidiano.

Martins Pena não era um temperamento filosófico. Sua visão dos homens e da sociedade não manifesta preocupações teóricas do pensamento. Nenhuma sombra sobre o eterno problema das coisas vem pousar em sua obra.

O estilo também não acusa jamais outra tendência, além de uma alma galhofeira e inteligente, apta a observar o ridículo dos homens; mas sem tirar daí uma consequência qualquer. Ri pelo gosto de rir, não como o moralista que busca doutrinar, ou o pessimista que procura castigar, ou como o misantropo que delicia-se em fazer sofrer. É o espírito cômico em uma sociedade ainda nova; cheia de vícios, é certo, porém, não ainda de todo corrompida. A superfície está afetada; mas as molas centrais do organismo estão intactas.

Não era também um poeta, um lírico; a imaginação nunca desferia nele o voo para as altas regiões etéreas das douradas cismas, dos devaneios imarcescíveis. Era um observador, já o dissemos; porém a penetração de sua análise nunca foi além da epiderme social. (Idem, p. 16).

Mais adiante, Romero torna a restringir a vocação de Martins Pena. Suas palavras são, de fato, elogiosas, mas ao mesmo tempo determinam fronteiras rígidas em torno das comédias de Martins Pena. Ressalta-a como produto cênico, mas restringe sua poesia literária.

Pena estereotipa o seu tempo, cujos vícios e esgares cômicos apreendeu completamente.

(...)

Bem desempenhadas por atores de *verve* e talento, são de provocar a gargalhada de principio a fim, especialmente a espectadores brasileiros; porque a cor local, o sainete nacional predomina em todas elas.

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento.

(...)

Nelas não existem a poesia da natureza, o vago, o sonho, as fugas para o ideal, que os próprios cômicos gregos não se dignavam de mesclar às suas bufonarias. Nada, porém, excede ao estudo do autor do *Judas em Sábado de*

Aleluia em suas relações com a sociedade brasileira. (...) Não ha no autor fluminense a poesia de Aristófanes nem as máximas morais de Menandro; existe, em compensação, o intenso realismo dos observadores modernos. (Idem, p. 18/109, grifo no original).

Há nesse estudo, também, um resumo consciente e assertivo acerca do desenvolvimento teatral, do ponto de vista literário, que ocorreu durante todo o desenrolar do século XIX. Apesar de extenso, vale a pena transcrevê-lo, pois nele ficam claras as preferências de Romero.

O nosso comediógrafo é a documentação viva dos primeiros cinquenta anos deste século no Brasil. Neste sentido leva decidida vantagem a todos os escritores de seu tempo, nomeadamente aos autores dramáticos. Estes, entre nós, se podem dividir em três grupos, que correspondem a três fases diversas do teatro e da vida nacional. O primeiro é dos espíritos entusiastas que pretenderam no decênio de 1838 a 1848 criar neste país a literatura da cena. O mais notável deles foi incontestavelmente o ilustre autor dos *Irmãos das Almas*, com seus dramas e comédias, especialmente com estas últimas. Domingos Magalhães foi o segundo em importância, seguindo-se Gonçalves Dias, que deu ao teatro três ou quatro dramas e Araújo Porto-Alegre, que escreveu algumas comédias. Igual a todos estes foi certamente L. A. Burgain, francês de origem e brasileiro na ação e nos feitos. A esta fase pertenceu Norberto e Silva, que produziu tragédias, dramas e comédias, tudo de valor muito negativo. O segundo grupo formou-se daqueles moços generosos, plêiade de homens de talento que, de 1856 a 1863 ou 64, procuraram reerguer o teatro no Brasil, levantando-o do abatimento em que tinha caído. Manuel de Macedo que, aliás, vinha da época antecedente, Agrário de Menezes, este na Bahia, José de Alencar, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Castro Lopes, Constantino Gomes de Sousa, Augusto de Castro foram entre eles os mais notáveis. A terceira e última falange é a dos trabalhadores contemporâneos, a datar dos anos próximos a 1870 até os nossos dias. Que o saibamos, os mais ilustres então têm sido França Júnior, já hoje morto e que vinha do período anterior, os dois irmãos Artur e Aluísio Azevedo. Outros há agora aí que se têm metido a escrever para o teatro; mas são tão inferiormente nulos, que ficaria para sempre maculada a pena de escritor sério que deles se ocupasse. (Idem, 109-10).

Na página seguinte o crítico sobrevaloriza Pena em detrimento dos outros autores do Romantismo. Para ele, o fato de a grande maioria desses autores terem se formado e vivido na Europa, teria lhes prejudicado a sensibilidade em apreender as particularidades da recente nação independente. Além disso, vincula alguns homens de letras ao legado de Pena.

Magalhães, Gonçalves Dias, Porto-Alegre não tinham espírito observador, e malbarataram o melhor do tempo em que o poderiam formar, divagando na Europa, exatamente por aqueles anos da Regência, que foram de crise séria nos modernos destinos do Brasil. Pena aqui se deixou ficar, e só foi ali, por assim dizer, para morrer. Sua inteligência formou-se, acrisolou-se cá dentro, sem ter tempo de dissolver-se nesse cosmopolitismo incongruente e enfermício, que corrompe quase sempre o espírito dos brasileiros, que vão esquecer no velho mundo o pouco que sabiam de sua terra.

Perderia seu tempo quem quisesse conhecer a sociedade brasileira pelo teatro de Magalhães, Dias, Porto-Alegre e Norberto e Silva. *Olgiato*, *Leonor de Mendonça*, *Clitemnestra* são obras estrangeiras pelo assumpto e pelo

estilo. É preciso chegar a Macedo, a Agrário, a Alencar, a França Júnior para se encontrar de novo o filão que tinha sido descoberto pelo autor do *Noviço*.

Temos indizível desprazer em nunca haver lido ou visto representar as suas perdidas composições teatrais. Mina prodigiosa de documentações do viver brasileiro devem ser elas e fazemos aqui um voto para que se não inutilize esse tesouro. (Idem, p. 111).

Não demora muito para que Romero atribua um valor moral e civilizatório às comédias do escritor fluminense. Ao falar de uma cena da peça *Os dois ou O inglês maquinista*, na qual Pena expõe de forma negativa o tráfico e o contrabando de escravos, o crítico dispara: “Então? Como era isto edificante! O contrabando e a escravidão eram como coisas normais que não escandalizavam as melhores famílias”¹⁴¹. E em seguida, acrescenta:

(...) sustentamos que a leitura de Pena é apta a desfazer muitas ilusões. Achamos até que suas comédias deveriam voltar à cena para ensinamento do povo e para correção de certas pretensões e veleidades. (Idem, p. 162).

Há nisso, pois, certa dose de coerência e exatidão. Porém, quando não problematizada, a questão em torno da moralidade em Pena torna-se problemática e bastante suscetível a falhas. Parece necessário esclarecermos essa nebulosidade, a fim de que se note, mais uma vez, a superficialidade adotada por Romero ao debruçar-se sobre o teatro.

Sabe-se que as comédias de Pena não são assumidamente moralistas. O autor, de fato, não corrige vícios ou condutas. Não delega para as suas personagens, por exemplo, palavras semelhantes àquelas de um *raisonneur* alencariano.

Por outro lado, há momentos nos quais algumas “punições” ficam subentendidas. Exemplo disso é o que ocorre com a personagem Maricota na peça *Judas em Sábado de Aleluia*. Típica figura da namoradeira, vê-se no final da peça obrigada a casar-se com um velho, devido ao ato de vingança que Faustino lhe impõe, pois ela além de envolver-se com ele, envolvia-se também com o Capitão Ambrósio. Na primeira cena da peça, Maricota, apesar de assumir-se namoradeira, havia declarado para a irmã que jamais seria esse o seu destino.

CHIQUINHA — Não! Não! A namoradeira é em breve tempo conhecida, e ninguém a deseja por mulher. Julgas que os homens se iludem com ela e que não sabem que valor devem dar aos seus protestos? Que mulher pode haver tão fina, que namore a muitos, e faça crer a cada um em particular que é o único amado? Aqui na nossa terra, grande parte dos moços são presunçosos, linguarudos e indiscretos; quando tem o mais insignificante namorico, não há amigos e conhecidos que não sejam confidentes. Que cautelas podem resistir a essas indiscrições? E conhecida uma moça por namoradeira, quem se animará a pedi-la por esposa? Quem se querará arriscar a casar-se com uma mulher, que continue depois de casada as cenas de sua vida de solteira? Os homens têm mais juízo do que pensas: com as namoradeiras divertem-se eles, mas não se casam.

¹⁴¹ Idem, p. 161.

MARICOTA — Eu te mostrarei.

CHIQUINHA — Veremos! Dá graças a Deus se por fim encontrares um velho para marido.

MARICOTA — Um velho! Antes quero morrer ou ser freira... Não me fales nisso, que me arrepiam os cabelos!

(PENA, 1898, p. 62).

Mas, na última cena a punição da sua imoralidade vem à tona, e Faustino amplia o sermão para o público.

FAUSTINO — Bravíssimo! Ditoso par! Amorosos pombinhos! (*Levanta-se, toma Maricota pela mão, condu-la para junto de Antônio, e fala com os dois à parte.*) Menina, aqui tem o noivo que eu lhe destino: é velho, baboso, rabugento e usurário; nada lhe falta para sua felicidade. É este o fim de todas as namoradeiras: ou se casam com um gebas como este, ou morrem solteiras! (*Para o público*) Queira Deus que aproveite o exemplo! (Idem, p. 86).

Mostra-se evidente o tom moralizador por de trás da ação de Faustino, e o castigo do vício efetiva-se graças à impotência tanto de Maricota, quanto de Antônio Domingos. Esse revelara, sem saber, o seu segredo a Faustino, enquanto este estava disfarçado de Judas. O segredo de Antônio era o tráfico de moedas falsas vindas de Portugal, no qual tinha como sócio José Pimenta, pai de Maricota. Diante disso, não havia saída para o pai da moça a não ser ceder a mão da filha ao velho negociante. Isso tudo conclui o encadeamento perfeito para o desfecho fortemente moralizador da peça, na qual todos aqueles que possuem um segredo censurável, imoral, terminam a mercê da vontade de Faustino, que não terá receio em castigá-los ou repreendê-los de alguma forma.

Vejamos agora o que Sílvio Romero comentou sobre a abordagem de Martins Pena em relação à conduta da personagem Maricota.

Observava por instinto, sem esforço, sem saber o que isto lhe custava. Não era tendencioso nem propagandista. Não tinha sistemas; nem jamais assumiu ares do moralista. Não era da tempera de Dumas Filho, por exemplo. Tinha a visão dos fatos fácil; eis tudo.

É por isso que as cenas familiares de suas comédias são de uma veracidade, por assim dizer, de primeira mão. Escreve-as singelamente, não se insurge, não declama, não toma atitudes de censor.

No *Judas em Sábado de Aleluia* dá-nos o retrato de uma rapariga namoradeira em toda a singeleza, sem comentários. (ROMERO, 1897, p. 325).

Parece-nos certa a ideia de que Pena não era propagandista, mas denota-se no seu tratamento da personagem Maricota esforços em dirigir a ação da peça para a condenação do modo de agir da moça. Ao contrário do que Romero declara, o comediógrafo assume com isso nítidos ares de moralista. Porém, é igual verdade que não se chega ao nível moralizador de Dumas Filho. Por último, Romero tem plena razão: é inquestionável a sutileza do autor em tratar com

veracidade a simplicidade da vida comum, cotidiana. Por outro lado, o crítico peca na generalização, pois em *Judas em Sábado de Aleluia* vê-se destacada uma disposição do comediógrafo em exercer, mesmo que de forma indireta e sutil, uma censura à aparente imoralidade de uma moça namoradeira que engana de forma deliberada os seus vários pretendentes.

Nossa hipótese surge à medida que nos debruçamos sobre a estrutura cômica adotada por Pena. Ao atentarmos ao dispositivo do disfarce, percebemos que a ação de toda a peça se concentra no ato da confidência involuntária: todos expõem atitudes reprováveis certos de que estão na companhia dos seus comparsas. Sendo assim, qual seria a utilidade de expor todos esses segredos se não fosse para de algum modo abordá-los em sua improbidade?

Pena apresenta-se, assim, bastante consciente dos fins que terão os meios que utiliza. Através da convenção teatral, amplia o julgamento para os espectadores, que uma vez cientes das artimanhas e desonestidades das personagens, ver-se-ão colocados na posição de aprovar ou desaprovar os castigos aplicados por Faustino. Tudo isso, deve-se deixar claro, graças ao manejo impecável de um dispositivo de excelência do cômico: o disfarce.

Enfim, parece-nos frágil a argumentação de Romero acerca de certa imparcialidade, isenção ou neutralidade de Pena diante dos vícios e dos costumes da sua época. Igualmente débil seria a suposição de que o comediógrafo centraliza o enredo de suas peças em função da educação do caráter. O que se sobressai, portanto, refere-se a uma atitude de exposição dos vícios e dos costumes, de forma a delegar ao público, às vezes com maior ou menor autonomia, a sentença moralista. Ou seja, cabe àqueles que assistem (ou leem), encontrar nessas ações uma maior ou menor improbidade; e esse processo, em alguns casos, perpassa uma intermediação mais direta do comediógrafo.

Romero encerra sua análise da literatura dramática de Martins Pena com ares otimistas, elevando-o sobre autores que também dedicaram sua escrita ao desenvolvimento do teatro brasileiro no século XIX.

Em conclusão, Luiz Carlos Martins Pena, considerado na totalidade de sua obra e de sua ação literária, é um fenômeno intelectual, digno de apreço e notavelmente curioso. Escrevendo para o teatro entre os anos de 1837 e 1847, aparece num tempo em que do romantismo brasileiro os melhores representantes não têm ainda aparecido. Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Alencar, Agrário, Bernardo Guimarães, Laurindo Rebello, só mais tarde hão de luzir. Só Magalhães e Porto-Alegre é que começaram com ele; Macedo e Norberto o seguiram depois de 1840. Mas eram quatro mediocridades, incapazes de estimulá-lo e de alargar-lhe os horizontes. (Idem, p. 337).

Com isso Romero localiza o comediógrafo na contramão da tradição histórica e crítica que até aquele momento buscou estudar o teatro a partir da Literatura Brasileira. Até então não

se tinha reconhecido de forma tão consistente o verdadeiro e inquestionável valor da produção teatral do criador da comédia nacional. Nem mesmo um artista como João Caetano, que interviu ativamente na vida teatral que lhe era contemporânea, foi capaz de reconhecer a grandiosidade de Martins Pena.

Consta que o ilustre ator João Caetano não gostava das *pachuchadas* de Pena, como lhe chamava às comédias, e preferia as massudas tragédias de Domingos de Magalhães.

A posteridade não confirmou o juízo do grande rei da cena: prefere as patacoadas do comediógrafo às pretenciosas estopadas do trágico. (Idem, p. 338)

Logo, o crítico sergipano, apesar de carente de conhecimento propriamente teatral, contribuiu significativamente para a evolução da historiografia do teatro. Seu estudo representa, em suma, a primeira atitude na direção de uma análise crítica que se dedica de maneira exclusiva e aprofundada sobre a produção de um escritor de teatro. Previu com isso, a consagração que o século XX viria a derramar sobre as comédias de Martins Pena.

É possível que o conhecimento completo de sua obra, de que nos falta mais de metade, venha a modificar a ideia que se faz hoje a seu respeito, particularmente pelo estudo dos dramas, que de todo nos falecem, e onde ele terá, por certo, criado alguns caracteres, o que não fez nas comédias.

Em todo caso, é um dos pontos centrais de nosso desenvolvimento mental; é um dos chefes intelectuais da nação (Idem).

O quinto volume da *História da Literatura Brasileira* escrita por Romero contempla a continuação do item *Terceira época ou Período de transformação romântica (prosa) – Teatro e Romance*. Antes de focar exclusivamente a literatura dramática de Joaquim Manuel de Macedo, o crítico vai se dirigir com certa aspereza à história do teatro no Brasil.

A história do teatro, quero dizer a história da dramaturgia no Brasil, no período romântico, poderia ser distendida por páginas e páginas, se se tivesse de atender ao crescido número dos que entenderam de escrever dramas, óperas ou comédias.

Uma severa medida de higiene crítica impõe, desde logo, sério processo de seleção: estudam-se apenas os mais aptos, os que revelaram qualidades superiores, os que exerceram influxo sobre seus contemporâneos.

Do restante da turbamulta é bastante dar os nomes.

(...)

O receio de dar proporções exageradas a este livro força-me a considerar somente os chefes de grupos, os espíritos diretores. (Idem, p. 11).

Segundo o crítico, depois de Luiz Carlos Martins Pena, na ordem cronológica, é a vez de Joaquim Manuel de Macedo” (ROMERO, 1943^b, p. 11). Além disso, Romero aponta outra

razão para a sucessão: “Macedo foi o herdeiro do espírito cômico de Pena e prosseguiu na senda por ele aberta”¹⁴².

(...) esse homem popularíssimo entre os anos de 1844 a 68 ou pouco após, tinha sido o mais operoso, o mais fecundo de nossos escritores, um dos fundadores, senão o verdadeiro fundador do romance no Brasil, um dos criadores do nosso teatro, um dos mestres da nossa poesia. (Idem).

Pode-se perceber que o crítico vincula diretamente o mérito literário de Macedo ao mérito teatral. A bem da verdade, o primeiro sobrepõe-se ao segundo. Não havemos de negligenciar o fato de que para Romero a ordem literária está sempre em primeiro plano. Mesmo no caso de Pena, seus parâmetros e critérios de análise partem do campo literário e encerram-se nele. Não poderia ser diferente, é verdade, pois Romero se mostra a par do seu tempo, no qual o teatro era sempre visto de forma acessória ao romance e a poesia. Devido ao fato de que os escritores de romance e poesia eram os mesmos escritores de teatro, era comum submeter o teatro às outras práticas literárias. Entretanto, havemos de convir que a prática teatral, e nisso inclui-se a dramaturgia, exige, além dos literários, outros parâmetros de análise. O crítico deixou a desejar nesse sentido, porque mesmo quando se propõe a estudar a dramaturgia, acaba paulatinamente desviando o seu foco de análise, encaminhando-nos, por fim, ao âmbito restrito da literatura. Faz-se sentir nisso, novamente, a precariedade da sua compreensão acerca do teatro, em específico da dramaturgia. Essa debilidade se fará presente, como veremos a seguir, na grande maioria dos comentários sobre a literatura dramática de Macedo.

Romero começa sua abordagem pelos dramas. O primeiro a figurar é *O Cego*. Que segundo ele, “é quase uma tragédia”¹⁴³.

O enredo é simples e bem tecido. Henrique ama ardentemente a Maria; parte, porém, para a guerra da Independência, na Baía, como voluntário. (Idem)

Dáí em diante sucede-se linhas e linhas de uma descrição superficial do enredo. Fala-se sobre tudo, menos da estrutura ou dos aspectos formais desenvolvidos por Macedo. A conclusão será sucinta, focada unicamente sobre o conteúdo.

As cenas são belas e fortes; o jogo das paixões denota atilamentos de análise do autor. A ação passa-se em 1825, num arrabalde do Rio de Janeiro. (Idem, p. 23).

A seguir, o objeto de análise será o drama *Cobé*. Excetuando-se os detalhamentos do enredo, têm-se os seguintes apontamentos: “o enredo é ainda simples e logicamente

¹⁴² Idem, p. 12.

¹⁴³ Idem, p. 15.

deduzido”¹⁴⁴; “a linguagem de Cobé, índio selvagem dos primeiros anos do século XVI, é evidentemente imprópria”¹⁴⁵

O próximo drama a incluir-se é *Lusbela*. Segundo Romero, “a escrita é em prosa e é o melhor drama do escritor fluminense”¹⁴⁶. E “cumpre-lhe assinalar o caráter de estudo social”¹⁴⁷. Após se ater exclusivamente na descrição das personagens, o crítico conclui: “o jogo psicológico das paixões, a trama do sofrimento estão bem feitos”¹⁴⁸.

Acerca dos outros dramas, a saber, *O Sacrifício de Isaac*, *Amor e Pátria* e *Vingança por Vingança*, Romero declara: “inútil é demorar-me a resumir e analisar”¹⁴⁹. Os dois primeiros dramas foram publicados em 1863, pela editora Garnier, em uma edição de três volumes, sob o título de *Theatro do doutor Joaquim Manoel de Macedo*. O terceiro trata-se de uma peça perdida. O crítico justifica a sua breve passagem pelos dramas de Macedo.

As comédias de Macedo são superiores aos seus dramas, como crítica de costumes, como documentos da vida nacional. Por elas é que o autor fluminense se prende a Martins Pena e toma um lugar distinto entre os escritores nacionalistas. (Idem).

O crítico dá notícias de seis comédias escritas por Macedo, são elas *O Fantasma Branco*, *O Primo da Califórnia*, *Luxo e Vaidade*, *A Torre em Concurso*, *O Novo Otelo* e *Cincinato Quebra-Louça*. Esqueceu-se, portanto, da comédia em cinco atos intitulada *Remissão de Pecados*, publicada e representada em 1870. Na versão impressa há a transcrição de uma “apreciação feita a comedia do Sr. Dr. Macedo”¹⁵⁰, representada pela companhia de Furtado Coelho no Teatro de São Luiz, no Maranhão¹⁵¹. Chamou-nos a atenção, em especial, um dos parágrafos no qual o escritor comenta a recepção da comédia e a importância de representá-la.

Expondo assim rápida e sucintamente o entrecho, é claro que não podíamos reproduzir todas as belezas do drama, derramadas pelo diálogo e pelo encadeamento das cenas. O mesmo desenlace assim exposto poderia talvez não parecer inteiramente satisfatório, mas para bem julgar um drama é mister vê-lo representar, quando é para isso que foi escrito. *A representação pode dar-lhe um brilho e um encanto, de que somente com a própria vista se faz ideia. A indiferença do publico é o maior inimigo com que lutam as letras*; um drama firmado por um nome conhecido deveria despertar em todos a

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Idem, p. 32.

¹⁴⁶ Idem, p. 33.

¹⁴⁷ Idem, p. 34.

¹⁴⁸ Idem, p. 46.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ MACEDO, 1870, p. 5.

¹⁵¹ A princípio, esse artigo foi publicado pelo Jornal do Comércio. Mas, não encontramos essa versão. Uma cópia do texto foi publicada na seção *Gazetilha* do *Jornal de Recife*, na edição de 3 de junho de 1870.

curiosidade de vê-lo ao menos uma vez; ficando então ao gosto de cada um voltar ou não, conforme a composição lhe houvesse agradado. (Idem, p. 7, grifo nosso).

A primeira comédia a ser abordada por Romero é *O Fantasma Branco*. Para ele, trata-se de uma “espécie de ópera cômica, ao gosto das de Antônio José”¹⁵². No mais, “o enredo é quase nulo; o espírito da peça está nas situações cômicas habilmente arranjadas”¹⁵³. Após descrever as personagens, o crítico conclui: “*O Fantasma Branco* está cheio de cenas engraçadíssimas. Os tipos de Tibério e Galateia são bem feitos, vivem, têm naturalidade”¹⁵⁴.

A *Torre em Concurso* não ocupa muitas páginas. De início, nosso crítico define-a como “uma crítica dos costumes do interior, principalmente do espírito politiquês de nossas populações, da protéria e da safadeza dos chefes locais, das fraudes e misérias das eleições”¹⁵⁵. Observa, também, que “as situações cômicas que se desenrolam na peça são cheias de graça; mas dependem de bom desempenho em cena. As críticas de costumes são variadas e encerram duras verdades”¹⁵⁶.

As considerações expostas em seguida por Romero não ultrapassaram o que ele definiu como sendo as “críticas” de Macedo ao modo de funcionamento do sistema político nas cidades do interior. A sua conclusão, portanto, foi a de que “o leitor terá respigado nessas passagens citadas vários traços de costumes, fielmente reproduzidos, que estão mostrando a capacidade de observação do talento do autor de *Lusbela*”¹⁵⁷.

Sobre *O Primo da Califórnia* inicia dizendo que “dão-se cenas de um cômico impagável. É coisa para, no prosaíco, levada por bons atores, fazer arrebrantar de riso”¹⁵⁸. Após uma descrição rasa de poucas cenas e personagens, e principalmente das situações em si, o crítico conclui que “estudada com o critério da ciência social, a literatura confirma muitas das suas verdades, por um lado, e por outro, recebe dela uma intensa luz nova”¹⁵⁹.

Denota-se que Romero identifica o gênero cômico sempre em uma esfera mais propriamente cênica. Suas observações sobre as comédias, vez ou outra, trazem à tona o fato de que as peças, uma vez bem interpretados no palco, serão capazes de provocar o riso intenso, favorecendo, com isso, para o valor e o crédito de determinada literatura dramática.

¹⁵² ROMERO, 1943^b, p. 46.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Idem, p. 49.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem, p. 50.

¹⁵⁷ Idem, p. 58.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem, p. 60.

De forma diferente deu-se a sua relação com os dramas. Veja-se, por exemplo, o caso de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Para o crítico, a representação da peça não seria capaz de modificar significativamente o seu parecer sobre a obra, pois a seu ver a encenação diz respeito à outra arte, distinta da literatura. Necessário seria investigar mais a fundo essa relação que Romero estabelece com as formas dramáticas e a sua relevância cênica. Todavia, isso escapa a nossa abordagem, restando-nos apenas o seu reconhecimento.

Adiante o crítico analisa *Luxo e Vaidade*. Suas palavras são otimistas, e localizam Macedo no rol da tradição dramática ocidental.

É a mais bem construída das comédias de Macedo, como *Lusbela* é o mais bem feito de seus dramas. São peças de genuíno estilo romântico, após as grandes criações de Hugo, Vigny e Dumas pai; entram no estilo e gosto de Octave Feuillet, Dumas Filho, Sardou e outro menores. (Idem).

Numa exceção daquilo que observamos há pouco, Romero declara que “a contextura da peça é para ser apreciada na leitura de toda ela e melhor ainda no palco, sob a ação de bons atores”¹⁶⁰.

Após isso faz um breve detalhamento das personagens e das situações que dão corpo ao enredo, e encerra a sua análise sem maiores considerações.

Em seguida o crítico afirma que não irá comentar os outros dramas de Macedo, pois restringe o teatro do escritor às obras que julga serem as principais: “Escusado é insistir acerca de *Luxo e Vaidade*, que com *Lusbela*, *O Cego*, *O Fantasma Branco*, *A Torre em Concurso*, tem direito a bom acolhimento da parte do público”¹⁶¹.

Por meio de uma conclusão aparentemente elogiosa, transfere o seu foco para a análise do conjunto da literatura dramática no período romântico.

Seria possível catar aqui e ali cenas ou situações críticas, dignas de ser mostradas ao leitor.

Não o farei. Aconselho, porém, aos brasileiros, amantes das letras, a leitura do teatro de Macedo.

(...)

Uma ideia geral e sintética do valor da obra de teatro de J. M. Macedo deve ser dada de acordo com as ideias de seu tempo sobre a literatura dramática. (Idem, p. 66-7).

¹⁶⁰ Idem, p. 62.

¹⁶¹ Idem, p. 66.

Para ele, a “maior atividade do autor em produções dramáticas para a cena foi nos anos de 1850 a 65”¹⁶². No contexto geral, “na década de 1830 a 40, as produções cênicas tinham sido demasiado reduzidas”¹⁶³.

A partir daí o crítico menciona rapidamente alguns autores e as suas produções para o teatro, sejam criações próprias ou as traduções, destacando-os conforme a década em que escreveram. Fala-se de Odorico Mendes, Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre, Teixeira e Sousa, Gonçalves Dias, Luiz Antônio Burgain, A. J. de Araújo, A. J. de Lemos e F. J. de Sousa Silva.

A necessidade dessas menções históricas justifica-se logo em seguida, no parece final que Romero dedica a Macedo. O foco reside, sobretudo, na importância do escritor para a evolução da literatura dramática brasileira.

O teatro do autor de *Lusbela* e de *Luxo e Vaidade* não é por certo, do gênero, do gosto, do estilo dos produtos dramáticos da última fase do Romantismo e das escolas que o substituíram em que o empenho supremo dos autores e dos atores tem sido imitar do mais perto possível o tom natural, a atitude comum, geral, das cenas da vida social no seu rolar ordinário, no seu aspecto real, positivo, de todos os dias.

Não é também do gosto, do jeito, do estilo da *Torre de Nesle*, da *Freira Ensanguentada*, ou de *Cornélia* e do *Cavaleiro Teutônico*, de Teixeira e Sousa.

É uma transição entre ambos; há nele aqui e ali certos exageros, certas notas falsas, ou inadequadas, que se deixam resgatar por muitas outras bem achadas, bem ditas, verdadeiras, sinceras e exatas.

Tem um pronunciado tom moralizante.

Ainda por este lado estava Macedo na corrente de seu tempo, que todo propendia para atribuir às obras literárias um fim educativo. (Idem, p. 71).

Ao mencionar algumas palavras de Quintino Bocaiúva, o crítico vai alocar Macedo na ordem dos escritores que supostamente visavam a literatura no sentido da função moral e civilizatória. Segundo ele, “Macedo e, com ele, todos os dramaturgos e comediógrafos da fase romântica nacional obedeciam a esse critério moralizante, defendido por Quintino Bocaiúva”¹⁶⁴.

Essa generalização nos força a apontar alguns equívocos em torno da afirmação categórica de Romero, pois, “verdade seja dita, nosso romantismo não teve autores dramáticos reunidos em torno de objetivos comuns, esteticamente identificados entre si”¹⁶⁵. Na soma dos fatores, verifica-se que “tivemos autores que, obedecendo a impulsos de ordem variada, escreveram peças sem qualquer preocupação de ordem programática”¹⁶⁶.

¹⁶² Idem, p. 67.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Idem, p. 73.

¹⁶⁵ FÁRIA, 2001, p. 78.

¹⁶⁶ Idem.

Percebe-se, portanto, que Romero se confunde em meio às transições do Romantismo para o Realismo quanto ao desenvolvimento do teatro brasileiro.

Segundo Faria, “por mais de uma década, as duas correntes estéticas irão conviver no Brasil e muitos escritores se servirão ora de uma, ora de outra, ora de ambas concomitantemente em suas composições dramáticas”¹⁶⁷. Portanto, compreende-se a confusão de Romero, pois se “a partir de 1855, o teatro romântico começa a sofrer a concorrência do teatro realista, (...) nada impedirá, por exemplo, que um escritor faça dramas românticos aproveitando certos aspectos do realismo teatral”¹⁶⁸.

Ademais, destaca-se outra falha, pois as citações a Quintino Bocaiúva referem-se a uma publicação de 1858, na qual o escritor defende, sem dúvida, o teatro realista, opondo-se, inclusive, aos ideais românticos¹⁶⁹.

Encerrado o capítulo dedicado exclusivamente a Macedo, tem-se outro focado em José de Alencar, Agrário de Menezes, Manuel de Almeida, Pinheiro Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay.

Diferentemente dos dois anteriores (Pena; Macedo), nesse há uma maior preponderância do gênero romanesco, pois não nos esqueçamos de que essa parte da *História* escrita por Romero pretende abordar o *Período de Transformação Romântica* pelo viés da *prosa*, abarcando necessariamente o teatro e o romance. Os dois comediógrafos notavelmente notabilizaram-se por suas composições dramáticas, sendo um deles o criador da comédia nacional, e o outro, segundo Romero, o continuador de tal tradição. Logo, seria de se esperar que o crítico se debruçasse sobre tais criações, dedicando ao romance, quando existente, um papel secundário¹⁷⁰. Já os outros escritores focados daqui em diante, tiveram igual ou maior representatividade no âmbito romanesco, delegando ao teatro um papel coadjuvante ou equânime em suas trajetórias literárias.

Sobre as produções dramáticas do primeiro escritor, o cearense José de Alencar, o crítico diz apenas que “o dramata em *Mãe* e em *O Jesuíta* tomou posto entre os mais distintos escritores do gênero, não já da língua portuguesa, como da literatura universal”¹⁷¹. Para ele, “existem ali cenas que atingem as alturas da verdadeira emoção dramática”¹⁷². Fora essas observações

¹⁶⁷ Idem, p. 81.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Cf. Faria, J. R. Quintino Bocaiúva: A Defesa da Comédia Realista In: **Ideias Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁷⁰ Não podemos perder de vista que esses volumes foram organizados por Nelson Romero, o que não corresponde, necessariamente, a ideia original de Sílvia Romero.

¹⁷¹ Idem, p. 81.

¹⁷² Idem.

gerais, há apenas alguns elogios acerca da última cena do drama *Mãe*, que segundo ele “é um raptó de perfeição artística que chega às grandes emoções”¹⁷³.

A Agrário de Meneses, Romero dedicou pouquíssimas frases. Essa concisão soa incoerente quando justaposta à notabilidade que ele atribui ao escritor: “foi um dos mais fecundos autores dramáticos do Brasil”¹⁷⁴. Mas, a razão disso talvez esteja diretamente relacionada com o valor literário da obra em si, e não necessariamente com a quantidade ou com a repercussão das peças nos palcos, pois “como dramaturgo tinha menos talento de observação do que Macedo e menos eloquência e brilho do que Alencar; não tinha tampouco a mesma graça de Martins Pena”¹⁷⁵. Para o crítico, “os seus melhores trabalhos são: *Calabar* e *Os Miseráveis*; mas ainda assim são demasiado sobrecarregados de situações confusas e embrulhadas”¹⁷⁶.

Acerca de Manuel de Almeida, autor das famosas *Memórias de um Sargento de Milícias*, Romero cita a sua única composição para o teatro, o drama lírico *Dois Amores*, publicado em 1861. Não cita a representação que ocorreu em 2 de dezembro de 1861, no Teatro São Pedro de Alcântara, que tratou-se de um “espetáculo em grande gala, por ser o feliz aniversário natalício de Sua Majestade Imperial o Sr. D. Pedro II”, no qual “os papeis principais serão desempenhados pelas Sras. Carlota Milliet, Luiza Amat, e os Srs. Marchetti e Trindade”¹⁷⁷. O crítico não faz nenhum comentário diretamente ao drama, ressaltando apenas que o “autor tinha em alta dose o talento de observar os costumes do povo”¹⁷⁸.

A seguir, tem-se Pinheiro Guimarães. Segundo Romero, o escritor “tem direito a figurar na história, por ter pertencido à plêiade de homens entusiastas, que, no decênio de 1855 a 65, tentaram regenerar o teatro brasileiro”¹⁷⁹. Menciona ainda, acerca disso, outros homens de letras.

Foi então que Macedo, Alencar, Quintino Bocaiuva, Aquiles Varejão, Sizenando Nabuco, Agrário de Meneses, Castro Lopes, Clemente Falcão escreveram seus melhores dramas e comédias. (Idem).

Especificamente sobre Pinheiro Guimarães, o crítico acrescenta:

Pinheiro Guimarães contribuiu com os dramas *História de uma Moça Rica* (1861), *Punição* (1864), e a comédia *Quem casa quer casa*.

Os dois dramas são bem movimentados, bem feitos, e reproduzem cenas do meio brasileiro, sem deixar de conter alguma coisa das grandes paixões

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Idem, p. 84.

¹⁷⁵ Idem, p. 85.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ “Theatros”. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1 de dezembro de 1861.

¹⁷⁸ Idem, p. 88.

¹⁷⁹ Idem, p. 91.

que são *humanas*, que não têm pátria, porque são de todos os tempos e de todos os lugares. (Idem, grifo no original).

Resume-se nisso os comentários sobre Guimarães, que precedem aos de Franklin Távora. A este coube, segundo Romero, “um posto notável entre os mais distintos romancistas do Brasil até os dias de hoje”¹⁸⁰.

Távora cultivou o romance e o conto, o drama e a comédia, a crítica política e literária e também a história.

(...)

Um Mistério de Família, 1861; é um drama bem movimentado, tendo algumas figuras bem construídas (...).

(...)

Três Lágrimas, 1870; é drama de assunto doméstico-social, de valor; há nele estudo psicológico de mérito. (Idem).

São apenas essas as palavras sobre a literatura dramática de Távora. Sucede-se a isso, uma breve análise sobre Alfredo de Escagnolle Taunay, ao qual, diz Romero, “sobrepuxa o que fez no romance e em certa ordem de propaganda política. Tais as duas manifestações mais poderosas de sua individualidade”¹⁸¹. Não são feitas observações diretas às composições de Taunay para o teatro, sendo estas reduzidas a menções. O parecer, portanto, dá-se em vista do conjunto da produção literária.

Os seus romances, contos e dramas, considerados do ponto-de-vista dos tipos que pretende criar ou do ponto-de-vista do enredo ou do estilo ou da linguagem, são de ordem secundária. A inspiração do artista não transborda fogosa, ardente, irrefreável; mostra-se, ao invés, acanhada, detida pelo mor embaraço de que sofria o escritor: a pouca imaginação. (Idem, p. 105).

Antes de encerrar esse capítulo, Romero faz uma breve consideração sobre outros escritores de teatro do século XIX.

De outros escritores, como Ernesto Ferreira França, L. A. Burgain, Cândido José da Mota, Luiz Vicente de Simioni, A. de Castro Lopes, que escreveram para o teatro, não se faz especial menção, como já advertimos, porque foram autores de ordem terciária.

De J. Norberto de Sousa Silva, já tratamos no 3º tomo. (Idem, p. 108).

No capítulo que se segue, a figura central e única é Machado de Assis. Segundo Nelson Romero, “as páginas aqui consagradas ao ilustre fluminense são uma condensação do citado volume [de 1897]”^{182, 183}.

¹⁸⁰ Idem, p. 95.

¹⁸¹ Idem, p. 101.

¹⁸² ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: estudo comparativo de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

¹⁸³ Idem, p. 130.

De início, verifica-se que na versão organizada por Nelson as produções dramáticas do célebre autor fluminense estão colocadas em último plano no projeto de análise de Romero. De todo modo, não poderia ser diferente, pois a versão completa não dedica maiores preocupações ao teatro machadiano. Verdade seja dita, Romero ignorou o grande envolvimento que Machado de Assis teve com o teatro de sua época.

É tempo de tirar a conclusão de tudo que tem sido dito até aqui. Poderia também estudar o comediógrafo e o crítico em Machado de Assis. Parece-me inútil.

O notável autor fluminense não tem personalidade, individualidade poderosa em nenhuma dessas especialidades. Suas comédias são contos dialogados sem vida autônoma, sem as vantagens da novelística e com os defeitos que resultam de certa frieza própria de seu temperamento. (ROMERO, 1897, p. 330).

Sabe-se que a maior parte do envolvimento de Machado com o teatro, tanto na ficção quanto na crítica, desenvolveu-se na sua juventude literária, iniciada aos vinte anos de idade, em 1859. No entanto, para Romero, “até os trinta anos [o escritor] nada produziu que tivesse sério valor. Suas obras até 1869 são de ordem tão secundária, que ele mesmo as ocultava em sua quase totalidade”¹⁸⁴. Sustenta-se nisso a tomada de posição de Romero frente ao teatro de Machado, que na versão de Nelson, resume-se em: “é inútil estudar o comediógrafo e o crítico”¹⁸⁵.

Ainda no que diz respeito à *História da Literatura Brasileira* organizada por Nelson, destaca-se o trecho no qual Sílvio Romero aborda o teatro dentro de um *Quadro sintético da evolução dos gêneros na Literatura Brasileira*.

Pode-se dizer, basicamente, que ali estão inscritas palavras e argumentos análogos aos que se encontram nos primeiros parágrafos do estudo sobre Martins Pena, publicados quatorze anos antes, em 1897. Romero aborda, de forma geral, questões idênticas: a existência ou não duma verdadeira literatura dramática entre nós; a equivalência dela a respeito dos outros gêneros literários, como o romance ou a poesia.

De diferente, há três aspectos: (1) a relação dos escritores de teatro com o público leitor; (2) a concorrência dos brasileiros (artistas e escritores) com companhias e obras estrangeiras; (3) a necessidade de uma história da dramaturgia feita com qualidade. Sobre o primeiro, tem-se o seguinte:

O que há é que a maior parte da produção dramática fica manuscrita na caixa dos teatros e o pouco que se publica não é lido. Ninguém lê dramas e comédias, ou os lê rarissimamente: o drama e a comédia têm, além disso, de

¹⁸⁴ ROMERO, 1943^b, p. 109.

¹⁸⁵ Idem, p. 125.

ser representados e é neste terreno que vão os nossos produtos do gênero achar a morte. (Idem, p. 432).

Acerca do segundo, Romero apresenta apontamentos que, em 1911, eram recorrentes entre os estudiosos do teatro.

A primeira história do teatro já havia sido publicada, em 1904, por Henrique Marinho, e nela há também queixas constantes acerca da presença negativa das companhias estrangeiras.

A bem da verdade, essa questão era usual ao se falar do problema de uma suposta decadência do teatro no Brasil. O crítico sergipano se isenta de apresentar os motivos, graças, certamente, à complexidade que lhe é inerente. Diz apenas que, “por motivos que não vem agora ao caso explicar, não aguentam a concorrência com as importações estrangeiras”¹⁸⁶.

A respeito do terceiro ponto, diz: “a história da nossa dramaturgia é que não tem sido feita com o cuidado, o desvelo, o amor que fora para desejar”¹⁸⁷. Acrescentando, defende que “em Martins Pena, Gonçalves Dias, Manuel de Macedo, José de Alencar, Agrário de Menezes, Artur Azevedo e Coelho Neto pode-se escolher uma biblioteca dramática muito digna de apreço”¹⁸⁸. O que o leva a concluir que o “nosso valor, por este lado, não tem sido tão insignificante como sempre se disse e continua a dizer”¹⁸⁹.

As reflexões de Sílvio Romero que direta ou indiretamente tratam do teatro, ou da dramaturgia, dentro da *História da Literatura Brasileira*, finalizam-se nesse ponto.

Pode-se dizer, em suma, que em se tratando do teatro, o ponto de vista de um dos principais críticos e historiadores da cultura letrada brasileira corresponde a uma percepção frágil e precária, e até mesmo equivocada em alguns momentos. Isso denota, senão, uma tendência dos homens de letras oitocentistas a tratarem o teatro unicamente pelo viés da literatura. A importância da encenação até vem à tona, mas em raríssimos casos, na maioria quando se refere às formas cômicas. Quando se está em jogo a legitimação ou o crédito simbólico de uma determinada peça, a única perspectiva adotada é a literária. Melhor dizendo, e parafraseando o professor João Roberto Faria, “basta enfatizar o que ficou evidenciado nas linhas acima: a sua concepção de dramaturgia como parte da literatura”¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Idem, p. 433.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ FÁRIA, 2011, p. 16.

5. JOSÉ VERÍSSIMO E OS SEUS ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA (1894-1916)

Antes mesmo de publicar a sua *História da Literatura Brasileira* em 1916, José Veríssimo já havia feito, em outros estudos, algumas considerações sobre o teatro no Brasil.

No item *O Teatro Nacional*, que integra a obra *Estudos Brasileiros: segunda série (1889-1893)*, publicada em 1894, o crítico faz comentários sobre o teatro em geral. Para ele, o problema do teatro no Brasil confirma expressamente a decadência da literatura como um todo.

Esse estado de nosso teatro, reduzido desde muito ao expediente das traduções, nem sempre bem feitas, do que de pior há no teatro estrangeiro, ou das imitações e adaptações, nem sempre felizes, de peças e gêneros exóticos e estranhos ao nosso viver e aos nossos costumes, prova mais do que a decadência da nossa literatura. Prova também que longe de ganharmos, com o evoluir da nossa vida histórica, originalidade e caráter, estamos perdendo essas qualidades que distinguem entre si indivíduos e povos.

Nós vivemos exclusivamente do estrangeiro, a nossa alimentação, o nosso gosto, a nossa moda, o nosso vestuário, a nossa mobília, e nossa política, os livros que lemos, tudo importamos, e por vida de regra, importamos o pior, aquilo que o produtor francês chama *marchandise d'exportation*. (VERÍSSIMO, 1894, p. 248, grifo no original).

O problema em si, para Veríssimo, não está na importação de obras estrangeiras, mas sim no modo pelo qual elas são recebidas e como elas reverberam no contexto brasileiro.

O teatro universaliza-se e os produtos da literatura dramática francesa, inglesa, alemã ou espanhola, pode-se dizer que correm, em original ou em tradução, as casas de espetáculo de todos os países civilizados. Ainda há pouco, e aliás desnecessário era exemplificar, a obra de um dramaturgo sueco, Ibsen, recebia em Paris a consagração da grande publicidade que a ilustre capital dá às obras que aplaude ou que simplesmente escuta. Esse cosmopolitismo da obra dramática não vai, porém, não obstante a incontestável supremacia efetiva do teatro francês, até anular completamente, como conosco sucedeu, a inspiração e a produção nacional de outros países. A Espanha, a Itália, a Alemanha continuam a possuir uma literatura dramática mais ou menos rica, e o próprio Portugal concorre mais para o nosso teatro que nós mesmos. (Idem, p. 248-9).

Esses argumentos do crítico vão de encontro a uma questão bastante recorrente no teatro brasileiro: a distinção entre *influência* e *imitação*. A complexidade disso para os escritores do início do XX é surpreendente, pois se trata de um momento histórico no qual a atualização com as culturas hegemônicas desponta com maior exigência, colocando-os frente ao problema da assimilação das ideias modernistas sem o abandono da identidade local. A perplexidade que disso resulta é o que iremos discutir posteriormente.

Adiante Veríssimo nos apresenta o problema relativo ao estímulo ou à receptividade dos autores diante do público de teatro. Ao defender a ideia de que os nossos escritores *abandonaram* o teatro, Veríssimo esquece-se da pergunta central: havia uma demanda para esse teatro de cunho literário, nacional e dramático? Ao verificarmos os registros dos jornais e as bilheterias dos principais teatros cariocas, veremos que o espaço para isso era quase inexistente, ainda mais quando se passou a privilegiar o lucro financeiro das encenações ditas ligeiras. O assunto, obviamente, não era tão simples, até porque essa escassez de consumidores também assolava os outros gêneros da literatura.

Os nossos escritores, e não é a primeira vez que o digo, parecem ter posto fora das suas preocupações literárias o teatro. Desde muito não há nesse gênero uma tentativa séria, e si o romance ou, para precisar melhor o meu pensamento, si a produção do romance e da poesia, escasseia visivelmente, quanto por todos os motivos devia argumentar, a produção dramática, essa não é nem levemente exagerado dizer que não existe. (Idem, p. 249).

As consequências, para ele, serão as mesmas apontadas pelos historiadores abordados anteriormente.

Eliminados pela morte os nossos poucos autores dramáticos, ficou o nosso teatro exclusivamente entregue à exploração do teatro estrangeiro. Não vingou um ou outro tentame isolado feito por algum raro escritor; essas pelas cairão ou não ficarão no repertório ordinário dos teatros. (Idem, p. 252).

Trata-se, antes de tudo, de um problema sistemático e estruturante da população brasileira. Falar do abandono dos homens de letras na dramaturgia brasileira exige a reflexão sobre os princípios, os valores e os ideais desses escritores que não se aproximaram do teatro nesses momentos; que, por sua vez, compreendia dinâmicas e processos específicos e independentes daqueles aplicáveis ao campo literário. Veríssimo apresenta um parecer que – salvo os excessos – ilustra de forma honesta as condições do público de teatro no Brasil no primeiro período republicano.

O público desta capital não gosta do teatro dramático. As classes superiores dele, isso que podemos chamar, dando ao termo todo o rigor da expressão inglesa, o *high-life*, não o frequenta senão quando há a ver um artista estrangeiro preconizado pelos reclamos adrede preparados, e que lhes fala em língua e de sentimentos dos quais, às vezes, nada entende. Como o Brasil é “um país essencialmente agrícola” a população desta capital é essencialmente musicófila, e uma companhia lírica de vez em quando, uma companhia cara – é o essencial, que seja cara – basta à satisfação dos seus gostos e das suas necessidades artísticas.

Não digo que esse público, fugindo dos nossos teatros dramáticos, careça absolutamente de razão; ao contrário hoje, no estado em que eles se acham, eu lhe a dou. O que por via de regra eles nos servem não tem com a literatura senão um parentesco excessivamente remoto, e o modo por que nos servem estraga ainda mais o grosseiro repasto a que nos convidam. Nesses

teatros, por exemplo, sob a falaz denominação de português, fala-se uma porção de línguas ou de gírias, que a gente chega naturalmente a entender, mas que causam uma desagradável impressão. (Idem, p. 252-3).

Veríssimo apresenta-se indubitavelmente convencido do problema estrangeiro quanto ao teatro brasileiro. Sua percepção disso, atrelada ao gosto do público pelo exótico, justifica, no seu ponto de vista, a miséria teatral nacional.

Mas, se o teatro chegou a este ponto, a culpa é um pouco daquele público que tornou sistemático o seu pouco apreço pelo teatro dramático em língua portuguesa. Alguns empresários tentaram ainda a ventura; uma ou outra peça nacional, nova ou antiga, foi montada, mas o público, que podia ouvi-las e animá-los, não correspondeu a esta boa vontade. O seu fino gosto literário, educado na audição dos grandes mestres do teatro estrangeiro, não podia aceitar a peça que a heroína em vez de se chamar duquesa de qualquer coisa e receber no *salon capitonné* de um *hotel entre cour et jardin* do *faubourg Saint-Germain* ou dos *Champs Elysées* apelidava-se prosaicamente D. Antônia Ribeiro, e morava do Sacco de Alferes. O sentimento do exótico que nos domina, era o maior embaraço para o sucesso de qualquer tentativa dramática. Autores e empresários, justamente desanimados, voltavam-se para aquilo que tinham certeza lhe daria público certo e simpático. (Idem, p. 253).

A sua conclusão, assertiva e severa, vincula o teatro diretamente com a literatura e também com a cultura como um todo. Segundo ele, não há “esperança de que o teatro possa aproveitar de um renascimento literário”¹⁹¹. Mas, ao mesmo tempo não desconsidera as tentativas nesse sentido, já que “há por aí muito talento e boas disposições a aproveitar”¹⁹². O que nos leva a pensar, em sua opinião, que o problema principal estava na indiferença do público.

Quem sabe dizer o que aí se está perdendo para a literatura e, portanto, para a pátria, em engenho, em talento, em espírito, retraídos perante a culposa indiferença do público ou desperdiçados na polêmica injusta, má, inútil e estragadora da imprensa diária? E neste desprezo das coisas do espírito que nos invade a todos, vai lentamente, mas seguramente, morrendo o santo entusiasmo das letras, e com ele uma por uma das formas literárias, que começavam a ser em a nossa vida de povo novo, com uma promessa e uma esperança de que saberíamos dar de nós uma definição ao mundo e continuar, por nossa parte, a acrescer o cabedal intelectual da humanidade. (Idem, p. 254).

Outra obra na qual Veríssimo aborda o teatro é na primeira série dos *Estudos de Literatura Brasileira*, publicada em 1901. Nela há um capítulo no qual o historiador comenta a publicação de uma edição das *Comédias* de Martins Pena. Ali figuram considerações apostas as de Sílvio Romero, que via no comediógrafo muitas qualidades *literárias*.

Qual seria, porém, em a nossa “literatura dramática” ou em o nosso “teatro” o lugar de Martins Pena?

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Idem.

Assentemos primeiramente esta noção que me parece incontestável: Martins Pena é um escritor de teatro e somente isso; quero dizer que as suas capacidades não vão além do necessário para fazer uma peça representável e que ele, sem nenhuma distinção especial de talento, possui apenas essas capacidades. Uma tal aptidão não indica por forma alguma qualidades artísticas e literárias nem basta para dar ao que a possui foros de escritor e um lugar na literatura. (VERÍSSIMO, 1901^a, p. 177-8).

Sem saber, talvez, da importância da sua afirmação, principalmente para aqueles que compreendem a arte teatral de maneira autônoma e independente, Veríssimo define Martins Pena *apenas* como escritor de teatro. Se a sua lógica fosse oposta, e compreendesse que se o teatro é literatura, somente o é justamente por possuir características intrínsecas que o distingue dos outros gêneros, o crítico seria capaz de notar a importância de uma figura como Martins Pena para a literatura brasileira. Ser escritor de teatro significa ser escritor de literatura, uma vez que, segundo seu entendimento, teatro também é literatura.

Martins Pena é somente um escritor de teatro. Do autor dramático possui ele as qualidades essenciais; sabe arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os seus efeitos, travar o diálogo, e tem essa espécie de observação fácil, rudimentar, trivial, que é um dos talentos do gênero. (Idem, p. 179).

Mais adiante as suas palavras soam absurdas quando comparadas as da tradição crítica que no século XX debruçou-se sobre Martins Pena.

Martins Pena, escrevendo comédias de costumes, fê-las, nem lhe era dado deixar de fazê-las, com essa observação, que não é mais que a transposição para a cena do que ele via na vida. E fê-lo, e esta é que é a verdade – sem nenhuma distinção, direi mais, sem nenhum talento, isto ó, sem ser capaz de descobrir aspectos novos num fato por todos visto e observado. E a superficialidade da sua pretendida observação é tal que ele não tira jamais dela nenhum efeito dramático. Ela lhe serve somente para o dialogo, nunca para a ação. (Idem, p. 180).

Suas conclusões diante da literatura dramática de Pena recorrem ao postulado da tradição teatral clássica, referindo-se constantemente a divisões de uma mentalidade ainda conservadora para um intelectual do final do século XIX. Seu entendimento do teatro não transparece a mesma profundidade teórica que notabiliza a sua produção crítica em geral. O que comprova, mais uma vez, a relativização dos estudos da literatura dramática em detrimentos aos outros gêneros, presente não apenas em Veríssimo, mas também nos outros estudiosos da literatura nacional.

A sua comédia decai frequentemente, se não sempre, para a farsa, e o seu teatro, de parte a sua feição nacionalista, não difere sensivelmente, se alguma coisa difere, do que por aí representam como comédias, vaudevilles, revistas de ano e quejandos monumentos da nossa “arte dramática”. Ele não tem uma só peça em que se conserve dentro da comédia, mesmo da baixa

comédia. São as ideias, os arranjos, as tramóias da farsa que dominam a sua obra, e que sem duvida a fizeram prezada dos nossos pais e lhe criaram a lenda. O *Noviço*, a mais afamada das suas obras, é uma farsa, uma pura farsa. (Idem, p. 181).

Ao trabalhar com uma concepção restrita das formas cômicas, que na prática tendem sempre a se mesclarem, intercambiando muitas vezes os recursos e os dispositivos próprios a cada uma, Veríssimo limita-se a uma análise rasa, e que quando justaposta a multiplicidade da escrita presente nas comédias de Pena, leva a uma conclusão pobre e frágil.

Por outro lado, há um momento no qual é possível notar uma investida do crítico sobre a estrutura da peça. Assim, seria produtor esmiuçar os recursos que Pena utiliza em suas comédias, pois são variados e representam uma forte ligação do escritor com outras formas cômicas, além da já aceita comédia de costumes. Eles são a testemunha fiel da pluralidade e da maestria do comediógrafo. Mas, infelizmente, Veríssimo entrega-se ao dogmatismo e não avança sobre o que poderia render uma análise rica e apurada¹⁹³.

Um constante recurso de Pena para provocar o riso, um dos principais elementos do seu cômico, é o meio grosseiro e antiquado da pancadaria em cena. (Idem, p. 182).

Passando ao âmbito exclusivamente teatral, o crítico destaca que Pena ocupa um lugar de prestígio, concordando, nisso, com Sílvio Romero.

Na “literatura brasileira”, pois, não haveria talvez lugar para Martins Pena; na “história da literatura brasileira” o seu lugar seria o de um escritor de teatro com muita veia cômica e nenhuma superiores qualidades dramáticas; mas na “história do teatro brasileiro” o seu lugar é considerável. (Idem, p. 183).

Assim como Romero, Veríssimo também delega a Pena o estatuto de criação do teatro nacional. Através da colaboração de Gonçalves de Magalhães e de João Caetano, vê-se nascer ali, em 1838, a prática teatral *à brasileira*.

Martins Pena é sem duvida um dos seus criadores, e se devemos crer em seus biógrafos, a sua primeira obra, *o Juiz de paz da Roça*, foi representada em outubro de 1838. Em março do mesmo ano, a 13, Domingos de Magalhães, “o poeta Magalhães” como lhe chamavam os seus contemporâneos, fazia representar a sua tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*. Agora sim, poder-se-ia dizer com alguma razão que o teatro brasileiro estava, senão fundado, começado. Nascia ao menos, e deste seu nascimento Martins Penna foi um dos principais fatores. (Idem, p. 186).

¹⁹³ Um bom estudo sobre a farsa, por exemplo, encontra-se em *La farce ou la machine à rire* (REY-FLAUD, Bernadette. Genève: Droz, 1984). Nele pode-se notar como que Pena soube manusear com maestria os procedimentos farsescos.

A seu ver, até ali havia existido apenas um teatro *no* Brasil; e o mérito de criação do teatro brasileiro residia sobre os primeiros românticos.

Este teatro, pois, de brasileiro só tem a circunstância de estar no Brasil. O teatro brasileiro propriamente dito, de autores, peças e atores brasileiros, que fosse já um produto do nosso gênio e do nosso meio, é por assim dizer de ontem. Ainda haverá gente que o viu nascer. (Idem, p. 185).

Mais a frente retorna a ideia de uma hierarquia entre as formas, mas nem por isso reduz a importância de Martins Pena.

Martins Penna tinha com elas ajudado a Magalhães e outros a começarem o teatro brasileiro, e iniciado a comedia nacional. Certamente a iniciou numa forma inferior; mas a espontaneidade e o ingênuo realismo da sua obra a salvarão, fazendo dela o primeiro passo de um movimento que aliás não devia prosseguir senão cheio de intermitências e desfalecimentos. (Idem, p. 190).

Veríssimo vai concluir o seu artigo sobre as *Comédias* de Martins Pena sem acrescentar informações que fossem de fato relevantes. Dedicar, ao todo, um pouco mais da metade do texto para refletir diretamente sobre a literatura dramática de Pena. Nos outros itens, I e II, debruça-se em criticar o teatro de maneira geral, e os autores que compuseram textos de introdução para a respectiva edição, ou seja, Sílvio Romero e Mello Moraes Filho. Seus esforços em torno de Pena resumem-se numa insistência sobre as noções de originalidade e de hierarquia dos gêneros, ocultando o que de fato importaria: as comédias.

Ele não é, de certo, um imitador ou um mero arranjador de peças estrangeiras. Mas forçosamente procede de alguém, e um estudo mais apurado do assunto mostraria como ele e a sua obra derivam da ópera portuguesa à maneira do Judeu e mais proximamente dos entremeses em voga na época mais chegada à sua. O que, qualquer que tenha sido a sua educação literária, ele conhecia em matéria de teatro cômico, o que ele ouviria representar, o que lhe aprazia e agradava ao público, era a farsa, e de acordo com o seu próprio gênio e com o gosto que sentia no público, ele escrevera não comédias propriamente, mas farsas como ele mesmo as denominou. (Idem, p. 187).

Ainda sobre a primeira série dos *Estudos* de Veríssimo, têm-se algumas breves considerações, que julgo serem importantes para a compreensão da sua mentalidade crítica acerca do teatro.

De início, ele faz uma afirmação categórica e assertiva, que até então não tinha sido posta em xeque. Romero fala de uma história da *dramaturgia*, é verdade, mas Veríssimo aponta num sentido mais amplo. A seu ver, “o nosso *teatro*, e custa-me resistir a não pôr aqui uma interrogação entre parênteses – não teve ainda um historiador e de fato pouquíssimo e mal

sabemos dele”¹⁹⁴. A sua definição de historiografia transparece um entendimento amplo, que não subestima o teatro em detrimento à literatura.

Nesse campo não se pode inventar ou imaginar. É dos velhos cronistas, das velhas histórias inéditas ou não, dos viajantes, e, para a época mais chegada a nós, dos jornais e publicações periódicas, dos próprios monumentos dramáticos, pesquisados, esquadrinhados e diligentemente estudados nas coleções públicas e particulares daqui ou de Portugal, ou onde se achem, que tal história pode sair direta e boa. (Idem, p. 169).

No entanto, mais adiante suas palavras desencantam, pois vão se sustentar numa ideia descompassada com a realidade. Mesmo que não houvesse uma cena dramática efervescente, com criações de conceito, capazes de organizar os escritores em torno de um programa estético consolidado, soa injusta a declaração de inexistência de uma literatura dramática brasileira. Ele mesmo havia declarado, anos antes, que “há por aí muito talento e boas disposições a aproveitar”¹⁹⁵.

Sou dos que pensam que temos obras dramáticas, que no interesse de uma classificação de história literária poderíamos mesmo falar num “teatro brasileiro”, sem dar à expressão senão um valor bibliográfico, mas que não seria verdadeiro falar de uma “literatura dramática” brasileira. E há, nem o Sr. Sílvia Romero as desconhecem, muitas causas a impedir-nos de ter uma literatura dramática, sendo uma das principais, além das puramente sociais, que o drama vive da ideia e da criação e até hoje, salvo uma ou outra rara exceção, que não prejudica a regra, a nossa literatura de ficção em prosa ou verso é uma literatura puramente emotiva ou descritiva. (VERÍSSIMO, 1901^a, p. 177).

Nesse sentido o crítico deslegitima o lugar do teatro dentro da literatura. Ao defender a ideia de que a apreciação de uma encenação nada interfere na fruição de uma dramaturgia, separa o objeto do seu objetivo, assim como Sílvia Romero também fizera.

O teatro é uma arte especial, com a sua técnica e a sua estética própria, oriundas das mesmas exigências cênicas e da natureza peculiar do seu destino e do modo por que o realiza. Vive talvez do seu próprio fundo, como uma arte independente, e a sua história apenas acidentalmente coincide com a da literatura. (Idem, p. 178).

É discutível a questão em si, mas num momento no qual todos os escritores de teatro também o são da literatura, ou seja, homens de letras, tal afirmação parece ir contra os fatos, pois nesse contexto o teatro faz sim parte da literatura, já que a sua matéria-prima, ou seja, o texto, advém das criações realizadas pelo campo *literário*.

O cerne de uma resolução possível diante dessa perplexidade de Veríssimo quando encara o problema do teatro no Brasil, é apresentado por ele mesmo: “naufragaram em todos os

¹⁹⁴ Idem, p. 168, grifo nosso.

¹⁹⁵ VERÍSSIMO, 1894, p. 253.

tempos e em todos os países as tentativas dos escritores dramáticos que ousaram contrariar o *sentimento das suas plateias*¹⁹⁶.

Portanto, a nosso ver faltou-lhe apenas se ater menos sobre a questão das importações estrangeiras e se dedicar mais às dinâmicas e aos processos de formação do público de teatro daquele momento.

Na segunda série dos *Estudos de Literatura Brasileira*, Veríssimo não trata do teatro e apenas o cita em uma das passagens do capítulo *O que falta a nossa literatura*, que no geral debruça-se em discutir a relação dos escritores com as influências estrangeiras e também com o público. Acerca do teatro em específico, insiste na ideia de uma falta de capacidade dos escritores brasileiros em produzirem bons conteúdos ficcionais, nos quais o teatro estaria incluso.

A acrescentar ainda a falta de ideias, a falta de pensamento, que reduziu a nossa poesia a um subjetivismo a que o amor exagerado da forma tirou a emoção, última qualidade lhe restava, e a nossa ficção a uma cópia da novela francesa, que impede a existência de uma literatura dramática, que esteriliza a nossa produção filosófica, histórica e crítica. (VERÍSSIMO, 1901^b, p. 11).

Sua certeza baseia-se seguramente no problema da presença estrangeira na cultura nacional, e o que ele diz acerca dos leitores, pode-se estender também aos espectadores de teatro.

É, pois, a deficiência da cultura geral dos escritores de todo o gênero, no Brasil, uma das falhas da nossa literatura. Não fazendo senão repetir servilmente o estrangeiro, sem nenhuma originalidade de pensamento e de forma, sem ideias próprias, com imensas lacunas de erudição, e não menores deficiências da instrução comum hoje aos homens da mediana cultura nos países que pretendemos imitar e seguir, nós não podemos competir diante dos nossos leitores com o que eles de lá recebem em primeira mão, oferecendo-lhes um produto similar em segunda. (Idem, p. 10).

Em *Estudos de Literatura Brasileira*: terceira série, o teatro aparece em dois capítulos: Um século de literatura e José de Alencar e o seu drama “O Jesuíta”.

No que diz respeito ao primeiro, o crítico reflete sobre a literatura do século XIX como um todo. Sendo assim, o teatro não poderia passar despercebido, visto que fora ali, segundo alguns autores, que ele se configurou de fato *brasileiro*. Ao contrário de Sílvio Romero, Veríssimo tece bons comentários em relação à literatura dramática de Magalhães, destacando também a participação do ator João Caetano.

Mas o que devia levantar ainda mais o nome de Magalhães e consagrar-lhe definitivamente a reputação, seriam as suas obras dramáticas, a que, parece, o gênio de João Caetano emprestaria a força que lhe não sentimos à leitura. Dois anos antes de Garrett criar o teatro português moderno, Magalhães o inaugura aqui, com o *Antônio José ou o poeta e a inquisição*,

¹⁹⁶ Idem, p. 187, grifo nosso.

representado em 1838. Um ano depois dava ele a tragédia *Olgiato*, e mais tarde o *Otelo*, traduzido de Ducis. A glória do autor dramático devia servir a do poeta — e foi o que sucedeu. (VERÍSSIMO, 1903, p. 11).

Com isso o crítico aproveita para retomar a ideia de nascimento do teatro brasileiro a partir dos primeiros escritores do período romântico: Gonçalves de Magalhães e Martins Pena.

Com Magalhães e Martins Penna, comediógrafo seu contemporâneo, tinha o teatro nascido no Brasil, podemos fixar a data, em 1838. Com esses dois autores, dos quais foi Pena o criador, com a farsa, da comédia nacional, devemos contar mais como escritores dramáticos dignos de nota aqui: Joaquim Manuel de Macedo, Agrário de Menezes (morto em 63), e José de Alencar. É muito maior o número dos que só se podem chamar autores de teatro. O teatro teve em geral no Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro, muito melhor situação que a que tem hoje. (Idem, p. 15).

Não podemos deixar de destacar, devido ao nosso objeto central, a observação que o crítico faz ao teatro que se desenvolve contemporaneamente a ele: “O teatro teve em geral no Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro, muito melhor situação que a que tem hoje”.

O comentário, essencialmente nostálgico, revela, senão, a continuidade daquela percepção decadentista quanto ao teatro no Brasil, que vinha sendo postulada desde as primeiras histórias da literatura, publicadas ainda na década de 1850.

No capítulo dedicado ao *Jesuíta*, Veríssimo comenta o famoso artigo escritor por José de Alencar e publicado no jornal *O Globo*, em 26 de setembro de 1875, motivado pelo fracasso que a encenação da peça tinha obtido no dia 18 do mesmo mês. Meses depois o mesmo texto seria publicado junto do drama. O artigo ficou conhecido graças ao tom exaltado de Alencar, que via com muita indignação o estado no qual se encontrava o teatro brasileiro, responsável, a seu ver, pelo insucesso do seu drama. Essas palavras foram, ainda, o mote para a polêmica de Joaquim Nabuco com o autor de *Iracema*¹⁹⁷. Para Veríssimo, a atitude de Alencar não fora muito “louvável”.

Louvo de coração José de Alencar por ter deixado representar o seu drama naquele momento, e sobretudo o louvo se ele teve consciência de que o fazendo afrontava diretamente a opinião. (...) Não louvo, porém, que se haja revoltado contra o desastre do seu drama e protestado contra ele numa carta pública, junta à edição da sua peça. Essa carta é sem dúvida uma bela página de ira, de ironia, de orgulho de artista ofendido, uma página nervosa e vibrante, um *factum* de eloquência agoniada, de uma grande emoção sincera e sentida — mas, na sua inspiração geral, de um mau gosto lastimável. (Idem, p. 141).

Mas ele vê, também, com solidariedade a ação de Alencar.

¹⁹⁷ Cf. COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

Por mais que gritem o seu desprezo pela multidão, por mais que proclamem o seu desdém pelo “vulgo vil sem nome”, por mais que se encerrem na “torre de marfim” de poetas olímpicos ou de intelectuais refinados, por mais que digam que não trabalham senão por amor de si mesmos, da sua arte, e de uma resumida escolha de iniciados, são homens, e homens mais cheios de vaidade que nenhuns outros talvez. E são todos, em maior ou menor grau, sensíveis aos aplausos ou às pateadas de uma plateia de néscios. (Idem, p. 140).

Essas observações de Veríssimo corroboram para a nossa discussão em torno da relação dos escritores de teatro com o grosso do público. Vamos abordá-la com maior profundidade nos outros capítulos, mas mostra-se inevitável não chamar a atenção para ela nesse instante. Vejam-se, acerca disso, algumas palavras de Alencar, que quando postas ao lado das de Veríssimo, ilustram bem a distância entre os escritores e o público de teatro.

Se algum dia o historiador de nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação.

A representação do *Jesuíta* é a nossa plena justificação. Ela veio provar que o afastamento dos autores dramáticos, não é um egoísmo, mas um banimento. (ALENCAR, 1875, p. 4).

O fato ocorrido com Alencar, e o precedente naufrágio do seu drama, logo servirão para compor a teoria de Veríssimo sobre o caráter subserviente do teatro em relação ao público. Para ele, isso condiciona o teatro a um lugar inferiorizado em relação aos outros gêneros literários.

O teatro tem a sua estética especial, mais que a de qualquer outro gênero literário estreitamente determinada pelo gosto, pela opinião, pelo sentimento do povo que o frequenta. Daí a sua relativa inferioridade comparada a outras espécies literárias que deixam ao artista mais independência, não só de inspiração e execução, mas ainda de processos e modalidade estéticas. Considerado em massa, o público frequentador de teatros, o mais esclarecido como o mais ignaro, tem uma opinião feita, preconcebida, estratificada. (VERÍSSIMO, 1903, p. 136).

Em seguida o crítico expõe uma questão, que a nossa ver, seria uma das principais a respeito da nossa discussão sobre os autores esquecidos da *Belle Époque*: o preconceito e a intransigência dos escritores com o gosto cristalizado em voga.

Também José de Alencar nada fez jamais para desmanchar o equívoco entre ele e o público, para fazer-se amado de seus leitores, querido dos seus admiradores. Não o tentou a popularidade de Macedinho. Não saiu da sua “torre de marfim” para mostrar-se às massas. (Idem, p. 147).

Veríssimo utiliza-se disso mais uma vez para ressaltar o que ele define como a “inferioridade do teatro”.

Sem pensar, o dramaturgo do *Jesuíta* tocou aqui naquela inferioridade do teatro, posta em evidência pela história literária, a sua submissão não já ao

objeto, mas ao público, ao resultado favorável que é preciso, mediante concessões e transações com o seu gosto, obter. (Idem, p. 150-1).

Páginas adiante o crítico põe em discussão uma problemática que ocupa um lugar de destaque em nossa pesquisa. Ao invocar as experiências anteriores àquelas da década de 1870, Veríssimo questiona a validade do julgo que aloca o problema do teatro nacional sobre o gosto decadente do público. Com isso ele estimula o nosso pensamento para a lógica inversa: o público formou o estilo do teatro *ou* o teatro formou o gosto do seu público?

Não é do nosso estágio de civilização e cultura que poderíamos esperar mais. A nossa mesma sociedade chamada culta ainda não entende os nossos interesses espirituais, ou não os sente sequer. Não cogita ao menos da sua existência ou ainda da sua possibilidade de existir a massa popular, na máxima parte ignara. Que de estranho há, pois, que não acuda o nosso povo às peças nacionais, sobretudo se elas são literárias e fora do alcance da sua percepção? Não lhe façamos de todo injustiça. Ele foi com assiduidade e prazer e, posso acrescentar – com patriotismo – ouvir as tragédias de Magalhães, as farsas de Martins Pena, as peças de Macedo e do próprio Alencar. Nunca o teatro brasileiro foi tão florescente em autores e peças e, se posso dizer, em espectadores, como no período que vai da sua fundação com os dois primeiros à sua decadência, depois dos dois últimos escritores. Já algures disse, quais me pareciam, as causas deste fenômeno. Não voltarei a indagá-las, mas o fato da existência de uma época mais brilhante do nosso teatro que a dos anos de 1870 para cá me parece incontestável. Se o brasileiro, como o acusa José de Alencar na defesa do seu drama, não corre ao teatro nacional, não aplaude incondicionalmente a peça nacional e lhe prefere a estrangeira, isso é antes com o seu gosto que com o seu patriotismo. Por mais rudimentar e grosseiro que seja o seu gosto, fundar-se-á em razões ou terá causas que nós, eu ao menos, não saberemos talvez penetrar. (Idem, p. 155).

Para ele, mostra-se necessário, ainda discutindo *O Jesuíta*, rever a centralidade das preocupações patrióticas dentro da literatura e das artes em geral.

Parece-me, porém, um erro que precisamos expurgar, trazer para as preocupações e questões literárias e artísticas o patriotismo. Com a sua significação política, é um sentimento antiestético, e pode ser em arte uma virtude negativa. (Idem, p. 156).

Ao drama em si, Veríssimo faz pouquíssimas considerações. Percebe-se que a sua preocupação está, sobretudo, em refletir sobre a atitude de José de Alencar e a representatividade social e política decorrente. Suas observações, todavia, vão valorizar e priorizar o drama como *literatura*.

O próprio drama, à leitura ao menos, é bem construído, a sua urdidura, como ele próprio notou, bem feita. Mas, à leitura, e talvez o seja menos na representação, não é empolgante, falta-lhe a virtude comunicativa, e emotividade; a sua força, que a tem, é por assim dizer, toda literária. Mas a originalidade, a distinção do drama está na sua concepção mestra, fazer de um jesuíta um precursor da independência do Brasil, na metade do século XVIII. (Idem, p. 159).

Encerrando-se nossa abordagem da terceira série dos *Estudos* de Veríssimo, tem-se uma última consideração a ser feita, sobre a ideia que o crítico faz, no capítulo *Das condições da produção literária no Brasil*, da arte em relação ao meio social e histórico na qual está inserida. Segundo ele, “a expressão artística é mais difícil, mais complexa e mais exigente de condições especiais de produção que a expressão literária, e que requer, muito mais que esta, condições particulares de tradição e de meio, morais e materiais”¹⁹⁸. Por “condições especiais” entende-se uma série de fatores.

Um conjunto de condições sociais, (...) a existência de uma “cidade” e nela de uma sociedade bastante culta e opulenta e amiga do grande luxo, que empreguem o artista e lhe remunerem o trabalho, é a primeira e indispensável. Nas sociedades novas, de cultura ainda rudimentar, que por mil razões não tem, nem podem ter, o gosto sincero e apurado das artes, pobres, mas preocupadas com os problemas materiais da sua existência que com questões de sentimento e arte, de vida insegura ou desassossegada, sem uma aristocracia, de raça ou não, mas culta e refinada, como são, com pequenas diferenças, as americanas, começa por faltar esta condição necessária. Nem aqui encontra a vocação artística sequer as escolas, os mestres, os museus, as coleções com quem ou onde aprenda, se exercite, pratique, se instrua, se eduque, se inspire. Menos ainda acha o exemplo, a emulação, o estímulo fecundo. (Idem, p. 58-9).

Esse modo de pensar, salvo as generalizações implícitas, ilustra bem o que se pretende abordar aqui mais adiante, em específico no último capítulo. Há, seguramente, uma relação direta entre as características artísticas, sociais e históricas e as renovações estéticas que produziram o Modernismo nas principais cidades europeias. Elas destoam significativamente dos mesmos aspectos vigentes no contexto brasileiro, que naquele momento buscava aplicar aqui, as mesmas tendências que se desenvolviam lá. Veríssimo também esbarra nisso, que trataremos por “pré-requisitos”, mas não discorre com maior profundidade, ainda mais no que tange ao teatro e às suas particularidades.

Na quarta e na quinta série dos *Estudos de Literatura Brasileira* não encontramos, salvo engano, menções diretas ao teatro ou à literatura dramática brasileira. O assunto vai vir à tona novamente na sexta e última série, na qual há referências à literatura dramática de Machado de Assis e de Oliveira Lima.

Acerca da produção do primeiro, Veríssimo dedicou palavras elogiosas, fazendo apenas restrições à sua aplicabilidade cênica. Além disso, situa-a no último degrau das criações machadianas.

O Sr. Machado de Assis fez também teatro, muito fino, muito literário, um teatro de poeta psicólogo e moralista, cuja elegância de conceito e de expressão não poderia convir à cena.

¹⁹⁸ Idem, p. 58.

Suas peças são principalmente provérbios e sainetes: *Os Deuses de Casaca*, *Tu, só tu, puro amor*, *Não consultes medico* são nesse gênero as suas obras-primas, às quais podemos juntar esse encantador poema lírico, já citado, *Uma Ode de Anacreonte*. Mas si a sua obra de mais esforço, e neste sentido mais forte, é o romance, a sua obra verdadeiramente distinta e superior é o conto. (VERÍSSIMO, 1907, p. 196).

Veremos daqui a algumas páginas, na parte em que comentamos a *História da Literatura Brasileira* de Veríssimo, a ideia por de trás desse pensamento que busca relativizar cenicamente as peças de Machado. Mas, desde já podemos adiantar que se trata de uma acepção muito antiga sobre as relações entre teatro e dramaturgia, calcada sobretudo na tradição aristotélica.

Sobre Oliveira Lima, o crítico menciona a sua única obra de teatro, a peça histórica *Secretário d'El-Rei*, da qual não constam registros de representação.

Como é um bom temperamento literário, com o talento correlativo, pôde o Sr. Oliveira Lima este ano deixar o campo especial dos seus estudos, a história nacional, e o estudo dos povos curiosos, é penetrar o da poesia, escrevendo uma obra de teatro : *Secretário d'El-Rei*. É certo, como já lhe notaram, que, fazendo-o, não se afastou grandemente dos seus estudos prediletos, pois a sua peça, conforme indeterminadamente lhe chamou, é, segundo ele mesmo a qualificou, “histórica” e histórica “nacional”. Nós podemos chamar-lhe uma comédia. (Idem, p. 222-3).

A sua avaliação da peça é a testemunha fiel da mentalidade dos homens de letras frente ao teatro observado pela perspectiva literária. Afirmar que uma peça de teatro não foi escrita para o palco significa desqualificá-la no seu próprio sentido. É certo que no século XX haverá escritores mais ousados, inspirados por tendências mais radicais, e que vão confrontar a convenção do texto teatral, e dentre eles pode-se citar, como exemplo, a estadunidense Gertrude Stein. Mas, nem Oliveira Lima, nem a sua peça, possuem essa configuração de ruptura paradigmática. Sendo assim, as observações de Veríssimo refletem, senão, o seu pensamento, e de grande parte da sua geração, de que o teatro, antes de tudo, trata-se de uma arte literária, que se define e se legitima pelo valor estritamente literário.

Há alguns anos eu não duvidaria acoimá-la de pouco dramática, quero dizer de ter pouca ação. Hoje tal acusação não teria mais lugar de ser. Uma ação intensa e movimentada não é mais necessária à excelência de uma peça, máxime de uma peça que se não endereça especialmente ao palco. E, aliás, não falta á do Sr. Oliveira Lima a indispensável para que obras como a sua mereçam ser consideradas com razão obras de teatro, boa literatura dramática e até aptas para a cena. Penso que, além do seu valor literário, o *Secretário d'El-Rei*, feito um ou outro corte nas falas e diálogos, talvez demasiados longos para o prosclênio, está no caso de afrontá-lo sem receio. (Idem, p. 223).

Encerram-se aí as considerações sobre as diversas séries dos *Estudos* de Veríssimo que abordam ou comentam o teatro dentro da literatura.

O nosso foco daqui em diante será na *História da Literatura Brasileira* publicada pelo crítico em 1916.

Sobre o século XVI, Veríssimo menciona a produção dramática do padre jesuíta José de Anchieta.

Esta primitiva literatura jesuítica não se limitava, entretanto, a tais cantigas. Desde que esses padres aqui se estabeleceram, por meado do século XVI, compreendia discursos em prosa e verso, epigramas ou poemas conceituosos alusivos aos motivos das festividades, diálogos em verso ou prosa ou misturados de ambos e cenas dialogadas representadas em tablados ou ramadas à guisa dos autos no Reino, infalivelmente sobre um assunto de devoção e edificação. Comumente misturavam-se nesses autos o latim e o português e também o castelhano. Serviam-lhe de atores ou recitadores os índios amansados e menos brancos, algum discípulo europeu dos jesuítas e até um desses padres. Das festividades em que tinham lugar essas manifestações literárias – se tal se lhes pode chamar – dá repetidas notícias o Padre Fernão Cardim, deixando ver quão frequentes e gerais eram em toda a costa brasileira. Dos autores de tais produções o mais, ou antes o único, conhecido é o Padre José de Anchieta, figura tão verdadeiramente venerável que não conseguiu desmerecê-la a admiração carola com que tem sido exalçada. (VERÍSSIMO, 2014, p. 48).

Diferentemente de Sílvio Romero, que não menciona diretamente algum auto de Anchieta, o crítico paraense se refere à *Pregação Universal*, e chega até mesmo a tecer algumas considerações críticas, não de todo verdadeiras. Outro ponto no qual ambos os críticos discordam, diz respeito à capacidade literária do padre. Para Veríssimo, Anchieta tinha apenas “vocação” para ser escritor, enquanto Romero investiu maiores créditos literários ao jesuíta.

Das suas comédias, ou melhor autos sacros, a mais considerável é a *Pregação universal*, circunstancialmente mencionada pelo seu biógrafo, e da qual são conhecidos alguns trechos, como o são algumas outras, bem poucas aliás, composições suas. São puras obras de catequizações, devoção e edificação sem intuídos nem qualidades literárias, apenas conhecidas de fragmentos e sem unidade de estilo ou sequer de língua, pois as escrevia, consoante o interesse do momento, em português, latim ou castelhano e ainda em tupi e até misturava esses idiomas. Mas essas mesmas composições (...) estão manifestamente revelando no piedoso jesuíta uma vocação de escritor. Foi seguramente um poeta, menos, porém, nessas obras, a que apenas salvam a ingenuidade da intenção e a pureza do sentimento que lhes inspirou. (Idem, p. 50).

Sobre o século XVIII, Veríssimo menciona as duas comédias em espanhol de Manuel Botelho de Oliveira, *Hay amigo para amigo* e *Amor, engaños, y zelos*, que integram a obra *Música do Parnaso*, publicada em 1705. Porém, em sua opinião, “não há nesse principal documento dos começos da nossa poesia, ou melhor, da poesia portuguesa no Brasil, distinção notável, é pobre de sentimento e inspiração”¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Idem, p. 86.

Verificaram-se, também, referências às “poesias dramáticas” de Cláudio da Costa apresentadas em Vila Rica.

Alguns desses dramas em rima solta, outros em prosa, proporcionados ao teatro português. Sobre confirmarem a variedade de aptidões poéticas de Cláudio da Costa, seriam essas obras contribuição porventura estimável para a história da nossa literatura dramática e ainda do nosso teatro. Parece que se perderam todas. (Idem, p. 135).

Ainda sobre os escritores seiscentistas, Veríssimo menciona a produção dramática de Alvarenga Peixoto, que se resume em traduções e no drama lírico original *Eneias no Lácio*.

(...) Alvarenga Peixoto escreveu muito maior número de composições do que as que se lhe conhecem (...). Voltando de Portugal ao Rio de Janeiro, aqui o acolheu benignamente o Vice-Rei Marquês de Lavradio. No teatro ou “casa da ópera”, como lhe chamavam, criado por esse vice-rei, fez Alvarenga Peixoto, sempre chegado aos magnates, representar uma tradução em versos de *Mélope*, tragédia de Maffei e também um drama original, igualmente em versos, *Eneias no Lácio*. (Idem, p. 143-4).

Avançando-se sobre o século XIX, o crítico mantém-se na opinião que havia esboçado nos *Estudos* anteriores. Para ele o período romântico serviu para o florescimento do verdadeiro teatro brasileiro.

Iniciando-se por Gonçalves de Magalhães, comenta as peças *Antônio José* e *o Olgíato*.

Não será o *Antônio José*, sob o puro aspecto literário e estético, uma perfeita ou sequer notável obra de arte, mas é sem dúvida um documento muito apreciável da capacidade do poeta, e não de todo sem força dramática ou beleza de expressão. E, o que muito importa, no conjunto da nossa literatura dramática, sobre a iniciar, não é despicienda. Sente-se ainda que é uma obra feita de inspiração. Põe-no de manifesto o contraste com o *Olgíato*, obra prolixa, difusa e declamatória. (Idem, p. 211).

Emenda-se nisso Martins Pena, responsável juntamente a Magalhães pelo florescimento teatral brasileiro.

Como quer que seja, o impulso da literatura dramática estava dado. Em outubro do mesmo ano de 1838, Martins Pena, engenho teatral mais nativo que Magalhães, fazia representar a sua primeira comédia, *O juiz de paz na roça*, legitimamente brasileira, por figurar com toda a verdade um aspecto cômico da nossa vida. Seguindo o exemplo de Magalhães, todos os românticos escreverão teatro. Nenhum, porém, antes da segunda geração, com o talento, a arte e o sucesso dele. (Idem).

Depois do comediógrafo fluminense, Veríssimo aborda Araújo Porto-Alegre, ao qual a obra dramática, segundo o crítico, serviu apenas para provar-lhe “a versatilidade do engenho”.

Entrementes, de 1844 a 1859, escrevera, fizera representar ou publicar várias peças de teatro, libretos de ópera, dramas, comédias e outras obras, que, se nenhuma lhe assegura renome como autor dramático, demonstram-lhe

todas a versatilidade do engenho e a atividade literária, e serviram para impedir não secasse a corrente iniciada com Magalhães e Martins Pena e para, materialmente ao menos, avolumarem-na. (Idem, p. 217).

Acerca da literatura dramática de Teixeira e Sousa, não há, sequer – assim como em Porto-Alegre – menção ao título das peças. Restou-lhe, apenas, um veredicto severo e mordaz.

Começou por composições dramáticas, mas como se lhe não abrissem as portas do teatro, e na doce ilusão de ganhar mais alguma coisa do que lhe podia dar o patrão e amigo, fez romances. Escusa dizer que nem versos nem romances lhe deram fortuna. Era, porém, uma real vocação literária, desajudada embora de gênio e de cultura. (Idem, p. 221).

Às criações dramáticas de Norberto Silva não foram feitas maiores considerações, sendo citadas apenas como mero registro biográfico.

O alimento romântico não lhe tira toda a substância clássica, e, cedendo-lhe, escreve também uma tragédia em verso, em cinco atos, respeitando deliberadamente as regras aristotélicas: *Clitemnestra*. Das peças que escreveu Norberto, parece que a única representada, em 1846, e por João Caetano, foi *Amador Bueno ou a Fidelidade paulistana*, em 5 atos. (Idem, p. 235).

O próximo escritor é Joaquim Manuel de Macedo. Pode-se dizer que Macedo está para Veríssimo assim como Pena está para Romero. Os elogios e a representatividade atribuída se equivalem. Distinguem-se, segundo Veríssimo, pelas gerações a qual pertencem, mesmo que fossem contemporâneos. Para ele, Macedo pertence à segunda geração romântica e Pena à primeira.

A atividade dramática de Macedo vai de 1849 aos últimos anos de 60 ou aos primeiros de 70. É justamente o período de maior florescimento do nosso teatro, que então realmente existiu com autores e atores nacionais, queridos e estimados do público. Entre os últimos havia-os, é certo, portugueses, mas esses, quase todos domiciliados aqui, achavam-se de fato nacionalizados. Macedo concorreu para esse teatro com mais de uma dúzia de peças, dramas em prosa e verso, comédias, óperas, que são o moderno *vaudeville*, e farsas, mostrando em tudo vocação decidida para o gênero fácil e boa veia cômica. Como esta lhe vinha mais do natural que a dramática, valem as suas comédias mais do que os seus dramas. Na comédia acha-se ele melhor, em um mundo mais natural, mais espontâneo e que lhe é mais familiar e conhecido que o dos seus dramas. (Idem, p. 240).

Veríssimo vê com otimismo as produções cômicas dos escritores românticos, destacando aqueles que seriam os principais.

O teatro romântico na comédia popular de Pena, de Macedo, de Alencar e de autores de menor nome, deu da sociedade do tempo uma cópia em suma exata. Desmerece, porém, essa representação no drama ou na comédia da nossa alta vida. Esta a viram sempre através de suas impressões de romântica francesa. (Idem, p. 241).

Assim como Romero, o crítico atribui considerável valor a *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias.

O poeta a mais de um respeito genial desdobra-se em Gonçalves Dias num dos prosadores mais seletos das nossas letras. Às obras líricas junta simultaneamente, com inspiração muito mais romântica que a de Magalhães e seus colaboradores, a dramática. Em 1847 publica *D. Leonor de Mendonça*, drama original de assunto português, em três atos e cinco quadros. Antes, em 1843, compusera o *Patkul*, no ano seguinte *Beatriz Cenci* e mais tarde (1860) *Boabdil*, todos só postumamente publicados. Não sabemos por que não foi nenhum desses dramas representado, tendo aparecido o primeiro e sendo escritos os outros justamente na época em que nascia o teatro brasileiro, que eles teriam concorrido para enriquecer e ilustrar. Ainda do ponto de vista teatral, não é nenhum deles inferior aos de Magalhães e companheiros, e ao menos *Leonor de Mendonça* lhes é, como criação artística e mérito literário, superior. (Idem, p. 251).

Ao dizer “não sabemos por que não foi nenhum desses dramas representado”, intui-se que Veríssimo não tinha notícias da censura imposta a *Beatriz Cenci*, em 1846, pelo Conservatório Dramático.

Apesar da afeição pelo drama *Leonor*, vê-se apenas comentários superficiais sobre o tema.

Está este longe da intensa emoção e da alta e serena beleza do *Frei Luís de Souza*, de Garrett, mas não lhe está tanto da sobriedade e formosa singeleza de estilo. (...) Mais que tudo, é interessante nesse drama a interpretação do duvidoso caso histórico que lhe forneceu o tema. Além de original e psicologicamente verdadeira, é humana e dramática. (Idem).

Além de Gonçalves Dias, o crítico também se simpatiza com José de Alencar, escritor de teatro.

Como tal estreou em 1857, no mesmo ano do *Guarani*, com o *Demônio familiar*, que é porventura também a sua melhor obra de teatro. Realmente pouco falta a essa peça para ser, como comédia de costumes e representação de um dos percalços dos nossos de então, uma obra excelente. (Idem, p. 277).

Chama-lhe a atenção, acima de tudo, o acento moralista. Mas erra ao atribuí-lo à estética romântica. Como já abordamos aqui, essa não se caracterizou pela função moralista. Romero também cometeu o mesmo equívoco, o que reforça a ideia de uma confusão recorrente naquele momento entre as escolas romântica e realista.

Para o teatro, principalmente, levou Alencar as predisposições moralizantes que, sobre serem muito do gosto do nosso Romantismo, excetuados os poetas da segunda geração romântica, são da índole do gênero. Todo o seu teatro as revela. Acentua deliberadamente as preocupações morais e didáticas com que nascera o nosso teatro, apenas em Martins Pena atenuadas pelo caráter de farsa do seu e pelo que havia na sua veia de nativo e popular. O fito do teatro, segundo se lhe depreende da obra, deve ser a discussão dos problemas

de ordem moral que interessam à sociedade contemporânea. Esta é aliás a concepção do teatro posterior ao Romantismo, desde a dramaturgia burguesa dos franceses, mestres do gênero, até a de Ibsen, Tolstói ou Sudermann. *As asas de um anjo*, representadas em 1858, exageravam esse propósito moralizador até exceder os limites necessários dos direitos da arte. Manifestamente inspirada das peças congêneres então no galarim *A dama das camélias* e as *Mulheres de mármore*, com as quais o mesmo autor as compara, tem confrontadas com essas inferioridades e defeitos palmares. (Idem, p. 277-8).

Para Veríssimo, as peças de Alencar, juntamente com as de Pena e de Macedo, “provam nos autores do nosso teatro romântico maior imaginação e capacidade do gênero do que têm mostrado os que lhe sucederam”²⁰⁰. Nota-se nisso, aquele mesmo tom saudosista presente na terceira série dos *Estudos de Literatura Brasileira*, quando o crítico afirma: “O teatro teve em geral no Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro, muito melhor situação que a que tem hoje”²⁰¹.

Ainda sobre os três principais comediógrafos do período romântico, Veríssimo dedica a Alencar o maior mérito literário.

Custa a dizer, mas é a verdade: toda a filosofia teatral de Alencar, nessa como em suas outras peças, é uma coleção de lugares-comuns, não levantados infelizmente por excelências de expressão. Não pode ser outro, penso, o nosso juízo de hoje, mas no seu tempo a obra dramática de Alencar era aqui uma novidade de concepção e de estilo. Ao teatro de costumes de Pena e de Macedo traz José de Alencar o teatro de teses, de ideias, com propósitos não só de moralista vulgar, mas de pensador e em suma com melhor estilo que aqueles. Se não tem o engenho cômico dos dois e o dramático do segundo, o sobrelevava a ambos em qualidades propriamente literárias. (VERÍSSIMO, 1903, p. 15).

O crítico encerra seus comentários sobre a literatura dramática de Alencar fazendo observações sobre a peça *O Jesuíta*. Em sua opinião, essa “não será talvez a melhor, mas é porventura a mais forte, a mais trabalhada, aquela em que o autor deu mais de si, em que é mais evidente o seu esforço de fazer uma grande obra de teatro”²⁰². Ele já havia abordado a obra na terceira série dos *Estudos*, quando focou mais no caso da revolta de Alencar do que na peça em si. Agora, porém, ele não menciona a carta em questão, detendo-se mais aos aspectos do drama.

Há, no entanto, no seu drama, mais talvez que em nenhuma outra das suas peças, qualidades estimáveis e ainda relevantes de simplicidade de meios, de expressão e de emoção. Afora as suas práticas sistemáticas no escrever a língua, tem a sua, nesta, qualidades que lhes suprem e escondem os defeitos neste particular. O drama é benfeito, se bem a sua inspiração paradoxal – um jesuíta precursor da Independência do Brasil – pareça de todo falsa. Ou ao

²⁰⁰ Idem, p. 278.

²⁰¹ VERÍSSIMO, 1903, p. 15.

²⁰² Idem, p. 279.

autor faltou com que dar-lhe a verossimilhança que a ficção dramática exige. (Idem).

Em seguida retorna novamente a Macedo, o que comprova a sua boa estima pelo escritor. A seu ver, o comediógrafo transitou entre as duas gerações românticas, desenvolvendo-se em diversos gêneros literários, sendo o teatro o que ele mais se destacou.

Simultaneamente com Alencar, dois romancistas principalmente disputavam a atenção do nosso público, Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Joaquim da Silva Guimarães. Cronológica e literariamente, Macedo pertencia à primeira geração romântica. Era um genuíno produto daquele momento e meio literário, e foi na sua plena vigência que estreou nas letras, iniciando do mesmo passo com Teixeira e Sousa o romance, e com Martins Pena e Magalhães o teatro brasileiro. Escritor copiosíssimo como, excetuado presentemente o Sr. Coelho Neto, não tivemos outro, Macedo, aliás sem jamais progredir nem variar, ultrapassou a sua época e foi ainda o mais abundante dos prosaístas da segunda geração. (...) E no teatro, excetuado o *Cego*, que é de 1849, é dessa mesma fase toda a sua abundante literatura dramática. (...) Como autor de teatro foi talvez o que melhor o soube fazer aqui. (Idem, p. 285-6).

No capítulo XIV (*Os últimos românticos*), Veríssimo menciona *Amélia Smith*, drama em quatro atos, escrito pelo Visconde de Taunay e publicado em 1886. Além dessa peça, há outras três: um outro drama, uma comédia e um provérbio; mas o crítico não as cita, porque de certo não as considerava relevantes, assim como fez com *Amélia*.

Ensaçou igualmente Taunay o teatro (*Amélia Smith*) e a crítica (*Estudos críticos*, 1881-1883), mas em nenhum desses gêneros deixou obra considerável. O seu lugar na história da nossa literatura são os seus romances somente que merecidamente lhe conferem. (Idem, p. 323).

Na sequência tem-se uma síntese sóbria do desenvolvimento da literatura dramática no século XIX. Nela o crítico extrapola os limites da literatura e relembra também a prática teatral e os seus principais agentes. Apesar de extensa, vale a pena transcrevê-la, pois são registros e ideias de uma consciência que testemunha o seu próprio tempo.

O teatro e a literatura dramática no Brasil não tiveram nunca a importância, nem o mérito, do romance ou da poesia. Ficaram-lhes sempre somenos em quantidade e em qualidade. A época de maior florescimento, sob essas duas espécies, do nosso teatro e da nossa literatura dramática, são as duas décadas de 1860 a 1880. Pertence-lhes quase todo ou o melhor do teatro de Macedo, de Alencar, de Quintino Bocaiuva, de Agrário de Meneses, de Pinheiro Guimarães e de outros numerosos autores de teatro, cujos nomes, entretanto, cabem mais na história deste que na da literatura em geral. Não só no Rio de Janeiro, mas nas capitais das províncias principais, existiam e mantinham-se casas de espetáculos de peças nacionais, portuguesas ou traduzidas, representadas por companhias compostas quase por igual de atores brasileiros e portugueses fixados no Brasil, e até aqui feitos, dos quais alguns nomes ainda vivem na tradição, como Joaquim Augusto, Furtado Coelho, Florindo, Vicente de Oliveira, Eugênia Câmara, Ismênia dos Santos, Manuela Luci, Xisto Baía, Corrêa Vasques, e ainda outros. Mas, ou por deficiência dos nossos autores

dramáticos, ou por defeito do próprio meio de que se inspiravam, faltou sempre ao nosso teatro capacidade de representação teatral da nossa sociedade, que invariavelmente falsificava. E como também não tiveram o talento de expressão mais alta da nossa vida, que, embora a desnaturando, atingisse a uma realidade humana geral, a nossa literatura dramática consta antes de ótimas intenções que de boas obras. (Idem, p. 326-7).

A alegação de um falseamento no retrato da vida social pelas produções dramáticas não parece suficiente para explicar o que teria acontecido com o teatro sério após 1880. Ademais, a questão em si não se restringe ao campo teatral ou literário, e lida diretamente com as dinâmicas e os processos de instauração e consolidação de uma emergente indústria teatral para o entretenimento de massa, em sintonia com a metropolização da capital carioca.

De fato, pode-se dizer que até a década de 1870 há uma pluralidade e diversidade de gêneros teatrais nas casas de espetáculos, que vão desde a ópera até a farsa, perpassando o drama e a tragédia; abarcando ainda companhias estrangeiras, brasileiras e mistas. Mas, dali em diante a cena homogeneiza-se, prevalecendo, sobretudo, dois polos distintos: os clássicos oferecidos pelas companhias estrangeiras em temporadas; e as formas cômico-musicadas oferecidas pelos empresários que administravam as principais companhias e teatros da capital. Assim, o que Veríssimo aponta como má qualidade nas obras escritas com “ótimas intenções” refere-se, se for o caso, a apenas uma parcela do problema em si, visto que há uma maior complexidade de fatores, além dos literários ou dos expressamente teatrais.

Atrelado a esse seu parecer, tem-se a literatura dramática de Franklin Távora, que, segundo ele, compartilha do mesmo problema das anteriores: “não se distinguem nem como representação da nossa vida”²⁰³.

Nela [literatura dramática] trabalhou também Franklin Távora, de quem se conhecem pelo menos três dramas: *Um mistério de família* (1861), *Três lágrimas* (1870) e *Antônio*, representado aqui no Rio, mas que parece se não chegou a imprimir. Os impressos corroboram o conceito acima, não se distinguem nem como representação da nossa vida, neles adulterada ao influxo da dramaturgia francesa, sempre aqui dominante, mas aqui sempre estéril, nem como expressão geral de sentimentos e atos humanos. (Idem).

São esses os comentários de Veríssimo sobre o teatro no Brasil, em específico nos capítulos da sua *História da Literatura Brasileira*, dedicados ao estudo da literatura em geral.

Além disso, há nessa obra um capítulo no qual o crítico se dedica exclusivamente ao teatro, intitulado *O teatro e a literatura dramática*.

Nele não se encontram comentários ou análises distintas daquelas que vimos anteriormente nos *Estudos* ou até mesmo nos capítulos anteriores da obra que faz parte. Veríssimo torna

²⁰³ Idem, p. 327.

a afirmar a ideia de nascimento do teatro brasileiro no período romântico: “Foi o romantismo, com o qual se iniciou o que já podemos chamar de literatura nacional, o criador também do nosso teatro”²⁰⁴; conferindo a Magalhães, João Caetano e Pena, os méritos de sua realização, quer no âmbito da literatura, quer no do teatro especificamente.

Como literatura, o seu criador foi, segundo vimos Gonçalves de Magalhães, com o seu *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, tragédia em verso, em 5 atos, representada pela primeira vez por João Caetano e sua companhia, no seu teatro da praça da Constituição (depois Teatro S. Pedro de Alcântara) em 13 de março de 1838. (Idem, p. 376).

O crítico não se deixa conquistar de maneira absoluta pela tragédia do Judeu, reservando-lhe algumas críticas, que se resumem basicamente a forma trágica. Para ele, isso estava em descompasso ao desenvolvimento teatral europeu, caracterizado pela forma dramática moderna, no qual “os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico”²⁰⁵. Em meio a essas transformações, “Magalhães escrevia tragédias feitas ainda segundo as clássicas regras aristotélicas”²⁰⁶.

O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil. (Idem).

A atenção dada aos elementos do teatro propriamente dito, como atores, plateia e edifício, revela uma sensibilidade do crítico ao caráter autônomo do teatro, algo que não tinha sido muito respeito pelos outros historiadores.

Em seguida Veríssimo revela algo que ainda não tinha declarado antes: relacionando teatro e literatura dramática, nacional e estrangeiro, atribui a Pena, mais do que a Magalhães, o estatuto de criação do teatro brasileiro.

Isso sucedia dezesseis anos após a Independência, quando ainda ferviam e bulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas. (...) Martins Pena, como aliás todos os românticos, aproveitou desse sentimento. A individualidade que certamente tinha, a sua originalidade nativa, em uma palavra a sua vocação, livraram-no, porém, de ceder ao duplo ascendente de Magalhães e de João Caetano, e fizeram dele o verdadeiro criador do nosso teatro. Mais porventura que a Magalhães, assegura-lhe esse título a cópia de peças que escreveu e fez representar, quer pela cena, quer pela imprensa, e, sobretudo, o seu muito mais acentuado caráter nacional.

²⁰⁴ Idem p. 375.

²⁰⁵ Idem, p. 377.

²⁰⁶ Idem.

Por tudo isso a obra teatral de Martins Pena certamente influiu mais no advento do teatro nacional que a de Magalhães. (Idem, p. 378).

O crítico retoma, também, a importância de Macedo. Em sua opinião, ele mostra-se superior a Pena no engenho dramático, mas inferior a Alencar nas qualidades literárias.

Macedo é o legítimo continuador de Martins Pena, com melhorias de composição e mais largo engenho dramático. É, sobretudo, principalmente comparado com Alencar, um autor burguês e para a burguesia, se é lícito o uso de tais expressões aqui. Na representação da vida burguesa, ou antes da vida medíocre brasileira, nos deixou Macedo no seu teatro, como no seu romance, de parte os seus nunca emendados defeitos de linguagem e estilo, exemplares estimáveis. Geralmente tem as suas peças boas qualidades teatrais. (...) (Idem, p. 381).

Sua conclusão sobre Macedo muito se aproxima da de Romero acerca de Pena. Ambos insistem na ideia do retrato de costumes e da documentação histórica. Assim, conclui que “quaisquer que sejam as deficiências e defeitos do teatro de Macedo, a vida brasileira, ou mais propriamente a vida carioca do seu tempo, acha-se nele, como aliás no seu romance, sinceramente representada”²⁰⁷.

Veríssimo também comenta as criações de José de Alencar, mas erra ao classificar o todo da sua literatura dramática como comédias de costumes.

Alencar, que tinha muito menos graça e veia cômica que Pena e Macedo, escreveu também puras comédias de costumes, e uma delas ao menos ficou na nossa literatura teatral como a expressão arguta e espirituosa de um grave mal da nossa sociedade, não de todo acabado com a extinção da escravidão: a influência nefasta do moleque, da “cria da casa”. (Idem, p. 382-3).

Suas comédias de maior repercussão configuram-se, na verdade, no estilo das comédias realistas em voga na França, marcadas pelo forte acento moralista e por um retrato sóbrio e austero do cotidiano, em oposição aos “excessos” românticos. Segundo Faria, *O Demônio Familiar* é “a primeira peça brasileira escrita de acordo com o modelo da comédia realista francesa”²⁰⁸.

Veríssimo direciona-se, em seguida, no sentido de atestar a escassez do teatro sério que se desenvolve a partir da década de 1870. Segundo ele, “o período da maior atividade de Alencar e Macedo, como escritores dramáticos, vai de meados do decênio de 50 aos fins do de 70”²⁰⁹. E, validando o senso comum da época, acrescenta: “é esse também o de mais vida do nosso teatro, quer como espetáculo, quer como literatura dramática”²¹⁰. Com isso encera os tempos

²⁰⁷ Idem, p. 382.

²⁰⁸ FARIA, 2001, p. 98.

²⁰⁹ VERÍSSIMO, 2014, p. 383.

²¹⁰ Idem.

áureos do teatro brasileiro no período romântico, e diferentemente de Romero, que via o teatro em equivalência com os outros gêneros, Veríssimo não vê no teatro qualquer crédito que o equipare com a tradição do romance ou da poesia.

Produto do Romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele. Parece-me verdade que não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o Romantismo no romance ou na poesia. A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o *Guarani* ou a *Iracema*, a *Moreninha* ou as *Memórias de um sargento de milícias*, a *Inocência* ou *Brás Cubas*, os *Cantos* de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica. (Idem, p. 385).

Ao tratar do teatro da sua atualidade, Veríssimo apresenta um panorama coerente e honesto com a geração dos homens de letras à qual pertence. Apesar de extenso, vale a pena transcrevê-lo.

O Modernismo, última fase da nossa evolução literária, nenhum documento notável deixou de si no nosso teatro ou na nossa literatura dramática. O seu advento coincidiu com a inteira decadência de ambos pelos motivos apontados. O Naturalismo, à feição do Modernismo que poderia ter influído nesse gênero de literatura, também não produziu nada de distinto nela. Com excelentes intenções e incontestável engenho para o teatro, Artur Azevedo (1856-1908) não conseguiu senão tornar mais patente o esgotamento do nosso, pela desconexão entre a sua boa vontade e a sua prática de autor dramático. Vencidos pelas condições em que o encontraram, e que não tiveram energia suficiente para contrastar, Artur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem (Valentim Magalhães, Urbano Duarte, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Orlando Texeira e outros) sem maior dificuldade trocaram as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios, o teatro que achava fregueses: revistas de ano, *arreglos*, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras. Intervindo o amor do ganho, a que os românticos tinham romanticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas, e, por uma ironia das coisas, justamente no momento em que Artur Azevedo e os seus citados companheiros lhe pregavam a regeneração nos jornais onde escreviam. Uma ou outra peça de valor literário ou teatral que esses autores fizeram não bastou para levantá-lo. O público se desinteressava, e continuava a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse àquele teatro de fancaria, de *arreglos*, revistas de ano e paródias, esses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir esse público consoante o seu grosseiro paladar. (Idem, p. 385-6).

Quaisquer que sejam os equívocos, os preconceitos ou os exageros que disse decorrem; permanece o fato que essas frases servem a qualquer historiador como testemunha de uma época na qual o teatro via-se polarizado entre duas ordens opostas: uma que privilegiava a demanda pública, o lucro financeiro e o espetáculo; e outra que tentava manter em funcionamento um teatro sério, literário e de considerável lucro simbólico ante à cultura cosmopolita. Datadas de 1916, essas palavras são o fundamento da nossa ideia que postula uma distância sistemática

no teatro da *Belle Époque* entre, de um lado, produtores, artistas, consumidores e, de outro, escritores. Na hora oportuna, traremos novamente essas considerações de Veríssimo ao centro de nossa discussão.

Logo em seguida, o crítico relativiza sua severidade, e declara prudentemente que “apesar da sua grande inferioridade relativamente à ficção novelística e à poesia, o nosso teatro e literatura dramática têm feições que não devem ser desconhecidas e desatendidas da crítica”²¹¹. Para isso fundamenta-se numa hipótese principal de que os diversos acontecimentos da vida social e políticas das últimas décadas “repercutiram no nosso teatro, quer da capital, quer das províncias”²¹². Ao mencionar a Independência, a Guerra do Paraguai e a Abolição, afirma que “não são poucas as peças, comédias e dramas, a que essas questões forneceram temas ou deram motivo”²¹³.

A sua conclusão, portanto, mostra-se no todo otimista, na qual observa que apesar de “todos os seus defeitos, apresenta o teatro brasileiro de 1850-1880 certos caracteres ou simples sinais que lhe são próprios, e até lhe dão tal qual originalidade, tirada da sua mesma imperfeição”²¹⁴. Um tanto mais amargas, mas ainda sim gentis, são as considerações sobre os escritores de teatro no Brasil, que “canhestros” e “por via de regra imitadores do teatro francês”, “não são sempre copistas servís, e sobrelevam o seu arremedo com um íntimo sentimento do meio”²¹⁵. Para ele, o maior mérito deles reside no fato de que o sentimento pelo meio “ainda não tinha sido de todo amesquinhado ou extraviado pelo estrangeirismo logo depois triunfante”²¹⁶.

Nota-se, nisso, uma cisma recorrente desde os primeiros *Estudos Brasileiros*, em 1894, que insiste sobre a decadência e a precariedade do teatro brasileiro fundadas sobre a intensa participação das companhias e das peças estrangeiras no teatro brasileiro.

No seu ponto de vista, a comédia possui maiores virtudes em relação ao drama, pois sempre tratou com coerência e sinceridade a realidade nacional.

Na comédia, em que se mostravam mais capazes, talvez porque em Martins Pena se lhe deparou modelo apropriado, há em geral boa observação, representação exata e dialogação conforme as situações, personagens e fatos. Por via de regra tudo isso falta ao drama brasileiro, que ofende sempre o nosso sentimento da verossimilhança, à qual mais do que nunca somos hoje sensíveis, e nos deixa infalivelmente uma impressão de artificialidade. Seja defeito da mesma sociedade dramatizada, seja falha do engenho dos nossos escritores de teatro, é fato que nenhum nos deu já uma cabal impressão artística da nossa

²¹¹ Idem, p. 386.

²¹² Idem.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Idem.

vida ou representação dela que não venha eivada de maldisfarçados exotismos de inspiração, de sentimento e de estilo. (Idem, p. 386-7).

Para finalizar, o crítico comenta as últimas tentativas que têm ocorrido nos dias contemporâneos a sua *História da Literatura Brasileira*. Para ele, há nelas certa dose de negação da história e da tradição literária e teatral, o que confirma a percepção da existência de um teatro de princípios radicalmente transformadores, mas não do ponto de vista paradigmático, mas sim da perspectiva histórica, como se dali em diante, perdoadas as mazelas oitocentistas, fosse necessário criar um verdadeiro teatro brasileiro, em consonância com as mais altas culturas ocidentais, principalmente a francesa.

Com crassa ignorância ou estólido menosprezo da nossa história literária, estão agora mesmo tentando criar um “teatro nacional” *ab ovo*, como se nada houvesse feito antes. As amostras até agora apresentadas dessa tentativa não autorizam ainda, acho eu, alguma esperança no seu bom sucesso. (Idem, p. 387).

Quando se refere ao que fora “feito antes”, Veríssimo ressalta a importância de se revisar a prática do teatro e da literatura dramática tendo em vista o seu desenvolvimento histórico, mesmo que isso significasse olhar para um teatro “imoral” e “grosseiro”, diferente daquele idealizado pelos intelectuais e críticos da época. Além disso, o seu “agora” refere-se aos anos intermediários do nosso recorte histórico, o que ressalta a sua participação no engendramento da ideia de decadência do teatro brasileiro na Primeira República. Membro e fundador da Academia Brasileira de Letras, Veríssimo era escritor bastante ativo e possuía considerada representatividade na intelligentsia nacional. Logo, a sua influência faz-se presente, em maior ou menos grau, nas ideias teatrais da primeira metade do século XX.

Antes de terminar a sua *História da Literatura Brasileira*, o crítico paraense detém-se “ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim Maria Machado de Assis”²¹⁷. A seu ver, “as estreias literárias de Machado de Assis coincidiram com o melhor momento do nosso teatro em toda a evolução da nossa literatura, entre os anos de 50 e 70”²¹⁸.

Em 1863, da tipografia daquele jornal saiu o seu primeiro livro, um folheto, *Teatro de Machado de Assis*. Constava de duas comédias em um ato, representadas ambas no ano anterior e prefaciadas por Quintino Bocaiuva, que parece ter sido, com Paula Brito, o seu introdutor na vida literária. (...) Fizera teatro não só porque o momento, o de maior florescimento do nosso, lhe aco- roçoava, mas por confessada ambição juvenil de ensaiar as forças nesse gênero que o atraía, cuidando que nas qualidades para ele se apurariam com o

²¹⁷ Idem, p. 413.

²¹⁸ Idem, p. 431.

tempo e trabalho. Mas só em 1864, com as *Crisálidas*, é que verdadeiramente começa a sua vida literária. (Idem, p. 415).

Em seguida, lamenta mais uma vez a situação que se configurou depois de 1880, ao dizer que “os melhores dos nossos literatos escreveram para o teatro e acharam quem os representasse e quem os fosse ouvir, o que nunca mais aconteceu depois”²¹⁹. Vê nisso duas instâncias não-literárias: os empresários com as companhias teatrais; e o público. Ressalta-se nisso aquela mesma sensibilidade que verificamos anteriormente: Veríssimo, dentre os historiadores que até aqui abordamos, parece ser aquele que mais se deu conta da importância da representação e do público para a efetivação do teatro.

Por outro lado, e na esteira dos historiadores de teatro que vão surgir na primeira metade do século XX, afirma que “a nossa bibliografia teatral dessa época é a mais copiosa de toda a nossa literatura”²²⁰. Aproveita isso para insistir novamente naquilo que para ele seria o principal problema da literatura dramática brasileira: a influência estrangeira. Em sua opinião, naquele tempo “havia pelo teatro nacional interesse e curiosidade que depois desapareceu de todo, com a concorrência do teatro estrangeiro importado por companhias alienígenas”²²¹.

Todas essas observações fizeram-se como o justo preâmbulo para a análise direta das peças de Machado, sobre as quais Veríssimo fará considerações tímidas e respeitosas. Reconhece os esforços do escritor, mas não os avulta a níveis superiores da história da literatura ou do teatro, tal como fizera, por exemplo, com Pena, Macedo e Alencar.

Com a segura consciência que do seu próprio engenho tinha, ele próprio mal se iludira sobre a sua aptidão para o teatro. Numa carta-prefácio de suas peças publicadas em 1863, *O caminho da porta* e *O protocolo*, confessava, podemos crer que sinceramente: “Tenho o teatro por coisa muito séria e as minhas forças por coisa insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho...” Sem dúvida, mas as qualidades, sobretudo as inferiores, as habilidades do ofício de autor dramático, a acomodação ao gosto público e à perspectiva particular da rampa, uma porção de dons somenos, mas essenciais ao bom sucesso na arte inferior que é o teatro, faltavam a Machado de Assis. No teatro nunca pôde ele passar de composições ligeiras, ao gosto de “provérbios” franceses, sainetes, contos porventura espirituosamente dialogados, algumas encantadoras de graça fina e elegante estilo, mas sem grande valor teatral. (Idem p. 432).

A vista disso, verifica-se que Veríssimo difere-se substancialmente de Romero, pois em se tratando das comédias machadianas, ele “praticamente as ignora”²²². Para Faria, e

²¹⁹ Idem, p. 431.

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

²²² FARIA, 2011, p. 18.

compartilhamos dessa mesma opinião, essas restrições ao teatro de Machado “são um primor de miopia crítica”²²³.

Encerrada a análise de Machado, encerra-se também a obra, e junto dela os comentários e os pensamentos do célebre crítico José Veríssimo acerca do teatro brasileiro e da sua literatura dramática.

Dentre todos os estudiosos que nos propusemos a revisar, Veríssimo desponta como aquele que, em se tratando do teatro propriamente dito, sensibilizou-se em maior escala com as particularidades da prática teatral.

É fato, também, que lá na sua primeira obra, em 1894, vê-se uma opinião radicalizada e estanque, que negligencia as relações do teatro com a sociedade e o mercado, e privilegia, acima de tudo, as relações com a literatura. Verdade seja dita, não poderíamos esperar algo diferente, pois as intenções do crítico eram essencialmente literárias e por detrás dele se via toda uma tradição com a qual ele estava vinculado diretamente.

Desde que Aristóteles, na *Poética*, atribuiu uma importância secundária ao espetáculo teatral, criou-se uma tradição que só os movimentos de vanguarda da virada do século XIX e os tempos modernos conseguiram abalar. Veríssimo tinha atrás de si toda a história do teatro, escrita preferencialmente pelo ângulo da literatura dramática. E tinha também um modelo de história da literatura, na qual o teatro só era comentado enquanto texto. (FARIA, 1998, p. 102).

Mesmo diante disso podemos afirmar que nessa sua última obra há uma mente mais consciente das necessidades que o teatro exige para se concretizar como um evento. Vê-se diversas vezes seu olhar atento à influência dos empresários, das companhias, dos atores e do gosto do público. “Mas, fiel ao postulado do seu tempo, estabelece uma hierarquia, valorizando em primeiro lugar o aspecto literário da peça teatral”²²⁴.

²²³ Idem.

²²⁴ Idem, p. 104.

CAPÍTULO 2

TEATRO E HOMENS DE LETRAS NO SÉCULO XIX: A PRÁTICA TEATRAL EM HARMONIA COM A LITERÁRIA

Como vimos no capítulo anterior, os pontos de vista e os preconceitos que recaem sobre os nossos autores mal interpretados e pouco valorizados no teatro dramático da *Belle Époque* são, em parte, o resultado de um longo percurso do teatro brasileiro ao longo do século XIX.

Os pensamentos dos homens de letras oitocentistas foram os responsáveis por estabelecer teoricamente o que seria o teatro brasileiro ideal. Isso ocorreu independentemente destes pensadores escreverem para o teatro ou não, isso porque se compreendia que o teatro, antes de tudo, era uma alçada dos estudos literários. Assim, cada qual com as suas crenças e seus argumentos, colaboravam juntos para o imaginário do que seria o verdadeiro teatro de uma nação em formação, tal qual a brasileira, com todas as suas singularidades e as suas questões.

A posição que tais homens de letras ocupavam no campo literário corresponde ao caráter das ideias que as suas críticas irão tomar. Escritores de maior crédito simbólico – devido à ampla erudição apreendida pela formação nas principais capitais e universidades europeias – defendiam o caráter universal da dramaturgia brasileira, que deveria acompanhar as criações dos autores europeus, sobretudo os franceses, conforme fatores que explicaremos adiante.

Assim, as ideias de moral e civilização serão os eixos principais de discussões desses autores. Pretendemos, portanto, apresentar nesse capítulo as características que acreditamos principais aos movimentos teatrais de cunho dramático que antecederam a década de 1890: o teatro romântico e o realista. Essa exposição nos dará sustentação para compreender as origens e a formação da mentalidade da época e também da crítica que surge com a produção dramática na *Belle Époque* brasileira.

1. TEATRO ROMÂNTICO: A GÊNESE DA CLASSE ILUSTRADA E O SEU IMAGINÁRIO NACIONALISTA NO TEATRO

A fim de compreender algumas características históricas relativas a uma parte do teatro brasileiro desenvolvido durante o período inicial do Romantismo²²⁵, abordaremos de antemão alguns conceitos básicos para a discussão do tema, são eles os de (1) *nação* e de (2) *identidade nacional*, fundamentais para compreender o funcionamento do teatro em íntima relação com a literatura e o comportamento dos primeiros homens de letras brasileiros perante esse fato.

²²⁵ Compreendendo dentro do Romantismo a tragédia, o melodrama e o drama, Azevedo (2012, p. 94) delimita o intervalo de 1838 e 1882 para abarcar as “peças de inspiração romântica” que foram escritas quase que durante todo o século XIX.

Tal discussão se justifica pois para os escritores românticos a construção da nacionalidade era “uma questão central que se impunha à discussão no Brasil de meados do século XIX”²²⁶. Segundo Aguiar, “para os românticos o teatro nacional teria três pilares: autores nacionais; um repertório de peças com temas considerados nacionais; companhias de teatro com atores nacionais”²²⁷. Logo, “espelhar a sociedade nacional no palco foi-se tornando preocupação comum tanto às peças sérias como às cômicas”²²⁸.

O Brasil do século XIX foi palco de denodado esforço de criação e consolidação de um teatro nacional, a partir da geração dos primeiros românticos. Escritores, atores e críticos militantes empenharam-se no projeto, avaliado por eles mesmos ora como bem, ora como mal sucedido. No início havia muito entusiasmo e busca de propostas que se ajustassem aos hábitos teatrais correntes, que se adequassem à então novidade romântica, e que cativassem o público para a causa do teatro nacional. (Idem).

Portanto, o teatro do início do século XIX possuía particularidades intrínsecas ao próprio momento histórico brasileiro. Importante para nossa análise é o fato de que despontava ali o desejo de se afirmar o Brasil como uma *comunidade* singular e em busca da construção de uma *identidade nacional*.

Apoiando-se nisso, o Romantismo dialoga com tal contexto na medida em que aproxima a suposição de algo originalmente brasileiro: as particularidades da miscigenação e da cor local²²⁹. Assim, “apesar das características particulares de estilo de cada um dos autores, todos se voltaram para a exposição das relações e tensões entre os grupos que formaram o povo brasileiro, como também para fato de como essas questões se desdobraram politicamente na estruturação da nação”²³⁰. É a partir desse momento que o sentimento de *singularidade*, este *ser* brasileiro, irrompe e se torna problema recorrente na História Cultural do Brasil, porém – e será essa a nossa questão inicial – este aspecto trata-se de algo inapreensível.

Acerca da noção de *nação*, recorre-se aqui à análise empreendida por Benedict Anderson na obra *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (Cia das Letras, 2007). Resumidamente, pode-se dizer que neste estudo Anderson esclarece que a noção de *nação*, e consequentemente de *nacionalismo*, tratam-se de “produtos culturais específicos”²³¹, tendo em vista que “para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas

²²⁶ AZEVEDO, 2006, p. XII.

²²⁷ AGUIAR, 1997, p. 7.

²²⁸ Idem.

²²⁹ Ver **Do grotesco e do sublime**: o Prefácio de Cromwell, escrito por Victor Hugo (Editora Perspectiva, 2007).

²³⁰ AZEVEDO, 2006, p. XXII.

²³¹ Op. cit., p. 30.

origens históricas, de que maneiras seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda”²³².

Com o objetivo de discutir a questão o autor apresenta três problemas que considero fundamentais para compreender e “avaliar rapidamente o conceito de ‘nação’ e oferecer”²³³ assim “uma definição operacional”²³⁴. São eles:

(1) A modernidade objetiva das nações aos olhos dos historiadores *versus* sua antiguidade subjetiva aos olhos dos nacionalistas, (2) A universalidade formal da nacionalidade como conceito sociocultural – no mundo moderno, todos podem, devem e hão de “ter” uma nacionalidade, assim como “têm” este ou aquele sexo – *versus* a particularidade irremediável das suas manifestações concretas, de modo que a nacionalidade “grega” é, por definição, *sui generis*. (3) O poder “político” dos nacionalismos *versus* a sua pobreza e até sua incoerência filosófica²³⁵.

Quanto ao primeiro, o que se vê é o confronto entre o argumento dos nacionalistas, que colocam a nação como algo ancestral e inerente à própria origem de um povo, e a visão crítica dos historiadores, que apontam para o fato da nação se tratar de um fenômeno típico da Modernidade. Esse movimento nacionalizador possui eclosões mais significativas a partir de meados do século XVIII e durante o XIX, principalmente com o advento do Romantismo. A nação se vincula, portanto, ao ímpeto romântico que tenta assimilar algo que se supõe existir, mas que existe de forma obscura e misteriosa, ou seja, um *mito*. A fim de compreender esse imaginário coletivo por de trás do pensamento romântico, recorre-se ao estudo *As raízes do Romantismo* (Três Estrelas, 2015) realizado por Isaiah Berlin, que nos esclarece que

quando se perguntavam como, nesse caso, se pode começar a compreender a realidade, em algum sentido da palavra “compreender”, como se pode obter algum *insight* dela sem distinguir positivamente a si mesmo como sujeito, de um lado, e a realidade como objeto, de outro, sem matá-la nesse processo, a resposta que procuravam dar, pelo menos alguns deles, era que a única maneira de fazer isso era por meio dos mitos, por meio desses símbolos que já mencionei brevemente, pois os mitos encarnariam dentro de si algo inarticulável e também conseguiriam abarcar o obscuro, o irracional, o inexprimível – aquilo que transmite a profunda escuridão de todo esse processo – em imagens que, por si mesmas, nos levam a outras imagens e que apontam, elas próprias, para alguma direção infinita. (BERLIN, 2015, p. 183).

Diante disso, e corroborando com Anderson, o sentimento nacional se mostra como uma *invenção* e não como algo imanente à própria origem de um povo. Portanto, ao realizar este processo de *invenção*, a nação se coloca como uma *comunidade imaginada*, e “*imaginada*

²³² Idem.

²³³ Idem, p. 31.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem.

porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”²³⁶. No que tange ao Romantismo, pode-se vincular esta invenção ao mais alto desejo romântico de assimilação daquilo que é inencontrável, inatingível e imensurável²³⁷: a ideia de uma identidade nacional. Segundo Berlin, é “isso que cria tradições, é isso que cria Estados, nações, Constituições”²³⁸.

Essa vontade indomável, não o conhecimento dos valores, mas a criação de valores – é isso que os homens alcançavam. Você cria valores, cria metas, cria finalidades, e no final cria sua própria visão do Universo, exatamente como os artistas criam obras de arte – e, antes de o artista criar uma obra de arte, ela não existe, não está em lugar nenhum. Não há nenhuma cópia, não há nenhuma adaptação, não há nenhum aprendizado das regras, não há nenhuma verificação externa, não há nenhuma estrutura que você deva compreender e à qual deva se adaptar antes de poder prosseguir. O cerne do processo todo é a invenção, a criação; é fazer alguma coisa partindo de literalmente nada ou de quaisquer materiais que possam estar à mão. (Idem, p. 180).

Relativo ao segundo ponto destacado por Anderson, ressalta-se o problema *sine qua non* da própria noção de nacionalidade como conceito sociocultural: a ideia *nação* atribui a um conjunto de indivíduos uma gama de semelhanças, partindo da hipótese de que todos que nascem, habitam e convivem num mesmo espaço, possuem certas características intrínsecas. Entretanto, ao realizar tal determinação, a ideia de nação exclui a relatividade própria da subjetividade de cada indivíduo expressa através da “particularidade irremediável das suas manifestações concretas”²³⁹ no tempo e espaço específico que elas acontecem. Nesse sentido, coloca-se a questão: o sujeito atua de modo a ser coerente com a sua nação, ou a nação se molda²⁴⁰ de modo a ser coerente com a manifestação do indivíduo? Gellner, por meio de Anderson, nos provoca: o “nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele *inventa* nações onde elas não existem”²⁴¹. Ora, se ela fora inventada a partir da observação e organização das ações e realizações investidas outrora por indivíduos antecedentes, pressupõe-se que ela deva acompanhar igualmente o ritmo das transformações de um povo. Todavia, isto invalida o seu motivo de ser: uma instituição atemporal e transcendente, baseada numa hipótese de

²³⁶ ANDERSON, p. 32.

²³⁷ BERLIN, p. 202.

²³⁸ Idem, p. 189.

²³⁹ ANDERSON, p. 31.

²⁴⁰ Berlin (2015, p. 191) esclarece que esse aspecto moldador se encontra como base fundamental do Romantismo, e o interpreta como “a vontade, o fato de que não existe uma estrutura das coisas, que a pessoa pode moldar as coisas como quiser – elas passam a existir apenas como resultado de sua atividade de moldar”, e assim se torna “oposição a qualquer doutrina que tentasse representar a realidade como dotada de alguma forma que pudesse ser estudada, descrita, apêndida, comunicada a outros e tratada de maneira científica em algum aspecto”.

²⁴¹ ANDERSON, p. 32.

essencialidade totalitária, pois como Anderson define: a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”²⁴². Logo, a ideia de nação pressupõe a existência de uma regularidade pouco – ou nada – invariável de eventos sociais e humanos, o que, por fim, acaba por suprimir a imprevisibilidade inevitável dos fenômenos sócio-históricos que por excelência extrapolam a ideia de atemporalidade. Em outras palavras, eis um problema para a nação: o *tempo*. Cada época geraria uma nacionalidade própria? Se sim, os seus meios invalidariam os seus fins.

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles. (ANDERSON, 2007, p. 56).

Acerca do terceiro problema posto por Anderson, coloca-se a inexistência de um pensamento crítico sólido que sustente a própria existência do nacionalismo enquanto uma prática política ou social resultante de uma observação crítica e profunda da realidade ou de um movimento social ou artístico, tal como os outros diversos “ismos”. Contudo, dada a sua potência imaginativa e aglutinadora de ideais comuns e generalizadas, o nacionalismo acaba se estruturando mais como uma *ideologia*, e não como uma “corrente filosófica”. Possui, assim, alta capacidade política, tornando-se plataforma de divulgação de ideários políticos sustentados sobre uma noção de validade universal para uma determinada comunidade. Entretanto, não é difícil notar após uma observação criteriosa e objetiva, que a nação se trata de uma *invenção* impalpável, e é por isso que “o nacionalismo, ao contrário da maioria dos outros “ismos”, nunca gerou grande pensadores próprios: nenhum Hobbes, Tocqueville, Marx ou Weber”²⁴³. Anderson ainda acrescenta que aqueles poucos que se simpatizaram minimamente com o nacionalismo, ainda assim o criticaram de maneira a desmistificá-lo minimamente, uma vez que “esse ‘vazio’ [teórico] cria certa condescendência entres os intelectuais cosmopolitas e políglotas”²⁴⁴. Além disso, do fato de a nação configurar-se como uma invenção com atribuições românticas, pode-se constatar que uma análise mais apurada e com “base verdadeira na realidade”²⁴⁵ culmina em uma desconstrução e refutação da sua própria validade e pertinência perante o que ela mesma se propõe.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem, p. 31.

²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ BERLIN, 2015, p. 189.

Qualquer coisa que o homem pode criar o homem pode destruir; portanto, a única coisa que é eterna é esse processo misterioso, assustador, que se dá abaixo do nível de consciência. É isso que cria tradições, é isso que cria Estados, nações, Constituições; qualquer coisa escrita, qualquer coisa articulada, qualquer coisa alcançada por homem sensatos em um momento de raciocínio frio é uma coisa muito fina, superficial, que provavelmente vai desmoronar quando outros homens igualmente sensatos, igualmente superficiais, igualmente razoáveis a refutarem – e, portanto, não tem nenhuma base verdadeira na realidade. (Idem).

Tendo sido proposta, portanto, a nação como sendo uma *invenção* e não como um conceito sócio-histórico, parte-se para a discussão sobre o segundo ponto, a *identidade nacional*.

O que se pode constatar de antemão é: se a identidade nacional se baseia e se fundamenta sobre a nação, é esperado que ela possuísse igualmente um caráter mais inventivo do que propriamente factual. Isso não significa, necessariamente, dizer que a *identidade nacional* não seja um aspecto importante de análise e investigação quando se trata de pesquisar uma expressão cultural específica, nesse nosso caso, a teatral; pois temos, sobretudo, de lidar com o fato da sua existência a partir do instante no qual ela é inventada e passa a agir sobre o *imaginário coletivo*. Justamente pelo fato da identidade nacional, tal como a nação, tratar-se de uma invenção, é importante que dissequemos os princípios que impulsionaram tal criação a fim de supor o verdadeiro motivo de eles existirem. Mesmo que se trate mais de uma ideologia do que de um fenômeno com ocorrência externa e verificável, vale ressaltar que a *identidade nacional* surge em vários discursos de legitimação quando emerge uma discussão sobre determinada manifestação cultural – e principalmente a teatral, por estar ligada diretamente ao cotidiano. Nesse sentido, “a identidade parece tão óbvia que não tê-la, ou nada saber dela, só poderia ser coisa de um tolo ou de um cabeça de vento”²⁴⁶.

Parece que as noções de identidade e de nação, por mais familiares que sejam, contêm em si uma complexidade e uma riqueza conceituais que deveriam despertar a curiosidade intelectual dos antropólogos e dos historiadores para os quais as palavras, as crenças e as representações partilhadas colocam problemas e fazem nascer questões de interesse geral. Por exemplo, antes de voltar a isso mais demoradamente, por que os seres humanos se apegam a certas crenças ou ideias mais do que a outras? (Idem).

Quando se quer fundamentar a identidade nacional, recai-se sobre o perigo inevitável de valorizar determinadas práticas em detrimento de outras. Se para estabelecer os parâmetros e critérios de conformação de uma identidade se aplica a observação do que se refere à maioria, ou melhor, à recorrência, fica claro que há, nesse sentido, uma implícita ausência de totalidade

²⁴⁶ DETIENNE, 2013, p. 10.

e de universalidade. Por outro lado, ao tentar realizar a assimilação de um *imaginário coletivo*²⁴⁷ regional a identidade nacional constrói uma *narrativa* pautada sobre uma escolha, ou melhor, um *ponto de vista*. Os critérios para tais escolhas, seja pela maioria ou pela regionalidade, podem ser tanto questões de originalidade quanto percepções de representatividade social. Logo, identidade nacional “designa um conjunto [restrito] de seres humanos caracterizados por uma comunidade de origem, de língua e de cultura”²⁴⁸. Concebe, assim, a ideia de que cada indivíduo é “uma ‘pessoa’ sentida como mais ou menos inseparável de uma cultura, de uma história, ou mesmo de uma missão ou de um destino”²⁴⁹.

Esse fenômeno aglutinador é característico da fase romântica, na qual emergiu pela primeira vez esse sentimento de *nacionalidade*. Na busca de se equiparar socialmente com as grandes nações do Velho Continente, supostos modelos de expressão e de civilização autênticos, dotados de uma aparente unidade racial, a classe ilustrada brasileira investia-se dos referenciais europeus articulando-os a detalhes e características próprias do imaginário coletivo brasileiro. É evidente, sobretudo, que isto implicava na abordagem de aspectos equivalentes ao mesmo nível intelectual de discussão aplicado pelos modelos europeus, e foi por isso que tornou-se recorrente, por exemplo, a discussão acerca da escravidão, que caracterizou toda uma época não apenas no Brasil, mas também em vários outros países que ainda era adeptos ao regime escravocrata.

A criação de um teatro nacional tinha por objetivos a conquista do público e sua inspiração por um gosto estético compatível com o das sociedades tidas como modelares (sobretudo a francesa), além de consolidar o apreço pelos sentimentos patrióticos. Isso não eliminava das peças nem as críticas nem o espírito de reforma da nossa sociedade. (AGUIAR, 1997, p. 8).

A partir disso, o que se sobressai é a consciência acerca de dois pontos: (1) a *identidade nacional* se trata de um fenômeno elaborado a partir de uma invenção ancorada sobre o mito da *nação* e (2) que constrói uma *narrativa* capaz de aglutinar mais ou menos uma série de fatores sociais, econômicos e culturais baseados em diversos parâmetros locais e geográficos. Por fim, pode-se dizer que “ela implica, com efeito, uma espécie de espontaneidade, essencial para a força de um Povo, com seus sentimentos e paixões”²⁵⁰. Ao passo que “para todo ser vivo, esteja ou não consciente disso, identificar é vital. Reciprocamente, para todo indivíduo que vive

²⁴⁷ Idem, p. 12.

²⁴⁸ Idem, p. 11.

²⁴⁹ Idem, p. 10.

²⁵⁰ Idem, p. 12.

e sobrevive socialmente, ser identificado é tão cotidiano e banal quanto identificar seres vivos que o cercam e abordam”²⁵¹.

Esse breve estudo em torno dos conceitos de *nação* e *identidade nacional*, nos habilitam ao estudo rigoroso da produção teatral em meados do século XIX, na qual as relações entre a *nação* e a *identidade nacional* estão vinculadas diretamente com a literatura e com o teatro²⁵². Mais especificamente, trata-se de uma nova ordem coletiva emergente e em direção à construção de um ideal de *identidade nacional* brasileira, pautado sobre a tentativa de se criar uma *nação* singular com sólidas bases na produção cultural, tal como ocorria por exemplo na França, inegável centro de constante efervescência artística.

Consequentemente, tem-se a problemática da *classe ilustrada* no Brasil. Quanto a isso, o evento não se restringe ao que se desenvolvia somente na literatura em geral, mas sobretudo nos palcos. A formação da literatura brasileira, no compasso da mais alta cultura europeia, mostrava-se a melhor direção para nortear a fundação de uma cultura de excelência, e o teatro como lugar público e potente para a propagação de ideias, mostrava-se, portanto, ideal para isso. Investigar essa gênese é tentar compreender tais fenômenos, que repercutiram diretamente na produção teatral de todo o século XIX e XX.

A mentalidade de uma geração que participou da Independência e quem tem raízes nas primeiras tentativas dos brasileiros de adaptar às condições de seu meio, a cultura “ilustrada” da Europa no século XVIII; características de pensamento que continuam depois pelo século XIX adentro, motivo pelo qual nos preocupamos também em traçar os seus reflexos nas manifestações progressistas e modernizadoras dos brasileiros durante o Império. (DIAS, 2005, p. 39).

O teatro brasileiro na primeira metade do século XIX possui particularidades que datam igualmente da tentativa de construção de uma cultura literária erudita, de tradição clássica, e no compasso daquela que era desenvolvida nos centros culturais da era oitocentista, centralizados, como nos mostra Dias, na Europa desde o século XVIII. Corroborando com Dias, Décio de Almeida Prado, comenta o caráter utilitarista vigente nas décadas finais do século XVIII no Brasil.

A novidade vinha de Portugal, como de costume. Mas, desta vez, com o aval do poder monárquico, interessado, desde a ascensão do trono de D. José I, em não ficar devendo muito às demais cortes europeias em questão de brilho musical. Um alvará concedido pelo governo em 1771 aconselhava

²⁵¹ Idem, p. 27.

²⁵² Ressalta-se o fato do teatro nessa época ainda se mostra intrinsecamente vinculado à arte literária. Se há o início de uma maior independência do teatro quanto à literatura, ou melhor, do teatro quanto ao texto, este começa a ocorrer no final do século XIX, com o surgimento do teatro cômico musicado, abordado mais adiante.

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grandes esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários.

(PRADO, 2012, p. 42).

Às características pragmáticas e progressistas, irão se somar depois as ideias nacionalistas, visto que “a definição de uma consciência nacional é fenômeno bem posterior e só há de refletir-se na literatura, no movimento romântico de meados do século XIX”²⁵³ em diante. O resultado da junção de uma tradição clássica aliada com a modernidade romântica vê-se revelado nas influências estrangeiras encarnadas por aqui por conta, sobretudo, de dois fatores: (1) o constante fluxo de brasileiros que iam estudar no Atlântico Norte, e então referimo-nos “aos brasileiros formados nas principais universidades europeias, principalmente em Coimbra, a partir de 1772, e também em Montpellier, Edimburgo, Paris e Estrasburgo”; e (2) as encenações de peças estrangeiras que foram sendo importadas voluntariamente, agora sem a mediação de Portugal.

Os atores fluminenses haviam trocado o Teatro Constitucional Fluminense, denominação que duraria até 1838, por outra sala, abrindo para João Caetano a possibilidade de apresentar-se no palco de maior prestígio no país como primeiro ator e chefe da companhia. A rivalidade entre os dois elencos ensejou a entrada em cena da nova escola, que vinha romper a pasmaceira de um repertório antiquado e remoído à exaustão. Começava-se a importar de Paris, sem a intermediação de Lisboa. Num pequeno lapso de tempo a plateia carioca viu *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, *A Torre de Nesle* e *Catarina Howard*, de Alexandre Dumas, ao lado de verdadeiros clássicos do melodrama, como *Trinta Anos ou A Vida de um Jogador*, escrito em 1827 com a intenção declarada de liquidar a unidade de tempo, e *Os Seis Degraus do Crime*, de 1831. (PRADO, 2012, p. 67).

Ao nos debruçarmos sobre o teatro brasileiro de inspiração romântica, mostra-se necessário discutir a participação daquele que segundo a maioria dos historiadores teria iniciado não apenas o Romantismo no Brasil, mas inclusive o próprio teatro brasileiro: Gonçalves de Magalhães. Sobre a importância de sua contribuição na fundação do teatro brasileiro, ressalta-se a encenação em 13 de março de 1838 da tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*. Na época, o seu amigo Ferdinand Wolf escrevia a obra *O Brasil Literário*, com a sua própria ajuda e as de Araújo Porto-Alegre e Ernesto França, na qual vê-se décadas depois²⁵⁴ as seguintes palavras: “ficou reservado então a este espírito independente que operou uma revolução tão

²⁵³ DIAS, 2005, p. 77.

²⁵⁴ A obra fora publicada primeiramente em 1863, em Berlim, em francês; e depois em 1955 no Brasil, em português.

feliz com os seus *Suspiros Poéticos* a glória de abrir o caminho ao teatro nacional”²⁵⁵. Não menos entusiasmado, José Veríssimo em 1916 escreveu:

Quando o romantismo francês proclamava a falência ou esgotamento da tragédia, substituindo-a pelo drama em que os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico, Magalhães escrevia tragédias feitas ainda segundo as clássicas regras aristotélicas. [...] Eram, porém, antes uns arremedos da tragédia clássica do que o verdadeiro drama romântico qual o conceberam Schiller e Hugo. [...] Mas *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, que pelo tema moderno, pelo espírito liberal e sobretudo pelo título é bem romântico [...] O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil. (1998, p. 358).

Todavia, não nos deixemos enganar pelo entusiasmo de Veríssimo. O protagonista Antônio José pode ser considerado de fato brasileiro apenas se levarmos em conta o seu local de nascimento. O Judeu, tal qual era conhecido, “era filho de pais portugueses e viveu no Brasil apenas até os nove anos de idade”²⁵⁶. Não fosse somente isso, “os episódios que a tragédia de Gonçalves de Magalhães focaliza passam-se todos em Portugal”²⁵⁷. De todo modo, isto “pode também relacionar-se ao costume de não julgar estrangeiros no Brasil os assuntos portugueses”. Acima da polêmica, utiliza-se aqui do fato para analisarmos a frágil dinâmica em torno do imaginário proposto pelo escritor.

Essa utilização, portanto, de um *mito* que gira em torno de uma ideia restrita de *nação*, mostra como a *identidade nacional* desenvolve-se na medida em que a capacidade inventiva do autor se coloca a serviço da construção de uma comunidade *imaginada*.

Não estamos aqui na defesa de uma noção que considera apenas como o legítimo brasileiro a figura de uma personagem genuinamente nativa, tal como o índio, por exemplo. Nossa discussão, na verdade, busca ressaltar a capacidade que um autor tem de articular os símbolos de um povo a partir da sua compreensão, e do seu ponto de vista, do que seria um símbolo nacional dentro da sua imaginada comunidade Brasil.

No prefácio da obra, Magalhães esclarece, apesar das contrariedades que disso possa decorrer hoje, que seu interesse na figura do Judeu decorre da sua importância como personagem de assunto nacional. Além disso, segundo Faria, “o nacionalismo enquanto valor romântico manifesta-se com veemência em outra passagem do prefácio, na qual o autor, reivindicando

²⁵⁵ WOLF, 1955, p. 328.

²⁵⁶ PRADO, 2012, p. 80.

²⁵⁷ Idem.

o papel de pioneiro, enfatiza que *Antonio José* é ‘a primeira tragédia escrita por um brasileiro e única de assunto nacional’²⁵⁸. Logo, mostra-se necessário observar o ponto de vista de Magalhães perante isso e as supostas interpretações que decorrem do fato de escolher o Judeu como uma figura nacional. Quando observada da perspectiva da periferia em relação ao centro, da colônia *versus* o colonizador, a questão em torno da legitimidade do assunto se torna mais palatável.

Mas em 1838 ainda éramos meio portugueses, e isso para o bem e para o mal: a presença dos tempos coloniais, e de uma possibilidade de restauração não eram quimeras fantásticas. Ao olhar desse tempo, portanto, Antonio José era a imagem do brasileiro oprimido por uma instituição europeia, ibérica, e também portuguesa, na figura de frei Gil, o vilão da peça. Antônio José era a imagem de um Brasil oprimido pelo jugo colonial, que não passara de todo, pois a maioria dos adultos em 1838 tinha nascido e vivido naquela condição. Mais um ponto, portanto, para Antônio José ser considerado um brasileiro digno de representar o seu país, e para o seu drama ser considerado parte do drama nacional. (AGUIAR, 2004, p. 8).

Assim, o desejo de Magalhães em tratar da figura de Antônio José, o Judeu, famoso autor de comédias populares em Lisboa, condenado duvidosamente pela igreja católica a morrer na fogueira da Santa Inquisição, tem o traço de uma geração que buscava lançar as Luzes e o pensamento pragmático sobre os fatos históricos e comuns, na intenção sobretudo de atualizar a colônia às condições e ao pensamento em voga no Velho Continente. Isso mesclado à urgência da Independência e ao estabelecimento dos moldes da nação em desenvolvimento, resultava na pertinência de se refletir sobre o caso do Judeu, uma figura nacional e condenada pelo obscurantismo católico.

Aproveitados por uma política de Estado “ilustrada”, crentes no poder da razão, única e universal e na função pragmática da ciência a serviço do progresso material, procuraram os estudiosos brasileiros dos fins do século XVIII e início do XIX integrar o Brasil na cultura ocidental, traduzindo, aprendendo e, sobretudo, tentando aplicar. Era essa, no dizer de Arruda Câmara, a finalidade do Areópago de Itambé: “tornar conhecido no Brasil o estado atual da Europa”, assim como o da revista *O Patriota*: “as luzes espalham-se no mundo para todos; cumpre aproveitá-las”. (DIAS, 2005, p. 78).

O autor de *Suspiros Poéticos* formou-se em Medicina no ano de 1832 no então Colégio Médico-Cirúrgico da Santa Casa de Misericórdia²⁵⁹, no qual para “ingressar era exigido o

²⁵⁸ FARIA, 2001, p. 32.

²⁵⁹ Gonçalves de Magalhães. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3036/goncalves-de-magalhaes>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

conhecimento da língua francesa”²⁶⁰ e onde lecionavam médicos brasileiros formados na Europa ou mesmo médicos propriamente europeus. Já no ano seguinte o autor viaja para Europa, onde viveu até 1837, “principalmente na França e na Itália”²⁶¹. Ali “presenciou, portanto, todo o processo de afirmação da estética romântica e em 1836, junto com os amigos Araújo-Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva, criou em Paris a *Niterói, Revista Brasiliense*, na qual publicaram um importante ‘Ensaio sobre a história da literatura no Brasil’”²⁶².

Denota-se disso o *habitus* do nosso primeiro romântico e a sua participação dentro dos campos literário e social. As influências estrangeiras – sobretudo francesas – são notáveis não somente na sua formação intelectual como também em suas obras. Sua admiração a Victor Hugo expressa no prólogo de *Olgiate* expressa suas tendências relativas oriundas da escola romântica, ao mesmo tempo em que se declarava um intermediário entre os românticos e os clássicos, “ou seja, reconhece os ‘pedaços sublimes’, mas aponta o que considerava como ‘desalinho’ dos românticos. [...] Pretendia, assim, buscar um equilíbrio entre as duas escolas que se excluíam”²⁶³. Assim, seu período em Paris é marcado pela pluralidade de visões, pois “afirma ter visto representar os novos poetas, De Laragotine, Alexandre Duma, Victor Hugo” e “delineando o panorama da disputa entre o novo e o velho, enfatiza que, ao mesmo tempo, no ‘Teatro Francês representavam-se os clássicos, Racine, Corneille, Voltaire, Ducis e Molière aplaudidos com entusiasmo’”²⁶⁴. Sua produção se faz coerente não apenas com a sua consciência acerca das duas escolas literárias, mas sobretudo sobre a própria realidade teatral do Brasil naquela época.

Os modelos referidos pelos autores eram sobretudo os franceses, que tinham muito prestígio junto ao público; também muitos portugueses, que também seguiam aqueles e eram comuns em nossos palcos. [...] Assim, quando nossos escritores se auto-proclamaram românticos, tinham ainda em si mesmos uma formação de natureza clássica, e diante de si um público acostumado a peças que remontavam àquela tradição ou a seus derivados franceses mais recentes, como o melodrama. [...] A esses modelos mais antigos juntou-se o drama romântico de inspiração histórica e situações-limite. [...] *Antônio José* é uma tragédia (de herança clássica, portanto) de temática romântica, a que não faltam toques melodramáticos. (AGUIAR, 1997, p. 8).

²⁶⁰ Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio De Janeiro. In: Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, 2018. Disponível em <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/escancimerj.htm>>. Acesso em: 20 de agosto de 2018. ISBN: 978-85-85239-91-6.

²⁶¹ FARIA, 2001, P. 31.

²⁶² Idem.

²⁶³ GOMES, 2004, p. 27.

²⁶⁴ Idem.

Sua obra se mostra então na mesma esteira das investidas destes intelectuais modernos: uma geração desejosa do progresso das Luzes, representada sobretudo pelo pensamento pragmático e que coloca a arte como instrumento útil na construção de uma nação, pressuposto básico da escola romântica.

Do período que Gonçalves de Magalhaes viajou pela Europa e esteve principalmente na França derivam as varias iniciativas de renovação literária que empreendeu posteriormente. Neste sentido, nos prólogos ou prefácios podemos divisar não só a influência das discussões literárias que contemporizou nosso tratediógrafo, mas também a preocupação deste em promover, no Brasil, o desenvolvimento cultural que presencia e, assim, dar impulso à nossa emancipação literária. (Idem, p. 19).

Decorre também desta vivência de Magalhães com o teatro romântico em Paris, a sua contribuição fundamental para o sucesso da encenação de sua tragédia pelo ator João Caetano, responsável por interpretar Antônio José. Foi ele o responsável por sugerir ao ator a utilização do método natural e expressivo no palco, “aderindo às renovações do romantismo; substituindo as gesticulações exageradas e a cantilena clássica pela naturalidade”²⁶⁵.

Há nisso, portanto, a busca de equiparar a reflexão e a prática teatral brasileira com o desenvolvimento do teatro na Europa desde meados do século XVIII até aquele dado momento, nas suas variadas formas de apreensão, seja a dramatúrgica ou a interpretativa.

Havia ali, na Europa, o desenvolvimento de uma herança ao culto do conhecimento amparado sobre as ciências aplicadas com fins ao progresso material da nação, orientado por uma perspectiva objetiva e pragmática. A classe de ilustrados brasileiros também se direcionava nesse sentido. Ressaltar a arte neste contexto *a princípio* nada teria a ver com essas expectativas. Acerca disto, tem-se o fato de que no já mencionado periódico *O Patriota*, “o espaço dedicado às ciências era bem maior que o das letras, desculpando-se Araújo Guimarães, seu redator-chefe, ao publicar um poema, por roubar espaço aos conhecimentos *úteis*”²⁶⁶.

A mentalidade pragmática dos iluministas foi-se enraizando entre os brasileiros. O conceito dos que tinham as artes como hierarquicamente inferiores às ciências parecia refletir o alvitre geral da época. Borges de Barros, muito influenciado pelo estilo de Voltaire, não perdia oportunidade, em suas memórias e trabalhos de cunho prático, escritos para *O Patriota*, de reafirmar

²⁶⁵ GOMES, 2004, p. 24.

²⁶⁶ DIAS, 2005, p. 79.

para a posteridade a grandeza da memória dos que introduziram plantas²⁶⁷ e abriram novos ramos de comércio, a seu ver em muito superiores aos guerreiros heroicos e aos relatos inúteis de grandes batalhas. (Idem, p. 79).

Entretanto, a contribuição do Romantismo por meio da sua forte investida sobre o imaginário coletivo altera o antigo status da arte e da literatura, tornando-as *úteis*, pois colocam-nas a serviço da constituição da comunidade imaginada denominada aqui por nação e que se encontra em busca da construção de sua identidade. Daí em diante a utilização da arte sobre a nação se amplia, perpetuando-se conforme o século XIX se desenvolve, ao ponto que para as gerações seguintes “o teatro, segundo intelectuais influentes como Machado de Assis, seria o mais eficiente instrumento moralizador”²⁶⁸.

Essa explanação quanto ao caráter extremamente objetivo, pragmático e utilitarista, e ao mesmo tempo nacionalista, desta insurgente intelectualidade brasileira, justifica-se pelo fato de que essa persistência na minuciosidade dos eventos reverbera não apenas no pensamento romântico, mas de tudo que dele emana e que se desenrola de diferentes maneiras no século XIX e XX, pois “certo realismo dos românticos brasileiros na descrição concreta de pormenores vivos da natureza e de usos e costumes pode ser traçado, em parte, pela influência dessa geração de estudiosos práticos e ‘ilustrados’”²⁶⁹.

Persistiram, pois, na mentalidade dos que ensaiaram a modernização do Brasil, em meados do século XIX, muitas das peculiaridades de pensamento dos ilustrados com os quais nos ocupamos: a tendência para associar em sua formação intelectual, aos estudos jurídicos, os conhecimentos científicos úteis à sociedade e, pois, a variedade e versatilidade de interesses e ocupações; o pragmatismo racionalista dos ideólogos do Século das Luzes, de que se imbuíram os estudantes brasileiros nas universidades europeias, e ao mesmo tempo uma atitude marcante de fé nos conhecimentos teóricos. (Idem, p. 125).

E isso irá corroborar justamente no discurso em torno da ideia de *nação*, que se caracteriza pela busca criteriosa de detalhes e particularidades que compõem uma suposta *identidade*

²⁶⁷ Pode parecer curiosa aqui a referência às plantas, mas se deve deixar claro que no século XVIII tornou-se esta a tendência majoritária dos intelectuais brasileiros: o estudo da Botânica e da Mineralogia. Além disso, “fomento e a difusão dos estudos naturais na colônia, até então tidos como “suspeitos e ignóbeis”, constituíram fenômeno inteiramente revolucionário se o confrontarmos com os moldes do ensino jesuítico que predominava até o momento” (Idem, p. 53). Como os objetivos eram claros: melhorar a produção e a civilização colonial, “a melhoria da produção subentendia uma política de ilustração e de incentivo ao progresso. A tipografia do Arco do Cego foi fundada em 1798 com a finalidade de divulgar conhecimentos de ciências naturais e de agricultura, uma vez que razão, natureza e prática deveriam compor forças para o bem da sociedade. Daí a publicação de uma série de traduções e tratados sobre a cana-de-açúcar, o algodão, as bebidas “alimentosas”, as especiarias da Índia e as novas técnicas agrárias, que formaram os onze volumes do *Fazendeiros do Brasil* [...]” (Idem, p. 59).

²⁶⁸ VANNUCCI, 2012, p. 279.

²⁶⁹ DIAS, 2005, p. 79.

nacional. Tratava-se de um olhar que se impunha sobre determinada realidade, a fim de construir uma sociedade singularmente brasileira, com usos e costumes próprios.

Traço de continuidade ainda mais significativo a unir os cientistas práticos dos fins do século XVIII à geração dos românticos brasileiros e a penetrar pelo século XIX afora foi a sobrevivência de uma inclinação pragmática, que se exprimiu no culto às ciências e aos conhecimentos úteis, dedicando-se à busca, consciente e pragmática, dos instrumentos da nova nacionalidade. Toda sua obra caracterizou-se por esse nacionalismo didático. [...] Punham no culto à ciência o mesmo fervor com que veneravam a arte. “Tratava-se” – escreve Antônio Candido – “de construir uma vida intelectual, em sua totalidade, para progresso das luzes e consequente grandeza da pátria”. (Idem, p. 117).

Nossa breve incursão pelo teatro brasileiro de inspiração romântica se justifica pelo fato dele ser um fator essencial para se pensar a relação desta intelectualidade brasileira com a prática teatral na *Belle Époque*. A presença determinante dessa mentalidade pragmática, utilitarista e de viés nacionalista presente na formação dos homens de letras oitocentistas se prolonga no século XIX e início do XX.

A continuidade dos grupos e das ideias, que pode ser traçada pelas manifestações culturais, nos artigos de revistas e nos programas de certas sociedades destinadas a atualizar as técnicas e a manter o contato com as inovações europeias nos conduziu através de todo o período do Segundo Reinado até a atuação característica dos positivistas nos primeiros anos da República. (Idem, p. 125).

Desse modo que as reverberações desta primeira geração romântica, de caráter pragmático e nacionalista, quando não se fizeram presentes por meio de seus próprios integrantes, influenciaram por meio da força de suas ideias a crítica, os valores e o pressupostos de produção dramática no início do século XX, submetendo com isso os escritores à compreensão de que a arte deveria espelhar a sociedade e, principalmente, colaborar no sentido de construção de uma suposta *identidade nacional*.

O romantismo no Brasil deu margem a uma série de peças de inspiração liberal e de exaltação patriótica, indo de encontro ao que se considerava como problemas fundamentais da nossa sociedade, sobretudo a escravidão e o patriarcalismo autoritário. Quanto ao aspecto formal, muitas dessas peças se caracterizam por um certo ecletismo, não aderindo unilateralmente aos princípios da dramaturgia romântica. Algumas misturam a exaltação da nova escola a traços mais sóbrios do antigo teatro clássico. Em outras há uma forte presença do melodrama, com suas reviravoltas e peripécias às vezes inverossímeis para o gosto de hoje. (AGUIAR, 1992, p. 12).

Portanto, a fim de refletir sobre os momentos de consolidação desses princípios básicos, iremos nos debruçar em alguns pontos que consideramos principais no teatro posterior ao de inspiração romântica: o teatro realista. Autores do dito período romântico perpassam também

o período realista, tal como José de Alencar, considerado principal escritor de comédias realistas. Advém daí, então, a importância de refletirmos sobre alguns aspectos desse período do teatro brasileiro.

2. TEATRO REALISTA: OS HOMENS DE LETRAS E A PROPAGANDA BURGUESA

A insurgência do teatro realista ocorre ao passo que se efetiva a ascensão e a afirmação da burguesia enquanto classe social, responsável pela nova ordem econômica e social, resultante do processo de Independência e da lenta dissolução do Império, eventos responsáveis pelas mudanças nos meios de produção e no processo de modernização nacionais, tanto para a sociedade como para as artes. Tal como o drama romântico, foi por meio de apresentações de companhias estrangeiras que a dramaturgia realista brasileira se norteou também em moldes franceses.

Essas peças [trazidas por companhias estrangeiras], vistas no palco do Ginásio²⁷⁰, ou lidas, entre 1855 e 1862, serviram como modelos para vários dramaturgos brasileiros que surgiram a partir de 1857. Embora sejam diferentes entre si, foram consideradas obras representativas do realismo no teatro por nossos folhetinistas e críticos, porque representavam a vida social contemporânea com alguma naturalidade na construção da ação dramática. É o que se percebe sobretudo nas peças de Dumas Filho e Augier, autores de autênticas comédias realistas, isto é, comédias que não tinham como objetivo primeiro provocar o riso, mas descrever costumes. Ambos evitam exageros na expressão dos sentimentos das personagens e nos diálogos que buscam reproduzir a linguagem do dia a dia. Já Barrière e Feuillet nem sempre foram fiéis à ideia da naturalidade em cena e escreveram peças em que se misturam os procedimentos dramáticos da comédia realista e do drama romântico ou mesmo do melodrama. No repertório brasileiro, também esse hibridismo será contemplado por nossos autores. (FARIA, 2012, p. 160).

Ressalta-se nesse movimento, mais que teatral e sobretudo social, um projeto amplo e ambicioso, que envolve “os sonhos dos ilustrados brasileiros – sonhos que envolvem visões otimistas não somente do progresso material, como também de regeneração social”²⁷¹. Tratava-se, logo, de um “‘projeto civilizatório’ para o Brasil, empreendido pela intelectualidade brasileira”²⁷² desde o fim do século XVIII, e que podemos considerar como “nascido do desejo de consolidação de uma sociedade brasileira moderna e civilizada (num modelo francês)”²⁷³, que

²⁷⁰ Ginásio se refere ao *Teatro Ginásio Dramático* localizado no centro do Rio de Janeiro.

²⁷¹ DIAS, 2005, p. 109. A importância do Teatro Realista para esta análise é aspecto imprescindível. Porém, havemos de abordá-lo com maior afincamento mais adiante, a fim de não interrompermos o que se discute agora: a formação da intelectualidade brasileira e o *status* nação.

²⁷² NOSELLA, 2010, spp.

²⁷³ Idem.

se encontrará justamente expresso e “representado na produção teatral nacional, fundamentalmente, pelo movimento ‘Realista’”²⁷⁴. Independente de unidade e coerência com a forma realista, os autores produziram comédias na quais o caráter moralizador era o foco principal, sobretudo se compreendido pelo viés de valorização da família, do trabalho e da ética profissional. Tratava-se, pois, de uma regeneração social ampla e marcada por uma forte valorização dos ideais burgueses, em detrimento aos antigos costumes coloniais do então Brasil Império, e que tinha como modelo principal a produção dramaturgica desenvolvida contemporaneamente na França.

A moralização das peças realistas brasileiras se resumia a crítica do casamento forjado, da ganância e da traição; e a valorização da instituição família e da sua respectiva ordem. Segundo Faria²⁷⁵, “o aprimoramento moral da sociedade foi a grande divisa do realismo teatral”, e diferentemente das referências francesas aliadas ao drama romântico, centralizadas na história da pátria, “a instituição burguesa por excelência que esteve no centro das preocupações dos dramaturgos franceses [realistas] foi a família. Preservá-la, defendê-la, enaltece-la, eis o que fizeram suas obras”²⁷⁶. E, quando observamos, por exemplo, obras tais como as de José de Alencar, nota-se que “os dramaturgos brasileiros compreenderam sem nenhuma dificuldade a importância dada à família no universo social burguês”²⁷⁷. Todos estes fatores podem ser encontrados, por exemplo, na teoria e dramaturgias do francês Denis Diderot²⁷⁸, que desde o século XVIII se fez como a grande referência para este drama que busca edificar a classe burguesa, em diálogo justamente com as mudanças sociais que vinham ocorrendo graças ao iniciante regime de livre comércio, apresentando para a modernidade o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia.

O aspecto que une todos os dramaturgos dessa geração, franceses ou brasileiros, é a preocupação com a função moralizadora do teatro. O universo retratado pelas peças realistas é preferencialmente o da burguesia, apreendida com visível simpatia pelos dramaturgos, interessados em descrever o seu modo de vida e prescrever os seus valores éticos, no interior de um enredo que opõe bons e maus burgueses. (...) À maneira do melodrama, mas sem os exageros típicos do gênero, as peças realistas concluem sempre com a vitória dos bons burgueses, que conseguem ou regenerar os maus, ou expulsá-los do seu convívio. O resultado é sempre o retrato melhorado de uma sociedade moderna, civilizada e moralizada. (FARIA, 2012, p. 160).

Figura notável deste teatro, segundo Faria, é José de Alencar, “que assumiu uma postura respeitosa em relação à nossa burguesia emergente, a quem, no seu entendimento, cabia o papel

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ 2012, p. 184.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

histórico de civilizar e modernizar o país”²⁷⁹. Para retratar tal investimento, Alencar fazia “reverência aos valores éticos dessa classe social, como o trabalho, o casamento e a pátria”²⁸⁰. No entanto, o foco destas dramaturgias sobre a burguesia emergente, ainda em formação naquela época, não dava conta de questões mais urgentes, tal como o regime escravocrata, por exemplo. Quando esse problema vinha à tona nos enredos realistas, suas observações eram sempre do ponto de vista do escravizador, e jamais do escravizado. Com isso não se aprofundava a discussão acerca do abolicionismo, mas apenas em torno dos prejuízos que o regime gerava para o bom funcionamento da família. Nesse sentido, não ocorreu maiores avanços em relação ao drama romântico: o abolicionismo ainda era um tabu.

O próprio Alencar escreveu sobre o assunto, dizendo que jamais havia aplaudido a escravidão em seus discursos ou escritos, e que a respeitara enquanto lei do país, acrescentando: “manifestei-me sempre em favor da sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes por mim assinalada. Continuei como político a propaganda feita no teatro”. Como se vê, Alencar considera sua peça “propaganda” contra a escravidão, mas o verdadeiro significado da atitude de Eduardo [personagem que castiga seu escravo dando-lhe a liberdade] foi assinalado com pertinência por Décio de Almeida Prado: “A escravidão é condenada, em primeiro lugar, pelo mal que faz aos patrões”. Ou seja: mostrando unicamente os inconvenientes da escravidão doméstica, tão comum no Brasil urbano de seu tempo, o escritor não aprofunda as críticas a essa instituição, que afinal sustentava a economia do país. Seu objetivo é condenar um velho hábito das famílias brasileiras, talvez por duas razões: em primeiro lugar, porque as próprias famílias podiam tornar-se vítimas do escravo doméstico: em segundo, porque se tratava de costume herdado da tradição colonial. Manter o escravo doméstico, em 1857, era um anacronismo, pelo menos para as famílias modernas de profissionais liberais que naquela altura viviam de seu trabalho. Eduardo, médico e membro da pequena burguesia emergente de então, dá a liberdade a Pedro e ao mesmo tempo se liberta da última amarra que o prendia à antiga estrutura social. (FARIA, 2012, p. 163-164).

Pode-se dizer que este teatro possuía em seu cerne justamente aqueles aspectos que delimitamos anteriormente: uma intelectualidade formada por referências diretas com a cultura europeia, mais especificamente com a francesa, e que se debruça em investir no Brasil, através da literatura, e consequentemente do teatro (considerado ainda naquela época apenas como mais uma forma literária), uma visão de regeneração social a partir da descrição objetiva e minuciosa de costumes brasileiros. Machado de Assis, grande representante desta intelectualidade nacional, é um dos literatos que se coloca à frente da arte teatral, compreendendo-a acima de tudo como uma necessidade de educação literária.

²⁷⁹ FARIA, 2012, p. 164.

²⁸⁰ FARIA, 2012, p. 164.

Severo em seu diagnóstico, [Machado de Assis] começava por condenar o excesso de traduções em nossa cena, atribuindo a culpa aos empresários, que preferiam encenar traduções a animar os autores nacionais. Lamentava esse fato porque o sucesso que haviam obtido as comédias de Martins Penas, Macedo e Alencar em passado recente era prova de que o público aplaudia as peças brasileiras e que era possível formar um repertório maior do que aquele que havia. Retomando a proposta feita por Alencar no texto “A Comédia Brasileira”, proclamava então a necessidade da criação do teatro nacional e apontava igualmente o realismo teatral francês, chamado de “escola moderna”, como modelo. [...] Outro assunto que aparece bastante nos folhetins de Machado é o da situação de abandono do teatral brasileiro por parte do governo imperial. [...] No folhetim de 16 de dezembro de 1861, citou Victor Hugo para demonstrar que o teatro não era uma “indústria”, que as peças não eram “mercadorias”, que o governo devia ter, sim, uma responsabilidade em relação à arte. Afinal, “criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização não é obra da concorrência”. Como jamais foi atendido, em vários folhetins Machado lamenta que não se tenha criado naqueles anos um “teatro normal”, isto é, uma companhia dramática administrada pelo governo, junto da qual funcionaria uma escola de formação de atores. (FARIA, p. 211 e 217).

Ademais, nota-se que o teatro se mostrava como a real alternativa para uma classe intelectual que procurava estabelecer uma nova proposta de *identidade nacional* do homem brasileiro, pautado sobre a família, o trabalho e a nação. É essa intelectualidade – salvo raras exceções tais como Martins Penas e alguns outros autores de comédias “baixas”²⁸¹ – que vai escrever para o teatro da segunda metade do século XIX. São todos profissionais da literatura, não são “homens de teatro”, pois nesta época ainda não existia a figura do dramaturgo tal como a conhecemos modernamente, ou seja, um profissional dedicado à escrita teatral, inteirado das particularidades performativas do teatro e participativo da sua amplitude cênica²⁸². Logo, conclui-se que Alencar e outros escritores que escreveram para o teatro realista, por serem profissionais da literatura, se mostravam vinculados com a ideia geral do romance enquanto objeto característico da época. Isso tem íntima relação com o aspecto burguês-moralizador do teatro realista.

Sabemos que em suas origens o romance não era apenas o gênero que mimetizava de maneira apologética ou crítica os mecanismos de funcionamento do liberalismo econômico e da sociedade burguesa. Surgido em países que viviam intensos processos de urbanização e alfabetização, o romance era

²⁸¹ O termo “baixas” é utilizado aqui para fazer referência às formas cômicas compostas por elementos considerados pela crítica tradicional como inferiores. Como exemplos destas formas podemos citar a farsa e a sátira. Mais sobre o assunto ver HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969; REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire*. Genève: Droz, 1984.

²⁸² A chegada ao Rio de Janeiro da década de 1870 de Artur Azevedo muda radicalmente este panorama. Com sua maestria e genialidade ao produzir diversas formas cômico musicadas, influencia diversos autores, e “podemos perceber que esses autores estavam absolutamente comprometidos com a prática teatral. Ao indicar detalhadamente um cenário, ao descrever um figurino, ao orientar a movimentação e os estados de ânimo dos personagens, as rubricas refletem a presença do autor em cena, como regente de uma escrita que só se compreende como escrita cênica, na medida em que só se completa inteiramente no espetáculo, com a assistência de seu público (CHIRADIA, 2003, p. 159).

também uma forma literária dirigida *para* o público burguês, condição de sua existência, sobrevivência e também seu fim. (GUIMARÃES, 2004, p. 63).

Ora, se há no teatro realista uma feição mais próxima da literatura, graças à influência do romance, isso quer dizer que há nele certa estreiteza com a intelectualidade brasileira. Se há a presença desta classe de intelectuais, há também, como vimos anteriormente, toda a conjuntura de construção de uma *identidade nacional* a partir de uma cultura europeia com vistas para a regeneração social por meio da razão, pois como vimos no item anterior, a formação e origem da classe intelectual brasileira do século XVIII e XIX ocorreu em centros europeus. Prova disso são as palavras do grupo de redatores de uma edição de 1878 da *Revista da Sociedade Phoenix Literaria*: no “quadro do desenvolvimento intelectual brasileiro do povo brasileiro o que menos há é luz! Em compensação (triste compensação!) temos mais do que sombras – temos trevas!”²⁸³. A menção à ideia de contraposição entre luzes e sombras, relativas à razão e à ignorância, une o discurso destes intelectuais com o pensamento europeu do Século das Luzes empreendido pelo Iluminismo, em oposição à Era das Trevas, ou seja, a Idade Média.

Por outro lado, em relação à questão de invenção da *nação* presente na submissão do teatro realista à pátria, pode-se dizer que havia tal desejo, pois há nessa intelectualidade brasileira, de meados do século XIX, a influências das ideias românticas. Por fim, tudo isto engloba os investimentos em direção às mudanças dos modos de produção em vistas a um pensamento liberalista com fins ao progresso material e cívico do país. Toda essa complexidade de fatores lida diretamente com o caráter e o pensamento burguês.

Portanto, tal como o drama romântico, foi por meio de traduções de obras estrangeiras que a dramaturgia realista brasileira se norteou também em moldes franceses, e mesmo que ela se debruçasse sobre assuntos nacionais, suas intenções moralizadoras e civilizadoras não correspondiam a uma produção ligada diretamente com a realidade brasileira, talvez pelo fato de se ampararem em experiências de uma classe específica e restrita: a burguesia brasileira. “Há, porém, uma difícil questão que ainda não foi enfrentada: como explicar o sucesso e a repercussão das comédias realistas francesas, com sua visão de mundo burguesa e valores liberais, numa sociedade escravocrata?”²⁸⁴ Para Faria, isso corresponda “talvez aquilo que se poderia chamar de ‘desejo de civilização’”²⁸⁵.

As peças francesas traziam para os nossos palcos o retrato de uma sociedade moderna, civilizada, moralizada, regida pela ética burguesa e alicerçada na solidez de valores como o casamento, o trabalho, a família, a

²⁸³ GUIMARÃES, 2004, p. 93. Segundo o autor, o trecho mencionado fora assinado pela redação, que era composta por Urbano Duarte, Antônio Silvério, Lauro Sodré, Paulo Marques e M. Valladão.

²⁸⁴ FARIA, 1993, p. 261.

²⁸⁵ Idem.

honestidade, a honra e a inteligência. Nossos jovens intelectuais, vivendo num país novo, ainda em formação, encontraram nessas peças não só o modelo de sociedade que desejavam para o Brasil, mas também as sugestões para retratarem os costumes dos segmentos sociais brasileiros naquela altura já abertos ao liberalismo e à ideologia burguesa. (FARIA, 1993, p. 262).

Contudo, como as questões de uma forma originária de uma sociedade (francesa) tradicional e autônoma, de diferentes costumes e relações sócio-políticas, poderiam coincidir com as de uma sociedade (brasileira) recém-independente e ainda em regime imperial, que repercutia ainda seus ecos coloniais? Mesmo que houvesse uma burguesia a ser retratada, e se fazendo presente nas plateias dos teatros, essa burguesia não possuía as mesmas características e particularidades da burguesia francesa: o processo de ascensão e consolidação de ambas se deu de modos distintos e singulares. Nesse sentido, por mais que a comédia realista tenha tido uma produção significativa, graças à sua forma e estrutura renovadoras naquele contexto, por outro lado, o seu conteúdo moralizante e “sério” fugia do *modus operandi* e da ideologia da principal classe interessada, ou seja, a burguesia. Esta, por sua vez, irá mostrar-se logo em seguida muito mais interessada nas dinâmicas e assuntos das peças estrangeiras – a princípio inofensivas do ponto de vista crítico – ou aos da comédia ligeira – menos crítica aos velhos costumes e privilégios burgueses, e mais interessada na diversão e no entretenimento da sua plateia. Ou seja, se a burguesia brasileira não estava prestigiando as recorrentes encenações das companhias estrangeiras em temporada no Brasil, algo que era sinônimo de requinte naquela época, ela comparava – principalmente os homens – aos teatros dedicados às revistas de ano, às operetas, às burletas etc.

Conclui-se, assim, que essa tendência conservadora por parte da emergente classe burguesa brasileira se deve em certa medida à sua formação contraditória. Interessada em manter os seus privilégios, herdados em grande parte da tradicional aristocracia, mostrava-se inviável o seu apoio ao liberalismo econômico e político importado da França, pois isso significava abrir mão dos seus antigos privilégios, tais como a serventia e a subserviência do regime escravocrata e sua influência política e econômica na sociedade hierarquizada. Tratava-se de todo um sistema que, ao fim, ver-se-ia ameaçado caso o trabalho livre e remunerado, num contexto republicano e democrático, fosse estimulado, o que geraria novas oportunidades de ascensão e acúmulo de capital, alterando assim o *status quo* favorável para a burguesia. Viu-se, assim, a efetiva realização de transformações sociais, porém vinculadas com a consolidação de uma classe burguesa condicionada à manutenção das antigas hierarquias e dos privilégios garantidos. Ou seja, “as

mudanças ocorreram, mas não a ponto de alterar radicalmente dois fenômenos associados: o controle exercido pela elite e sua expressão sociocultural”²⁸⁶.

A cidade do Rio de Janeiro, por sua vez, não apresentava as características da cidade burguesa onde se desenvolveu a democracia moderna. O peso das tradições escravista e colonial obstruía o desenvolvimento das liberdades civis, ao mesmo tempo que viciava as relações dos cidadãos com o governo. Era uma cidade de comerciantes, de burocratas e de vasto proletariado, socialmente hierarquizada, pouco tocada seja pelos aspectos libertários do liberalismo, seja pela disciplina do trabalho industrial. Uma cidade em que desmoronava a ordem antiga sem que se implantasse a nova ordem burguesa, o que equivale a outra maneira de afirmar a inexistência das condições para a cidadania política. (CARVALHO, 1987, p. 162).

Denota-se, portanto, que esta conformação sócio-política da classe burguesa prejudica os planos de uma classe ilustrada que buscava na esfera cultural confrontar justamente esses vícios sociais e culturais que prendiam o Brasil ao seu passado colonial. Esta discrepância revela o efetivo descompasso de ideias entre os homens de letras e a sociedade, aspecto característico do primeiro período republicano.

De fato, basta lembrar José de Alencar, Pinheiro Guimarães e Valentim José da Silveira Lopes. O teatro entendido como uma arte civilizadora e regeneradora da sociedade não poderia deixar de abordar a questão central da escravidão ou mesmo outros vícios e defeitos morais que ameaçavam a integridade das famílias e do próprio país. Toda uma geração de autores acreditou que o teatro não era apenas diversão, mas sim um poderoso instrumento de educação pública. (FARIA, 2012, p. 180).

No teatro isso reverbera de maneira direta, marcando o ponto no qual a produção de escritores progressistas como José de Alencar deixa de agradar ao público, desinteressado de obras cuja a matéria seja a crítica aos modelos e às dinâmicas conservadoras, privilegiando por outro lado as obras voltadas ao espetáculo visual e ao riso ingênuo. Isso, do ponto de vista dramático, representa o início da derrocada do teatro sério na capital carioca, registrada pelo próprio Alencar, em dezembro de 1875, acerca da representação do seu drama *O Jesuíta*.

Se algum dia o historiador de nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação. A representação d’*O Jesuíta* é a nossa plena justificação. Ela veio provar que o afastamento dos autores dramáticos não é um egoísmo, mas um banimento. O charlatanismo expulsou a Arte do templo. (ALENCAR, 1875, p. 4).

Daí em diante o cenário para os homens de letras que se dedicavam ao ofício da escrita dramática muda radicalmente. Se no teatro romântico e realista as suas produções subiam à

²⁸⁶ NEEDELL, 1993, p. 41.

cena e repercutiam na opinião pública, principalmente nos jornais e nos círculos literários, a partir do final da década de 1860 a prática teatral brasileira agrega as novidades francesas que vinham fazendo muito sucesso nos *cafés-concerts* da nova Paris de Haussmann, moderna e civilizada. Esse fenômeno possui relação direta com a vida teatral que irrompe 1889 em diante, pois coloca em foco de discussão o momento no qual o teatro deixa de se fundamentar na experiência literária (de fins utilitários e nacionalistas, seja por valorização da pátria ou da moral e dos bons costumes) e passa a assumir meios autônomos de propagação, difusão e fruição e independentes da classe letrada. Assim, o movimento teatral realista que surge com êxito em 1855 e se prolonga com maior fôlego até 1865, vê-se repentinamente tendo que lidar com as dificuldades do surgimento de uma linguagem cênica vinculada intimamente com a cultura oral e com as vivências daqueles alheios à burguesia e à cultura erudita. Logo, o declínio do sucesso do teatro realista se dá devido ao êxito emergente do teatro cômico musicado, representado de início pelas *operetas*.

No ano de 1865, o teatro de cunho literário que vinha sendo hegemônico nos palcos do Rio de Janeiro sofre um forte revés. Desde 1859, o pequeno teatro *Alcazar Lyrique* vinha oferecendo um outro tipo de espetáculo, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e lições edificantes pelas canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos vaudevilles vindos diretamente de Paris, assim como os artistas, e apresentados em francês. O golpe de misericórdia sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o *Alcazar* estreou a opereta *Orphée aux enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, com sucesso extraordinário. Nos anúncios dos jornais de 28 de dezembro de 1865, podia-se ler que a peça já havia sido representada 150 vezes. Ou seja, a enorme afluência do público sinalizava para os empresários teatrais o caminho fácil para o lucro. A menos que fossem tomadas medidas para salvar o teatro de cunho literário, seus dias estavam contados. (FARIA, 2012, p. 217).

Essa reviravolta na conjuntura teatral nos serve como o marco de emergência da crise do paradigma que vinha orientando desde o início do século dezenove os modos e os meios de produção teatrais brasileiros. Se no início do século vinte vemos a concretização dessa crise e os seus principais efeitos, mostra-se necessário estudá-la desde o momento no qual ela irrompe na história teatral brasileira. Será, pois, esse o nosso objetivo na segunda parte de nossa dissertação, na qual será abordada a origem, o desenvolvimento e a consolidação desse processo de instabilidade instaurado no cerne da produção dramática – mas não cômica – do teatro brasileiro.

PARTE II
CRISE DO PARADIGMA TEATRO-LITERATURA

CAPÍTULO 1

A LITERATURA NA CRÍTICA E NAS HISTÓRIAS DO TEATRO: A NOÇÃO DE DECADÊNCIA

Pretende-se ao longo desse capítulo abordar os primeiros momentos e a fase de repercussão e de consagração do teatro cômico musicado, dito ligeiro, visando analisar a sua suposta participação no processo de dissolução da produção teatral de cunho dramático no Brasil, encarado como um processo de suposta decadência do teatro brasileiro. Esse aspecto fora apontado, primeiramente, pelos críticos dos jornais e outros periódicos nas últimas décadas do século XIX, e depois pelos primeiros historiadores do teatro brasileiro no início do século XX.

Segundo Polleti, “falar de teatro brasileiro na Primeira República é se confrontar ao discurso de decadência do teatro nacional”²⁸⁷. A discussão em torno do caso se tornou “uma obsessão nos escritos de homens de teatro e de letras da época”²⁸⁸.

Fala-se de decadência o tempo todo, com motivos e culpados diversos: lamenta-se o baixo nível das produções nacionais, o despreparo dos atores, a imoralidade dos palcos brasileiros; são apontados como culpados os empresários e diretores que só buscam lucro fácil, sem preocupação com o nível estético de suas produções, assim como os escritores que se rendem ao cômico popular em busca de sucesso fácil; aponta-se a impossibilidade das companhias nacionais de competirem com as companhias estrangeiras em turnê, dada a indiscutível superioridade técnica destas; lamenta-se o descaso do governo para com o teatro... Em suma, trata-se de um discurso multifacetado, por vezes contraditório, marcado por um pessimismo que domina a maneira de se pensar a situação do teatro nacional da época. (Idem).

Frente a esse problema surgem duas perspectivas diferentes. A primeira diz respeito aos primeiros historiadores do teatro brasileiro tido como campo autônomo, e nisso se inclui Henrique Marinho, Múcio da Paixão, Carlos Sússekkind de Mendonça, Lafayette Silva, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, nos quais se verifica uma abordagem que “tende a tratar a propalada decadência como um dado – mesmo quando essa visão é relativizada, ela não é negada”²⁸⁹. Já na segunda perspectiva, encontram-se os pesquisadores da nossa atualidade, frutos da expansão das universidades e programas de pós-graduação em artes cênicas no Brasil, uma geração que optou por “estudar o teatro da época com outros olhos: a atenção volta-se então para as formas de teatro ditas “populares”, com destaque para o teatro de revista”²⁹⁰. Para estes, “a suposta “decadência” do teatro nacional não passaria do discurso de uma elite cosmopolita

²⁸⁷ POLLETI, 2018, p. 1.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Idem.

e francófila insatisfeita com o que encontra nos palcos nacionais”²⁹¹ e assim buscam denunciar a erudição europeia dos homens de letras oitocentistas e o seu desejo de civilização das plateias brasileiras. Nesse caso, portanto, “o povo enche os teatros e se diverte, enquanto a elite sonha com Europa e despreza a produção nacional – resposta simples para uma questão bem mais complexa...”²⁹².

Se, por um lado, a historiografia até os anos 1980 tende a reproduzir o discurso da decadência acriticamente, inserindo-se na continuidade do que era dito pelos agentes do final do século XIX e começo do XX sem uma problematização mais profunda, por outro lado, não podemos dizer que a historiografia recente seja mais crítica no que se refere a essa questão em particular da “decadência” do teatro nacional: o que predomina é o simples comentário de peças escritas por dramaturgos brasileiros ou de produções de companhias nacionais, sem, no entanto, uma análise conjuntural da situação do meio teatral e sem uma avaliação do lugar e do espaço dessas peças e produções no conjunto do mercado de espetáculos brasileiro do período – o comentário do pesquisador de nossos dias supostamente atestaria o “valor” do que era feito no teatro naquele tempo e, assim, tudo o que era dito pelos observadores da época é ignorado como sendo um simples elitismo e em nenhum momento é questionado quais problemas são apontados e quais projetos são propostos através do diagnóstico da decadência do teatro nacional. (POLLETI, 2018, p. 2).

Nota-se, sobretudo, que a trajetória dos homens de letras oitocentistas resultou na formação de hierarquias culturais nos modos de produção, consumo e reflexão do teatro brasileiro na virada do século XX e nas suas primeiras décadas. Frente a essa constatação, “ao invés de rejeitá-las, o historiador deve aceitar as hierarquias da época e inseri-las em suas problematizações, procurar as suas razões e identificar as forças que as moldam”²⁹³, tendo em conta sobretudo que as “hierarquias culturais são moldadas na longa duração”²⁹⁴, uma vez que “a percepção que os homens têm dos produtos culturais muda de maneira relativamente lenta”. Daí, portanto, a necessidade de se “voltar no tempo para compreender a sua emergência”²⁹⁵. Atentos a isso, buscamos na *Parte I* de nossa dissertação a devida exposição e análise dos aspectos de formação dos princípios e dos valores utilizados pelos homens de letras que engendraram a percepção que se tinha acerca do fenômeno teatral e da sua decadência durante o período da *Belle Époque* brasileira.

Também é no começo do século que o discurso da decadência do teatro nacional parece ter atingido o seu ápice. Discurso que, aliás, não é despropositado, como parece sugerir a historiografia mais recente⁸: nos primeiros anos do século XX as companhias europeias em tournée invadem o Rio e a

²⁹¹ Idem.

²⁹² Idem, p. 2.

²⁹³ Idem, p. 3.

²⁹⁴ Idem.

²⁹⁵ Idem, p. 4.

concorrência é devastadora para os artistas nacionais. Estes são obrigados cada vez mais a se limitarem ao repertório ligeiro, enquanto que o repertório “sério” e mais valorizado simbolicamente vira quase monopólio dos artistas estrangeiros. Mesmo os gêneros cômico e musicado não escapam à invasão estrangeira: por volta de 1910, por exemplo, as companhias nacionais são praticamente varridas dos palcos cariocas e vários atores brasileiros de sucesso são encontrados trabalhando nos cinemas da cidade, executando pequenas peças cômicas entre um filme e outro, prova indiscutível de que os artistas brasileiros tendem a ser cada vez mais relegados para as margens do seu próprio campo. (POLLETI, 2018, p. 9).

Logo, se em nossa dissertação abordamos essa discussão, intrínseca e própria ao período que estudamos, fazemo-la sobretudo no intuito de revisar “o tratamento dado à essa questão da “decadência” do teatro brasileiro pela historiografia recente, que tende a descartá-la como simples elitismo ou uma forma de “complexo de vira-lata” sem, no entanto, problematizá-la”²⁹⁶.

O discurso de decadência não é uma “tendência à depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional”, como vemos no comentário de Claudia Braga citado acima²⁹⁷. Longe de ser uma particularidade brasileira, uma revisão bibliográfica que nós fizemos da história do teatro em vários países do mundo, incluindo Portugal, Espanha, França, Argentina, Itália, Inglaterra, Estados Unidos e até Rússia e as longínquas Austrália e Nova Zelândia mostra a onipresença do discurso de decadência do teatro, pelo menos no mundo ocidental²⁹⁸. Sendo assim, ao invés de ser um traço particular ao Brasil, o discurso da decadência do teatro mostra o quanto a cena nacional está integrada a um modo de se pensar o espetáculo que não conhece fronteiras. (Idem).

A relevância crítica e historiográfica do discurso em torno da decadência nos interessa à medida que se mostra “como uma arma dentro das disputas econômicas e simbólicas do campo teatral, estabelecendo uma disputa pela legitimidade em seu interior”²⁹⁹. Ademais, tem-se o fato de que “uma análise das condições objetivas do campo teatral – verificadas, por exemplo, por dados estatísticos sobre o número e a nacionalidade das peças encenadas, sobre a origem das companhias ou sobre os artistas em atividade – justifica, em parte, o discurso de decadência”³⁰⁰ que se propagou nas páginas dos jornais da época.

Reclamar da decadência do teatro nacional é a maneira pela qual homens de teatro e de letras propõem projetos alternativos para a realidade das

²⁹⁶ POLLETI, 2018, p. 12.

²⁹⁷ Trecho da obra de Braga citado pelo autor: “A questão é que, principalmente do ponto de vista de nossa formação cultural, desde os tempos do Império esteve subjacente ao conceito de civilização das plateias brasileiras o mito da erudição europeia, ou seja, descende da aristocrática Corte Imperial a tendência à depreciação, por parte de nossas elites, do produto nacional levado à cena, independente da qualidade que pudesse apresentar. A busca da crise teatral brasileira revelou-se, portanto, inócua” (BRAGA, 2003, p. 6).

²⁹⁸ Esse importante aspecto apontado por Polleti será abordado por nós nessa segunda Parte da dissertação, propriamente no primeiro item do capítulo dois, por meio da análise do contexto da crise do drama e invenção da encenação no teatro francês na virada do século XX.

²⁹⁹ POLLETI, 2018, p. 13.

³⁰⁰ Idem.

artes cênicas no país, exprimindo valores e interesses que eles tentarão fazer universais, além de revelar as concorrências múltiplas que eles têm que enfrentar. É também a maneira pela qual o historiador pode acessar os interesses dos diversos grupos sociais que investem no evento teatral, estabelecendo a relação de forças em torno do espetáculo no Brasil, além de abordar as relações entre espetáculo e sociedade e as determinações que o social e o político impõem aos homens de teatro locais pela observação da distância que separa os projetos defendidos por eles e aqueles efetivamente realizados. (POLLETI, 2018, p. 15).

Logo, a discussão em torno da existência ou não da decadência do teatro brasileiro se mostra pouco fértil, pois “necessariamente envolve um altíssimo grau de subjetividade”³⁰¹. Por isso o “historiador deve voltar sua atenção para as condições objetivas sobre as quais nasce esse discurso e para os seus usos e efeitos”³⁰². Diferente disso, aqueles que buscam “resgatar” o teatro brasileiro “desdenhando o discurso sobre a decadência do teatro nacional como simples elitismo e sem preocupação em estabelecer as condições objetivas a partir do qual ele nasce”, estão com isso “projetando seus próprios valores e interesses numa realidade diferente daquela em que eles vivem”, tal qual fizeram os pensadores modernistas com as tentativas modernistas no período da *Belle Époque*, outra questão intrínseca ao assunto.

1. ORIGENS – TEATRO CÔMICO FRANCÊS, INDÚSTRIA CULTURAL E ENTRETENIMENTO: AS ORIGENS DO TEATRO LIGEIRO NO BRASIL

Em fevereiro de 1859 o teatro de cunho dramático no Rio de Janeiro começa a sofrer um revés violento, graças à criação do *Alcazar Lyrique* e o seu repertório de vaudevilles, óperas-cômicas e operetas, alterando de forma drástica e abrupta a produção, a recepção e a difusão das peças dramáticas que até então ocupavam, mesmo que precariamente, a vida teatral carioca. Ainda no século XIX, as influências do Alcazar popularizam a revista de ano, que em seguida dá origem a outra prática: o teatro de revista. Além disso, tem-se a burleta, forma original e desenvolvida pela primeira vez em 1897 por Artur Azevedo.

A opereta será a primeira das formas de teatro ligeiro a aportar no Brasil no século 19, mas não será a única, na sua esteira outros gêneros se popularizaram na segunda metade do século 19, numa variedade cada vez maior de opções conforme se aproxima o final do século. A mágica, o vaudeville, o café-cantante o café-concerto, o teatro de variedades, o cabaré, o music-hall, a burleta e a revista serão alguns desses inúmeros gêneros de grande apelo que irão conquistar o público. A opereta, tanto quanto esses outros gêneros, tendo sido importados das grandes capitais europeias, constituíam-se num produto típico das grandes concentrações urbanas do século passado, o resultado de uma mistura de inúmeras tradições de espetáculos populares com

³⁰¹ Idem, p. 17.

³⁰²

um certo gosto pequeno-burguês que se difundia pelas camadas médias das cidades que se tomavam metrópoles modernas. (MENCARELLI, 1996, p. 46).

Uma análise que se pretende coerente e factível com os gêneros ligeiros que se difundiram no final do século XIX e início do XX, deve focar o desenvolvimento dos campos social e político que confluíram para o seu grande sucesso. Esse esforço se mostra fundamental para caracterizar os elementos de formação do público de teatro do Rio de Janeiro, aspecto imprescindível para pensarmos a recepção das dramaturgias opostas ao teatro cômico musicado na *Belle Époque*.

De início, é preciso ressaltar a importância das formas cômicas de origem francesa no processo de exploração do argumento de uma suposta decadência do teatro no Brasil. Para isso, é preciso estudar as primeiras representações do gênero realizadas por aqui e trazidas por artistas franceses. Tal existência remonta, contudo, a década anterior a de 1859, ano de criação do Alcazar.

De acordo com Mencarelli, “a marca do teatro ligeiro no Rio de Janeiro não começou com o Alcazar, apesar de ter nele um de seus marcos”³⁰³. Assim como as duas companhias que veremos mais adiante, houve uma outra que em 1830 se instalou no Teatro São Januário, onde apresentou melodramas, vaudevilles e pochades³⁰⁴. Galante de Sousa, também relata experiências de antes do Alcazar: “a opereta francesa fez sua entrada triunfal, no Rio de Janeiro, em 1846, quando aqui aportou uma companhia francesa que trazia em seu elenco a Durval e a Eugênia Mège”³⁰⁵. Porém, segundo ele foi “no famigerado Alcazar, que a opereta, desde 1859, gozou o maior favor do público”³⁰⁶. De todo modo, uma breve passagem pelas experiências dessas companhias francesas pré Alcazar nos permitirão estabelecer algumas distinções importantes e que separam essas experiências daquelas realizadas a partir de 1859.

Segundo Inacio, “era 15 de junho de 1840, segunda-feira, quando o navio francês Ursin partiu do porto de Havre rumo ao Brasil. A bordo, um grupo de comediantes franceses, vaudevillistas, lançava sua sorte ao desconhecido e exótico país”³⁰⁷. Ao contrário do que era comum na época, ou seja, a vinda de artistas “solitários confiando à própria sorte a busca de um posto em um teatro do Rio de Janeiro”³⁰⁸, esses artistas “saíram da França já como uma companhia

³⁰³ MENCARELLI, 2003, p. 15.

³⁰⁴ Segundo Dicionário Larousse: “Obra literária escrita rapidamente”. <https://www.larousse.fr/>. Acesso em 20-09-18.

³⁰⁵ SOUSA, 1960, p. 222.

³⁰⁶ Idem, p. 223.

³⁰⁷ INACIO, 2013, p. 59.

³⁰⁸ Idem, p. 60.

teatral estruturada, sob a direção de Ernest Gervaise e a batuta do regente Morelli Landolfi³⁰⁹ e consigo traziam “um repertório pré-definido e pouco conhecido pelos fluminenses: vaudevilles e peças classificadas como *opéra-comique*”³¹⁰. Pelo número de artistas, denota-se o sério empreendimento em execução: “desembarcaram 22 artistas, dos quais 11 eram mulheres. [...] Junto ainda desembarcaram alguns técnicos de teatro, que auxiliavam na estruturação dos espetáculos”³¹¹. Alguns dias após o desembarque a então chamada Companhia Dramática Francesa se instala no Teatro São Januário e em 24 de junho de 1840 estreia com a representação de *Le Mariage de Raison*, vaudeville em 2 atos, e *L’Artiste*, vaudeville em 1 ato”³¹².

A Companhia Dramática Francesa trouxe uma nova realidade para os divertimentos noturnos do Rio de Janeiro. Em cada um de seus dois espetáculos semanais eram apresentadas, em média, três peças, das quais pelo menos uma era inédita. Nesse ritmo, de 1840 a 1845, o teatro francês representou 435 títulos diferentes de um total de 755 peças postas em cena, enquanto o Teatro São Pedro de Alcântara lutava com seus vários meses sequenciais encenando uma só obra e com as instabilidades de suas companhias. (INACIO, 2013, p. 62).

As companhias de vaudevilles e as *óperas-comiques* tiveram o seu crescimento na França nas últimas décadas do século XVIII, tendo o seu apogeu no Segundo Império e perdurando durante todo o século XIX. A chegada posterior dessas práticas teatrais no Brasil é o reflexo da impossibilidade de imigração de estrangeiros no Brasil, realidade que seria alterada apenas com a abertura dos portos em 1808, ocorrida graças à instalação da Corte portuguesa no Brasil. Mesmo assim, “os franceses ainda esperaram até 1815 para poderem entrar legalmente no país, data em que foi firmado um acordo de paz entre Portugal e França”³¹³.

A Companhia Dramática Francesa permanece nos palcos do São Januário até 1846, momento no qual “as dificuldades se agravaram com a disputa imposta por parte dos diretores do teatro São Pedro de Alcântara pelo aluguel do teatro São Januário”³¹⁴. Como era de se esperar tal “disputa elevou o valor da sala, impossibilitando a permanência da Companhia Dramática Francesa”³¹⁵. Mesmo assim, suas “se estenderam até agosto de 1846, mantendo a prática de pôr em cena peças inéditas”³¹⁶. Para Inacio, o fim efetivo da Companhia foi “fruto da sua dissociação e não de sua extinção”, pois os artistas “apenas se desagregaram da companhia, mas

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ Idem.

³¹¹ Idem.

³¹² Idem.

³¹³ Idem, p. 74.

³¹⁴ Idem, p. 63.

³¹⁵ Idem.

³¹⁶ Idem.

continuaram em atividade na corte, salvo aqueles que já haviam retornado à França, principalmente por motivo de doença”. Contudo, parecia que a frente combativa do Teatro São Pedro não intimidava de todo a presença do Teatro Francês no palco do São Januário, pois menos de um mês após a última apresentação da Companhia Dramática Francesa, “um outro grupo de artistas franceses alugaram o teatro São Januário para suas representações. Subia à cena a *Compagnie Lyrique Française* sob a direção de M. Levasseur”³¹⁷. Após findado o contrato, em dezembro de 1846 a companhia transferiu-se para o Teatro São Francisco, melhor localizado pois ficava ao lado do Teatro São Pedro, no centro da região onde se davam os eventos sociais da corte. Ali a companhia permaneceu durante dois anos representando grandes sucessos do gênero *opéra-comique* e resistiu até janeiro de 1848. Foram essas duas companhias, portanto, “os primeiros grupos de artistas teatrais franceses que vieram para o Brasil de forma organizada, estruturaram e apresentaram um espetáculo mais sistemático, aos moldes dos que aconteciam em Paris”³¹⁸.

As vindas em 1840 e 1846, da Companhia Dramática Francesa e em seguida da Companhia Lírica Francesa, colocam o Brasil em sintonia com o que vinha ocorrendo em várias cidades do Europa e da América do Norte. Isso representa a gênese da forte difusão do teatro francês na Modernidade, e “que faz parte de todo um contexto que engloba a organização teatral francesa, a importância alcançada pelo teatro francês durante o final do século XVIII e todo o século XIX e o papel representado por alguns gêneros específicos, o *vaudeville* e o *opéra-comique*, centrais nos jogos discursivos da modernidade”³¹⁹.

Durante todo o século XIX, o teatro francês se multiplicou por diversas cidades dentro e fora da Europa, como São Petersburgo, Moscou, La Haye, Berlin, Nova Orleans, Nova Iorque, São Francisco, Jassy (na Romênia), Viena, Turin, Varsóvia, Madrid, Hamburg, Copenhague, Cairo, etc¹⁸². A grande difusão de obras francesas pelo mundo coloca o teatro como um dos principais vetores de manutenção da presença da cultura francesa em diversos países, possível por ele ter obtido sucesso na sua adequação à uma verdadeira “indústria teatral”¹⁸³, tornando-se de produzir grande quantidade de obras destinadas a um público diversificado. Além disso, a relação estabelecida entre o Estado e os gêneros teatrais, definidos pelas casas de espetáculo às quais estavam ligados, possibilitou a estruturação mais clara de um “teatro nacional”, que diferia nitidamente dos outros teatros e ocupava posição singular na construção dos significados de nação. Neste sentido, a argumentação de Fumaroli, ao tratar da proliferação da cultura francesa além de suas fronteiras, é de que “le théâtre français exerce en effet une domination très nette sur tous les autres théâtres nationaux. Cette domination s’inscrit dans

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Idem, p. 64.

³¹⁹ Idem, p. 86.

le cadre de la suprématie culturelle de la France que remonte à l'époque moderne". (INACIO, 2013, p. 187).

Diferentemente do que ocorrerá décadas seguintes com a criação do *Alcazar* em 1859, a grande quantidade de representações e o alto número de peças do teatro francês contemporâneo não atuou de maneira a sobrepor a prática teatral luso-brasileira desenvolvida naquela época no palco do Teatro São Pedro de Alcântara, sob tutela do grande artista João Caetano. Ao contrário disso, viu-se uma impulsão do discurso acerca da necessidade de aperfeiçoamento das técnicas teatrais e de valorização do discurso nacionalista em torno do teatro da Corte.

Nesse cenário, instala-se a companhia francesa pondo em cena 58 novos títulos em menos de seis meses, enquanto a companhia do teatro de São Pedro apresentou, no mesmo período, apenas três novas peças. É inegável que as práticas do teatro francês impuseram um novo ritmo para a vida teatral da corte, além de apresentar novas linguagens cênicas e literárias. Entretanto, o impacto do teatro francês no cotidiano do Rio de Janeiro foi muito além de discussões de forma, ele legitimou as inquietações dos críticos por um teatro mais organizado e de melhor qualidade, possibilitou o estabelecimento de diálogos entre a crítica e as obras francesas [...]. Ao contrário da doença "parisina" descrita por Brito Broca ao tratar das relações estabelecidas entre o Rio de Janeiro e a cultura parisiense no final do século XIX, o contato entre o público e críticos fluminenses e o teatro francês, apresentado pelas companhias de Gervaise e Levasseur, causou estranhamento no lugar de reconhecimento". (INACIO, 2013, p. 227).

Por outro lado, segundo Inacio³²⁰ houve também uma parcela da sociedade que não via o teatro francês pela via positiva tal como os escritores defensores do teatro nacional. Essa parcela da sociedade via no teatro francês do São Januário a "possibilidade concreta de viver as práticas do mundo civilizado", capaz de suprir a necessidade um teatro "digno da civilização fluminense à qual outras companhias não respondiam à altura". Além disso, alguns o encaravam como a "oportunidade de promover um melhor aprendizado da 'língua universal do mundo ilustrado', o francês". E mesmo ante às dificuldades de sua localização, o público se fazia assíduo e fiel a Companhia francesa liderada por Gervaise.

A presença da Companhia Francesa nesse teatro mostra que o público fluminense era muito mais flexível do que se possa constatar observando a localidade e o entorno da sala de espetáculo. Apesar da má localização, as apresentações dos artistas franceses passaram a ter um público fiel, composto pelos mais altos postos do governo brasileiro, incluindo o Imperador e sua família, que esteve presente inúmeras vezes no teatro de São Januário para assistir vaudevilles e dramas franceses. Mesmo com a augusta presença, o desconforto causado pela estrutura ruim que possuía a sala não deixa de ser enfatizado pela crítica. Mas, ao contrário de condenar a Companhia Francesa,

³²⁰ INACIO, 2013, p. 90.

as considerações à respeito das más condições do prédio a colocava como vítima das circunstâncias. (INACIO, 2013, p. 194).

Nesse contexto, o Teatro São Pedro passa a atuar como “espaço de significação”³²¹ em contraposição ao “espaço de estranhamento” representado pelo rigor técnico e artístico do teatro francês reconhecido pela própria crítica brasileira, que em questão de meses viu serem aplicadas “noções de teatro que já cultivavam como teoria, a exemplo da busca pela verossimilhança nos palcos, o anseio pela ilusão, o qual também era compartilhado pelo público dos teatros franceses”³²². Outro aspecto que se tornou frequente nas críticas e folhetins, foi a disparidade entre o desempenho dos artistas franceses e os brasileiros ou portugueses que ocupavam o São Pedro, principalmente no que dizia respeito à utilização que faziam do ponto.

A superioridade indiscutível da Companhia Francesa, segundo o autor da nota, não era proveniente apenas do talento e ilustração de seus principais atores, mas da soma desses fatores com a “verdade histórica com que se vestem, no método de sua mímica e declamação e sim também em que em menor prazo de tempo aprendem de cor e mais perfeitamente estudam seus papeis, de modo que não precisam do ponto e não se lhes ouve a voz ressoando por cima da dos representantes”. Em contraposição às qualidades trazidas pelos artistas franceses estava o teatro de São Pedro, com seus artistas que não eram capazes de decorar seus papeis, esperando “a palavra do ponto, que se ouve distintamente a considerável distância”. A comparação entre o desempenho dos dois teatros demonstra que esses autores compreendiam alguns elementos teatrais em voga no período. (INACIO, 2013, p. 183).

Nota-se, portanto, que a presença, mesmo que intensa, de uma companhia estrangeira não significa a alteração do *status quo* teatral de uma época. Isso nos mostra que a simples existência de uma companhia estrangeira não incorre na assimilação deliberada e hegemônica de sua produção. É necessário, sobretudo, todo um contexto, um conjunto de aspectos, para que isso ocorra. No caso do teatro francês no Brasil na década de 1840, destaca-se o seu fértil diálogo com a prática local, marcado pelo fomento de relações positivas promovido pela crítica e pelo público.

A valorização da cultura francesa, ou o afrancesamento, ainda não estava em voga na década de 1840, pelo menos não no que se referia ao teatro, ao contrário, o confronto do público fluminense com o teatro francês não resultou em uma supervalorização do último, mas reforçou a necessidade de criar um teatro dito nacional. Apesar do apoio dado pela crítica ao teatro francês, o foco do público e dos próprios literatos voltava-se para o teatro de São Pedro e para as melhorias de sua qualidade, o que significava a melhoria e valorização do nacional, significado que nasce em oposição ao estrangeiro representado pelas duas companhias francesas. Dessa forma, a reação dos fluminenses perante a experiência proporcionada pelos artistas franceses e de um teatro aos moldes do produzido em Paris, foi muito mais de manutenção da

³²¹ Idem, p. 222.

³²² Idem, p. 183.

necessidade de elaboração do nacional em detrimento do estrangeiro, do que de cópia do exemplo francês. (Idem).

Se houve em nossa história teatral oitocentista um fenômeno de resoluta absorção de práticas e dinâmicas alheias às nossas, tal como defendido por alguns escritores da época, especificamente da década de 1860 em diante, foi preciso para isso mais do que a simples presença de artistas ou peças estrangeiras. As condições de produção, de difusão e de recepção das práticas teatrais de determinado período devem ser observadas em conjunto com as dinâmicas sociais e políticas do momento, pois somente assim se torna factível uma interpretação histórica comprometida com a contemporaneidade dos fatos investigados. Interessa-nos agora, portanto, olhar pra esses anos nos quais se percebe a gênese do ponto de vista que delegou ao teatro ligeiro, de origem francesa, a responsabilidade pela suposta decadência do teatro brasileiro, culminando na crise da literatura dramática brasileira enfrentada pelos escritores na *Belle Époque*.

O teatro ligeiro tem suas origens em formas originalmente francesas, trazidas para o Brasil pelo intermédio de artistas dispostos a fazerem o seu sucesso nas plateias brasileiras. Como vimos há pouco, isso fazia parte do próprio processo de expansão e difusão das formas cômicas francesas durante o século XIX não apenas na América do Sul, como também na América do Norte e Europa.

Em 1855 Jacques Offenbach havia fundado em Paris o *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, dirigindo-o de 19 de maio de 1855 até 26 de janeiro de 1862. Principal divulgador da opereta, Offenbach a cria em diálogo com o vaudeville e a opéra-comique, este último sendo “um gênero lírico, mas no qual se fala” e o primeiro “um gênero dramático, mas no qual se canta”³²³. Para ele, conforme as duas formas evoluem durante o século XIX suas características originais de potência em comicidade se perdem, e assim a opereta representaria “ressuscitar o gênero primitivo e verdadeiro”³²⁴, que remonta ao teatro de Feira do século XVIII e é capaz de “entregar ao público ideias e melodias ‘leves’”. A princípio, o *Bouffes-Parisiens* sofre certa resistência do público, mas em 21 de outubro de 1858 Offenbach leva ao palco *Orphée aux enfers*, ópera-bufa em 3 atos, que altera definitivamente esse contexto. Apesar da crítica negativa de intelectuais da época ao fato de a obra ser uma sátira de uma mitologia clássica, uma espécie de profanação, sua representação altera os números da bilheteria do teatro. O sucesso da nova criação

³²³ Ver página 585 de YON, Jean-Claude. “La Création Du Théâtre Des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou La Difficile Naissance De L’opérette.” *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 39, no. 4, 1992, pp. 575–600. Traduções nossas.

³²⁴ Idem, p. 586.

de Offenbach será sentido também no Brasil, por meio da sua representação pela companhia do francês Joseph Arnaud no Alcazar Lyrique, em fevereiro de 1865.

O Alcazar³²⁵ foi a primeira casa de espetáculos dedicada às operetas francesas. Inaugurado em 17 de fevereiro de 1859, na Rua da Vala³²⁶, o teatro era dirigido por Joseph Arnaud. Na época de sua inauguração, com um programa composto por canções, cenas cômicas e um vaudeville, o “público não acolheu o empreendimento com entusiasmo e, apesar dos esforços, o empresário não logrou sucesso”³²⁷.

Joseph Arnaud suspendeu, então, as réeitas do teatro e, devido à escassez de artistas no Rio, impossibilitado de modificar seu repertório, embarcou para Paris, onde contratou um elenco francês, que aqui chegou pelo navio *Bearn*, em 16 de junho de 1864, trazendo para sua casa de espetáculos a opereta francesa, que iria deliciar as noites cariocas. O sucesso foi estrondoso, os cariocas jamais haviam visto nada semelhante. (DIAS, 2012, p. 117).

Foi a partir dos anos 1860, portanto, que se inicia uma reviravolta no teatro carioca, que até então vinha sendo alimentado por uma sólida produção de peças realistas. Segundo Faria, o golpe de misericórdia se deu em 1865, com a estreia no Rio de Janeiro de *Orphée aux enfers*.

No ano de 1865, o teatro de cunho literário que vinha sendo hegemônico nos palcos do Rio de Janeiro sofre um forte revés. Desde 1859, o pequeno teatro Alcazar Lyrique vinha oferecendo um outro tipo de espetáculo, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e lições edificantes pelas canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos vaudevilles vindos diretamente de Paris, assim como os artistas, e apresentados em francês. O golpe de misericórdia sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o Alcazar estreou a opereta *Orphée aux enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, com sucesso extraordinário. (FARIA, 2012, p. 217).

A importância deste gesto para a produção teatral brasileira de cunho dramático equivale ao início da sua paulatina recessão. Segundo Mencarelli³²⁸, o teatro do Alcazar surge “em contradição com o nacionalismo romântico que dominara durante os últimos anos o panorama literário e teatral”, e assim “surgia, com vigor, a voga de espetáculos com forte apelo estrangeiro e sem nenhuma preocupação crítica ou princípios programáticos. Seu objetivo era a diversão

³²⁵ “Conhecido também durante alguns anos como Théâtre Lyrique Français, Teatro Francez, Alcazar Lyrico Fluminense e Alcazar Fluminense, depois de restaurado, é reinaugurado em 8 de outubro de 1877 com o nome de Teatro Dona Izabel”. (DIAS, 2012, p. 117).

³²⁶ “Chamada de Rua da Vala, porque as sobras das águas do chafariz do Largo da Carioca corriam para uma vala até a “prainha”, beira mar, hoje Praça Mauá. Depois da guerra do Paraguai, com os sucessos militares do Sul, denominaram Uruguaiana. A localização da casa de espetáculos era entre os números 43, 45, 47, 49 e 51. Posteriormente com o nome de Uruguaiana, de acordo com requerimento 50-2-60 de 15/02/1879, o prédio do teatro, recebeu o número 39”. (DIAS, 2012, p. 179).

³²⁷ Dias, 2012, p. 117.

³²⁸ MENCARELLI, 1996, p. 38.

pura e simples, seu lema agradar a plateia”. Exemplo notório desse revés são os dizeres daquele que foi o mais expressivo autor do teatro realista no Brasil, o escritor cearense José de Alencar, na ocasião de representação do seu drama *O Jesuíta*, em setembro de 1875, cinco anos após a estreia de *Orphée* no Alcazar, a essa época bastante consolidado no gosto do público carioca.

E que o público fluminense ainda não sabe ser público, e deixa que um grupo de ardélis usurpe-lhe o nome e os foros. Se algum dia o historiador de nossa ainda nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação. A representação do Jesuíta é a nossa plena justificação. Ela veio provar que o afastamento dos autores dramáticos, não é um egoísmo, mas um banimento. (ALENCAR, 1875, p. 4).

Devido às características próprias que o gênero ligeiro assume na acepção carioca, ou seja, ao seu caráter pautado na diversão e no entretenimento voltado, segundo diziam, ao público masculino, sua existência passar a ser vinculada com a nascente e intensa vida noturna e com a boemia masculina da cidade que crescia em ritmo acelerado por ser, à época, capital do Reino.

O Alcazar Lyrique situado na Rua da Vala, com suas belas e sedutoras atrizes francesas popularizou o gosto pela opereta no Rio; uma convivência saudável com a boemia da cidade, e que veio despertar na sociedade o gosto pelo mundo colorido e sensual do teatro ligeiro. O Teatro Alcazar Lyrique tornou-se a mais famosa casa de espetáculos no Rio. No início o Alcazar Lyrique era apenas um teatro de variedades com sucesso relativo, mas as artistas francesas acabaram encantando o público fluminense, remodelando os hábitos burgueses da cidade e propagando o gosto pelos espetáculos ligeiros: *vaudevilles*, operetas, *chansonnettes* e, também, bailes de máscaras e fantasias. Entretanto, nos cafês-dançantes o comportamento do público era bastante informal e os espectadores não eram os mesmos que frequentavam as salas dos espetáculos destinadas ao drama e à ópera. (DIAS, 2012, p. 119).

Ao Alcazar, graças às suas belas atrizes francesas, vinculou-se logo a ideia de um espaço de depravação não apenas do gosto artístico e literário, mas também moral. A principal responsável por essa avaliação diz ter sido Célestine Marie-Aimée Tronchon, ou apenas, Aimée, nome pelo qual a principal atriz francesa importada por Arnaud ficou consagrada. Segundo Visconde de Taunay³²⁹, ela era “de todas a mais célebre”.

³²⁹ TAUNAY, 2005, p. 138.

Nascida em Argélia em 1852 (*sic*)³³⁰, é provável que tenha começado a trabalhar aos 8³³¹ anos em Paris como dançarina no Casino de la Rue Cadet. *Vermorel* (1860, p. 32) cita uma menina chamada Aimée, gentil e graciosa dançarina, cuja juventude desperta a inveja das rivais. Aos dez anos, ela se apresenta com Pacra, Risette e Irma no Eldorado, como cantora cômica. O colaborador do jornal *La Chanson* (15/01/1863, p. 4) comenta o desempenho da jovem artista e a compara à célebre Mme. Chollet-Biard. [...] Aimée trabalhou no Eldorado até que Arnaud fosse buscá-la para trabalhar no Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro por um período de quatro anos. Ela desembarca no Rio de Janeiro em 18 de junho de 1864, acompanhada por Joseph Arnaud que apresenta a menina de apenas 12³³² anos como “primeira cantora cômica, estrela parisiense”. O fato é que a jovem artista não era uma celebridade na França e o Brasil representava para ela uma oportunidade de ter sucesso, ganhar dinheiro e se tornar uma estrela. (CALLIPO, 2017, p. 40).

É notável a importância que Aimée assumiu na consagração do Alcazar e, consequentemente, no estigma que se calcou sobre ele. A jovem artista logo de início “agrada ao público graças a seu repertório variado e a seu charme, que mistura malícia e inocência”³³³. No mês seguinte da sua chegada, já se pode encontrar menções ao seu emergente sucesso, publicadas na coluna *Noticiário*, do Diário do Rio de Janeiro, do dia 10 de julho de 1864.

Os artistas recém-chegados para este estabelecimento continuam a atrair numerosa e, podemos dizer, escolhida concorrência de homens aos seus espetáculos, que em sua quase totalidade são novos e interessantes. Mlle Aimée é, porém, a favorita do público. Verdadeiro demoninho de saias, tem olhos cheios de malícia, uma voz agradável e afinada, um *physico* dos mais formosos, uma boca que diz tudo antes de dizer nada, um pezinho que faz andar à roda muita cabeça branca. O que, porém, sobreleva a tudo o mais é o *entrain* a graça, o chiste com que inflexiona as menores palavras, com que explica com um gesto, com um olhar, com uma momice de criança as mais maliciosas intenções do poeta, cujos versos repete. No Alcazar passam-se atualmente algumas horas de agradável distração. Não é, contudo, um curso de moral para uso das moças solteiras. É um divertimento para os veteranos da vida ou para os que já juraram bandeiras no batalhão da maioridade legal.

³³⁰ A data e o local que constam em *The encyclopedia of the musical theatre* (2001) são diferentes dos informados pela autora. “AIMÉE, Marie [TRONCHON, Celestine Marie Aimée] (b Lyon, 1846; d Auteuil, 2 October 1887). French actress and singer who became America's fore-most star of opéra-bouffe. The illegitimate daughter of a certain Mlle Tronchon (who gave out, in later years, that her child had been born in Algeria)” (GÄNZL, 2001, p. 19-20). Tradução nossa: “Atriz e cantora francesa que se tornou a mais relevante estrela da opéra-bouffe da América. Filha ilegítima de Mlle Tronchon (que, nos anos seguintes, desmentiu que sua filha tivesse nascido na Argélia)”.

³³¹ 14 anos.

³³² 18 anos.

³³³ Idem, p. 41.

Figura 1 Marie Aimée³³⁴.

Fonte: GÄNZL, Kurt. The encyclopedia of the musical theatre. 2. ed. New York: Schirmer Books, 2001. 3 v.

Porém, sua glorificação ocorre de fato quando interpreta o papel de Eurídice na estreia de *Orphée aux Enfers*, em 3 de fevereiro de 1865³³⁵. A representação da obra-prima de Offenbach “foi um sucesso: apesar de serem observadas algumas falhas na produção, ela atinge, em 15 de janeiro de 1868, sua 347ª apresentação”³³⁶. A jovem atriz tomou o centro das atenções.

Acresce, como quebra, que Mademoiselle Aimée, a simpática e protegida artista da *Semana Ilustrada*, a inteligente Eurídice, a filha das musas, faz um dos seus melhores papeis, ou antes ostenta a sua melhor criação. Poucos artistas temos visto e ouvido com tanto conhecimento do palco, nenhum com mais inteligência e espírito. Não pensem que é incenso, porque a *Semana* não precisa louvar por louvar e nem trocou com Mlle. Aimée senão uma

³³⁴ A legenda no original nos chama a atenção: “Marie Aimée. America’s queen of the opéra-bouffe stage”. (GÄNZL, 2001, p. 20).

³³⁵ Em alguns estudos consta que a estreia teria ocorrido em 1 de fevereiro, mas em anúncio publicado no *Jornal do Comércio* do dia 1 de fevereiro de 1865, lê-se o seguinte: “La première représentation de Orphée aux Enfers annoncé pour aujourd’hui 1^{er} Février, se trouve renvoyé irrévocablement à vendredi 3 Février, pour les répétitions générales, et l’achèvement de décors”. Tradução nossa: “A primeira representação de Orphée aux Enfers anunciada para hoje 1º de fevereiro, encontra-se remarcada irrevogavelmente para sexta-feira 3 de fevereiro”.

³³⁶ Idem.

pequena correspondência de cartas, sem que até hoje tenha trocado com ela meia palavra.³³⁷

Figura 2 Marie Aimée. Site Costume Cocktail.³³⁸

Além do periódico *Semana Ilustrada*, outro que se dedicou várias vezes ao registro da estrela do Alcazar foi o francês *Ba-Ta-Clan*. Em sua edição de 8 de junho de 1867, o jornal diz que Aimée é “a personificação do teatro lírico francês. Quando falamos de Mlle Aimée, queremos dizer o Alcazar. Sua grande popularidade, assim como aquela do teatro, data do *Orphée aux Enfers*, que está em sua 306ª representação”³³⁹. E acrescenta:

Uma fisionomia provocante, olhos tão brilhantes que iriam explodir, só de olhar para ela, uma fileira inteira de caixas de artilharia, um nariz fino como sua interpretação ou suas réplicas, uma boca macia, ombros e pernas perfeitas, acrescente a isso uma boa voz e uma perfeita compreensão da cena que a faz adivinhar o que ela nem mesmo aprendeu, é preciso mais que isso para ter sucesso no teatro? O sucesso que Mlle Aimée pode alcançar em Paris,

³³⁷ *O céu estrelado*, *Semana Ilustrada*, 20 de maio de 1866.

³³⁸ Disponível em: <http://www.costumecocktail.com/2016/08/22/marie-aimée-ca-1870s-1880s/>. Acesso em 20-09-18.

³³⁹ Tradução nossa. “La personnification du théâtre lyrique français. Quand on parle de mademoiselle Aimée, on veut dire l’Alcazar. Sa grande popularité ainsi que celle du théâtre datent d’*Orphée aux Enfers* qui est à sa 306^{me} représentation”.

onde mais cedo ou mais tarde será chamada, não surpreenderá os frequentadores do Alcazar Lyrique.³⁴⁰

Figura 3 Marie Aimée. Site Costume Cocktail.³⁴¹

Dois meses adiante, outro colunista, agora do Correio Mercantil, na edição de 11 de agosto de 1867, afirma a fama que se estabeleceu sobre as *soirées* do Alcazar.

O homem nasce, come, digere e morre. Eis as grandes teses de sua doutrina. Só me restam duas distrações: o Alcazar e a Câmara dos Deputados. Ao templo da Rua da Vala só vou em *soirées* particulares. A razão é simples: nas reuniões particulares o canção de Mlle Aimée é mais inocente.

O cronista se refere, certamente, ao episódios em que o Alcazar anunciou espetáculos voltados para as famílias do Rio de Janeiro, momentos esses de agitação pública para as esposas

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Disponível em: <http://www.costumecocktail.com/2016/08/22/marie-aimee-ca-1870s/>. Acesso em 20-09-18.

e outras moças curiosas para saberem o que se passava ali no teatro da Rua da Vala, frequentado assiduamente por seus maridos e colegas. Visconde de Taunay³⁴², nos dá notícias acerca disso:

Para as senhoras de boa roda aquilo [o Alcazar] só era foco de imoralidade e das maiores torpezas; mas quando se anunciaram espetáculos extraordinários, destinados às famílias, foi uma concorrência enorme e a salazinha da Rua da Vala ficou cheia a transbordar do que havia de melhor e de mais embiocado no Rio de Janeiro, deixando bem patente a curiosidade – e mais do que isto – a ansiedade de conhecer o que havia de tão encantador e delirante naquelas representações.

Seguindo em seu registro, Taunay diz saber “de fonte bem limpa que um marido despojou a esposa dos brilhantes para levá-los em homenagem à Aimée e alcançar-lhe os sorrisos feiticeiros”³⁴³. Na mesma esteira do Visconde, outro eminente escritor da época e que registrou a destacada presença de Aimée na divulgação do Alcazar foi Machado de Assis, por meio, segundo ele disse, da recomendação de um amigo. As palavras constam publicadas na coluna *Ao Acaso*, do Diário do Rio de Janeiro, de 3 de julho de 1864.

Já tinha lançado no papel as minhas iniciais, mas sou obrigado a incluir ainda algumas linhas no folhetim. “— Dize aos teus leitores, escreve-me agora um amigo, que, se querem ver um demoninho louro, — uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, — um nariz como o de Safo, — uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio, — enfim a graça parisiense, ‘toute purê’, vão...” Adivinhem os meus leitores aonde quer o meu amigo que eu os mande ver este idílio? “... ao Alcazar: é Mlle. Aimée”. Vejam os leitores até que ponto tem razão o comunicante.

Vê-se, pois, que colocadas em conjunto, as observações acerca da figura de Mlle. Aimée ressaltam o teor e a abordagem das acusações sobre as quais o Alcazar será acusado pelos principais escritores da época, ou seja, visto sempre pelo viés de deturpação, sobretudo, da moral burguesa e dos bons costumes familiares.

A trajetória de Aimée segue sendo um sucesso nos anos seguintes. Em novembro de 1866, ela interpreta a personagem Boulotte na estreia de *Barbe Bleue*. Segundo o cronista da *Semana Ilustrada* de 4 de novembro de 1866, “a ópera agradou e foi recebida com palmas” e “Aimée deu um grande realce ao seu papel, cantou com suma graça, foi um verdadeiro demoninho de vestido caudal”, sendo, ao fim, “mimoseada com presentes significativos, e muitas flores, *bouquets*, etc”.

Depois disso ela passa a estrelar todas as representações do Alcazar, atuando nos papéis principais de peças tais como *La Belle Hélène*, *Le Pont des Soupîrs*, *Les Bavards*, *La Grande*

³⁴² TAUNAY, 2005, p. 137.

³⁴³ Idem.

Duchesse de Gerolstein, *La chanson de Fortunio* e *Premières Armes de Richelieu*. Juntas, essas *opéras-bouffes* significavam uma nova fase para o Alcazar. Vistas por Offenbach como a evolução da *opérette*, estas novas peças musicadas eram uma espécie de “opereta grandiosa, com maior número de atos, de personagens, de figurantes, de elementos de cena”³⁴⁴. No Brasil, porém, “o gênero não recebeu essa diferenciação, sendo chamadas de operetas peças de grande e de mais simples encenação”³⁴⁵. Arnaud, por outro lado, percebe essa mudança no caráter do repertório e troca o nome do teatro para *Théâtre Lyrique Français* – algum dos vários nomes que o teatro teve durante a sua existência.

Nessa nova fase de sua carreira, cada representação será para Aimée um novo triunfo, uma nova ovação. A artista é não somente bela e encantadora, mas mostra uma grande aptidão para atuar. O público, que a admirava no início como uma jovem deusa, passa a respeitá-la como uma verdadeira artista: os buquês, as coroas e os aplausos são numerosos. (CALLIPO, 2017, p. 41).

Os bons elogios e as críticas positivas a Aimée perduram mesmo após a sua partida do Rio de Janeiro, em agosto de 1868. A *Semana Ilustrada*, que tratava Aimée como “a simpática e protegida artista da Semana Ilustrada”, publica na sua edição do dia 30 do mês que partia a atriz, um texto de título curioso: *Crônica para lamentar*.

O Rio de Janeiro está de luto. Os leões da rua do Ouvidor andam cabisbaixos. Os fraldiqueiros da rua de Uruguaiana choram. O céu pesa sobre nossas cabeças como um capacete de chumbo. Não há olhos enxutos, nem nariz pálido. E não é o defluxo que nos afogueia, é a dor. O próprio termômetro se encolheu; o açougue amesquinhou-se. A Aimée partiu!! Do céu fluminense desapareceu a mais brilhante estrela. [...] Partiu... e partiram-se também milhares de corações. Há tal que sofre dos pés a cabeça. Os doutores, desde os calistas até os alienistas, andam atrapalhados. [...] Há males que vem para o bem, diz o refrão. A desastrosa ausência da diva alcazariana traz-nos a feliz partida de muita gente, que não tinha que fazer aqui. Fazendeiros que se havia esquecido da fazenda; soldados que se tinham esquecido do inimigo; ex-deputados que se tinham esquecido dos eleitores; caixeiros que se tinham esquecido do patrão; estudante que se tinham esquecido de S. Paulo; médicos da roça, que se tinham esquecido da morte; padres que se tinham esquecido das províncias. Todos partiram, mal que o astro se perdeu no horizonte; e já os diários anunciam a chegada de algumas olvidadas excelências aos pontos de seu destino.

Aimée então volta para a França, e “começa a se apresentar no Théâtre de Variétés onde representa os papéis principais de *Les Brigands* e *Barbe Bleue*, mas sua atuação passa despercebida”³⁴⁶. Permanece menos de dois anos em Paris quando, em 1869, parte para os Estados

³⁴⁴ NEVES, 2015, p. 63.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ CALLIPO, 2017, p. 43.

Unidos onde interpreta personagens como Girandole, de *La Cour du Roi Pétard*, Fiorella, de *Les Brigands*, Hortense, de *La Belle Hélène*, Loïse, de *Le Beau Dunois*³⁴⁷. Aimée fazia viagens constantes, e passou pelo Canadá, Cuba e México e voltou algumas vezes a Nova Iorque, “onde ela era extremamente célebre”. Em meio a isso, a atriz voltava a França, “onde nunca encontrou, todavia, a mesma calorosa recepção com que era recebida na América”. A atriz morre em Paris, em 2 de outubro de 1887³⁴⁸.

Figura 4 Recorte da capa do n. 284 do período Semaninha Ilustrada (20 de maio de 1866).

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ “Soon after, however, performing proved beyond her strength and, after two years of struggle against cancer, she died at her home in Paris's Rue Chanez. Her death certificate reveals that she was not 35, as all had been led to suppose, but 41 years old” (GÄNZL, 2001, p. 20). Tradução nossa: “Logo depois, no entanto, a performance foi além de sua força e, depois de dois anos de luta contra o câncer, ela morreu em sua casa na Rue Chanez, em Paris. Seu atestado de óbito revela que ela não tinha 35 anos, como todos haviam sido levados a supor, mas 41 anos de idade”.

A ilustração acima e o diálogo que a acompanha, evidenciam bem os detalhes da análise que fizemos da trajetória de Aimée, e da sua participação na consagração do Alcazar, e que nos interessa à medida que representa o cerne da discussão em torno da prática teatral que ali se fazia, que antes de ser formal, literária ou estética, era acima de tudo moral. Nos tantos comentários feitos sobre a atriz, além dos que citamos aqui, nota-se que o foco se estabelece na fisionomia da atriz, na sua beleza e numa suposta sensualidade com “pitadas” de inocência. Não se encontram registradas nas páginas da historiografia teatral comentários semelhantes voltados para a atuação de seus contemporâneos do sexo masculino, como por exemplo Furtado Coelho ou [Francisco Corrêa] Vasques. Mesmo que Aimée se dedicasse a outro gênero (quando comparada a Furtado), a saber, o “alegre”, isso não significa que suas características físicas deveriam ter se sobreposto ou competido com a sua performance técnica no palco. Não obstante, havia homens nos elencos das peças do Alcazar, e mesmo que eles não executassem os famigerados canções (tão “provocantes” e “sensuais”), eles estavam ali presentes, porém eles não são mencionados quando se trata da discussão em torno da suposta decadência da arte dramática provocada pelo famoso teatro da Rua Uruguaiana. Isso tudo nos leva a concluir, inevitavelmente, que as contribuições cênicas e formais existentes nas formas ligeiras levadas ao palco do Alcazar – e é certo que elas existiam, e para isso basta ver o que elas legaram ao teatro francês, e em certa medida ao teatro moderno brasileiro –, foram cruelmente ignoradas pelos intelectuais e críticos da época, isso em detrimento da supervalorização do caráter boêmio e libidinoso que lhe foi atribuído. Por fim, o que abordamos nesse trecho revela os primeiros momentos de ruptura do paradigma teatro-literatura, esboçando os conflitos entre prática teatral e literária que irão eclodir com maior intensidade nas primeiras décadas do século XX. Para corroborar esse nosso ponto de vista, vejamos adiante como que reverberou a produção realizada pelo Monsieur Arnaud nas críticas e historiografias realizadas nas décadas seguintes da criação do Alcazar em 1859 e após o seu fechamento, ocorrido em 1880.

2. DESENVOLVIMENTO – A CRÍTICA E A HISTORIOGRAFIA PÓS ALCAZAR: UMA LUTA PELA REGENERAÇÃO DO TEATRO

Com o sucesso que alcançou o Alcazar, os argumentos em favor da regeneração do teatro e a favor da literatura dramática se multiplicam nas páginas dos periódicos. Entre os vários, há aqueles que buscam os culpados, outros que simplesmente defendem a já antiga afirmação de muito homens de letras acerca da necessidade de um teatro subvencionado e de uma escola dramática no Rio de Janeiro.

De partida, tem-se o parecer do Visconde de Taunay³⁴⁹, sintomático de toda uma geração de homens de letras que se empenhou em difamar o Alcazar: “o que não padece de dúvida é que o Alcazar exerceu enorme influência nos costumes daquela época” mesmo que com isso tenha posto “em risco a tranquilidade de muitos lares”.

Capitalistas arruinaram-se com as principais e ambicionadas intérpretes das pachouchadas offenbáquicas, e não se falava senão nas ceias delicadas e nos presentes riquíssimos que lhes eram ofertados. [...] Dos esplendores do Alcazar colhíamos nós três, Castro, Tomás Alves e Taunay só a parte mais aproveitável e sã, o gozo sincero do que se passava no palco. Dávamos de barato os deslumbramentos plásticos, as pernadas, o seminu, o *cancan* e os trechos do realismo erótico visando a negócio lucrativo. (TAUNAY, 2005, p. 138).

Vê-se, pois, que isso compõe um conjunto de práticas em total oposição frente ao entendimento que se tinham os principais defensores da literatura e da prática teatral da época. Para a grande maioria, o sucesso do Alcazar, e o fatos que disso decorrem, são o resultado em torno do descaso do poder público para com a atividade teatral – sobretudo a dramática.

De março a maio de 1864, iniciou-se uma forte campanha contra o Alcazar no periódico *Semana Ilustrada*, através de cinco cartas sob o pseudônimo *Dr. Semana*. Três direcionadas ao Ilmo. e Exmo. Sr. Dr. Chefe de Polícia e duas ao Ilmo. e Exmo. Sr. Conselheiro Presidente³⁵⁰ do Conservatório Dramático³⁵¹. O pseudônimo *Dr. Semana* era utilizado por vários escritores que colaboraram para a publicação, inclusive por Machado de Assis³⁵², o que dificulta especificar de quem teria sido a real autoria desses textos. Fundada pelo prussiano Henrique Fleiuss, a importância da *Semana Ilustrada* no imaginário da época pode ser verificada através

³⁴⁹ Idem, p. 137.

³⁵⁰ “Neste ano [1858], Diogo de Bivar, que presidia o Conservatório desde sua fundação, em 1843, demitia-se do cargo sob pesadas acusações de favorecimentos ilícitos e uso impróprio de recursos. Deste modo, após o afastamento de Bivar, o cargo de presidente foi ocupado por [Antônio] Félix Martins”. (GODOI, 2009, p. 114).

³⁵¹ “A história do Conservatório Dramático Brasileiro inicia-se em 1839, quando é sugerida ao governo a criação de uma “comissão de censura” para preencher as lacunas deixadas pelo sistema de censura teatral vigente. Oficialmente fundado em 1843, o Conservatório Dramático Brasileiro propunha -se a julgar todas as produções dramáticas que pretendessem ser representadas nos teatros da corte, conferindo-lhes ou negando-lhes a licença que autorizava a sua encenação. Tendo como principal critério de avaliação das obras o grau de fidelidade à moral oficial, nelas expresso, e o respeito à religião e aos poderes constituídos, o Conservatório propôs-se a contribuir para melhoramento o da atividade teatral, para o refinamento dos hábitos e gosto do público e para a difusão de comportamentos considerados civilizados”. (SILVA, 2006, p. 23). O Conservatório teve duas fases: de 1843 a 1864, e de 1871 a 1897.

³⁵² Os textos que utilizamos foram atribuídos a Machado. Porém, Lúcia Miguel Pereira (1936, p. 102) diz: “afora as colaborações do Diário, tinha as da *Semana Ilustrada*, a revista de Henrique Fleiuss, onde escreveu, irregularmente embora, de 60 a 76, ora em trabalhos assinados, ora sob o pseudônimo de *Dr. Semana*, pseudônimo que escondeu também os nomes de Pedro Luiz, Varejão, Félix Martins, Quintino Bocaiuva e vários outros”. Além disso, Max Fleiuss (1915, p. 96-97), filho do diretor da *Semana Ilustrada*, afirma que a autoria de Machado se deu apenas em um grupo das crônicas do *Dr. Semana*: “Foi propriamente na *Semana Ilustrada* (1860-1876) que Machado de Assis conquistou, com a maior galhardia, os foros de cronista, escrevendo as *Badaladas da Semana*, e assinando-as *Dr. Semana*”. Isso tudo, portanto, nos permitiria supor que as crônicas da coluna *Correio da Semana Ilustrada* não foram escritas necessariamente por Machado. Na dúvida, decidimos por não as atribuir a ele.

do crédito simbólico dos seus colaboradores, dentre eles Quintino Bocaiúva, Pedro Luís, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Nabuco, Bernardo Guimarães, Henrique Fleiuss (fundador), além do já citado, Machado de Assis.

Antes da sequência de cinco cartas, iniciada em 27 de março, houve na edição de 20 de março um texto publicado na coluna *Semana Teatral* e assinado por “A.”, no qual podemos identificar a origem das críticas e acusações que serão utilizadas nas cartas posteriores.

Hoje, sem a criação de um teatro normal, é impossível fazer nada a favor da arte dramática, mendiga esfarrapada e vagabunda, que, macilenta e agonizante, esmola de porta em porta pelas ruas da Amargura.

Teatro normal! Teatro normal! É o grito, que deve sair do peito de todos aqueles, que se interessam pela prosperidade da pátria. Teatro normal! É o pão de salvação para um não pequeno grupo de brasileiros, que, em seus casebres, despidos de cadeiras e de talheres, tem, nas paredes nuas e esverdinhas, vinte coroas de glória e quarenta poesias em papel achamalotado. E é a isso que se chama – *glória do artista!* – Viva amor e chova arroz!

Mas estará muito longe esse sonho dourado dessa desgraçada gente? Não, porque os governos ilustrados têm, por missão sublime e patriótica, engrandecer as nações, e a existência de um teatro normal é uma prova de que qualquer país que marcha nas trilhas da civilização e procura chegar a perfeição, a que tem direito no mapa dos povos cultos.

Não está longe esse dia de ressurreição para a arte dramática, porque o governo brasileiro quer que a terra de Santa Cruz seja o segundo país das Américas; toma-a para espelho das nações da velha Europa; e tem por divisa o celeberrimo – *Ultra pergere*.

Após essas palavras, o cronista comenta um episódio no qual Arnaud, “esquecendo-se de que tem enchido as algibeiras à custa dos brasileiros”, “se negou a consentir que Mlle. Rissette cantasse no benefício de uma pobre escrava brasileira”. Em tom irônico, a crítica mordaz continua, mas agora se referindo ao diretor francês diretamente: “mostre que somos um povo estúpido e covarde; morda a mão que o sustenta; e cuide somente em encher o saco de dinheiro, e não se importe com os *macacos*, de que ainda depende para tornar-se milionário”. No parágrafo seguinte o escritor nos dá a prévia e o tom das próximas cartas.

E haverão ainda brasileiros que frequentem o Alcazar? Quando pretenderão as autoridades acabar com esse foco de desmoralização? Vá o Sr. Chefe de polícia, vá o mesmo Sr. Ministro da Justiça assistir uma noite a essas representações e resolva depois o que for mais compatível com amoralidade publica e com a civilização do Brasil. O fato de se representar em francês não justifica o que por lá se ouve e se vê. Abram os olhos as autoridades e tentem salvar, se ainda é tempo, a muitos dos que lá vão. Qual é a família honesta e respeitável, que vai ao Alcazar? Pois há de existir um divertimento público no Rio de Janeiro, consentido pelas autoridades, onde não possam ir todas as classes da nossa sociedade?

Eis, portanto, que em 27 de março publica-se a primeira carta. Nela, Dr. Semana se dirige ao Chefe de Polícia, a quem “não falta bom senso e moralidade para decidir o que for mais compatível com os nossos usos, costumes e educação”. A denúncia começa assim:

Há nesta cidade do Rio de Janeiro um estabelecimento, onde, todas as noites, por entre baforadas de fumo e de álcool, vê-se e ouve-se aquilo que nossos pais nunca viram nem ouviram, embora se diga que é um sinal de progresso e de civilização. Chama-se esse estabelecimento – Alcazar Lírico.

Após alguns parágrafos, o escritor denuncia o que para ele mostra a diferença no trato do poder público com o Alcazar em comparação aos demais teatros da Corte.

Enquanto se proibia a todos os teatros de brasileiros – representações nas sextas-feiras da quaresma e na véspera e o dia de Ramos, consentia-se que o Alcazar tivesse o salão aberto para moralizar o bom povo, que o frequenta! Se não há injustiça neste procedimento, seja de quem for, há pelo menos falta de equidade, que só refunda em proveito do francês contra os brasileiros, que vivem na maior miséria, esmolando da concorrência dos seus teatros o pão cotidiano. V. Ex. dignar-se-á de explicar-me como se pode dar esse fato?

Encerrando-se a primeira carta, Dr. Semana investe na ironia para provocar o Chefe de Polícia perante a sua, segundo ele, urgente demanda social e moral.

Rogo ainda a V. Ex. o especial obséquio de frequentar essa casa de educação, não se contentando em mandar inspetores de quarteirão e mesmo o respectivo subdelegado. V. Ex. é um homem ilustrado, que conhece perfeitamente a língua francesa, e não só terá belas noites de divertimento, como fará um relevante serviço à sociedade em que vive, e onde tem milhares de relações com todas as famílias decentes e honestas do Rio de Janeiro, as quais, por uma infelicidade do empresário, nunca encontrará nessa Academia [o Alcazar].

Na segunda carta, publicada na edição de 3 de abril, Dr. Semana conduz suas palavras ao Conselheiro Presidente do Conservatório Dramático, “um cavalheiro muito distinto e extraordinariamente delicado”, que segundo ele diz “há anos, é meu amigo e me tem disso dado exuberantes provas” e por isso “permitir-me-á o desembaraço, na certeza de que somente as nossas íntimas relações autorizam-me a dirigir-lhe esta carta”. Logo, apresenta então o Alcazar.

Este nosso Rio de Janeiro, Exmo., é o poço onde vem cair todas as caçambas vazias do estrangeiro. Para felicidade dos nossos civilizadores, saem sempre com as tais caçambas cheias de dinheiro, e... deixam-nos com caras indefiníveis. Na Rua da Vala, existe um teatrinho, barracão ou coisa que o valha, a que se chama Alcazar Lírico. Creio que V. Ex. não o frequenta. É pena. Nesse estabelecimento, fuma-se, bebe-se, espirra-se, assobia-se, grita-se, berra-se, canta-se, dança-se, representa-se, e... mais nada, creio eu. Já vê V. Ex. que é um divertimento de mão cheias.

Em seguida o cronista apela para a questão da civilidade e do progresso incutidas por alguns nas representações do Alcazar, devido ao fato delas serem aquilo que representaria uma

parte do melhor do teatro cômico francês daquela época, sendo inclusive, como vimos, importado para muitos outros países da Europa e da América.

Se nossos venerandos pais, Exmo., fossem vivos, horrorizar-se-iam ao saber do grande adiantamento, que vai tendo a nossa boa e sofredora sociedade fluminense, com a representação das mais inocentes, puras e espirituosas produções dos teatrinhos franceses. Infelizmente somos nós os vivos, e, graças aos bons desejos de civilização e de progresso, vamos assistindo, com ouvidos de mercadores, a todas essas gentilezas importadas do velho mundo, que tantas lições de moral e de educação nos tem dado, a mercê de Deus!

Mais adiante, chega-se no trecho que Dr. Semana vai direto ao ponto central, que é a relação das peças representadas no Alcazar e a regulação pública dos repertórios dos teatros cariocas, que na época era de responsabilidade do Conservatório.

Sou o primeiro a estimar que existam muitos estabelecimentos destes; mas não me acomodo com a ideia de que não vão a eles todas as classes da sociedade. Será o culpado disso o Conservatório Dramático? Creio intimamente que não, porque é composto de pessoas bastante ilustradas, que só licenciam composições dignas de serem recitadas nos mais finos e aristocráticos salões. Acho que é esquisitice dos nossos pais de família.

Na terceira carta, de 10 de abril, é possível notar que as primeiras súplicas ao Chefe de Polícia não surtiram efeitos, pois Dr. Semana escreve de novo “a favor do bem conceituado e decente estabelecimento do meu simpático Mr. Arnaud”. Desta vez, no entanto, inclui-se nas palavras do cronista uma informação importante, acerca do envolvimento do poder público – além do dito Conservatório – na busca de uma solução ao que ele considera um ambiente imoral.

As famílias honestas do Rio de Janeiro continuam a esperar de V. Ex. a extinção dessa casa de educação. Conheço um ilustre deputado que pretende apresentar na câmara um requerimento pedindo informações a respeito da utilidade desse estabelecimento. Repare V. Ex. que é o único divertimento (menos praças de touros) a que se assiste com o chapéu na cabeça, com o charuto na boca, a garrafa de cerveja ao lado, e uma, duas ou três raparigas, lindas como os amores, sentadinhas em derredor da mesa. Que prazer! Que glória! Não falte, Exmo., porque há de apreciar muita coisa interessante. V. Ex. que é tão bom, tão amável e tão atencioso para comigo, não há de deixar de satisfazer um pedido meu — *Vá ao Alcazar!*

Na penúltima carta, de 17 de abril, Dr. Semana inicia sua segunda carta ao Presidente do Conservatório cobrando-o atitudes, pois sendo “sempre tão benévolo para comigo que, espero, deve ter tomado sérias providências a respeito da última carta, que lhe escrevi, recomendando-lhe o meu simpático Mr. Arnaud, e o seu especial e inocente estabelecimento”.

O Alcazar não é unicamente um ponto de reunião, é também uma escola de costumes, e por isso o bom senso e a maior parte das famílias do Rio de Janeiro muito desejam que V. Ex., esquecendo, por alguns momentos, os

seus grandes trabalhos noturnos, se dedique com assiduidade às mezinhas do Alcazar. V. Ex., que é em verdade filantropo, não deixará de condescender com o pedido deste seu velho amigo, que só deseja que V. Ex. mostre quanto é solícito em atender a uma pequena *rogadella*, filha dos desejos que nutro de ver nesta nossa terra alguma coisa que não seja de maus perfumes, trazidos pelo meu amigo francês da rua da Vala.

Seu tom sempre irônico e sarcástico, e a sua participação em um periódico de razoável importância como a *Semana Ilustrada*, nos permite interpretar que Dr. Semana integrava o campo *literário* do qual também fazia parte Félix Martins, o Presidente do Conservatório. No entanto, talvez o nome por detrás do pseudônimo não tinha conhecimento das coisas de teatro, já que nessa mesma carta diz não saber “o que se exige para que uma peça seja licenciada; mas a ver pelo que lá se representa, penso que tudo é lícito e admitido. É essa a opinião de V. Ex.?”. Ou seja, a sua acusação se dá, unicamente, acerca do ambiente e as suas práticas (boêmias), e da interpretação das atrizes do Alcazar. Isso significa que muitas das peças ali representadas não eram propriamente dotadas de um texto violador das regras e valores usados pelo Conservatório, o que o restringia como instituição censora reservada sobretudo na análise dos textos representados. Isso releva a inabilidade desses homens de letras oitocentistas no tratamento do teatro como alguém além do texto, visto que o Alcazar trazia consigo uma outra relação com o evento teatral, pensando-o na sua visualidade, por meio de cenários e figurinos mais elaboradas; na interpretação do elenco, que além de declamar canta e dança; e, sobretudo, no espaço do público, que mesmo de muito antes já era de interações sociais, mas que agora se rendia à diversão boêmia dos indivíduos ali presentes. Trata-se, por fim, de uma mentalidade não muito diferente dos críticos e historiadores que iremos observar no teatro da *Belle Époque*.

Finalizando suas missivas de “socorro”, Dr. Semana publica a quinta e última carta desta série ao Chefe de Polícia, no dia 1º de maio³⁵³. Pelo tom usado e a curta extensão da carta, notamos seu esmorecimento, antecipando que seria o fim dessa sua peleja, pelo menos na *Semana Ilustrada*.

Digne-se V. Ex. de ir ao Alcazar que há de ter momentos de verdadeiras comoções e então acreditará que eu não o estou enganando e que só almejo ver nesta capital espetáculos onde possam ir as famílias mais graves e honestas do Rio de Janeiro. Será difícil conseguir isto? V. Ex. decidirá, na certeza de que faz um serviço real aos bons costumes, à nossa sociedade moralizada e ao amigo afetuoso e obrigadíssimo criado Dr. Semana.

³⁵³ Tem-se um intervalo maior desta carta, que antes vinha acompanhando a periodicidade da própria revista, ou seja, semanal. Sobre isso o cronista revela: “Fui a Petrópolis, e deixei o meu moleque encarregado de redigir a *Semana*, mas como não o autorizasse a dirigir-se a V. Ex., não se animou ele a escrever a continuação dos meus pedidos. Fez bem; porque sendo V. Ex. um cavalheiro tão distinto e digno da maior consideração, não desejaria eu que o meu moleque tivesse a ousadia de ir perturbar a V. Ex. nos seus sérios e importantes cuidados”.

Marcando a chegada dos novos artistas trazidos por Arnaud naquele ano de 1864, dentre eles Mlle Aimée, o Dr. Semana registra mais uma vez a influência do teatro da Rua da Vala sobre o gosto do público carioca. Aproveita ainda para alfinetar outra influência estrangeira constante: as companhias portuguesas.

O Alcazar enfeita-se também e pretende ter duplas receitas com a estreia do novo pessoal cantante que lhe chegou. E o pior é que, ao passo que a arte vai decaindo, os espetáculos dos botequins dramáticos vão atraindo a concorrência! Espera-se também proximamente a novidade de uma companhia, contratada em Lisboa, para vir regenerar o teatro nacional. Deus a traga, para vermos até onde pode chegar o progresso desta terra.

Entregue ao teatro francês de comédias ligeiras e ao repertório de óperas e dramalhões das companhias estrangeiras, Dr. Semana reflete a opinião de muitos dos homens de letras oitocentistas acerca do teatro na Corte. São veementes em afirmar que a constante presença de artistas e obras estrangeiras por demais degastadas, servem apenas para cristalizar e desestimular o surgimento de novos artistas e escritores de teatro voltados ao cunho dramático. Para Mérian, “este cosmopolitismo apenas reforçava o efeito de alienação provocado pela vinda das companhias estrangeiras, portuguesas, francesas, italianas cuja celebridade deixava na sombra os atores brasileiros”³⁵⁴.

Machado de Assis no seu famoso artigo *Instinto de Nacionalidade*, publicado no dia 24 de março de 1873 no periódico *O Novo Mundo*, anunciava o que seria a perspectiva dos homens de letras oitocentistas acerca da estabilidade do repertório ligeiro no Rio de Janeiro, alcançada pelo Alcazar e disseminada pelos outros teatros da capital, interessados em obter rendimentos similares ao teatro da Rua da Vala e em concorrer em pé de igualdade com ele.

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] Os autores cedo se enfiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original.

³⁵⁴ MÉRIAN, 1988, p. 352.

Moreira de Azevedo alguns anos a seguir acrescenta: “essa decadência da cena brasileira há afugentado os escritores dramáticos, que julgam inútil escrever com seriedade para o palco; por isso emudeceram os talentos”. Detalhando a decadência, argumenta:

Acha-se entre nós decaída a arte dramática; não há artistas, nem escola, nem estudo e nem gosto. Traduções informes, burlescas de vaudevilles franceses, parodias sem nexos, sem enredo, sem merecimento e sem jogo cênico das operas de Offenbach, Hervé e Lecocq, mágicas extravagantes e absurdas, movimentos desordenados, pernas e braços nus, posições indecorosas, eis o que se vê na nossa cena; está pervertido o paladar do povo, e o teatro já não educa, nem moraliza; é a sala das gargalhadas, das indecências, da perversão e da futilidade. (AZEVEDO, 1877, p. 162).

Joaquim Manuel de Macedo, em 1878 comentando um episódio em que Mlle Aimée se exibiu na fachada da loja de roupas da *madame gorda*, na Rua do Ouvidor, escreveu que “as celebridades *alcazarinas* não se contentaram com a sua exposição às vezes em semi-nudez na cena escandalosa do Alcazar, que determinou a decadência e a corrupção da arte dramática na capital do Império: elas quiseram ainda pôr-se em exibição repreensível de dia”³⁵⁵. Meses antes ele já havia comentado do Alcazar, nesse mesmo famoso folhetim, o *Memórias da Rua do Ouvidor*, publicado por partes no *Jornal do Comércio*. Essas suas palavras foram e são usadas com insistência pelos historiadores para ilustrar o caso da participação do Alcazar no teatro carioca.

Maligna foi sob todos os pontos de vista a influência do *Alcazar*, venenosa planta francesa que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O *Alcazar*, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exhibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atçou a imoralidade. O *Alcazar* determinou a decadência da arte dramática e a depravação do gosto. O *Alcazar* francês propagou o seu veneno em *Alcazares* de maculada língua portuguesa [...] E o satânico Alcazar, que debalde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular. Talvez que alguns pensem que a lamentável falta de bom teatro dramático seja de pouca importância. Positivamente assim não é. No teatro pode-se tomar pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo. (MACEDO, 1878, p. 243-245).

As críticas ao teatro ligeiro não se encerram com o fim do Alcazar, ocorrido em 1880. Ao contrário, daí para frente, a noção de decadência se propaga nas penas dos homens de letras tal como uma peste. A razão disso foi a assimilação bem-sucedida que autores e artistas brasileiros, principalmente Artur Azevedo e Correia Vasques, fizeram das formas cômicas apresentadas pelas companhias francesas e tão concorridas entre as décadas de 1840 e 1870. Macedo

³⁵⁵ MACEDO, 1878, p. 317.

fez as suas devidas ponderações quanto aos trabalhos destes seus colegas que foram submetidos à manutenção do gênero hegemônico que se firmava cada vez mais na cena carioca.

A minha censura não é tão cruel, que negue perdão a empresários e artistas dramáticos (alguns de merecimento real), que se abatem e se amesquinham, servindo á depravação do gosto do publico: eles são todos pobres, querem viver, querem pão; não podem prescindir do pão quotidiano, e já fazem muito, quando evitam as indecências da cena corrompida com o recurso de dramas fantásticos é mágicos. (1878, p. 244).

Adiante veremos que Artur Azevedo rebateu muitas das acusações feitas na época acerca do seu envolvimento no movimento de consolidação do teatro ligeiro e da suposta decadência consolidada em torno dele.

Observando a década seguinte, Clóvis Bevilacqua, em 1888 (p. 114), proclamou:

Haverá, para determinar o debilitamento deste ramo de nossas letras, uma razão de psicologia social ou um motivo transitório, de ocasião ou, ainda, será ele a resultante, das condições intelectuais e sensitivas preponderantes na atualidade? O teatro está em decadência, diz-se de toda parte.

Nada diferente em seu levantamento, Aderbal de Carvalho escreve uma extensa coluna na Gazeta de Notícias de 21 de abril de 1893, intitulada *O Teatro Brasileiro (a propósito do drama “Redenção de Tiradentes”)*. O cronista fala do teatro na sua fase romântica, realista e quando chega na sua atualidade, lamenta que “a terrível e perniciosa mania de imitação, foi que deu causa de morte de mal de sete dias ao nosso teatro. (...) Drama que não se pareça com os do estrangeiro não tem a sua aceitação”. E arremata:

Que vemos hoje no palco dos nossos teatros? Quais os trabalhos moralistas e educacionais que tem visto ultimamente a luz da rampa? Eis uma interrogação sem resposta. Os nossos teatros foram invadidos pelos vaudevilles canalhas dos boulevardeiros franceses, pelas operetas imorais em que entram obrigados *pour faire bien à la santé de l’âme*, o cancan e a dança do ventre, forjados exclusivamente pela cupidez monetária dos empresários, e pelos dramas de capa e espada que nem ao menos no recreio intelectual nos servem. Qual a razão de um tão profundo desânimo do não prosseguimento das tentativas havidas?

No ano seguinte, José Veríssimo, não demonstra maiores otimismo para com a cena nacional.

Esse estado de nosso teatro, reduzido desde muito ao expediente das traduções, nem sempre bem feitas, do que de pior há no teatro estrangeiro, ou das imitações e adaptações, nem sempre felizes, de peças e gêneros exóticos e estranhos ao nosso viver e aos nossos costumes, prova mais do que a decadência da nossa literatura. [...] Eliminados pela morte os nossos poucos autores dramáticos, ficou o nosso teatro exclusivamente entregue à exploração do teatro estrangeiro. [...] O público desta capital não gosta do teatro dramático. As classes superiores dele, [...] não o frequenta senão quando há a

ver um artista estrangeiro preconizado pelos reclames adrede preparados. (VERÍSSIMO, 1894, p. 248).

Artur Azevedo, na sua coluna *O Theatro*, do jornal A Notícia de 6 de dezembro de 1894, comenta as palavras de Veríssimo, que na sua opinião “não é outra coisa mais que a repetição das velhas jeremiadas provocadas pela ruína da nossa literatura dramática”.

Se o fluminense prefere assistir à representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir ouvir um drama ou uma comédia, é porque n’aqueles gêneros inferiores o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor ideia dos personagens nem dos sentimento que interpretam. O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo pelo qual a peça é representada e posta em cena.

Azevedo terá outros momentos em defesa do teatro ligeiro e contra a noção de decadência. Mais um exemplo disso é outra crônica, de 6 de fevereiro de 1896 da sua coluna no *A Notícia*, na qual diz comentar as palavras de um colega, Luiz de Castro, que “disse-me há dias, na rua do Ouvidor, que ia abrir, entre os nossos homens de letras e artistas, um inquérito literário a proposito do theatro brasileiro. Para isso formularia duas perguntas: 1ª – quais são as causas da decadência do nosso theatro? 2ª – qual é o remédio a dar-lhe?”. De início, Azevedo argumenta “que não é muito justa essa expressão – a decadência do nosso theatro – porque teatro nosso, propriamente dito, nunca o tivemos”.

O theatro no Rio de Janeiro começou a ser aniquilado pelo Alcazar. Eu quando aqui cheguei em 1873 já o encontrei completamente estragado. Os empresários e artistas, amedrontados pela concorrência que lhe faziam os franceses da rua Vala, já então haviam sentido a necessidade absoluta de nacionalizar a opereta, e, nacionalizada a opereta, ela absorveu e confundiu todos os gêneros e todas as aptidões do palco. Procurem, portanto, as causas fundamentais da decadência do teatro no Alcazar, que desviou completamente para a opereta e a bambochata a atenção que publico prestava ao theatro dramático.

Quanto a segunda pergunta do colega, Azevedo coloca em pauta uma discussão que desde o início da sua coluna *O Theatro*, em 1894, já vinha fazendo, e que se manteve até o fim de sua vida, em 1908: a criação de um teatro público, com uma escola dramática e repertório próprio.

Assim, pois, tanto esta gente como aquela abandonam o theatro que instrui e faz pensar e deleita com arte apurada, para só procurarem o que diverte rasgadamente ou deleita por meios simplesmente teatrais. É um mal e que faz pena, de certo. Como remediá-lo? Criando o Teatro Nacional, fundando, e depressa, o Theatro Municipal.

Isso aconteceria somente em 1909, um ano após a sua morte, mas o grande escritor maranhense viu pelo menos o início de realização do seu maior sonho, pois em 1905 se

iniciavam as construções do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Tal realização se concretizou graças às suas palavras sempre bem afiadas e perseverantes.

Mas os grandes culpados de toda esta miséria têm sido os poderes públicos, que há tantos anos assistem de braços cruzados ao esfacelamento da arte, sem procura dar-lhe remédio. Que remédio? pergunta o meu colega Luiz de Castro. É fácil indicá-lo. Funde-se um Conservatório Dramático do mesmo modo por que se fundou um Instituto de Musica e uma Escola de Belas-Artes. Façam-se atores e atrizes, construa-se um teatro, e estabeleçam-se prêmios para que os escritores se deixem tentar pela litteratura dramática. Não há nada mais simples.

Em agosto de 1897 Artur Azevedo se sentiu atingido por algumas palavras de outro escritor, Coelho Neto. Isso mostra a relação paradoxal que o primeiro tinha com o teatro ligeiro. Por meio dos discursos podemos ver que são distintos os lugares que ambos ocupam no campo literário e teatral. Se o primeiro estava em constante produção de comédias aclamadas pelo público, graças ao seu caráter fortemente popular; o segundo buscava se manter alheio e não se vincular com tal produção, criando dramas de tendência idealista e simbolista, voltados sobretudo à literatura. Essa distinção ilustra bem os pólos de atuação disponíveis naquela época, um mais voltado ao crédito simbólico e outro ao crédito material.

As peças de Coelho Neto, como os outros gêneros literários aos quais se dedicou (os romances, principalmente), restringiam-se a textos voltados para a “sociedade”. Sua dramaturgia não atingia a maioria da população, ao contrário do que acontecia com o teatro ligeiro, porque a temática, distante do imaginário popular, e a linguagem floreada afastavam-nas do modo de vida do povo iletrado. Sem perceber que as peças populares conseguiam representar a brasilidade e, por isso, faziam sucesso, desejava que Artur Azevedo deixasse de escrever ao gosto do “público”³⁵⁶ para se dedicar somente à alta comédia. Essa divergência gerou algumas polêmicas entre os dois escritores. (NEVES, 2006, p. 31)

Era 13 de junho de 1897, quando Coelho Neto publicava no jornal *Folha do Norte*³⁵⁷ um artigo “a propósito do meu poema dramático ‘Pelo Amor’”. Nele não se veem menções diretas a Artur Azevedo, porém ele mesmo, na sua crônica *O Theatro* de 16 de setembro, disse: “leiam

³⁵⁶ A autora explica a distinção entre “público” e “sociedade” realizada por Azevedo: “A separação dos espectadores entre ricos e pobres, literatos e analfabetos, evidencia uma das particularidades da vida teatral da época. Artur Azevedo, em suas crônicas teatrais, dividia os espectadores em dois grupos distintos, denominados por ele de “público” e “sociedade”. Por meio da leitura das crônicas, depreendemos que do “público” faziam parte os frequentadores regulares do teatro musicado e popular, cujos gêneros principais eram as revistas, as mágicas e as operetas. Na “sociedade”, incluíam-se os espectadores da elite, presentes, principalmente, nas apresentações de companhias estrangeiras, nos festivais amadores e em raras encenações de peças “sérias” brasileiras por grupos profissionais” (NEVES, 2005, p. 20).

³⁵⁷ Na crônica de 19 de agosto de 1897, Azevedo comenta que o tal artigo de Coelho Neto fora publicado pelo *Correio de Minas*, em agosto. Porém, na crônica de 16 de setembro de 1897, ele diz que lhe foi advertido por um colega que o artigo “foi escrito há mais de seis meses e publicado na *Folha do Norte* do Pará, de que Coelho Neto é colaborador”. Os “seis meses” talvez tenha sido força de expressão, pois verificamos que o artigo de Coelho Neto consta na edição de 13 de junho de 1897 do referido jornal paraense.

as palavras que aí ficam aspidas e digam se eu poderia deixar de tomar para mim a carapuça”. As palavras de Coelho Neto que ele se refere são gerais e de fato deixam margem a essa interpretação.

Os chamados escritores dramáticos, que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? Revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas aparecem disputando a coroa imortal. [...] É possível que a Crítica venha sobre mim saúda e implacável, bradando contra a minha pretensiosa tentativa mas a crítica que tece elogios ao *Rio nu*, ao *Filhote et reliqua* não é das que melindram principalmente quanto o atacado tem a convicção forte de que cumpriu o seu nobre dever de homens de letras, não se tornando parceiro dos colaboradores da chirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claqué de analfabetos de farândola.³⁵⁸

A tais acusações, Azevedo se contrapõe utilizando um argumento recorrente nas várias vezes em que teve que se posicionar em sua própria defesa: a questão da subsistência. Isso é, além de um dado histórico quanto ao advento da indústria teatral e os seus mecanismos de manutenção, um fato que o distingue do seu interlocutor em relação aos lugares que ambos ocupavam no campo literário e artístico da época e aos caminhos possíveis definidos a partir disso.

Não me arrependo de haver escrito peças que, se não agradaram a espíritos finos [...], tiveram, pelo menos, o mérito de divertir o público e proporcionar a algumas famílias meios seguros de subsistência honrada. Se não procuro os nossos empresários para lhes pedir que me ponham em cena uma peça literária, é porque a exibição desse trabalho necessariamente aproveitaria apenas à minha vaidade. Não quero adquirir fama nem satisfazer os meus caprichos de artista com sacrifício dos interesses alheios. Por isso reclamo há tanto tempo um teatro oficial.³⁵⁹

Passam-se alguns meses, e em 17 de fevereiro de 1898, Azevedo volta a responder Coelho Neto em sua coluna do *A Notícia*. Desta vez ele havia sido de fato mencionado pelo seu colega, na sua coluna *Fagulhas*, na edição de 10 de fevereiro do jornal Gazeta de Notícias.

Foi à cena *O Jagunço*, a revista dos acontecimentos do ano de 1897, original de Artur Azevedo. É como todas as revistas, um pretexto para chirinola e cenografias. Lastimo sinceramente que o ilustre comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalhos que não tem absolutamente mérito literário, concorra para abastardar ainda mais o gosto do público.

Do seu comentário se destaca sua opinião de que Azevedo, “sendo ele o favorito dos empresários e do público”, poderia ser “caso tentasse, o reformador do teatro porque não há

³⁵⁸ *Pelo Amor!*, Folha do Norte, 13 de junho de 1897.

³⁵⁹ *O Theatro*, A Notícia, 19 de agosto de 1897.

uma empresa que rejeite um original patrocinado pelo seu nome”. Contra isso, ele responde dizendo que de fato “não há empresa que me rejeite um original... desde que esse original ‘faça dinheiro’. Orgulhando-se em seguida mediante o fato de jamais ter forçado a qualquer “empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem á indústria do pobre diabo”. E com toda razão conclui dizendo: “a minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente ao que tu chamas a chirinola. Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário...”. Por sua vez, Coelho Neto lastima a posição do colega, que ele vê como demasiado condescendente.

Os que escrevem para o grande público são obrigados a conceder, mas conceder não quer dizer: desistir. [...] Pesa-me ver esse escritor num caminho errado porque o considero o primeiro dos nossos dramaturgos. [...] Queira Artur Azevedo pôr a serviço da Arte a sua pena e o seu prestígio e o teatro, em pouco, será uma realidade entre nós.³⁶⁰

De fato, Artur Azevedo havia construído toda a sua reputação graças às suas comédias ligeiras. Porém, isso não significa dizer que o público aceitaria de forma deliberada qualquer composição sua que fosse contra as convenções e as regras já bem estabelecidas na indústria teatral da época. Prova disso é a ocasião na qual foi representada pela primeira vez a sua burleta *O Mambembe*³⁶¹, em 17 de dezembro de 1904, quando se anunciava “uma peça nacional, que não era revista”, “um acontecimento, nada menos que isso, o feito, um acontecimento quase inacreditável”. Logo se deu a estreia, a imprensa se pôs em prontidão para promover a tentativa tão aguardada do renomado escritor maranhense em prol do Teatro Nacional: “senhores capazes de ter a ingenuidade grandíssima de acreditar na regeneração da arte dramática estavam contentes, a entreolharem-se: – Será possível? Possibilíssimo”³⁶² “não é difícil prognosticar uma longa série de representações”³⁶³, “O Mambembe está destinado a um franco sucesso”³⁶⁴; “O Mambembe é a peça mais honesta destes últimos dez anos. Artur Azevedo e José Piza demonstraram que se pode estudar todos os aspectos da sociedade, sem correr ao grosseiro e à pilhéria pesada”³⁶⁵. Porém, os dias se passaram e mesmo com a boa propaganda jornalística a burleta de Azevedo não decolou. O próprio autor dias depois da estreia se pronunciou acerca dos reais motivos da inércia que sofre a sua mais nova criação.

³⁶⁰ *Fagulhas*, Gazeta de Notícias, 10 de fevereiro de 1898.

³⁶¹ Sobre a estrutura dessa peça e da sua repercussão na época, publicamos o artigo *Uma quimera quase real: a burleta O Mambembe de Artur Azevedo e José Piza* (Revista Pós, EBA/UFMG, v. 8, n. 15, mai. 2018).

³⁶² *Crônica Teatral*, Gazeta de Notícias, 9 dezembro de 1904.

³⁶³ *Primeiras Representações*, A Notícia, 8 de dezembro de 1904.

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ *Idem*.

Daí o Mambembe, que teve a fortuna de dar aos nossos críticos a sensação de um renovamento do teatro nacional. Faltava-lhe, porém, o tempero, sem o qual não há peça que não repugne ao paladar do nosso público: faltava-lhe a pornografia de que fala *Pangloss*, faltava-lhe mesmo a ambiguidade e a malícia, tão ao sabor da maioria dos espectadores, e, apesar das certas concessões feitas ao vulgo, como fosse uma apoteose absurda, muito justamente criticada pelo *Jornal do Comércio*, *O Mambembe* morreu do mesmo mal de sete dias que vitimou a *Fonte Castália*.³⁶⁶

É importante destacar essa questão da malícia e da licenciosidade, pois ela nos remete para a própria origem do teatro ligeiro carioca. Conforme vimos no item anterior, décadas antes da estreia de *O Mambembe* os homens de letras já condenavam a forte insurgência dessas características nas comédias francesas levadas ao palco do Alcazar. Isso nos mostra que houve uma assimilação dessas características como convenções para a produção de peças do gênero ligeiro, condicionando-os escritores de teatro da época, sendo Azevedo o mais proeminente dentre eles, a conceber peças que na sua composição tivessem palavras e situações de segunda conotação. Ciente disso, Azevedo não se engana e expõe o fato.

O público, devo reconhecê-lo, mostrava-se desejoso de gostar da peça: assistindo às representações, um observador com certa prática notaria que ele estava sôfrego de ambiguidades mais ou menos pornográficas, e punha malícia em tudo, com aquele risinho significativo do espectador que se quer mostrar esperto e a quem não há sutileza que escape. O nome de *Pito Acesso*, que aliás figura, ou deve figurar na geografia nacional, despertou uma hilaridade expressiva: um espectador ao sair dizia a outro num tom radiante: — Aquela do *Pito Acesso* é forte, mas foi bem sacada! Entretanto, não havia na peça bastante pornografia, a peça estava condenada.³⁶⁷

Essa experiência de Azevedo serve sobretudo para provar aquilo que ele mesmo disse para Coelho Neto anos antes e que vinha alegando em sua defesa sempre que lhe eram questionadas as razões da sua relação direta com aquilo que os seus colegas consideravam a “decaência do teatro brasileiro” ou a “depravação do gosto”. E como numa espécie de premonição, em 16 de maio daquele mesmo ano de estreia de *O Mambembe*, Azevedo registrou a sua desgraça e a sua fortuna, as tensões e os dilemas de um célebre escritor dividido por um lado pelas críticas do campo literário, formado pelos seus mais ilustres colegas de ofício, e do outro pelos louvores do campo artístico, representado pelas plateias, artistas e empresários fieis ao seu talento e criatividade.

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas – que diabo!

³⁶⁶ *Sobre Teatro*, O País, 26 de dezembro de 1904.

³⁶⁷ Idem.

– ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena! [...] Não fui eu o causador da *debacle*: não fiz mais do que era suscetível o terreno que encontrei preparado. Quem se der o trabalho de estudar a crônica do nosso teatro verá que o desmoronamento começou com o Alcazar. Depois que o Arnaud abriu o teatrinho da rua Uruguaiana, o público abandonou completamente o teatro dramático.³⁶⁸

Quando Azevedo menciona a questão do seu sustento, de fato a atividade teatral hegemônica era a única saída para muitos escritores da época. O pesquisador Jean-Yves Mérian, estudando a obra de Aluísio de Azevedo, irmão de Arthur, afirma que “além da imprensa, existiam duas possíveis fontes de recursos: o teatro e os direitos autorais para os romances”³⁶⁹, sendo o primeiro mais rentável que o segundo. Mérian nos apresenta alguns dados importantes de se destacar aqui:

Os diretores de teatro pagavam normalmente 10\$000 por ato e por representação do autor. Os tradutores em voga, como Artur Azevedo, podiam esperar receber a mesma quantia para as traduções de peças francesas. Porém, em alguns casos, eles preferiam vender suas traduções por um preço fixo, que podia alcançar 2000\$000 (dois contos) no caso de Artur Azevedo.

Quando uma peça tinha a sorte de ficar em cartaz durante várias semanas, ela dava a seu autor rendimentos muito maiores que os contos e crônicas publicados nos jornais. De janeiro a setembro de 1886, a “Revista do Ano” e o “Bilontra” foram apresentadas mais de cem vezes, o que rendeu aos autores, Artur Azevedo e Moreira Sampaio, quase oito contos, ou seja, o equivalente aos direitos pagos por 12 edições de 1000 exemplares aos romancistas brasileiros mais cotados. (MÉRIAN, 1988, p. 399).

Dado o forte contexto de analfabetismo da época, as edições de romances que alcançavam tiragens de mais de 1000 exemplares era caso raro. Segundo Mérian³⁷⁰, em 1883 o Rio de Janeiro contava com mais de 350 mil pessoas e possuía 279 estabelecimentos de ensino primário (91 públicos e 185 particulares, sendo 27 subvencionados), que juntos totalizavam uma população de 18.804 alunos matriculados. Porém, “a frequência média durante o ano escolar foi de 13.201 alunos”³⁷¹, o que “resulta que apenas 65% dos inscritos frequentava efetivamente a escola”³⁷². A partir de 1889, pensou-se que a situação iria mudar, pois “os republicanos tinham grandes projetos em matéria de educação”. Porém, “nem no final do Império, nem no início da República, os estabelecimentos de ensino, salvo raras exceções, desempenharam o papel que esperavam os escritores: preparar futuros leitores, condição indispensável para o desenvolvimento da criação literária”³⁷³. É nesse contexto, portanto, que Artur Azevedo se destaca.

³⁶⁸ *Em defesa*, O País, 16 de maio de 1904.

³⁶⁹ MÉRIAN, 1988, p. 399.

³⁷⁰ Idem, p. 336.

³⁷¹ Idem.

³⁷² Idem.

³⁷³ Idem, p. 341.

O jornalismo não era o único meio para viver de que dispunham os escritores com poucos leitores: o teatro foi, para alguns deles, uma atividade muito remuneradora. Aluísio Azevedo tinha o exemplo de seu irmão Arthur. Este deixou mais de 200 peças, se somarmos as obras originais, as adaptações e as traduções. Alguns de seus sucessos renderam-lhe tanto como os direitos autorais de uma edição da totalidade da obra romanesca de Machado de Assis. [...] Seus sucessos foram excepcionais no final do século XIX. Este fato devia-se em parte a seu pragmatismo, ele soubera vencer as duas dificuldades que atrapalhavam numerosos escritores: o desinteresse do público pelo “teatro sério”, seu gosto pelas operetas e os *vaudevilles* traduzidos ou adaptados de peças francesas. (MÉRIAN, 1988, p. 417).

Pois bem, chegando-se ao início do século, além deste contexto lamentável, temos também o aparecimento das primeiras obras dedicadas à história do teatro brasileiro. Vejamos, pois, o que algumas delas nos tem a dizer sobre o período ao qual se demarcou como o início da decadência do teatro dramático brasileiro.

De início, tem-se *O Teatro Brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*, obra publicada em 1904 e escrita por Henrique Marinho. Nela o autor dedicou um capítulo inteiro a discussão da decadência teatral brasileiro, buscando apontar as suas causas e possíveis soluções. Discutem-se várias causas, como por exemplo a mistura das três raças (índia, negra e portuguesa) apontada por alguns estudiosos³⁷⁴.

E, de mais, não podemos conceber como esse cruzamento tenha contribuído apenas para a pobreza e para a decadência do nosso teatro. Ou ele contribui para a riqueza de todos os departamentos literários ou para a sua pobreza; nunca porém para opulência de uns e miséria de outros. Que ele contribuiu para a riqueza dos romancistas, poetas, oradores, jornalistas, músicos, e pintores não ha a negar. (...) O cruzamento do índio com o português e o africano, pensamos, não pode ser causa da decadência do nosso teatro. (MARINHO, 1904, p. 117-8).

O autor defende que a causa principal da decadência teatral seria a falta de investimento do poder público, que não se comprometia com o desenvolvimento do teatro brasileiro desde o período que o país era sede da Corte.

A decadência teatral, – isso sim – manifestou-se no segundo Império e vai num crescendo assustador. O que notamos com mágoa profundíssima e sincera é que essa decadência continua e se avigora. Em parte, são disso culpados os poderes públicos. [...] Recebeu a Republica o teatro no período agudo da sua decadência, que está no seu auge. Os poderes públicos são surdos aos seus gemidos e às súplicas dos que o amam e não o desamparam. Nações que atravessam essa crise tão violenta como a nossa e outras, mais violentas, compreendendo a necessidade do teatro, dele não se descuidam. (MARINHO, 1904, p. 91-93).

³⁷⁴ Teatro brasileiro de relance.

Mais adiante Marinho faz um resumo do que seria a seu ver as causas de decadência da arte dramática brasileira, prejudicada pela concorrência desigual das companhias estrangeiras, aspecto que havia sido apontado por vários críticos que o antecederam.

Hoje, à exceção das companhias estrangeiras que, em certas épocas do ano, passam rapidamente com o único fim de arrecadar dinheiro, fazendo terrível concorrência aos artistas do país, que ficam desprovidos de qualquer recurso, quando elas representam, não há no Rio de Janeiro empresas de teatros de solidas bases e que prosperem. Vegetam as poucas conhecidas, renovando constantemente o pessoal, dissolvendo-se e recompondo-se a cada passo, exibindo peças que ainda mais deturpam o gosto, e, não raro, ofendem a moralidade pública. É uma vergonha o que se representa em alguns teatros. Só a baixa farsa, os esgares burlescos, os canções impudentes, as frases equívocas provocam aplausos. (MARINHO, 1904, p.113).

Ele ainda comenta os pareceres de alguns outros artistas sobre o assunto, dentre eles João Caetano, que segundo ele “faz crer que as causas da decadência teatral eram: – a falta de uma escola, o modo porque se organizavam as empresas, sem fundo para manutenção de uma companhia, e a não classificação dos artistas em classes, com o ordenado fixado para cada uma”³⁷⁵. Outro que ele menciona é Eduardo Victorino, que apesar da grande distância histórica com João Caetano, não se difere muito, pois aponta como causas “o jogo, a falta de boas peças, o luxo das montagens, o excessivo ordenados dos artistas, a falta de bons artistas e a falta de uma escola”³⁷⁶.

Por “jogo”, entende-se que o Victorino se referia ao jogo de cena entre os atores e também deles com a plateia. Nisso, Marinho diz ter “o prazer de estar de acordo com o distinto ensaiador da companhia Dias Braga e com o mestre, Artur Azevedo nesse ponto – o jogo é uma das causas da decadência teatral”³⁷⁷. Reunindo-se aos colegas, diz que “para nós, é uma das causas da decadência do teatro a falta de disciplina”³⁷⁸ dos atores, pois eles “colaboram nas peças, às vezes, ou antes, quase sempre, deformando-as. Intercalam ditos seus – *prata de casa* – em prejuízo da beleza do poema”³⁷⁹. Além disso, “é bem comum o artista, não importa o sexo, representar a olhar para um camarote, para uma cadeira, a sorrir a seus conhecidos”³⁸⁰. E então conclui dizendo que “tudo isso se faz, porque nesta boa terra nunca se tomou a sério o teatro”. A seu ver, todo este “mal seria evitado se fosse cumprido o art. 12 do Decreto n. 2.558, de 21 de julho de 1897”. Este decreto ao qual Marinho se refere “regula a inspeção dos teatros e outras

³⁷⁵ MARINHO, 1904, p. 114.

³⁷⁶ Idem, p. 115.

³⁷⁷ Idem, p. 132.

³⁷⁸ Idem, p. 132.

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Idem, p. 133.

casas de espetáculos da Capital Federal” e nos chama a atenção sobretudo o artigo que ele menciona.

Art. 12. Os atores que alterarem o texto das peças, acrescentando ou diminuindo palavras, que derem a estas sentido equivoco, por meio de inflexão da voz e gestos, ou nas pantomimas e danças fizerem acenos e meneios indecentes, incorrerão na multa de 10\$ a 20\$ e em quatro a cinco dias de prisão.³⁸¹

Destaca-se nisso as influências que o teatro cômico francês do Monsieur Arnaud representado no Alcazar exerceu não apenas na sua época, mas inclusive nas décadas que se seguiram, pois ali não se deu apenas a inserção de novos elementos visuais e técnicos no palco, como também um novo modo de relação do teatro com o seu público, voltado para a diversão masculina e vinculado com a nascente boêmia carioca.

Mais adiante Marinho aborda a relação dos escritores com esse teatro que se diz ter promovido a decadência teatral e que vem mantendo-a, para a infelicidade de muitos homens de letras e a alegria de muitos empresários e artistas. Como era de se esperar, o historiador menciona as contradições de Artur Azevedo, que segundo ele “adora o bom teatro”³⁸², mas “nada tem conseguido para melhorar o que temos, porque ainda não se dispôs a exigir”³⁸³. E sobre as críticas que Azevedo fez ao teatro ligeiro, Marinho acrescenta que ele “diz mal do mau teatro por meias palavras, mansamente, temendo magoar”³⁸⁴. A sua conclusão, portanto, é a de que “não é o escritor que foge do teatro pela magra remuneração, mas porque encontra as portas fechadas. Esta é que é a verdade inteira, dita francamente, sem reboço, corajosamente”³⁸⁵. E finalizando esse ponto direciona suas críticas ao argumento que Azevedo sempre realiza em sua defesa: o gosto do público.

Justificam-se os nossos dramatas, quando acusados de contribuir para a decadência teatral, dizendo que escrevem para o público e por isso obedecem ao seu paladar. Dão-lhe a revista crua e amaxixada, o vaudeville descabelado, porque só a ementa grata a esse paladar estragado. (MARINHO, 1904, p. 150).

Encaminhando-se para o fim do capítulo, e da obra em si, o historiador então se propõe a “tentar indicar os remédios de que carece o enfermo”³⁸⁶. Na sua opinião, repetida por muitos outros antes dele, “necessita o teatro para conjurar a crise que o amargura e que lentamente o

³⁸¹ Disponível em < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2558-21-julho-1897-539894-publicacaooriginal-39457-pe.html> > Acesso 20-09-18.

³⁸² MARINHO, 1904, p. 147.

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ Idem.

³⁸⁵ Idem, p. 129.

³⁸⁶ Idem, p. 162.

vai matando, é de uma boa legislação... para ser fielmente cumprida”³⁸⁷. Além disso, o historiador acredita que é necessário “antes mesmo da aprovação e sanção dessas leis, que a imprensa o encare como ele merece ser encarado”³⁸⁸. Esse argumento nos parece frágil, uma vez que o teatro ocupa um lugar cativo nos jornais na virada do século, algo que se constata com uma breve observação das suas páginas. Talvez Marinho esteja se referindo à promoção do teatro de cunho dramático pela imprensa e daí sim se pode falar de uma maior valorização e difusão. E então diferindo-se de Artur Azevedo, ao qual o mais importante era a fundação do teatro nacional, ele cita “em terceiro, por ser a de menor eficácia, a subvenção ou a fundação de um teatro nacional, tendo a seu cargo um conservatório ou escola dramática”³⁸⁹. Por fim, Marinho conclui sua obra sobre a história do teatro brasileiro e o capítulo sobre a sua decadência, lançando um desafio para a nascente república brasileira: “Porque não se voltar à proteção do teatro, que é o melhor divertimento e, quiçá, um auxiliar poderoso para a educação do povo? Será a República menos amante da Artes que a Monarquia? Deixará ela, com a sua indiferença, que desapareça o Teatro Brasileiro?”³⁹⁰.

Outro escritor que figura entre os primeiros que se dedicaram à feitura de uma história do teatro brasileiro é Múcio da Paixão, que escreveu a sua obra *O Teatro no Brasil* em 1917, mas que fora publicada postumamente, em 1936. Logo de início Múcio também condena a forte influência estrangeira nos palcos cariocas, pois “o abandono a que o nosso publico atirou o nosso teatro nasceu do fato lamentável de se achar mau tudo quanto é nacional, só por ser nacional”³⁹¹. E o que colabora para isso, segundo ele, é o fato de “serem sempre muito concorridas as representações das companhias estrangeiras, quer dramáticas, quer de canto, que todos os anos visitam o Rio de Janeiro, desde longos tempos”³⁹². Por “nosso teatro”, ou seja, “teatro nacional”, Múcio compreende apenas uma parte restrita da produção teatral brasileira.

O mais interessante e inexplicável, é que para o mau teatro: o teatro por sessões, onde são levadas à cena peças mal feitas e pior representadas, há sempre publico, formidável concorrência que enche o teatro uma duas e mais vezes por noite. Mas não é esse o teatro nacional, não é para esse que se reclama a assiduidade do público. O teatro para o qual se exige a presença do público, como uma das mais imperiosas necessidades, para que a arte dramática seja elevada no país ao fastígio a que tem ela incontestáveis direitos, é o teatro onde sejam representadas peças brasileiras, sobre assuntos nacionais,

³⁸⁷ Idem.

³⁸⁸ Idem.

³⁸⁹ Idem, p. 163.

³⁹⁰ Idem, p. 171.

³⁹¹ PAIXÃO, 1936, p. 507.

³⁹² Idem.

escritas por autores nacionais, representadas por artistas brasileiros. (PAIXÃO, 1936, p. 509).

Múcio, diferentemente de Henrique Marinho, concentrou-se bastante sobre o público e o seu funcionamento diante dos diversos gêneros de espetáculo exibidos na capital carioca, responsabilizando-o pela decadência do teatro de cunho dramático.

Os nossos autores não tendo estímulos, porque ninguém se dará ao trabalho de escrever peças para não vê-las representadas, foram forçados a um justificado mutismo; o nosso teatro foi invadido por uma aluvião de peças estrangeiras, de um interesse secundário para a nossa terra e o nosso público; os nossos artistas foram obrigados a fazer todas as concessões ao gosto debilitado do público; os empresários viram-se na dura necessidade de só montar peças capazes de atrair a assistência dos frequentadores; o resultado de tudo não se faz esperar: o teatro nacional decaiu até rastejar na poeira da vulgaridade, anulou-se, prostituiu-se. (PAIXÃO, 1936, p. 510).

No entanto, Múcio se opõe a muitos críticos e historiadores que atribuíram às operetas a decadência da literatura dramática brasileira. Como contraponto à sua posição, ele cita algumas palavras de Coelho Neto.

Entontecendo as plateias pela sedução de cenários deslumbrantes, e pela nudez erótica de mulheres pouco escrupulosas, esse depravado gênero, ofendendo os mais sagrados preceitos da estética e da honestidade artísticas, atrofiou o passado critério dessas mesmas plateias, corrompendo e prostituindo o gosto público, e fazendo-o esquecer-se das suas tão gloriosas tradições em assumpto de teatro da língua nacional.³⁹³

Múcio, diferente disso, defende que as operetas apenas preencheram uma demanda do público, que uma vez satisfeita, não quis mais saber de outra coisa. Caso contrário, as comédias ligeiras da companhia francesa do Alcazar teriam sido representadas e depois de um tempo partiriam do Brasil, em busca de uma nova plateia, mais rentável e acolhedora.

Não se diga todo o mal da opereta nem se lance em sua conta todas as misérias que têm infelicitado a nossa cena. O gênero alegre tem por fim divertir e não perverter, nele podem ser admiradas como no dramático os melhores trabalhos artísticos. (...) Diz-se mal da opereta e a ela se atribuem todos os males simplesmente porque ficou isso em moda, manda a verdade que se proclame³⁹⁴.

Para ele, portanto, “um dos principais agentes da decadência do nosso teatro, o crescente rebaixamento do nível moral e artístico da arte de representar entre nós é o publico; o gosto do publico obliterou-se, perverteu-se, prostituiu-se”³⁹⁵. Buscando razões naturais para a preferência

³⁹³ NETO apud PAIXÃO, 1936, p. 516.

³⁹⁴ Idem, p. 517.

³⁹⁵ Idem, p. 526

do público aos gêneros ligeiros, Múcio argumenta “na nossa desprevenida raça a multidão é naturalmente propensa aos divertimentos brejeiros, às atrações alegres e ruidosas”³⁹⁶.

O que se verifica é que, excluídas as raras exceções, ninguém procura as casas de espetáculos para sentir emoções superiores, mas sim para experimentar as sensações do gozo material. Geralmente vai-se hoje ao teatro para gozar de uma diversão, para satisfação dos sentidos da audição e da visão, para fruir algumas horas de despreocupada alegria, vendo passarem mulheres, bebendo, fumando, matando o tempo...³⁹⁷

Suas fortes críticas frente ao público se resumem ao fato de que seria ele “um dos responsáveis diretos senão pela decadência, pelo menos pelo abastardamento a que a arte dramática desceu no país”³⁹⁸. E as suas acusações se justificam em termos comerciais, e em diálogo com os argumentos de Artur Azevedo acerca das concessões que se via condicionado a fazer caso quisesse lucrar com as suas peças. Ou seja, para Múcio, o público tem a sua responsabilidade, pois “sendo ele o contribuinte monetário, e comparecendo com tais intuitos, reclamou descabidas concessões que sendo feitas concorreram para a desmoralização da cena”³⁹⁹. Os empresários, por sua vez, não são menos culpados, “porque, visando essa contribuição monetária do espectador, dominados pelo fito do lucro, sacrificaram os elevados intuitos da Arte”⁴⁰⁰. Nesse sentido, o historiador sai em defesa da opereta e a defende das tão recorrentes acusações acerca da sua culpa no que se convencionou chamar decadência do teatro.

É uma clamorosa injustiça atribuir-se à opereta a decadência da cena brasileira, em vez de se investigar noutros campos a gênese desse fenômeno. É preciso insistir, tanto se tem repetido o aleive, que as operetas de Offenbach jamais concorreram para o rebaixamento de nenhuma cena, e que se os artistas se entregaram ao gênero alegre foi tão somente porque o público o exigiu, sendo o público a única majestade a que curvam a cabeça não somente os artistas como também os empresários e os autores teatrais. (PAIXÃO, 1936, p. 531).

Mais adiante Múcio sai em defesa de Artur Azevedo, e com isso se mostra um dos primeiros a se contrapor à ideia comum de que teria sido do célebre escritor maranhense a responsabilidade de fixação da condição sobre a qual ficou submetida a produção teatral brasileira no final do século XX.

Artur Azevedo foi na sua vida (e tem sido depois da sua morte) muitas vezes atacado como o causador do abastardamento do nosso teatro, pelo fato de ser autor de algumas paródias de operetas, diversas operas cômicas e muitas revistas e peças que foram sempre representadas por entre o fragor das palmas da plateia. Houve sempre uma flagrante injustiça nesses conceitos desfavoráveis ao nosso mais fecundo, estimado e aplaudido escritor teatral. Os que o atacaram e o atacam desconhecem por completo a história do nosso

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Idem.

³⁹⁸ Idem, p. 527.

³⁹⁹ Idem.

⁴⁰⁰ Idem.

teatro e as causas que determinaram a sua decadência. (PAIXÃO, 1936, p. 532).

Palavras semelhantes a essas são as do próprio Artur Azevedo publicadas em 17 de fevereiro de 1898 na sua Carta a Coelho Neto, no jornal *A Notícia*, que juntas corroboram para a força e a validade dos argumentos de Múcio acerca da responsabilidade do público no processo de decadência do teatro brasileiro e na depravação do gosto causa por ela.

A revista nasceu em França, e ainda hoje esse gênero é muito apreciado em Paris, onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém. O grande poeta Banville, o eminente cronista Albert Wolf, o famoso humorista Albert Millaud, os melhores comediógrafos, Labiche, Barrière, Lambert Thiboust e tantos outros, escreveram revistas e nunca ninguém se lembrou de lhes lançar em rosto semelhante acusação.

Seguindo em sua análise, o historiador menciona mais uma vez Artur Azevedo quando trata da ocasião do teatro da Exposição Nacional, que em se tratando da proposta de regeneração do teatro dramático brasileiro, os espetáculos “constituíram um dos maiores atrativos”. Múcio ainda ressalta que “a organização da companhia e do repertório foi feita por direta intervenção de Artur Azevedo”⁴⁰¹, porém o “poder público continuou a mostrar-se indiferente à sorte da arte e dos artistas, e a nossa cena mergulhou de novo no seu sono de pedra”⁴⁰².

A partir daí caiu o teatro nacional na dissolução dos espetáculos por sessões, a preços reduzidos, nos quais duas vezes na mesma noite vão à cena, com raríssimas exceções, peças mal feitas, recheadas de ditos de equivocada obscenidade ou de desbragada pornografia, mal sabidas, pessimamente interpretadas por alguns artistas que ainda conservam uns restos de amor pela sua arte, mas que desgraçadamente são obrigados a conspurcá-la, porque precisam viver e sustentar a prole... É este no presente o triste quadro apresentado pelo teatro do Rio de Janeiro, o que equivale a dizer do teatro brasileiro!... Nos Estados dá-se a reprodução do mesmo deletério fenômeno. Diante disso não seria exagerado pessimismo afirmar que nos dias do presente a cena nacional passa por um eclipse total. (PAIXÃO, 1936, p. 555).

Múcio encerrando a sua obra, ainda precária em termos críticos e historiográficos, mas sobretudo potente e inspiradora, pois se trata de uma das primeiras iniciativas de reflexão de maior fôlego focada sobre a história do nosso teatro, conclui basicamente que a suposta decadência da arte dramática pela qual passou o teatro no final do século XIX, estendendo-se durante a *Belle Époque*, possui origens na própria estrutura que forma o nosso público.

Quaisquer que venham a ser as vicissitudes por que tenha de passar o nosso teatro, tudo leva a crer que poderá ainda atingir um alto grau de perfeição, no dia em que tivermos um público educado para compreender as manifestações da arte, pois que artistas não faltarão, dadas as condições da nossa

⁴⁰¹ 1936, p. 553.

⁴⁰² Idem.

plasticidade, nem tão pouco minguarão os autores dramáticos, conhecida a nossa capacidade em todos os domínios da literatura, na hora em que houver estímulos para se escrever uma peça na esperança de vê-la aplaudida por um público inteligente. (PAIXÃO, 1936, p. 573).

Por fim, o historiador parafraseando Teixeira Bastos conclui: “se algum escritor novo tem a coragem de escrever e de dar para o teatro qualquer obra dramática, encontra pela frente a oposição dos empresários e dos atores, tanto mais forte, quanto mais o trabalho literário se afastar dos moldes consagrados”⁴⁰³. Com isso suas palavras dialogam com as de Carlos Sússekkind de Mendonça, que também se dedicou a escrever uma história do teatro brasileiro, publicada em 1926, na qual defende que o público de teatro brasileiro “nunca teve grande desenvolvimento, graças à barreira inexpugnável do nosso fantástico analfabetismo”⁴⁰⁴. Isso nos mostra que mesmo após a instauração da República, e com ela as reformas educacionais vislumbradas, não se alterou o quadro apontado por José Veríssimo em 1894, quando lamentava que “a patente decadência dos nossos estudos secundários terá como consequência a decadência das nossas letras”⁴⁰⁵.

Da obra de Carlos Sússekkind de Mendonça, *História do Teatro Brasileiro: volume primeiro (1565-1840)*⁴⁰⁶, publicada em 1926, citaremos apenas um trecho no qual o autor esclarece bem a posição um tanto “anacrônica” tomada pelos homens de letras oitocentistas frente ao teatro brasileiro na virada do século XX. Observando o período como sendo o de uma transição e não de uma decadência, tal qual se propalou na época, o historiador se mostra um dos primeiros a questionar o estigma que se perpetuou sobre o teatro nesse momento, que ele bem resumiu ao afirmar que “a maioria se vicia de um mal considerável: os que se ocupam da literatura dramática esquecem-se da cena; os que se interessam pela cena despreocupam-se, em absoluto da literatura dramática”⁴⁰⁷.

O que deve ficar claro é que as acusações dos escritores que, como José Veríssimo e Machado de Assis, acreditavam no desaparecimento do teatro brasileiro, são viciadas pela época em que foram proferidas e pelo ponto de vista em que se colocaram seus autores. Deram muita importância ao facto de viverem em uma época de transição, sem compreenderem, na efemeridade de suas manifestações, que era apenas transição, e não situação definitiva, a trégua em que encontravam o teatro de seu tempo. Por outro lado, considerando, apenas, o teatro, como um capítulo de nossa história literária, abstraíram qualidades, que, insusceptíveis de apreciação literária, preparavam, contudo, desde então, a advento das formas definitivas, que se teriam de firmar depois, em nossos dias. [...] Não há, pois, como insistir em que o teatro

⁴⁰³ BASTOS apud PAIXÃO, 1936, p. 567.

⁴⁰⁴ MENDONÇA, 1926, p. 29.

⁴⁰⁵ VERÍSSIMO, 1894, p. 241.

⁴⁰⁶ Consta que o autor planejava um segundo volume, mas não chegou a escrevê-lo.

⁴⁰⁷ MENDONÇA, 1926, p. 60.

brasileiro não exista só porque não apresente, em seus valores atuais, literários ou cênicos, o valor dramático, que já teve, e que se julga, hoje, não somente tão *possível* como tão *necessário* quanto dantes. É um exagero inútil. (MENDONÇA, 1926, p. 45-49).

Mais de uma década depois, em 1938 publica-se outra historiografia voltada ao teatro propriamente dito. Escrita por Lafayette Silva, a obra *História do Teatro Brasileiro* destoava muito daquela que a antecederia, escrita por Mendonça, “que se destacou por apresentar uma metodologia avançada”⁴⁰⁸.

Redigida por ocasião de um concurso instituído pelo Ministério da Educação e Saúde, cujo edital saiu em 1936, ela poderia ser avaliada com um retorno ao historicismo mais vulgar, ou nem isso: com exceção dos capítulos iniciais, nos quais o modelo narrativo ainda prepondera, nos demais nos deparamos com um compêndio, repleto de informações sobre nomes e datas mas sem nenhuma reflexão crítica, nem mesmo aquela necessária para ligar um fato ao outro e, assim, compor uma *intriga lógica* aceitável. (LEITE, 2013, p. 155).

Além dessa questão técnica em torno da obra, não encontramos nela algo que pudesse evidenciar, corroborar ou contrapor as questões que levantamos aqui acerca da noção de decadência. No tocante a dados históricos, tem relevância o seu registro feito nas páginas 167 e 168 dos autores de algumas peças que ganharam destaque nas primeiras décadas do século XX, mencionando, por exemplo, João do Rio e Júlia Lopes de Almeida. De todo modo, essa obra tem o seu mérito no que tange a sua composição moderna, na qual se nota “que Silva encarava o teatro antes de tudo como arte cênica, e não literária”, levando-o “a não apresentar uma indistigável visão classista da arte teatral, reconhecível por meio de uma hierarquização de gêneros, sempre disposta a colocar em segundo ou terceiro planos todos os registros e formas que não se enquadrem nos parâmetros de um beletismo tipicamente acadêmico”

Outro intelectual que se dedicou à feitura de uma historiografia geral do teatro brasileiro foi José Galante de Sousa, por meio da sua obra *O Teatro no Brasil*, de 1960. Dela podemos citar alguns trechos que nos servem apenas para ressaltar a ideia comum acerca de uma suposta decadência do teatro na Primeira República e a falsa percepção que havia de uma improdutividade do teatro de cunho dramático nesse período.

Seria de esperar, após a experiência realista, o aparecimento do teatro naturalista. Salvo, porém, uma ou outra tentativa, mais no terreno da adaptação do que mesmo no da criação, não se verificou tal sequência na história do nosso teatro. [...] Tal sequência não se realizou pela interferência de um fator negativo, como querem alguns, do ponto de vista artístico, mas bastante

⁴⁰⁸ LEITE, 2013, p. 155.

influyente para impedir aquele passo: o gosto do público dirigiu-se para o “vau-deville”, a “revista”, a opereta, a mágica e a paródia. (SOUSA, 1960, p. 225).

Não se diferenciando da crítica tradicional, o historiador defendia que a inércia sob a qual permaneceu o teatro de cunho dramático no Brasil nas primeiras décadas do século XX se deu graças à forte presença das companhias estrangeiras, com os seus antigos dramalhões, e das comédias cômico-musicadas traduzidas ou criadas por autores e empresários brasileiros, incluindo ainda nisso o “teatro por sessões”, que na época revolucionou o modo de se fazer teatro, graças à concorrência que buscava fazer com o advento do cinema e a sua bem-sucedida inserção no repertório de diversões urbanas⁴⁰⁹.

Ao lado da “revista” e da burlata, continuou sendo explorado, nos primeiros anos do século XX, o drama de “capa e espada”. Sem dúvida alguma, porém, o teatro musicado prejudicava a peça declamada. Positivamente a peça ligeira, oferecendo maior garantia comercial para autores e empresários, dificultava a expansão do teatro sério, pois, enquanto uma “revista” permanecia um mês em cartaz, uma comédia ou um drama não iam geralmente a mais de quinze dias. Agravando o mal, havia ainda o chamado “teatro por sessões”, introduzido em 1908, no Rio de Janeiro, por Cinira Polônio. [...] Foram esses os motivos, lembram os críticos, por que não participamos da revolução estética que se operou no Velho Mundo, nos fins do século XIX, com Stanislavski, Craig e Copeau. (SOUSA, 1960, p. 236-237).

Essas observações feitas pelos nossos primeiros escritores da historiografia teatral brasileira nos levam ao nosso próximo capítulo, no qual iremos abordar as possibilidades de realização do teatro de cunho dramático durante o período da *Belle Époque* brasileira. Trata-se, pois, de uma produção teatral marcada por fortes tensões entre os diversos agentes não apenas do campo teatral, como também do campo literário. Os pontos de divergência e consonância são variáveis e distintos, confundindo-se muitas das vezes com os fatos e os agentes envolvidos, todos imersos num momento de intensa assimilação das mais recentes ideias francesas, quer na sociedade ou no teatro, e também na vida pública ou pessoal dessas pessoas, o que exige a difícil tarefa de uma abordagem ao mesmo tempo geral e específica. Em conjunto, os dados que serão levantadas no capítulo a seguir demonstram mais rupturas ao paradigma teatro-literatura, evidenciando por fim um momento de maior abertura do texto dramático aos elementos materiais da cena.

⁴⁰⁹ Cf. REIS, Ângela de Castro. **Cinira Polônio, a divette carioca**: estudo sobre a imagem pública e o trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.

CAPÍTULO 2

TEATRO EM CRISE:

RECONSIDERAÇÕES AO TEATRO DRAMÁTICO NA *BELLE ÉPOQUE*

A problemática em torno da modernização do teatro brasileiro não se apresenta como foco de nossa pesquisa. Na verdade, nosso eixo de pesquisa se refere à produção de determinados dramaturgos, especificamente aqueles que ocuparam posições à margem da historiografia oficial do teatro brasileiro e da literatura dramática. Entretanto, essa questão inevitavelmente se desdobra ao analisarmos o teatro nessa época, pois são os anos que antecederam importantes eventos para a cultura modernista em geral, como por exemplo a *Semana de Arte Moderna*, em 1922.

Primeiramente, eles fazem parte de um momento histórico no qual os centros europeus viviam a efervescência dos processos de invenção da encenação e das formas dramáticas modernistas. Exemplo disso são as experiências do *Théâtre Libre*, de Antoine, de 1887 a 1894; e do *Théâtre de l'Œuvre*, na fase dirigida por Lugné-Poe, de 1893 a 1928. Devido ao fato de estarem atentos a esses fenômenos, graças à febre galicista da época, vê-se nitidamente essas influências nas dramaturgias de muitos dos nossos dramaturgos.

Em segundo lugar, a movimentação artística local ocorrida com a Semana de Arte Moderna se disseminava no campo literário e artístico mesmo antes da sua realização. Qual seria, então, a relação dos nossos escritores de teatro com essa primeira fase modernista?

Por último, existe ainda o fato de que o teatro esteve fora desse evento emblemático de 1922. As causas disso são enigmáticas e confusas, e até hoje não foram de fato decifradas, e talvez nem exista mesmo uma resposta possível.

Cada arte pode alegar um “monstro sagrado” que a representou valerosamente no período heroico do movimento, entre a explosão estética de 22 e a crise econômica de 29. A música possui Villa-Lobos; a pintura, Di, Tarsila, Anita Malfatti; a poesia e o romance, Mario ou Oswald de Andrade. Só nós dramaturgos e comediógrafos, encenadores e críticos dramático, não temos nenhum ancestral modernista ilustre sob cuja sombra protetora nos abrigar. A verdade, dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo com a humildade dos recém-chegados, inicia-se quase duas décadas depois. (PRADO, 1975, p. 139).

Todavia, o fato de o teatro moderno ter sido proclamado e assim nomeado pela crítica depois de mais de duas décadas do marco modernizador das outras linguagens, sempre gerou um interesse e uma curiosidade pelos motivos que cercam e fundamentam essa afirmação.

Um dos desdobramentos disso resulta, portanto, no questionamento do papel e da importância para o teatro moderno brasileiro desses escritores teatrais das primeiras décadas do

século XX. Dado o fato de que eram contemporâneos das renovações teatrais europeias e das transformações estéticas das outras linguagens artísticas brasileiras, pressupôs-se que eles deveriam espontaneamente criar caminhos e maneiras de renovação da cena brasileira pelo viés do *Modernismo*. São esses os parâmetros utilizados pelos críticos ao julgarem suas produções.

Distanciando-se da perspectiva atemporal que domina a visão crítica de alguns historiadores da nossa história teatral mais recente, pretendemos estabelecer perguntas e provocações que contribuam para fomentar a discussão acerca do problema quanto ao atraso relativo à realização do *Modernismo* no teatro brasileiro. Nossa hipótese principal reside, como dito anteriormente, na conjuntura social do momento, substancialmente distinta daquela que sustentou a emergência da prática teatral modernista nos centros europeus, principal referência para os nossos escritores.

Mais relativo à dramaturgia e não à totalidade do teatro, um horizonte possível de discussão seria, para nós, o fato que parece existir nesses autores as origens da *função dramaturgo* tal como ela fora compreendida durante todo o século XX. Preocupados em intervirem na cena que ali se desenvolvia, e dotados do entendimento da importância da cena e dos seus processos, graças ao sucesso consolidado do teatro ligeiro, esses autores parecem fornecer os elementos responsáveis por um conjunto de ações que não diz respeito apenas ao campo literário, como faziam os seus antigos colegas, mas também, e principalmente, ao campo teatral e social. Possuir relações múltiplas com os diversos campos que orbitam sobre a experiência teatral, mostrou-se um aspecto fundamental para a formação da encenação moderna e, principalmente, da *função dramaturgo* naquilo que se convencionou chamar teatro moderno brasileiro.

Resta-nos, então, verificar nesse último capítulo os elementos que comprovam ou não a participação dos nossos escritores nesse processo de modernização e em que medida suas produções são capazes de nos sugerir as origens da moderna dramaturgia brasileira. Como informado na Apresentação, usaremos como exemplo a produção e a trajetória de Roberto Gomes, na qual se veem ressaltadas fortes características da época e dos questionamentos vigentes. Adotarmos como objeto de análise a produção de todo o conjunto de escritores de teatro *dramático* na *Belle Époque* nos demandaria uma pesquisa muito mais extensa e densa, o que extrapolaria os nossos limites preestabelecidos. Falar, por exemplo, da produção de Júlia Lopes de Almeida, e não refletir sobre o seu papel e a sua importante trajetória de mulher naquele contexto, resultaria numa abordagem frágil e injusta. Contentamo-nos, pois, com a devida observação e crítica do processo de formação do imaginário literário e teatral ocorrido durante o século XIX e que entrou em crise na *Belle Époque*, articulando junto a isso o estudo das relações entre o Brasil e a França e mais a análise de fatos e textos de um escritor como Roberto Gomes,

bastante engajado na reflexão e resolução dessa crise. Tudo isso se faz na esperança de que possamos dessa maneira fundamentar e fornecer material para futuras pesquisas que se debruçam nesse profícuo período da nossa vida teatral, por meio de perspectivas de análise e de leitura distintas daquelas que se tornaram hegemônicas na crítica e na historiografia teatral brasileira.

1. O TEATRO MODERNO FRANCÊS E OS SEUS PRÉ-REQUISITOS: O TEATRO EM CRISE, A INVENÇÃO DA ENCENAÇÃO E O CASO BRASILEIRO

Através de alguns estudos constatamos que no início do século XX uma parcela considerável escritores de teatro no Brasil tiveram como modelo de composição a modernização teatral francesa. Desta forma, realizamos uma pesquisa centrada no estudo e na análise das principais dinâmicas e processos responsáveis pela produção do modernismo no contexto do teatro francês.

Ao focar a sociedade e os produtores de teatro, nossa pesquisa comparou o desenvolvimento do teatro moderno em dois contextos que, a princípio, parecem diferentes: o teatro francês e o brasileiro na virada do século XX. Para isso, desenvolvemos um estágio de pesquisa⁴¹⁰ com o acompanhamento do professor Joseph Danan, coordenador do *Groupe de Recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain*⁴¹¹. O grupo é especializado em dramaturgia moderna e contemporânea e foi criado em 1995 na Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris 3) pelos professores Jean-Pierre Sarrazac e Jean-Pierre Ryngaert.

Um dos resultados imediatos da pesquisa foi a constatação de que a constituição do modernismo teatral francês esteve condicionada a um conjunto de fatores sociais, econômicos e políticos originários da crise teatral em curso no país no final do século XIX.

A princípio, notamos que o teatro francês – especialmente o parisiense – e o brasileiro – sobretudo o carioca –, ambos no final do século XIX, sofreram crises teatrais em alguma medida semelhantes. No entanto, ao contrário do teatro brasileiro, a crise teatral parisiense resultou no progresso da dramaturgia e no nascimento da encenação moderna. Essa observação contribui muito para o desenvolvimento da nossa pesquisa em curso no Brasil, pois permitiu a formulação de hipóteses sobre as possíveis razões do fracasso sofrido pelas tentativas de modernização do drama durante o período da *Belle Époque* brasileira.

⁴¹⁰ Tal projeto ocorreu graças à Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE) concedida pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

⁴¹¹ A partir de novembro de 2017 o grupo passou a se chamar *Groupe de Recherche sur la Poétique de la scène contemporaine*.

Assim sendo, apresentamos aqui alguns resultados do estágio de pesquisa concluído, sobretudo as características dessa crise teatral ocorrida no final do século XIX em Paris, uma vez que, em nossa opinião, isso corresponde ao cerne das contribuições para nossa pesquisa no Brasil. Em seguida, apresentamos o contexto do teatro brasileiro no período em questão e, ao final, propomos hipóteses de discussão e de análise das causas da inexistência de uma vanguarda para o cenário brasileiro na virada do século XX.

A história do teatro durante a *Belle Époque* carioca se apresenta como uma dificuldade colocada constantemente pelos pesquisadores brasileiros, sendo reduzida muitas das vezes a duas práticas hegemônicas que compunham o polo dominante: a comédia ligeira e o teatro clássico das companhias estrangeiras. Assim, a historiografia deixou de lado alguns escritores que tentaram dar continuidade a uma dramaturgia de caráter literário e dramático, representado até então pelo drama realista⁴¹². As razões para tal exclusão são nosso tema de pesquisa, uma vez que elas têm a capacidade de revelar o funcionamento do campo teatral em relação ao campo literário, compondo ao final o campo social em torno da dramaturgia em voga na época.

Durante esse período, a cultura brasileira foi marcada por uma forte assimilação da vida parisiense, aspecto que como vimos lhe rendeu um nome em francês: *Belle Époque*. Por esta razão, as produções foram sempre comparadas e consideradas do ponto de vista do drama francês desenvolvido na virada do século XX e, apesar desta proximidade, tem-se como fato que o naturalismo e o simbolismo não progrediram de forma efetiva no Brasil. Segundo estudo de José Veríssimo publicado em 1916, “o modernismo, a última fase de nossa evolução literária, não deixou nenhum documento notável em nosso teatro ou em nossa literatura dramática. O advento do modernismo coincidiu com a decadência completa destes dois últimos”⁴¹³.

As razões para essas falhas podem ser diversas, especialmente porque, nesse momento, as condições de produção teatral não eram favoráveis à transformação das regras do mercado teatral, de modo que o público em geral também não estava aberto para tais propostas, relativamente inovadoras. Para o crítico e historiador Décio de Almeida Prado, “todas estas vocações dramáticas modernistas ficaram desapontadas, uma vez que nem o público nem o teatro, estavam preparados para receber”⁴¹⁴.

Do mesmo modo, o desenvolvimento do teatro francês no final do século XIX sofreu de fatores sociais, culturais e econômicos igualmente desfavoráveis ao progresso da cena

⁴¹² Cf. FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil (1855-1865)**. São Paulo: Edusp, 1993.

⁴¹³ Veríssimo, 1998, p. 366.

⁴¹⁴ PRADO, 2003, p. 33.

moderna parisiense. De acordo com Christophe Charle, neste período o teatro na capital passou por uma crise social, da qual “o teatro é vítima de uma má conjuntura econômica: declínio de receitas, desaparecimento de teatros, redução do número de peças publicadas, insatisfação do público que se vira ao Café-concerto. Isso criou um bloqueio social na renovação dos autores”⁴¹⁵.

Diante disso, denota-se a necessidade de se explorar essa semelhança entre os dois contextos, uma vez que a passagem dos teatros naturalista e simbolista em Paris, aspecto bastante difundido, mostra apenas um lado do teatro do final do século XIX. Da mesma forma que o teatro brasileiro, o texto francês perpassou várias dificuldades para estabelecer a prática teatral moderna, diante de uma exploração exacerbada do incipiente mercado em torno do nascimento da sociedade do espetáculo em Paris⁴¹⁶. Este contexto lhe rendeu o status de um teatro em crise, ou mesmo em decadência. As semelhanças foram diagnosticadas em particular pelas análises e pesquisas realizadas por Jacques Dubois e Christophe Charle. Além disso, elas destacam os “pré-requisitos” necessários para a implementação de um teatro moderno, especificamente as primeiras experiências daquilo que Jean-Pierre Sarrazac nomeou como “cruzamento naturo-simbolista”⁴¹⁷, ressaltado sobretudo pelo advento da encenação moderna.

A dificuldade de ascensão dos novos autores na vida teatral parisiense no final do século XIX revela apenas os obstáculos incontestáveis diante da configuração social e do funcionamento do campo literário vigente na época. Segundo Charle, essa situação se apresentava assim:

O campo pode ser dividido em três seções: o polo dominante representado pela Academia Francesa; no outro extremo, o polo dominado representado pela vanguarda, essencialmente poético; e um setor intermediário, o do mercado de grande consumo: romance e teatro de Boulevard; o setor intermediário é uma zona indecisa, resultante dos efeitos de repulsa do polo dominante e do polo dominado; este não está nem institucionalizado como o polo dominante – pode, na melhor das hipóteses, estar um pouco mais tarde –, nem em situação de autonomia pois ele depende do mercado, ao contrário da vanguarda; os que ali permanecem, e é a maior massa de escritores, não conseguem esquecer sua orientação para o lucro econômico, como os acadêmicos, pela imposição do prestígio da imortalidade, nem manter sua independência

⁴¹⁵ 1979, p. 115, tradução nossa. Original: “le théâtre est victime d’une conjoncture économique maussade : baisse des recettes, disparitions de théâtres, baisse du nombre de pièces publiées, désaffection du public qui se tourne vers le Café-concert. Ceci engendre un blocage social dans le renouvellement des auteurs”.

⁴¹⁶ Cf. Charle, Christophe. **Théâtre en Capitales**: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Les éditions Albin Michel, 2008. Em português: **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

⁴¹⁷ Cf. Sarrazac, Jean-Pierre. **Poétique du drame moderne**: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris, Seuil, 2012. Em português: **Poética do Drama Moderno**: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.

em relação ao mercado, como o setor da arte pela arte. (CHARLE, 1979, p. 161, tradução nossa).⁴¹⁸

No polo em que estamos interessados, deve-se notar que “encontramos ali a quase totalidade dos simbolistas, as novas escolas poéticas efêmeras nascidas da crise do simbolismo (naturistas, etc.) e a vanguarda teatral”⁴¹⁹ (ver Figura 1). Charle faz ainda uma divisão a partir da posição dos autores diante do *Caso Dreyfus*, mas, para não perder a objetividade, é necessário deixá-lo fora de nossa discussão.

Figura 5 CHARLE, 1979, p. 162.

Como resultado dessa divisão, a função dramaturgo sofreu um tipo de bloqueio, onde “as razões de medo econômico não são as únicas, [pois] elas apenas acentuam a importância do

⁴¹⁸ Original: “On peut diviser le champ en trois sections: le pôle dominant représenté par l’Académie française; à l’autre extrême le pôle dominé représenté par l’avant-garde, essentiellement poétique; et un secteur intermédiaire, celui du marché de grande consommation: roman et théâtre de Boulevard; le secteur intermédiaire est une zone indécise résultant des effets de répulsion du pôle dominant et du pôle dominé; il n’est ni institutionnalisé comme le pôle dominant – il peut tout au plus espérer l’être un peu plus tard – ni en situation d’autonomie car il dépend du marché, à la différence de l’avant-garde; ceux qui y demeurent, et c’est la plus grande masse des écrivains, n’ont pu faire oublier leur orientation vers le profit économique, comme les académiciens, par l’imposition du prestige de l’immortalité, ni maintenir leur indépendance par rapport au marché, comme le secteur de l’art pour l’art”.

⁴¹⁹ Charle, 1979, p. 161, tradução nossa. Original: “nous [y] rencontrons la quasi-totalité des symbolistes, les nouvelles écoles poétiques éphémères nées de la crise du symbolisme (naturistes, etc.) et l’avant-garde théâtrale”.

capital social necessário na carreira teatral, o que dificulta a chegada de autores desconhecidos”⁴²⁰.

Segundo as palavras de um escritor do período, isso acontece “porque foi decretado que todo romancista era irremediavelmente incapaz de construir uma peça, e sobretudo porque todo teatro tinha seus próprios fornecedores, com o poder do sucesso, vetando, de maneira implacável, a entrada para qualquer recém-chegado”⁴²¹. Além disso, para Jacques Dubois esse bloqueio também decorre do fato de que os autores não têm a sensibilidade de perceber o que atrai o grande público aos teatros e gera bons rendimentos para os diretores, responsáveis pela escolha do repertório.

Desde algum tempo, um grande número de jovens escritores, que até então se dedicavam ao livro, começaram a “fazer teatro”; esses escritores – a maioria dos quais possui um histórico literário bastante invejável, produzem peças analíticas ou psicológicas, obras de grande valor artístico, mas incapazes de agradar ao grande público, e, portanto, difíceis de se encenar em um teatro comum. (DUBOIS, 1894, p. 7, tradução nossa).⁴²²

Trata-se, portanto, de uma crise estrutural no campo literário, “uma crise combinando todas as características da crise poética e da crise romanesca, somadas as características particulares retendo as próprias estruturas do mercado e a sua forte institucionalização, o que torna as adaptações difíceis”⁴²³. A conjuntura se agravava à medida que “uma parte dos membros dos grupos românticos ou poéticos buscavam, na forma teatral, uma possível conversão face à crise que afetava o primeiro gênero praticado”⁴²⁴. Essas migrações dentro dos polos do campo literário ocorrem porque “o teatro está no topo da hierarquia da produção vigente porque traz aos escritores todos os aspectos do êxito social burguês: a reputação, o dinheiro, a possibilidade de continuidade literária, e muitas vezes até capaz de garanti-las aos descendentes”⁴²⁵.

⁴²⁰ Idem, p. 115, tradução nossa. Original: “les raisons de peur économique ne sont pas les seules, [car] elles ne font qu’accentuer l’importance du capital social nécessaire dans la carrière théâtrale, ce qui rend difficile l’arrivée d’auteurs inconnus”.

⁴²¹ GUICHES apud CHARLE, idem, p. 115, tradução nossa. Original: “parce que ceux-ci avaient décrété que tout romancier était irrémisiblement incapable de construire une pièce et surtout parce que chaque théâtre ayant ses fournisseurs attitrés, avec l’autorité du succès, en barraient, d’une affiche implacable, l’entrée à tout nouveau venu”.

⁴²² Original: “Depuis quelque temps, un grand nombre de jeunes écrivains, qui jusqu’à présent s’étaient consacrés au livre, se sont mis à « faire du théâtre » ; ces écrivains – dont la plupart possèdent un bagage littéraire très enviable, produisent des pièces analytiques ou psychologiques, œuvres de grande valeur artistique, mais incapables de plaire au grand public, par conséquent injouables sur un théâtre régulier”.

⁴²³ Idem, p. 115, tradução nossa. Original: “une crise combinant tous les traits de la crise poétique et de la crise romanesque plus des traits particuliers tenant aux structures même du marché et à sa forte institutionnalisation, qui rend les adaptations difficiles”.

⁴²⁴ Idem, tradução nossa. Original: “une partie des membres des groupes romanesques ou poétiques cherchent, dans la voie théâtrale, une reconversion possible face à la crise qui touche le premier genre pratique”.

⁴²⁵ Idem, p. 113, tradução nossa. Original: “le théâtre est ainsi au sommet de la hiérarchie de la production courante car il apporte aux écrivains tous les aspects de la réussite sociale bourgeoise : la réputation, l’argent, la possibilité de la continuité littéraire, voire souvent d’assurer la transmission aux descendants”.

Segundo Charle, uma das características em comum entre os escritores consagrados é a origem geográfica. A maioria dos escritores são parisienses (veja a Figura 2), o que “é atípico se comparado aos outros gêneros, e se explica devido ao acesso fácil e conveniente ao mundo do teatro, essencialmente parisiense”⁴²⁶.

<i>Caractéristiques sociales des auteurs consacrés</i>				
Nom	né en	à	Date d'entrée à l'Académie	Profession du père
E. Legouvé	1807	Paris	1855	Littérateur
C. Doucet	1812	Paris	1865	Avoué
E. Labiche	1815	Paris	1880	Industriel
E. Augier	1820	Valence	1857	Avocat à la Cour de Cassation
E. Gondinet	1824	Laurières	—	Fonctionnaire
A. Dumas fils	1824	Paris	1874	Homme de lettres
H. Meilhac	1830	Paris	1888	Artiste peintre
V. Sardou	1831	Paris	1877	Chef d'institution
L. Halévy	1834	Paris	1884	Littérateur et haut fonctionnaire
E. Pailleron	1834	Paris	1882	Riches commerçants
J. Claretie	1840	Limoges	1888	Négociant

Sources : G. Vapereau, *Dictionnaire des contemporains*, Paris, Hachette, 1893 et archives municipales des lieux de naissance.

Figura 6 CHARLE, 1979. p. 116.

Para Charle, a análise dos fatos revela nada mais do que a fisionomia de uma “geração feliz” de escritores em meio ao “ápice econômico e social do teatro, de onde eles obtêm cômodos ganhos, contrastando com as dificuldades dos poetas parnasianos, ou o isolamento de romancistas realistas”⁴²⁷. Em resumo: “Eles são o produto e a ilustração social da ordem estabelecida na literatura”⁴²⁸.

Mas o novo fenômeno é que nada, até o início da década de 1890 os contesta. Eles têm como monopólio quase 40 anos sobre o palco, fato único para uma geração literária, se a compararmos às dificuldades e ao fracasso dos românticos no teatro e à precariedade dos sucessos romanesco. Essa dominação pressupõe uma série de mecanismos sociais particularmente fortes que

⁴²⁶ CHARLE, 1979, p. 117, tradução nossa. Original: “qui est atypique par rapport aux autres genres, s’explique de la même façon comme un accès facile et aisé au monde du théâtre, essentiellement parisien”.

⁴²⁷ Idem, p. 117, tradução nossa. Original: “de la vogue économique et sociale du théâtre, d’où ils tirent de confortables revenus, contrastant avec les difficultés des poètes parnassiens, ou l’isolement des romanciers réalistes”.

⁴²⁸ Idem, tradução nossa. Original: “Ils sont le produit et l’illustration sociale de l’ordre établi en Littérature”.

permettem a reprodução desse sistema apesar das variações históricas ou sociais. (CHARLE, 1979, p. 117, tradução nossa).⁴²⁹

De fato, os dispositivos responsáveis pela preservação do *status quo* têm sido as instituições em torno do mercado teatral: os diretores, os críticos e até mesmo o público. A dinâmica entre os teatros e os diretores da época é invariável se olharmos para as trocas entre um e outro. Não havia novos nomes como opções consideráveis para dirigir teatros parisienses.

A característica marcante quando elaboramos uma lista de sucessivos diretores dos principais teatros, é a rápida sucessão de diretores e o fato de encontrarmos os mesmos nomes que passam de um para o outro. A segunda característica é que esses diretores são recrutados nos mesmos meios sociais (o que explica o dado anterior), intimamente ligados à arte dramática. Eles têm, portanto, uma função reprodutiva essencial, pois possuem o ethos mais alinhado com as leis tradicionais do gênero que, para se manter, e gerar lucros, os diretores desviam o mínimo possível. (CHARLE, 1979, p. 118, tradução nossa).⁴³⁰

O procedimento de administração utilizado por esses diretores era, segundo Dubois, um dos principais elementos em torno da crise teatral em curso. Para ele, o critério que os diretores aplicam na escolha das peças se estabelece apenas visando os lucros, que estão diretamente relacionadas ao teatro tradicional, sustentado pela burguesia.

Um teatro sendo, antes de tudo, um negócio comercial, é óbvio que o diretor da exploração não deve ter outro objetivo senão assegurar a seus patrocinadores os bons lucros; e para isso ele fará todo o possível para descobrir peças que possam ser recebidas favoravelmente pela multidão e capazes de fornecer duas ou três centenas de representações consecutivas; consequentemente, ele não hesitará em descartar qualquer trabalho que seja muito diferente, artístico demais ou literário demais, e acordará seus interesses a peças burguesamente pensadas e simplesmente escritas para serem entendidas e apreciadas pelo grande público. (DUBOIS, 1894, p. 2, tradução nossa).⁴³¹

⁴²⁹ Original: “Mais le phénomène nouveau est que rien, jusqu’au début des années 1890 ne les conteste. Ils ont comme un monopole pendant presque 40 ans sur la scène, fait unique pour une génération littéraire, si on la compare aux difficultés et à l’échec des romantiques au théâtre et à la précarité des succès romanesques. Cette domination suppose une série de mécanismes sociaux particulièrement forts qui permettent la reproduction de ce système malgré les variations historiques ou sociales”.

⁴³⁰ Original: “Le trait frappant quand on dresse une liste des directeurs successifs des principaux théâtres, c’est la succession rapide des directeurs, et le fait qu’on retrouve les mêmes noms qui passent de l’un à l’autre. Le second caractère est que ces directeurs se recrutent dans les mêmes milieux sociaux (ce qui explique le trait précédent), étroitement liés à l’art dramatique. Ils ont donc une fonction de reproduction essentielle puisqu’ils possèdent l’éthos le plus conforme aux lois traditionnelles du genre qui veut que, pour se maintenir, et gagner de l’argent, les directeurs s’en écartent le moins possible”.

⁴³¹ Original: “Un théâtre étant donc avant tout une affaire commerciale, il est évident que le directeur de l’exploitation ne doit avoir d’autre objectif que d’assurer à ses commanditaires de beaux bénéfices; et pour cela il mettra tous ses soins à découvrir des pièces susceptibles d’être favorablement accueillies par la foule et capables de fournir deux ou trois cents représentations consécutives; par conséquent il écartera sans hésiter toute œuvre trop spéciale, trop artiste ou trop littéraire et accordera ses faveurs aux pièces bourgeoisement pensées et simplement écrites celles qui peuvent être comprises et appréciées par le gros public”.

A partir disso, verifica-se a censura dos diretores em relação aos novos escritores de teatro à medida que estes tentam produzir peças mais artísticas e mesmo mais literárias a fim de romper com a dramaturgia tradicional em voga.

É claro que do ponto de vista comercial, o diretor que monta obras literárias age inabilmente, porque se as tentativas são acolhidas com satisfação pelos letrados e amantes da arte, o público em geral – aquele que faz os lucros – incapaz de se interessar por obras mais artísticas, irá se abster, e a tentativa do diretor será considerada como uma má operação para aqueles que lhe confiaram o seu capital. (DUBOIS, 1894, p. 2, tradução nossa).⁴³²

Por outro lado, Dubois nos conta o que aconteceu com os teatros que tentaram produzir peças fora da estrutura de autores mais conhecidos e aceitos pelo público em geral. Entre elas, as duas experiências mais associadas ao evento da encenação moderna foram o *Théâtre Libre* (1887-1894), de André Antoine, em e o *Théâtre de l'Œuvre* (1ª fase 1893-1928), de Lugné-Poe.

Nos últimos anos se criaram alguns teatros diferenciados, desdenhosos do veredicto da multidão e dos sucessos populares e dedicados unicamente à representação de obras muito distintas, demasiado artísticas para serem encenadas em frente ao grande público (*Théâtre Libre, Théâtre des Poètes, les Escholiers, l'Œuvre, les Indépendants, les Modernes, etc.*). Essas várias tentativas produziram excelentes resultados, todas sendo material e moralmente sustentadas pelos estetas, os amantes da arte, bastante numerosos em Paris para encorajar os esforços destes teatros com representações intermitentes, mas, infelizmente! não o suficiente para garantir a existência de um teatro regular que gostaria de encenar apenas peças artísticas. (DUBOIS, 1894, p. 4-5, tradução nossa).⁴³³

Mas, se os diretores, baseados na demanda do público, dão conta da fixação do repertório das peças já consagradas, pertencentes ao mesmo grupo de autores, como explicar o constante apelo do público a essa produção dramática? Essa tarefa de preservar o gosto foi realizada pelos críticos. Este fora formado por “um grande contingente de homens das letras, autores dramáticos, diretores de teatro, uma fração que faz a conexão entre o mundo do teatro e do jornalismo”⁴³⁴. Além disso, a crítica teatral também tinha “a presença de uma forte fração

⁴³² Original: “Il est évident qu'au point de vue commercial, le directeur qui monte des ouvrages littéraires agit inhabilement, car si ses tentatives sont accueillies avec satisfaction par les lettrés et les amateurs d'art, le grand public – celui qui fait les recettes – incapable de s'intéresser à des œuvres artistes, s'abstiendra, et l'essai du directeur sera qualifié de mauvaise opération pour ceux qui lui ont confié leurs capitaux”.

⁴³³ Original: “Dans ces dernières années se sont créés de nombreux théâtres spéciaux, dédaigneux du verdict de la foule et des succès populaires et uniquement consacrés à la représentation d'œuvres trop spéciales, trop artistes pour être jouées devant le grand public (*Théâtre Libre, Théâtre des Poètes, les Escholiers, l'Œuvre, les Indépendants, les Modernes, etc.*). Ces diverses tentatives ont jusqu'à présent donné d'excellents résultats, toutes étant soutenues matériellement et moralement par les esthètes, les passionnés d'art, assez nombreux à Paris pour encourager les efforts de ces théâtres aux représentations intermittentes, mais, hélas ! en nombre insuffisant pour assurer l'existence à un théâtre régulier qui voudrait ne jouer que des pièces artistiques”.

⁴³⁴ Charle, 1979, p. 126, tradução nossa. Original: “un fort contingent d'hommes de lettres, d'auteurs dramatiques, de directeurs de théâtre, soit une fraction qui fait le lien entre le monde théâtral et le journalisme”.

acadêmica, idosos, agregados, professores ou universitários”⁴³⁵, já que “são os que detêm as posições de maior prestígio, nos jornais mais antigos”⁴³⁶. A identidade do trabalho realizado pela crítica era marcada sobretudo por “um *habitus* orientado para a conservação, a reprodução das fórmulas teatrais mais clássicas, aquelas que a formação os encarregava de incutir quando formavam o gosto literário dos filhos da burguesia”⁴³⁷.

Da mesma forma, encarregados de esclarecer o gosto do público burguês, e escolhidos pelos jornais de maior prestígio por apresentarem todas as garantias de conformidade social-escolar, eles podem fazer julgamentos com o padrão dessa formação tradicional. e banir qualquer inovação que fosse contrária a ela, porque colocaria em questão, não apenas o teatro estabelecido, mas a sua própria doutrina, o fundamento social de sua própria existência e de sua autoridade, sua excelência acadêmica, enfim, os componentes de seu capital cultural. (Charle, 1979, p. 126, tradução nossa).⁴³⁸

Assim, a presença de fortes dispositivos sociais e econômicos, que perpetuaram um tipo particular de se fazer teatro, constituem o perfeito “funcionamento da instituição teatral, e os agentes que, por suas características sociais selecionadas, asseguram a reprodução inalterada desse modo de produção literária durante a maior parte do século”⁴³⁹. No entanto, essa fixação ideológica, em última instância, responsável pela filtragem social aplicada ao campo teatral, não é exclusivamente resultado do pensamento desses agentes sociais, especializados em literatura e em comércio cultural, porque “na sua ideologia e na sua prática, eles obedecem a um propósito superior, externo, a um *éthos* social e a um fundamento de classe: o público burguês parisiense”⁴⁴⁰.

Por outro lado, a nosso ver essa conjuntura produz as condições favoráveis ao surgimento dos movimentos responsáveis pela renovação do drama e da encenação na virada do século XX na França. Isso ocorre à medida que as transformações sociais se associam ao

⁴³⁵ Idem, tradução nossa. Original: “la présence d’une forte fraction universitaire, anciens normaliens, agrégés, professeurs ou universitaires”.

⁴³⁶ Idem, tradução nossa. Original: “sont eux qui détiennent les postes les plus prestigieux, dans les journaux les plus anciens”.

⁴³⁷ Idem, tradução nossa. Original: “un *habitus* orienté vers la conservation, la reproduction des formules théâtrales les plus classiques, celles que leur formation les a chargés d’inculquer quand ils formaient le goût littéraire des enfants de la bourgeoisie”.

⁴³⁸ Original: “De même, chargés à présent d’éclairer le goût du public bourgeois, et choisis par les journaux les plus prestigieux parce qu’ils présentent toutes les garanties de conformité sociale-scolaire, ils peuvent porter des jugements à l’aune de cette formation traditionnelle et bannir toute innovation qui irait à son encontre parce qu’elle remettrait en cause, non seulement le théâtre établi, mais leur propre credo, le fondement social de leur propre existence et de leur autorité, leur excellence scolaire, bref, les composantes de leur capital culturel”.

⁴³⁹ Idem, p. 127, tradução nossa. Original: “fonctionnement de l’institution théâtrale, les agents qui, par leurs caractéristiques sociales sélectionnées, assurent la reproduction inchangée de ce mode de production littéraire pendant la plus grande partie du siècle”.

⁴⁴⁰ Idem, tradução nossa. Original: “dans leur idéologie et dans leur pratique, ceux-ci obéissent à une finalité supérieure, extérieure, à un *éthos* social et à son fondement de classe : le public bourgeois parisien”.

surgimento de jovens escritores que, vendo no conjunto dominante a imutabilidade de um teatro que nem se renova e nem se preocupa com a sua situação invariável, sustentado por um mercado que se preocupa apenas com bons rendimentos, colocam-se em contraponto à situação hegemônica e em busca de um teatro aberto a experiências distintas e à geração de outras estéticas.

As duas variantes do teatro moderno (naturalista e simbolista) em Paris, no final do século, o Théâtre Libre e o Théâtre de l'Œuvre, podem ser interpretadas [...] como a expressão de um fenômeno social [...]. O nascimento da vanguarda teatral, especialmente o teatro moderno, como um dos efeitos da crise de superprodução que caracterizou o campo literário parisiense no final das décadas de 1880 e 1890. Nas mãos dos autores consagrados, o teatro dominante não era mais capaz de dar uma chance aos recém-chegados, que consequentemente perderam o acesso à cena, controlados por um círculo social, no exato momento em que a poesia e o romance estavam no meio de uma crise de superprodução. (CHARLE, 2008, p. 467, tradução nossa).⁴⁴¹

No entanto, para transformar este *status quo* seria necessário mais do que a criação de teatros diferenciados e vinculados com a vanguarda literária: era necessária igualmente a renovação e revisão do público, dos diretores e da crítica.

A antiguidade do teatro como gênero literário e a diversidade de formas que ele possibilita, assim como as restrições que seu caráter social e coletivo implicam, podem facilmente explicar por que a sua novação e ruptura são mais difíceis. Como tudo se retém no sistema teatral como um todo, não se pode romper somente em um aspecto. (CHARLE, 2008, p. 463, tradução nossa).⁴⁴²

Em todo caso, naquela época a renovação da cena exigiria antes de tudo uma profunda reestruturação social, visto que o teatro em voga tinha “todas as características de uma distração de classe: o preço dos assentos aumentados ao extremo, os trajes exigidos, a localização dos teatros (os bulevares, lugar de convívio dos burgueses na nova Paris de Haussmann), as convenções sociais implementadas, a linguagem, etc.”⁴⁴³. Mirbeau escreve para Goncourt em 1888:

“Não, meu querido mestre, o teatro, como você gosta e como sonhamos, é impossível. E as obras-primas nada podem aqui. Para conquistar e

⁴⁴¹ Original: “Les deux variantes du théâtre moderne (naturaliste et symboliste) à Paris, à la fin du siècle, soit le Théâtre libre et le théâtre de l'Œuvre, peuvent être interprétées de deux manières : d'abord comme l'expression d'un phénomène social [...]. J'y interprétais la naissance de l'avant-garde théâtrale, et notamment du théâtre moderne, comme l'un des effets de la crise de surproduction qui caractérise le champ littéraire parisien de la fin des années 1880 et des années 1890. Aux mains des auteurs consacrés, le théâtre dominant ne donnait plus leur chance aux nouveaux venus qui perdaient par conséquent l'accès à la scène, contrôlée par une coterie, au moment même où la poésie et le roman étaient eux-mêmes en proie à une crise de surproduction”.

⁴⁴² Original: “L'ancienneté du théâtre comme genre littéraire et la diversité des formules qu'il abrite, ainsi que les contraintes qu'implique son caractère social et collectif, peuvent expliquer facilement pourquoi la novation et la rupture y sont plus difficiles. Comme tout se tient dans le système théâtral, on ne peut rompre seulement sur un seul aspect”.

⁴⁴³ CHARLE, 1979, p. 127-128, tradução nossa. Original: “tous les traits d'une distraction de classe : le prix des places augmenté des pourboires, la tenue exigée, la localisation des théâtres (les boulevards, lieux de résidence des bourgeois dans le nouveau Paris d'Haussmann), les conventions sociales mises en œuvre, le langage, etc”.

impor, devemos conquistar e impor muitas coisas que não estamos prontos para ter. É necessário um novo público que pode ser formado apenas por meio de uma revolução social completa, uma revisão completa de nossas leis e costumes”. (apud CHARLE, 1979, p. 128, tradução nossa).⁴⁴⁴

Portanto, sendo o teatro um lugar de encontro social legítimo, ele revela nesse momento não apenas as distinções entre os diferentes polos do campo literário, mas também mostra as distinções de classe entre os vários públicos e os teatros que eles frequentam. Por esta razão, “o teatro permanece, de fato, monitorado de perto pelo Estado durante todo este período: por razões fiscais como vimos antes, mas sobretudo por razões sociopolíticas”⁴⁴⁵. Difere assim do romance e da poesia, que “são objetos de consumo cultural individual que dificilmente pode perturbar a ordem pública. O teatro, por outro lado, arte social e local de encontro, favorece o questionamento da ordem social e moral estabelecida, tornando-se um *meeting* acusador”⁴⁴⁶.

A censura (não somente pelo Estado, mas também pelo público) feita acerca das primeiras peças fora do gênero dramático dominante, ou a exigência de restringir esses trabalhos a um público reduzido (este foi o caso do *Théâtre Libre*, de Antoine e do *Théâtre de l'Œuvre*, de Lugné-Poe), mostra senão que elas “são na verdade ameaças às certezas que constituem a consciência de uma classe”⁴⁴⁷. Por esta razão, “um jornal ou um romance pode, a rigor, criticar a burguesia porque seu público é maior do que a burguesia, incorrendo apenas em sanção social e rejeição cultural”. Mas essas concessões feitas pela classe dominante e pelo mercado literário aos jornais, às vezes também aos romances e poesias, não se aplicam a uma peça de teatro, “porque está no cerne do dispositivo cultural dominante: colocar, ela mesma, em risco sua posição dominante”⁴⁴⁸.

Além do mais, isso explica porque “o questionamento teatral da burguesia, que pode se produzir do fato do acesso, pela conversão de escritores de origem inferior ao teatro, não pode ser tolerado”⁴⁴⁹. O exemplo marcante deste conflito foi “a censura da peça extraída por Zola e

⁴⁴⁴ Original: “Non, mon cher maître, le théâtre, tel que vous l’aimez et tel que nous le rêvons, est impossible. Et les chefs-d’œuvre n’y peuvent rien. Pour le conquérir et l’imposer, il faut conquérir et imposer un tas de choses que nous ne sommes pas prêts d’avoir. Il faut un public nouveau qui ne pourra se former que par une complète révolution sociale, une refonte entière de nos lois et de nos mœurs”.

⁴⁴⁵ Idem, p. 128, tradução nossa. Original: “le théâtre reste, en effet, étroitement surveillé par l’État pendant toute cette période : pour des raisons fiscales comme nous l’avons vu, mais pour des raisons socio-politiques surtout”

⁴⁴⁶ Idem, tradução nossa. Original: “sont un objet de consommation culturelle individuel ne peuvent guère troubler l’ordre public. Le théâtre, en revanche, art social et lieu de rassemblement, risque de favoriser une mise en cause de l’ordre social et moral établi en devenant un *meeting* accusateur”.

⁴⁴⁷ Idem, p. 129, tradução nossa. Original: “elles sont en fait des atteintes aux évidences qui constituent la conscience d’une classe”.

⁴⁴⁸ Idem, tradução nossa. Original: “car elle est au cœur du dispositif culturel dominant : laisser faire serait mettre cette position dominante elle-même en péril”.

⁴⁴⁹ Idem, tradução nossa. Original: “la mise en cause théâtrale de la bourgeoisie, qui peut se produire du fait de l’accès, par la reconversion d’écrivains d’origine plus basse au théâtre, ne peut être tolérée”.

Busnach de *Germinal* (enquanto que o romance não experimentou nenhum obstáculo)". Na época, "a peça foi censurada por causa da 'tendência socialista da obra', o que não aconteceu no caso do romance". O fato é o testemunho "da existência de uma dupla cultura, de uma dupla literatura, como diz o próprio Zola"⁴⁵⁰.

No entanto, é diante do contexto apresentado, em princípio desfavorável, que notáveis transformações estéticas e dramáticas aparecem no teatro francês no final do século XIX. Esta fase constituída pela existência de um grupo literário consagrado, graças às instituições sociais e econômicas em torno da indústria teatral, e mesmo pelos diretores, os críticos e a burguesia. Esta última se apresenta a princípio bastante hostil às tentativas de renovação, mas depois impulsiona a reação de jovens artistas como André Antoine e Aurélien Lugné-Poe. Estes viam nessa conjuntura um terreno fértil para conquistar aqueles que estavam entediados com a imobilidade de um teatro que, de acordo com Jacques Dubois, não é mais do que "um *affaire*, um *commerce*, um meio de ganhar dinheiro"⁴⁵¹.

Desse modo, a existência de uma classe de letrados, de amantes da arte e, principalmente, de artistas não conformistas, tornaram possível por alguns anos, experiências mais ousadas, através do sistema de assinaturas e patrocínios. Portanto, mesmo que depois de alguns anos iniciativas tais como o *Théâtre Libre*, de Antoine, e o *Théâtre de l'Œuvre*, de Lugné-Poe, tenham chegado ao fim, é necessário destacar a importância fundamental que tiveram não apenas no progresso da dramaturgia moderna e no nascimento da encenação, como também para o desenvolvimento do teatro francês de todo o século XX em diante.

Vimos, portanto, alguns aspectos da trajetória de desenvolvimento do teatro moderno francês, no qual a crise teatral teve participação fundamental, sendo a responsável pela reação dos poucos autores e artistas dispostos a renovar a cena, produzindo assim experiências estéticas para um público restrito, especialmente para uma classe letrada e amantes da arte como erudição. No entanto, veremos no item a seguir, que no caso do teatro brasileiro, a crise teatral do final do século não produziu reações sólidas como na França. Algumas considerações podem ser feitas de antemão para estabelecer questões primárias que fundamentam a discussão sobre o bloqueio e a falta de estímulo ao surgimento da encenação moderna no teatro brasileiro na virada do século XIX.

⁴⁵⁰ Idem, tradução nossa. Original: "la pièce est censurée à cause de la « tendance socialiste de l'œuvre », ce qui n'est pas le cas du roman ». Le fait est le témoignage « de l'existence d'une double culture, d'une double littérature, comme le dit lui-même Zola ».

⁴⁵¹ DUBOIS, 1894, p. 1, tradução nossa. Original: "qu'une *affaire*, un *commerce*, un moyen de gagner de l'argent".

Assim como na França, vimos no capítulo anterior que no teatro brasileiro houve também uma preferência dominante do grande público pelo teatro de Boulevard (operetas, vaudevilles, revistas, mágicas, etc.). Após a introdução dessas formas no Rio de Janeiro, deu-se o abandono do público no teatro de cunho dramático, dito sério, e em torno de parte do público burguês tradicional e de camadas populares da sociedade, as peças cômico-musicadas passaram a triunfar.

O público, cansado de dramas românticos e naturalistas, como também de comediazinhos burguesas, descobriu com entusiasmo o espetáculo de pura evasão e divertimento: músicas brilhantes, mulheres belíssimas, canções alegres e com duplo sentido. De Paris chegavam novos gêneros de espetáculos: o *vaudeville*, a revista, o *café chantant*, a opereta, a *féerie* (chamada “mágica”, no Brasil). Surgiam novos locais de espetáculo, com nomes e características exóticas: *Varietés*, *Bouffes-Parisiens*, *Vaudeville*, etc. Além dos originais franceses, representou-se um dilúvio de paródias, que não vale a pena lembrar, e os autores voltaram-se para a criação de espetáculos brasileiros baseados no modelo dos franceses (Artur Azevedo, como vimos, foi insuperável nisso). (CACCIGLIA, 1986, p. 83).

É evidente que, como em Paris, o teatro de Boulevard condicionaria a produção do campo teatral no Rio de Janeiro e assim a escolha do repertório dos diretores se faria agora determinada acima de tudo pelo gosto do público.

Não menos culpados são os empresários, porque, visando essa contribuição monetária do espectador, dominados pelo fito do lucro, sacrificaram os elevados intuítos da Arte, provocando lastimáveis desvios do senso artístico das massas, por essas deletérias concessões ao seu debilitado gosto. (PAIXÃO, 1936, p. 527).

Por outro lado, os teatros que não eram ocupados por formas ligeiras eram ocupados por companhias estrangeiras, que na maioria das vezes reprisavam peças clássicas e tradicionais do repertório parisiense, consagradas pelo grande público da capital francesa.

A partir da segunda metade do século XIX, as companhias estrangeiras visitavam o Brasil todos os anos e representavam, geralmente, textos clássicos do teatro europeu. Grandes artistas renomados na Europa, como Sarah Bernhard, Eleonora Duse, Ermette Noveli e De Féraudy, passaram mais de uma vez pelo nosso país; representavam peças de autores consagrados como Alexandre Dumas Filho, Victorien Sardou, Émile Zola, entre muitos outros. (NEVES, 2006, p. 139).

A combinação do teatro ligeiro com a forte presença de companhias estrangeiras contribuiu para a formação de um contexto de dificuldades em relação ao desenvolvimento de peças nacionais.

João Roberto Faria apontou essas constantes excursões de companhias europeias como um dos fatores que levaram à redução da encenação de textos literários brasileiros em nossos palcos¹⁷¹; segundo o crítico, criou-se

uma espécie de convenção: as companhias estrangeiras representavam os gêneros literários e às brasileiras caberia a representação das peças ligeiras. Quando alguma companhia brasileira se aventurava a tentar encenar um texto literário, optava, na maioria das vezes, por uma peça europeia — evidenciava-se, assim, que os artistas, bem como os espectadores, acreditavam que os textos brasileiros não poderiam competir com a dramaturgia do “Velho Mundo”. (NEVES, 2006, p. 139).

Portanto, se um autor tentasse realizar um drama diferente, isto é, em discordância das regras em voga, ele encontraria “pela frente a oposição dos empresários e dos atores, tanto mais forte, quanto mais o trabalho literário se afastar dos moldes consagrados”⁴⁵² pelo grande público. Diante desse contexto, muitos dos escritores do final do século XIX mantêm a reprodução e preservação de regras e convenções dramatúrgicas estrangeiras, o que não deixa espaço para criações mais literárias.

Vencidos pelas condições em que o encontraram, e que não tiveram energia suficiente para contrastar, Artur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem (Valentim Magalhães, Urbano Duarte, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Orlando Teixeira e outros) sem maior dificuldade trocaram as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios ao teatro que achava fregueses: revista de ano, arreglos, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras. (VERÍSSIMO, 1998, p. 366).

O estabelecimento de prioridades condicionadas aos lucros, resulta na percepção de que o público seria o eixo central de desenvolvimento da crise teatral. Para o historiador Múcio da Paixão, que estudou o teatro brasileiro na virada do século XX, “Um dos principais agentes da decadência do nosso theatro, o crescente rebaixamento do nível moral e artístico da arte de representar entre nós é o publico; o gosto do publico obliterou-se, perverteu-se, prostituiu-se”⁴⁵³. No entanto, até que ponto podemos dizer que o público foi de fato o principal elemento responsável pela preservação de paradigmas e pela resistência às novas experiências teatrais que se manifestavam?

Como já vimos, o desenvolvimento do teatro brasileiro seguiu em grande parte a trajetória de progresso do teatro francês. Graças a essas frequentes incorporações de elementos externos, a crítica fez várias comparações e hipóteses entre esses dois contextos. No entanto, essas associações estão quase sempre sujeitas ao risco da injustiça, pois quando diretores e críticos reivindicam resultados semelhantes entre dois contextos teatrais que são a princípio os mesmos, eles podem incorrer no risco da análise incompleta e superficial, caso não se leve em conta as

⁴⁵² BASTOS apud PAIXÃO, 1936, p. 567.

⁴⁵³ PAIXÃO, 1936, p. 526.

estruturas sociais que sempre acompanham a arte teatral e que são fundamentais para compreender o funcionamento dos agentes no campo teatral e literário.

Nesse sentido, a apreensão da experiência teatral brasileira do século XIX e início do século XX, tanto no palco como na escrita dramatúrgica, por intermédio das escolas literárias e das realizações artísticas europeias, em particular as francesas, possibilitou construir avaliações pelo exercício comparativo. Todavia, tal procedimento, em última instância, impossibilitou que as singularidades florescessem no interior das análises críticas, como também não vislumbrou que a sintonia entre espetáculo e público, em absoluto pode estar circunscrita a modelos exteriores a esta dinâmica. (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 42).

Isso em vista, buscamos em nossa pesquisa dar a devida atenção a essas estruturas sociais, pois as semelhanças entre os dois contextos em discussão são nada mais do que *chaves-de-leitura* para ampliar a pesquisa sobre o campo teatral brasileiro no início do século XX, e principalmente, para destacar a suas singularidades, que se tornam mais latentes pelo exercício da comparação e da justaposição de duas realidades a primeira vista semelhantes, mas que em termos concretos se diferem bastante.

Por outro lado, o estudo da crise teatral parisiense no final do século e o consequente nascimento da vanguarda moderna, revela as possibilidades de ruptura em face de um contexto baseado em condições de produção semelhantes às nossas, ou seja, um grande público constituído por uma burguesia conservadora e diretores mais empreendedores do que artistas. De início, os resultados em ambos os contextos são a produção dramatúrgica condicionada às regras do mercado e o bloqueio a novos autores, não conformistas. A diferença, contudo, está na eclosão de experiências inovadoras ocorrida no caso francês. A insurgência dos movimentos de vanguarda resultou, segundo Sarrazac, uma espécie de pedra angular não apenas para as experiências da virada do século XX, mas também para toda a encenação moderna que ocorreu e que se desenvolveu em seguida.

A encenação moderna não nasce por acaso no final da era naturalista. Ela nasce do naturalismo. Talvez seja ela a última manifestação, a última conquista da encenação dessa poderosa corrente artística. Necessitava-se da doutrina naturalista, do positivismo característico do paradigma indiciário, para que a encenação ocupasse esse novo espaço deixado em aberto pela incompletude de um drama em crise. No entanto, a partir desse momento fundador, o processo de encenação pôde tomar muitos outros caminhos além do naturalismo. E, em primeiro lugar, cronologicamente, o do simbolismo... A base da encenação – realista, sinedóquica – foi proposta pelo naturalismo e sobre ela que ainda se desenvolve a arte de encenar hoje. (SARRAZAC, 2005, p. 47).

A trajetória da crise teatral em Paris, e também as reações que ela ali provocou, mostram que é possível se opor ao polo dominante do campo teatral e, assim, produzir tentativas reais

de romper e reverter o *status quo*. Isto revela, portanto, a possibilidade, mesmo no contexto de uma forte crise estrutural, de se estabelecer precedentes para o desenvolvimento de experiências teatrais de vanguarda. No entanto, como podemos explicar o que se passa com o teatro brasileiro da virada do século XX, incapaz de estabelecer novas e duradouras experiências? A inexistência de uma sólida literatura dramática, considerando que o teatro de fato brasileiro (com autor, atores e tema nacional) apareceu efetivamente apenas no início do século XIX, com as criações de Martins Pena e Gonçalves Magalhães, poderia ser uma das causas desta forte imobilidade? José Veríssimo, em 1901, escreveu sobre o assunto: “o teatro brasileiro propriamente dito, de autores, peças e atores brasileiros, que fosse já um produto do nosso gênio e do nosso meio, é por assim dizer de ontem”⁴⁵⁴.

Ou a causa de tal crise seriam ainda os aspectos da formação do gosto do público, sempre baseados em peças estrangeiras, já que segundo Múcio da Paixão, “ao que parece o abandono a que o nosso público atirou o nosso teatro nasceu do fato lamentável de se achar mau tudo quanto é nacional, só por ser nacional”⁴⁵⁵. Artur Azevedo em crônica na edição de 5 de maio de 1900 do jornal *O Globo*.

O Rio de Janeiro tem sido visitado por algumas das sumidades da arte dramática, universalmente consagradas; mas essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto. O público não perdoa aos nossos autores não serem Shakespeare ou Molière; não perdoa aos nossos atores não serem Rossis, Novellis e Coque-lins; não perdoa às nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Duses.

Em todo caso, deve-se notar que antes de tal crise chegar ao teatro brasileiro, as importações de modelos franceses não falharam. O romantismo e o realismo, predecessores diretos das formas modernistas, tiveram notáveis conquistas no campo teatral, sendo o motivo de reconhecimento de grandes autores, como por exemplo José de Alencar. Então, como explicar o bloqueio aos experimentos modernistas no final do século XIX e início do século XX? Para o historiador José Galante de Sousa, “seria de esperar, após a experiência realista, o aparecimento do teatro naturalista. Salvo, porém, uma ou outra tentativa, mais no terreno da adaptação do que mesmo no da criação, não se verificou tal sequência na história do nosso teatro”⁴⁵⁶. Por outro lado, o historiador João Roberto Faria também faz algumas observações.

Ora, se a França foi nosso modelo literário e teatral em todo o século XIX, por que o exemplo de Aluísio Azevedo com *O Mulato*, em 1884, provavelmente inspirado em Zola, não frutificou? O que se constata é que nossos escritores naturalistas mantiveram-se afastados do teatro e que ninguém se

⁴⁵⁴ VERÍSSIMO^a, 1901, p. 185.

⁴⁵⁵ PAIXÃO, 1936, p. 507.

⁴⁵⁶ SOUSA, 1960, p. 225.

interessou em adaptar os seus romances para a cena. É o caso de perguntar: não estaria aí uma das causas da fraqueza do naturalismo teatral no Brasil? Talvez a resposta a todas essas questões esteja no panorama do teatro brasileiro traçado nos capítulos anteriores. A hegemonia das peças cômicas e musicadas, a presença constante de companhias estrangeiras, a inexistência de um teatro amparado pelo governo, o empresário preocupado com os lucros, o público sem interesse pelo teatro de cunho literário, tudo isso contribuiu não só para a derrota específica do naturalismo teatral como para a derrocada de toda a arte dramática de cunho literário no país. Vale lembrar também, no caso do naturalismo, o que já foi dito anteriormente, ou seja, que Zola não conseguiu mesmo fornecer um modelo de drama para os adeptos de seu movimento no Brasil. E mais: não tivemos iniciativas importantes fora do circuito do teatro comercial, como foi o caso do *Théâtre Libre* de Antoine, em Paris, que não era submetido à censura e representava apenas para “assinantes”, em não mais do que dois ou três espetáculos por mês. (FARIA, 2012, p. 319).

Assim, graças ao estudo da trajetória de surgimento do teatro moderno francês no seio da crise teatral do final do século XIX e ao exercício de comparação com o contexto ao mesmo tempo em curso no Brasil, que constatamos que se mostra necessário mais do que a existência de autores e diretores não conformistas para se estabelecer tentativas reais de romper um *status quo* fortemente apoiado por uma preferência invariável do grande público. Sem dúvida, o naturalismo e o simbolismo renderam experiências notáveis ao futuro do teatro moderno francês. No entanto, as realizações de tais movimentos de vanguarda não foram mantidas por muito tempo. Em 1887 Antoine criou o *Théâtre Libre* e entre trocas de nomes e edifícios, não durou mais de uma década. *Lugné-Poe* criou o *Théâtre de l'Œuvre*, aberto em 1893 e mesmo funcionando até hoje, considera-se que o seu apogeu terminou em 1899⁴⁵⁷. Em ambos os casos, as produções permaneceram bem conhecidas na história do teatro europeu, porém não se pode esquecer que as apresentações foram feitas para um público restrito, composto principalmente de letrados, amantes da arte, o que significa que as estruturas sociais do campo teatral não mudaram substancialmente.⁴⁵⁸

No capítulo seguinte, veremos que se a crise no campo teatral carioca no início do século XX não produziu tão bons resultados quanto aos de Paris, isso se deu porque o teatro, como uma arte imersa na vida social de um povo, não pode sobreviver sem a presença de uma parcela considerável e constante do público. Segundo Veríssimo, “nafragaram em todos os tempos e em todos os países as tentativas dos escritores dramáticos que ousaram contrariar o sentimento

⁴⁵⁷ Cf. ROBICHEZ, Jacques. *Le Symbolisme au Théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*. Paris, Eurédit, 2011; LOSCO-LENA, Mirelle. *La scène symboliste (1890-1896): pour un théâtre spectral*. Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, 2010.

⁴⁵⁸ Cf. Pellois, Anne. *Utopies symbolistes: fictions théâtrales de l'homme et de la cité*. Thèse de doctorat. Grenoble, Université de Grenoble, 2006. ; “L’utopie symboliste d’un théâtre populaire” in *Théâtre et Peuple*. Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 434-451. ; “Le théâtre symboliste : de la critique sociale et politique à l’utopie civique et Théâtrale”. *Études littéraires*, 43 (3), 2012, pp. 93-108.

das suas plateias”⁴⁵⁹. Tal afirmação parece exagerada, porém isso não significa dizer que ela não possua uma parcela de veracidade.

Essa reivindicação de um novo público aparece em ambos os contextos, pois as experiências teatrais da vanguarda francesa, sobretudo o *Théâtre de l'Œuvre* e as suas “peças para ler”, tiveram problemas claros com a recepção, bastante distinta daquela que almejavam. Segundo Anne Pellois, “o teatro tem aquilo de ‘popular’ nos simbolistas do qual ele deveria idealmente poder revelar ao povo ele mesmo, não em sua dimensão política ou partidária, mas em sua dimensão humana e metafísica”⁴⁶⁰.

O final do século procura na herança grega o retorno a uma forma de público “de todo ingênuo, espontâneo, entusiasta, exigente, ativo”, o advento daquilo que ele chama “o milagre grego”, que consiste em unir o conjunto da Cidade em torno do espetáculo de sua própria civilização. É bem esse o viés da questão da recepção nos simbolistas. (PELLOIS, 2018, p. 435, tradução nossa).⁴⁶¹

Comentando o caráter popular no teatro simbolista, Pellois (2018, p. 448-451) ressalta um aspecto importante, sobre o qual não se deve opor o teatro erudito ao teatro popular, porque essas duas reivindicações do teatro concordam “na necessidade de libertar a cena do clichê e do estilo burguês, de renovar um teatro considerado degenerado, de repensar a relação com o público, de conquistar um grande público pela produção própria de um trabalho de qualidade e, acima de tudo, de colocar o teatro de volta no coração da cidade”. Assim, “somente uma modificação das bases sociais do teatro levaria a uma profunda modificação do sistema e de suas leis de reprodução”, uma vez que “o nascimento da vanguarda significa a existência de dois públicos: intelectuais de um lado e burgueses do outro, mas que, globalmente, formam o mesmo mundo”. Nessa divisão, “o teatro funciona como uma marca de classe, um meio de transmitir o *éthos* dominante, sob a forma intelectual não conformista ou sob a forma burguesa conformista”. Assim, somente a revisão dos critérios e dos paradigmas que cercam a recepção e a realização de uma peça não-hegemônica poderia contribuir de uma forma mais efetiva para as tentativas de renovar a cena brasileira durante o seu período de crise, que teve o seu ápice nas primeiras décadas do século XX. Como veremos a seguir, se tais tentativas não produziram resultados vantajosos, talvez seja pelo fato da inexistência de um campo teatral sólido, bem

⁴⁵⁹ VERÍSSIMO^a, 1901, p. 187.

⁴⁶⁰ PELLOIS, 2018, p. 448, tradução nossa. Original: “le théâtre a ceci de « populaire » chez les symbolistes qu’il devrait idéalement pouvoir révéler le peuple à lui-même, non pas dans sa dimension politique ou partisane, mais dans sa dimension humaine et métaphysique”.

⁴⁶¹ Original: “La fin de siècle recherche dans l’héritage grec le retour à une forme de public « tout à la fois naïf, spontané, enthousiaste, exigeant, actif », l’avènement de ce qu’elle appelle « le miracle grec », qui consiste à unir l’ensemble de la Cité autour du spectacle de sa propre civilisation. C’est bien par le biais de la question de la réception que les symbolistes”.

organizado e principalmente diversificado, tal como havia em Paris, e que foi capaz de encorajar em última instância o desenvolvimento de alternativas ao teatro dominante.

2. AS ORIGENS DA MODERNA DRAMATURGIA BRASILEIRA: A FUNÇÃO DRAMATURGO NA BELLE ÉPOQUE

Viriato Correia, em conferência realizada em 1954 na Academia Brasileira de Letras, assim definiu o teatro brasileiro na *Belle Époque*.

Após a morte de Artur Azevedo, em 1908, dá-se um verdadeiro colapso na literatura cênica do país. Vivo, não havia nenhum escritor de raça. Escritor novo, não aparecia nenhum. Nas casas de espetáculos dominavam as revistas de ano ou as companhias estrangeiras. Novo, não havia nada que revelasse talento. (CORREIA, 1954, p. XXIX).

Tal afirmação, apesar de semelhante a tantas outras que antes abordamos aqui, não corresponde com a realidade. À guisa de exemplo, vejamos dois episódios que foram bastante repercutidos nos jornais e nas revistas da época, mas que foram negligenciados pela nossa história teatral.

Em 1909, ano seguinte a morte de Artur Azevedo, inaugurou-se o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano a Academia Brasileira de Letras foi convidada⁴⁶² a nomear uma Comissão responsável por selecionar anualmente peças para subirem ao palco do recém-inaugurado Theatro⁴⁶³ Municipal do Rio de Janeiro. A seleção ocorreu de fato nos anos de 1909 e 1911. As temporadas ocorreram em anos distintos aos das seleções: a primeira de maio a julho de 1910; e a segunda de outubro a novembro de 1912. Em ambas as ocasiões, o escritor carioca Roberto Gomes foi premiado e selecionado juntamente com Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Oscar Lopes, dentre outros; para compor o repertório do que na época se compreendia como tentativas de reerguer o teatro dramático brasileiro.

Até o presente, encontra-se registrado em alguns estudos sobre a história do teatro brasileiro⁴⁶⁴ o fato de que teriam sido *quatro* peças selecionadas pela Comissão em 1909. Entretanto, ao realizarmos as devidas pesquisas, verificamos que na verdade foram *cinco* peças

⁴⁶² Mais informações sobre a tradição e a importância dos concursos e prêmios promovidos pela Academia Brasileira de Letras, acesse <http://www.academia.org.br/academia/premios>.

⁴⁶³ Adotamos a grafia *theatro*, com “th”, pois esta é a utilizada pelos órgãos públicos e também a mantida na fachada.

⁴⁶⁴ Marta Moraes da Costa (1978; 1983), talvez a pesquisadora que mais tenha se dedicado ao estudo do teatro brasileiro desse período, e notadamente uma das principais referências, menciona como sendo quatro as peças selecionadas, e dentre elas *O Último Beijo*.

selecionadas pela Comissão, sendo que uma delas, a saber *O Último Beijo*, de Ari Fialho, não fez parte.

No *Jornal do Comércio* de 1 de janeiro de 1910, e também no jornal *O Fluminense*, de 2 de janeiro de 1910, tem-se o seguinte parágrafo:

A comissão da Academia Brasileira de Letras incumbida da escolha das peças que deverão ser representadas no Theatro Municipal, deu parecer favorável às seguintes: “Os impunes”, do Sr. Oscar Lopes; “Almas simples”⁴⁶⁵, do Sr. Thomaz Lopes; “O Raio N”, do Sr. Silva Nunes; “Nó Cego”, do Sr. João Luzo⁴⁶⁶, “Ao declinar do dia”, do Sr. Roberto Gomes.

Além destes dois registros, tem-se o do *Jornal do Brasil*, na mesma data, porém com maiores detalhes:

Foram ontem entregues pela Prefeitura ao concessionário do Theatro Municipal, na forma do respectivo contrato, para serem representadas no corrente ano, cinco peças inéditas de autores nacionais, aceitas pela comissão da Academia de Letras. São essas peças: – *Os Impunes*, em 3 atos, do Sr. Oscar Lopes; *Almas duplas*, em 4 atos, do Sr. Thomaz Lopes; *O Raio N*, em 4 atos do Sr. Silva Nunes; *Nó Cego*, em 3 atos, do Sr. João Luso; *Ao Declinar do Dia*, em 1 ato, do Sr. Roberto Gomes. À referida Comissão apresentaram-se 48⁴⁶⁷ peças das quais foram excluídas do exame duas, por já terem sido representadas⁴⁶⁸ e uma retirada pelo seu autor, em vista de ser estrangeiro com menos de cinco anos de residência no Brasil.⁴⁶⁹

A companhia responsável pelas montagens era composta por artistas brasileiros e portugueses, dentre os quais Palmira Torres, Carlos Santos, João Barbosa e Mendonça de Carvalho, sob a direção do ator Ferreira da Silva⁴⁷⁰. Sobre as datas de *estreia* das peças que foram de fato ao palco em 1910, podemos considerar, baseando-se nos registros da época, no seguinte calendário: *Os Impunes*, de Oscar Lopes, em 6 de junho; *O Raio N*, de Silva Nunes,

⁴⁶⁵ O título desta peça foi alterado posteriormente por *Almas duplas*.

⁴⁶⁶ Pseudônimo de Armando Erse de Figueiredo. Sobre o autor, ver *João Luso* In: Autores e Livros, Suplemento Literário do jornal A Manhã, p. 32, v. XI, n. 3, março de 1950.

⁴⁶⁷ Este número, por si só, nos chama a atenção e nos leva a refletir sobre a suposta crise do teatro de cunho dramático relatada por muitos críticos e historiadores.

⁴⁶⁸ Este detalhe nos leva a questionar tais critérios, pois a peça *Os Impunes* já havia sido representada no ano anterior, segundo consta na coluna *Theatros*, do jornal O Século, de 3 de novembro de 1909, a mesma compôs o programa de 4 de novembro de 1909 do Teatro Recreio Dramático, a ser encenado pela companhia Artur Azevedo, dirigida pelos artistas Álvaro Peres e Marzullo. Informação semelhante consta na coluna *Theatros e Salões*, do jornal A Imprensa, de 31 de julho de 1909, na qual fala-se: “nessa nova fase da companhia que inaugurou o Theatro da Exposição Nacional, serão representadas com honrosa *mise-en-scène* as peças inéditas *Os Inconfidentes*, em verso, de Goulart de Andrade, *Os Impunes*, de Oscar Lopes e *Terra Virgem*, de Coelho Netto”.

⁴⁶⁹ Esse fato é curioso, pois numa época de recente conquista de autonomia e independência política, ainda se via uma forte presença de artistas e escritores portugueses no teatro e na literatura brasileira. Caso disso é o próprio João Luso, escritor premiado pela Comissão e cujo nascimento deu-se em Portugal.

⁴⁷⁰ Em anúncio do Theatro Municipal, no jornal Correio da Manhã, de 22 de maio de 1910, consta: “Repertório nacional, constando de cinco originais brasileiros representados por artistas nacionais e portugueses do Theatro Normal de Lisboa, com o concurso do distinto ator Ferreira da Silva”.

em 15 de julho; *Ao Declinar do Dia*, de Roberto Gomes, em 16 de julho. Todas ficaram durante um tempo em cartaz, sejam em *matinnées* ou em sessões compostas por duas peças.

Quanto a *Nó Cego*, de João Luso, tem-se a notícia de várias representações, mas a data de estreia se mostrou difícil de precisar⁴⁷¹. Ao que tudo indica, a peça *Almas duplas*, de Thomaz Lopes, não foi levada à cena⁴⁷². Um aspecto que une essas duas últimas peças é o fato de que ambas, até o presente, não foram localizadas. No caso de *Nó Cego*, no jornal *O País*, de 22 de maio de 1910, tem-se transcrita a cena IV, do 3º e último ato da peça. Quanto a *Almas duplas*, não encontramos até então qualquer transcrição de cena ou mesmo descrição do enredo.

No caso da seleção realizada em 1911, as informações divulgadas até hoje condizem com o que se encontra nos jornais da época. Porém, entre a divulgação dos premiados e a realização das representações, houve mudanças no repertório, sendo excluídos algumas peças e incluídas outras. A princípio, divulgou-se na coluna *Gazeta Theatral*, do jornal *Gazeta de Notícias*, de 11 de novembro de 1911, que haviam sido selecionadas 5 peças, são elas: *O Sacrifício*, de Carlos Goés; *Flor Obscura*, de Lima Campos; *Expição*, de Adelina Lopes Vieira; *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes; e *Não Matarás*⁴⁷³, de Júlia Lopes de Almeida.

Contudo, em 27 de agosto do ano seguinte, lia-se assim no jornal *O Século*:

Com grande esforço de reportagem vamos dar notícias dos originais que serão levados pela companhia subvencionada pela Prefeitura e que está sob a direção de Eduardo Victorino, assim como de grande parte do elenco. As peças são quatro, que foram aprovadas no último concurso pela Academia de Letras: *Não Matarás*, de D. Júlia Lopes; *O canto sem palavras*, de Roberto Gomes; *O Sacrifício*, de Carlos Goés, *Flor Obscura*, de Lima Campos. Não será representada a *Expição*, de D. Adelina Lopes Vieira e, como as outras, também aprovada pela Academia.

⁴⁷¹ Nas colunas dos jornais da capital escritas de maio a junho de 1910, verifica-se a menção da peça levada ao palco do Municipal em *matinnée* do dia 22 de maio e também em 16 de junho, numa sessão gratuita, em comemoração ao aniversário do prefeito Serzedelo Correia. Ao contrário das outras peças, não há nesses dois registros (e nem em outros até agora encontrados) a menção *première* ou primeira (no lugar de estreia, à época). Logo, determinar com exatidão e segurança a estreia desta peça nos exige uma melhor apuração dos registros junto a uma maior coleta de dados.

⁴⁷² Na página 30 da Revista *Careta* de 8 de março de 1913 (ano VI, n. 249), lê-se o seguinte: “No primeiro concurso aberto pela Prefeitura, foi aprovada pela comissão escolhida pela Academia Brasileira, além das que foram representadas, a peça em três actos de Thomaz Lopes - *Almas duplas*. Faltando ao seu dever, a Prefeitura, por motivos desconhecidos, não fez até agora representar esse drama, que desperta, pelo mérito do seu autor, uma curiosidade simpática entre os frequentadores do Municipal”.

⁴⁷³ Verificamos que esta peça teve o título alterado para *Quem Não Perdoa*. Esta informação não consta nos jornais. Entretanto, ao notarmos que na temporada nacional de 1912 não havia nenhuma peça com o título *Não Matarás*, mas ainda sim permanecia o nome de Júlia Lopes de Almeida no repertório, mas agora com a peça *Quem Não Perdoa*, fomos averiguar o seu conteúdo. Graças à descrição de Oscar Guanabarro da até então intitulada *Não Matarás*, expressa na coluna *O Theatro Nacional – Enquete*, do jornal *O País*, de 20 de abril de 1912, verificamos que o enredo é o mesmo da peça *Quem Não Perdoa*.

A partir disso, inicia-se então a divulgação da temporada de 1912 do Theatro Nacional. Nos anúncios constam, além das quatro peças aprovadas pela Comissão, mais duas, a saber: *A Bela Madame Vargas*, de Paulo Barreto (João do Rio); e *O Dinheiro*, de Coelho Neto.

THEATRO MUNICIPAL

COMPANHIA DRAMÁTICA NACIONAL

EMPRESA SUBVENCIÓNADA

EDUARDO VICTORINO

Inauguração da temporada em 1 de Outubro de 1912

ELENCO

Lucilla Pérez ↔ Maria Falsão
 Adelaide Coutinho
 Luiza d'Oliveira ↔ Gabriella Montani
 Corina Fróes ↔ Fúlvio Castello Branco ↔ Judith
 Faldanha ↔ Martha de Souza
 Brasília Lazaro ↔ Jacintha de Freitas
 Desdemona Barros

.....

Ferreira de Souza
 Antonio Ramos — João Barbosa — Carlos Abreu
 Alvaro Costa — Castello Branco — Sebastião
 Rangel — Antonio Hamparo
 Samuel Rosalvos — Affonso Meilo

.....

Ponto	Contra-regra	Adercista	Machinista
Luiz Rocha	Lindolpho de Souza	Arj Nogueira	Auxilio Fernandes

.....

ASSIGNATURA — No "Jornal do Brasil" está aberta uma assignatura para seis réeitas, em que serão representadas, entre outras, peças originaes dos Exmos. Srs.: D. Julia Lopes de Almeida, Dr. Coelho Netto, João do Rio, Dr. Roberto Gomes e Dr. Carlos Góes.

PREÇOS

Frizas	30\$000	Balcões de 1ª e 2ª filas	4\$000
Camarotes de 1ª ordem	30\$000	Ditos de outras filas	3\$000
Ditos de 2ª ordem	20\$000	Galerias de 1ª e 2ª filas	2\$000
Polltronas	5\$000	Ditas de outras filas	1\$500

Os assignantes têm 10 % de abatimento

Off. Graph. do "Jornal do Brasil" e Revista da Semana

Figura 7 VIANA, 2013, spp.

Nesta segunda temporada de peças originais e de autores nacionais, selecionadas pela Comissão da Academia Brasileira de Letras, percebe-se, através dos registros e das críticas, uma maior repercussão e continuidade das representações. Pode-se relacionar isso ao fato de, desta vez, ter-se a frente do projeto uma companhia subvencionada pela Prefeitura e liderada pela figura do ensaiador Eduardo Victorino, que como veremos mais adiante, era de grande importância para o teatro da época. Segundo João do Rio, “ninguém, nem aqui, nem em Portugal, reúne todas as qualidades excepcionais do conjunto como as possui Eduardo Victorino”⁴⁷⁴.

Quanto a data de estreia destas peças da temporada nacional de 1912, tem-se o seguinte calendário: *Quem não Perdoa*, de Júlia Lopes de Almeida, em 1 de outubro; *O canto sem palavras*, de Roberto Gomes, em 10 de outubro; *A Bela Madame Vargas*, de Paulo Barreto (João do Rio), em 22 de outubro; *O Sacrifício*, de Carlos Góes, em 29 de outubro; *O Dinheiro*, de Coelho Neto, em 12 de novembro; *Flor Obscura*, de Lima Campos, em 28 de novembro. Assim como em 1910, todas elas contaram com seguidas reapresentações. A respeito da publicação do texto destas peças, todas possuem exemplares disponíveis para serem lidas hoje, com exceção de *Flor Obscura*, de Lima Campos, da qual até o presente não se encontrou qualquer trecho ou vestígio. Mereceu especial atenção dentre elas, a publicação de *O canto sem palavras*, de Roberto Gomes, registrada por um cronista do jornal *A Notícia*, de 26 de novembro de 1912.

Já que estamos falando na Empresa Eduardo Victorino, vem a pelo registrar o sucesso do drama *O canto sem palavras*, editado pela Livraria Jacinto Silva. A procura do volume tem sido extraordinária, não só nesta capital, como nos Estados, de onde chegam diariamente pedidos e mais pedidos.

Dos atores e atrizes que compunham a companhia subvencionada pela Prefeitura e liderada por Eduardo Victorino, tem-se registrado⁴⁷⁵ os seguintes nomes: Lucília Peres, Maria Falcão, Adelaide Coutinho, Luiza d'Oliveira, Gabriela Montani, Corina Froés, Fulioia Castello Branco, Judith Saldanha, Martha de Souza, Brasília Lazara, Jacinta de Freitas, Desdêmona Barros, Ferreira de Souza, Antonio Ramos, João Barbosa, Carlos Abreu, Álvaro Costa, Castello Branco, Octavio Rangel, Antonio Sampaio, Samuel Rosalvos e Affonso Mello.

As realizações das temporadas de 1910 e, principalmente, de 1912, formam um conjunto de suma importância para o fortalecimento da ideia que tanto se projetou durante o século XIX: a formação de um *Theatro Nacional*. A proposta fora muito defendida pelos homens de letras oitocentistas, principalmente por Artur Azevedo nas colunas do jornal *A Notícia*, desde 1894

⁴⁷⁴ *Gazeta de Notícias*, 2 de maio de 1909.

⁴⁷⁵ Cartaz que consta em VIANA, Fausto. Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX. *Anais do 9º Colóquio de Moda*. Fortaleza, 2013.

até o seu falecimento, em 1908, ocorrido antes dele ver inaugurado o teatro pelo qual tanto lutou.

Artur Azevedo não foi o primeiro a defender o desenvolvimento do teatro nacional, nem teve a prerrogativa na reivindicação de verbas governamentais. Antes, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis haviam pleiteado tal incentivo. Assim, quando iniciou sua campanha em favor da construção do Theatro Municipal, já encontrou terreno cultivado. No entanto, Artur Azevedo tomou o combate com mais afincio, fazendo da defesa do teatro nacional um tema quase obrigatório em suas crônicas jornalísticas, especialmente através do folhetim “O Theatro”, publicado semanalmente no vespertino *A notícia*. Tocava, como ele mesmo dizia, o seu “realejo enfadonho” esperando que, em algum momento, o poder público se mobilizasse. (SICILIANO, 2014, p. 38).

Azevedo, certamente o escritor de teatro que mais se destacou na virada do século, não se cansava de postular a necessidade de um *Theatro Nacional*. Para ele, isso correspondia a criação de uma casa de espetáculos pública, com companhia própria e o devido espaço para uma escola dramática, e por fim com um repertório de peças nacionais, como estímulo à literatura dramática brasileira. Mencionando um encontro com o colega Luiz de Castro na Rua do Ouvidor, que interessado pelo teatro lhe fez duas perguntas, a saber: “1ª – quais são as causas da decadência do nosso teatro? 2ª – qual é o remédio a dar-lhe?”, o escritor maranhense logo respondeu sobre a 1ª “que não é muito justa essa expressão – a decadência do nosso teatro – porque teatro nosso, propriamente dito, nunca o tivemos”. Quanto à segunda, disse o seguinte:

Que remédio? Pergunta o meu colega Luiz de Castro. É fácil indicá-lo. Funde-se um Conservatório Dramático do mesmo modo por que se fundou um Instituto de Musica e uma Escola de Belas-Artes. Façam-se atores e atrizes, construa-se um teatro, e estabeleçam-se prêmios para que os escritores se deixem tentar pela litteratura dramática. Não há nada mais simples.⁴⁷⁶

Como que em sintonia com os desejos de Azevedo, a crítica se pôs logo a promover a importância da realização das temporadas do *Theatro Nacional*. No jornal *A Noite*, de 8 de novembro de 1912⁴⁷⁷, lê-se o seguinte: “O entusiasmo com que o público se interessa pela atual obra de regeneração teatral, documenta com segurança a certeza que há de que a instalação do Theatro Nacional será em breve um fato”. Para corroborá-las, tem-se outras, do mesmo jornal, publicadas alguns dias depois.

A questão do Theatro Nacional impõe-se à atenção do público pela necessidade que todos sentem claramente de criação definitiva da arte dramática brasileira para assegurar um futuro artístico promissor de robustos talentos entre autores, atores e cenógrafos. [...] Ora, o Estado mantém e protege as artes como a Pintura e a Música. A própria Literatura, desde que a Academia

⁴⁷⁶ *O Theatro*, *A Notícia*, 6 de fevereiro de 1896.

⁴⁷⁷ A temporada começou em 1 de outubro, com a peça *Quem Não Perdoa*, de Júlia Lopes de Almeida.

de Letras tem assinalado a sua existência, tem a proteção oficial. Por que abandonar então o Theatro? Fazer o Theatro Nacional, no Municipal ou em um theatro alugado e barato, o caso é que é preciso fazê-lo. Estamos certos que o Sr. Prefeito municipal, empenhado pessoalmente nessa nova cruzada, não deixará escapar a ocasião brilhantíssima que se oferece para realizar o grande sonho de Artur Azevedo. A atual experiência no Theatro Municipal, veio demonstrar liquidamente que a produção teatral nacional não é em nada inferior à arte que os empresários costumam importar todos os anos com tão brilhantes resultados pecuniários.⁴⁷⁸

Roberto Gomes também falou das experiências em torno do teatro nacional levadas ao palco do Theatro Municipal. Em uma entrevista para a *Gazeta de Notícias*, de 1º de abril de 1911, em uma série intitulada *O Theatro Nacional: como fazê-lo?*, o escritor disse que a “pedra angular de tudo quanto se fizer – caso se faça alguma coisa – deve ser a fundação de uma Escola Dramática”. Em seguida, quando questionado sobre o aparecimento de autores nacionais, defende que eles “já apareceram. Não temos por acaso D. Júlia Lopes, cujo nome dispensa qualquer comentário? Oscar Lopes mostrou-nos no *Albatroz* o que podia fazer e autorizou as mais legítimas esperanças, Goulart de Andrade escreveu deliciosas fantasias teatrais”. A seu ver, tudo isso compunha um conjunto de “tentativas, por ora isoladas, mas que, multiplicando-se, congregando-se, virão a ser um dia uma força compacta e poderosa”⁴⁷⁹. No ano seguinte, em conferência intitulada *Arte e gosto artístico no Brasil*, promovida pela Biblioteca Nacional a 10 de outubro de 1912, suas palavras vão corroborar para o seu ponto de vista expresso antes.

Todas as artes caminhavam, progrediam, dignificavam-se. Era preciso que o mesmo se desse com a arte dramática, rebaixada até a miséria dos espetáculos por sessão, que vem a ser para a arte o que é um cromo luzidio para um quadro de Amoedo ou Bernardelli. Realizou-se, há três anos, uma tentativa que não foi muito feliz. Mas atores não faltavam, nem tão pouco autores. D. Julia Lopes, Coelho Netto, Oscar Lopes, Affonso Arinos, Paulo Barreto, Carlos Góes, Lima Campos, Silva Nunes e Goulart de Andrade, no teatro em verso, aí estão para provar que pede existir, que existe entre nós uma arte teatral moderna, mais observadora e, apesar de inevitáveis hesitações, mais humana que a antiga. Provou a noite de 1º de outubro que tínhamos autores, atores e cenógrafos. E como já possuímos também um edificio condigno, o êxito só pode depender agora dos poderes publicas e da critica fluminense. (GOMES, 1916, p. 29).

Destaca-se nas palavras de Gomes a utilização do termo “moderna”, “uma arte teatral moderna”. Qualquer que seja a intenção do escritor com tal termo, ou mesmo a sua compreensão dele, deve-se deixar sublinhada a sua referência ao fato de ter havido uma sequência de representações que fugiam ao modo vigente de se fazer teatro, seja nos critérios de escolha das peças, ou ainda nos métodos de montagem. Isso merece destaque à medida que sinaliza uma

⁴⁷⁸ *Da plateia*, A Noite, 15 de novembro de 1912.

⁴⁷⁹ GOMES, 1916, p. 29.

mudança, por menor que possa ter sido, na dinâmica responsável por orientar a prática teatral daquele momento.

Alguns anos depois, Oscar Lopes, que também fora um dos selecionados pela ABL, deixou igualmente o seu registro sobre o que significou para o imaginário artístico e literário aquelas duas temporadas realizadas no palco do Theatro Municipal.

Um palácio suntuoso, situado na principal avenida da capital do Brasil, vai receber a primeira companhia nacional organizada oficialmente. [...] A Academia de Letras, por alguns dos seus membros, assume o papel de juiz no concurso das peças que pretendem as honras da representação. [...] Essa continuação foi levada a efeito em dois anos sucessivos, fundando-se, logo ao começo, sob a direção de Coelho Netto, a Escola Dramática anexa ao Theatro Municipal. Pelo julgamento imparcial das plateias haviam passado em noites jubilosas comédias ou dramas que afirmavam o incontestável florescimento da nova literatura dramática. Entre outras o *Raio N*, de Nunes da Silva, o *Nó cego*, de João Luso, *A Bela Madame Vargas*, de João do Rio, o *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes, o *Dinheiro*, de Coelho Netto, *A farsa*, de Pinto da Rocha, *O charuto*, de Leal de Souza, *Flor obscura*, de Lima Campos, e *Numa Nuvem*, de Goulart de Andrade, levada em prova prática dos alunos da Escola Dramática. O entusiasmo que os jornais punham noticiando as vitórias simultâneas refletia a favorável impressão do público. [...] Nada faltava para legitimar a normalização do teatro brasileiro. Um diretor mental que se chamava Coelho Netto tinha ao seu lado um diretor técnico da ordem de Eduardo Victorino. [...] Os intérpretes punham o mais louvável esforço em aperfeiçoar o seu trabalho. A cenografia e a *mise-en-scène* nada deixavam a desejar. (LOPES, 1920, p. 43).

Vê-se, pois, que é de suma relevância essas duas temporadas do dito *Theatro Nacional*, ainda tão pouco estudadas em nossa história do teatro brasileiro. Elas são a testemunha de um período fremente do teatro de cunho dramático durante o período da *Belle Époque*, reconhecido até hoje em grande parte pela forte presença do teatro cômico-musicado e pelo comparecimento constante de importantes atores e atrizes internacionais trazidos pelas companhias estrangeiras em excursão pelo Rio de Janeiro. Claudia Braga, uma das primeiras pesquisadoras a estudar o teatro não-hegemônico ocorrido nesse período, destaca que ali se fez “um movimento artístico atuante e um conjunto de obras em nada inferior ao de qualquer outro período de nosso desenvolvimento”⁴⁸⁰. Mencionado os escritores que se dedicaram a essa empreitada, afirma que eles “poderiam, com justiça, ser colocados lado a lado com os mais conhecidos nomes da nossa história teatral”⁴⁸¹.

Pela avaliação das obras produzidas e encenadas na Primeira República, não há como deixar de constatar que a dramaturgia brasileira levada à cena no período em nada denigre o passado teatral brasileiro, tendo, ao

⁴⁸⁰ BRAGA, 2003, p. XX.

⁴⁸¹ Idem.

contrário, contribuído com peças de qualidade para a construção e estabelecimento de nossa história dramática. (BRAGA, 2003, p. XXI).

Segundo Níobe Peixoto, estudiosa do teatro de João do Rio (um dos escritores presentes na temporada de 1912), essa omissão parece “sugerir que as duas primeiras décadas do século XX teriam sido um período improdutivo, quase um hiato, na linha cronológica do tempo teatral”⁴⁸². Verifica-se, contudo, que ao contrário do que se convencionou dizer, o teatro dramático nas duas primeiras décadas do século não sofreu de total anemia. Esforços no sentido de estímulo e valorização da dramaturgia nacional foram realizados e mesmo que não se tenham com eles colhidos grandes números de bilheteria, isso não implica em ter que bani-los da nossa historiografia, que muitas vezes se mostrou preocupada unicamente em estabelecer marcos.

No Brasil, sempre houve a tendência de se pensar que Artur Azevedo (1855-1908) encerrou o ciclo mais fecundo do nosso passado dramático, na trajetória que veio de Martins Pena (1815-1848), inaugurando-se a modernidade com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Esse ponto de vista, que me parece menos da crítica do que do puro desconhecimento da realidade histórica, menospreza número ponderável de obras-primas, que figurariam em qualquer relação isenta de marcos da literatura teatral brasileira. (MAGALDI, 1992, p. 19).

Por esse motivo e mais tantos outros que veremos adiante, mostra-se necessário o devido exame da produção dramática desenvolvida durante o período da *Belle Époque* brasileira. Isso em vista, nossos esforços se fazem no sentido de agregar força a essas pesquisas que buscam a revisão acerca do teatro nesse período, principalmente por meio do realce que realizamos sobre os processos históricos e paradigmáticos que o antecederam e que culminaram no seu ofuscamento. Ademais, supomos que tal apagamento tenha ocorrido também devido à recepção precária, do ponto de vista teórico e prático, que na época essas peças receberam. Para evidenciar esses desencontros da crítica e da prática teatral em relação às rupturas e às inovações que alguns desses dramaturgos selecionados pela ABL propuseram ao teatro de seu tempo, decidimos por utilizar como exemplos a trajetória de Roberto Gomes e a sua peça *O canto sem palavras*, representada na temporada de 1912 pela companhia de atores brasileiros sob a direção de Eduardo Victorino.

Filho de Luís Ribeiro Gomes e de Blanche Ribeiro Gomes, francesa de nascimento, Roberto [Luís Eduardo Ribeiro] Gomes nasceu no Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1882. Aos 8 anos de idade se mudou para Paris junto com a sua mãe, a fim de estudar. Lá se matriculou no Lycée Janson de Sailly, onde fez estudos em francês, inglês, latim e grego. Devido ao bom

⁴⁸² PEIXOTO, 2009, p. 15.

desempenho, “em 1892 recebe sete prêmios escolares”⁴⁸³. Em 1897, com a falência do Banco Nacional, instituição na qual seu pai trabalhava, a situação econômica se transformou e então o jovem carioca deixou Paris e, por conseguinte, o colégio parisiense no qual conquistou uma ótima menção vinda do diretor e registrada em seu boletim de notas: “J’atteste en outre que sa conduite a été digne de tous les éloges. C’était un des meilleurs élèves de l’établissement”⁴⁸⁴. Na época o jovem Roberto Gomes dominava fluentemente o português, mas mesmo assim se dedicou ao estudo mais aprofundando dessa que era a sua língua materna. Em 1902, aos 20 anos de idade, ingressou na Faculdade Livre de Ciências Sociais e Jurídicas do Rio de Janeiro, adquirindo ali o grau de Doutor em Leis, profissão que nunca chegou a exercer. Com a morte do pai, Roberto Gomes “vê-se obrigado a trabalhar para viver” e “embora almejasse seguir a carreira diplomática, a falta de recursos e a responsabilidade do sustento familiar impedem-no”⁴⁸⁵. Em 1905 inicia a carreira no magistério, tendo lecionado no Instituto Benjamin Constant e no antigo Ginásio Nacional, hoje Colégio Pedro II. A partir de 1909 passou a escrever crônicas e críticas musicais para os jornais *Gazeta de Notícias* e *A Notícia*, sendo que a partir de 1911 colaborou também para o jornal *O Imparcial*. Além disso, Roberto Gomes contribuiu para as revistas *Rosa Cruz* e *A Ilustração Brasileira*. Entre maio de 1897 e dezembro de 1898, com apenas 18 anos de idade, escreveu a sua única comédia, em francês e intitulada *Le papillon*. O escritor declarava, no entanto, que a sua carreira como dramaturgo começara apenas em 1909, com a peça *Ao declinar do dia*, escrita para o concurso da Academia Brasileira de Letras daquele mesmo ano e que subiu à cena em 16 de julho do ano seguinte. Depois de iniciada sua carreira de dramaturgo, escreveu mais sete peças: *O canto sem palavras* (1910-1912⁴⁸⁶), *A bela tarde* (1915), *O sonho de uma noite de luar* (1916), *O jardim silencioso* (1918), *Inocência* (1915-1921), *Berenice* (1917-1918) e *A casa fechada* (1919). Todas elas foram estreadas com o dramaturgo ainda em vida, com exceção de *Berenice* e *A casa fechada*. Há uma outra peça, *O beijo ao luar*, dada como desaparecida. Em 31 de dezembro de 1922, bastante debilitado de saúde e imerso numa crise de depressão, Roberto Gomes suicidou-se com “um tiro de revólver no coração em sua residência à rua D. Carlota, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro”⁴⁸⁷.

Para realizar a abordagem da peça e da trajetória de Roberto Gomes, precisamos antes de tudo localizá-lo na crítica e na historiografia teatral. Décio de Almeida Prado, um dos mais

⁴⁸³ COSTA, 1978, p. 170.

⁴⁸⁴ Idem. “Além disso, atesto que a sua conduta foi digna de todos os elogios. Ele era um dos melhores alunos da instituição”. Tradução nossa.

⁴⁸⁵ Idem, p. 171.

⁴⁸⁶ Segundo (COSTA, 1978, p. 71), mesmo que a publicação tenha ocorrido em 1912, o texto “já havia sido composto em 1910, em Petrópolis”, ano no qual foi apresentada para o concurso da ABL.

⁴⁸⁷ COSTA, 1983, p. 11.

importantes nomes da nossa última geração de estudiosos do teatro, assim se pronunciou sobre a sua passagem pelo teatro brasileiro.

A falha fundamental de Roberto Gomes, porém, é o de ter sido apenas o segundo em Roma. Entre os nossos escritores de teatro, tão simples e, num certo sentido, tão primários artisticamente, este sutil faz um pouco a figura de civilizado entre primitivos. Mas a sua preeminência, a sua originalidade, tudo o que há nele de inconfundível, declina, desaparece, quando integramos a sua obra nas correntes artísticas e no país de onde proveio. Embora inteligente, embora culto, embora sensível, embora cheio das melhores qualidades, passou pelo nosso teatro como um estranho, sem marcá-lo, deixando-o exatamente no mesmo pé em que o encontrou. (PRADO, 2003, p. 31).

Para o crítico, o maior defeito de Roberto Gomes era a sua formação estrangeira, mais especificamente francesa, que como vimos acima, não durou mais do que sete anos. Logo, se após essa fase ele teve acesso a textos e estudos franceses, isso não era diferente aos outros tantos intelectuais da época, que tinham o mesmo acesso e usufruíam igualmente desses materiais. Sendo assim, ser “quase um escritor francês” não era algo tão difícil naquela época.

Roberto Gomes é quase um escritor francês – pela formação, pelos temas, pela técnica, pelo estilo. Não que escreva mal o português. Mas sempre se deixa trair, por um tique de linguagem, por uma expressão traduzida quase ao pé da letra, a pessoa que está pensando e sobretudo sentindo em outra língua. Aliás, não poderia ser diferente, porque as suas próprias personagens já são, por assim dizer, traduzidas. Há nelas, na sua riqueza afetiva, na facilidade e elegância com que falam, no requinte com que se examinam, ecos de uma sociedade polida por séculos e séculos de arte e literatura. Soam um pouco falsos, em português, no Brasil, esses amantes, esses maridos e mulheres, prontos a se abrirem em confidências carinhosas, tratando-se mutuamente de “meu bom amigo” e “minha pobre amiga”. (PRADO, 2003, p. 30).

Toda a biografia de Roberto Gomes, desde a descendência miscigenada Brasil-França, passando pela educação intermitente do português ao francês e depois ao português definitivamente, seguindo-se a isso a obtenção de um título superior na área jurídica e logo após a inserção no magistério, mostra-nos como a sua vida se relaciona diretamente com a sua trajetória como agente nos campos literário e teatral. Sempre visto como uma figura de aparência e comportamento afrancesados, apesar de ter nascido e vivido quase toda a vida no Rio de Janeiro, Roberto Gomes reflete nitidamente as contradições de seu tempo. Época de intensas trocas culturais e de fortes discursos cosmopolitas, a então capital do Brasil vivia um período no qual era difícil distinguir os limiares entre o nacional e o importado, se é que eles existiam. Tratava-se, em suma, de uma sociedade compostas por sujeitos que “vinculavam o prestígio à intimidade

com a literatura parisiense”⁴⁸⁸. Olhando-se por esse viés, em que medida Roberto Gomes era de fato “afrancesado” ou apenas mais um produto bem-sucedido do seu meio?

A fantasia de Civilização, a identificação com o modo de vida e as concepções de uma cultura de elite, sobretudo franco-inglesa, foi adaptada às necessidades de uma elite carioca e bem interiorizada. O período de 1898 e 1914 assinala o triunfo e não a emergência do fenômeno. A literatura e os literatos serviram de registros especialmente sensíveis dessas tendências. Ambos sempre foram parte do movimento de assimilação dos modelos estrangeiros, e a natureza deles fez com que a reprodução bem-sucedida dos modelos fosse aparentemente necessária e claramente mais fácil. Ou seja, a literatura, *per se*, era compreendida apenas em termos europeus. [...] Seu modelo cosmopolita europeu combinava bem demais com a própria fachada da era. Tal modelo, voltando-se para a vivência urbana, cosmopolita e narcisista da aristocracia e da *grande bourgeoisie*, era uma literatura articulada com a experiência comum às elites urbanas no mundo europeizado como um todo. [...] Assim, para determinadas minorias privilegiadas, a alta cultura *fin-de-siècle* e a literatura da *belle époque* adaptavam-se perfeitamente a seu modo de vida. (NEEDELL, 1993, p. 268).

Portanto, soa-nos estranhas as observações de Décio, pois elas desmerecem Roberto Gomes levando-se em conta o aspecto que justamente dominava os gostos e os comportamentos do período, marcado pela forte assimilação de ideias e práticas francesas não apenas na literatura e nas artes como um todo, mas sobretudo no cotidiano da sociedade⁴⁸⁹. O galicismo não estava apenas nas peças de Roberto Gomes, estava nas ruas, nas casas, enfim: no imaginário coletivo⁴⁹⁰. Marta Moraes da Costa⁴⁹¹ também nos mostra que isso corresponde senão à própria formação de nosso escritor, graças ao “período de 6 anos de estudos em Paris e a sua ascendência francesa pelo lado materno”, o que por fim deu origem a “profunda nostalgia e a contínua sensação de exílio da França bem-amada”. Logo, o que de fato ocorreu foi que “o parisianismo, doença intelectual de tão fácil contágio quanto a febre amarela no Rio de Janeiro no início do século XX, encontrou na figura de Roberto Gomes terreno fértil para germinar e produzir”⁴⁹². Ademais, esse aspecto não era novidade na literatura dramática brasileira, pois como vimos antes na *Parte I* de nossa dissertação, quase todo o conjunto de homens de letras oitocentistas, e nisso se inclui necessariamente os escritores de teatro, fizeram os seus estudos primários e superiores nos principais centros europeus, sobretudo na França. Diante disso, cobrar de Roberto Gomes uma autenticidade e originalidade ou, ainda, uma suposta identidade nacional, trata-se de uma contradição com a própria história do teatro e da literatura no Brasil.

⁴⁸⁸ NEEDELL, 1993, p. 232.

⁴⁸⁹ Cf. NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁴⁹⁰ Cf. BROCA, Brito. **A Vida Literária no Brasil, 1900**. São Paulo: Editora José Olympio, 2004.

⁴⁹¹ COSTA, 1983, p. 15.

⁴⁹² Idem.

O teatro, é preciso que admitamos, não perdoa: ele reflete o ambiente em que é escrito quer queiramos quer não queiramos, e não adianta ficarmos falando mal do teatro brasileiro da época, dizendo que ele imitava o estrangeiro, que lhe faltava brasilidade, quando na realidade era ao próprio Brasil que faltava essa brasilidade: o teatro imitativo não fazia mais do que mostrar a força do colonialismo cultural. A imitação era de forma e conteúdo: refletia a vida imitativa porque ela assim era vivida, e, por outro lado, a constante vinda de companhias teatrais estrangeiras conduzia à imitação no espetáculo, na interpretação. [...] O teatro imitava porque aquele era o gosto dominante, era aquele teatro que teria um mínimo de possibilidades de estabelecer diálogo com o público. (HELIODORA, 1972, p. 7).

Mencionando aqueles que foram as principais referências e modelos para o dramaturgo, Décio ainda sugere que “de dramaturgos como Bataille e Bernstein, recebeu Roberto Gomes defeitos e virtudes”⁴⁹³. Relativo aos defeitos, tem-se “uma inclinação para a grandiloquência sentimental, para as tiradas falsamente literárias, para um exacerbamento malsão da sensibilidade, ao mesmo tempo desfibrado e baixamente sensacionalista”⁴⁹⁴. Em seguida, Décio reconhece então as suas virtudes, que em se tratando de teatro, ou seja, da prática em si, parecem mais relevantes do que os defeitos apontados por ele antes.

Entre as virtudes, um conhecimento, tanto do teatro como da criatura humana, sem paralelo entre nós. Este autor-crítico sabe preparar os efeitos, acelerar ou retardar o ritmo da ação, desenvolver uma cena, cruzar várias conversas num só ambiente. Além disso, é o único psicólogo de toda a história do nosso teatro, o único a não reduzir a meras categorias ou a simples arquétipos psicológicos. (PRADO, 2003, p. 30).

Somando-se a isso, podemos citar Marta Morais da Costa, quando afirma que Roberto Gomes possui uma “fina sensibilidade poética”⁴⁹⁵, expressa por meio de “uma dramaturgia interiorizada, de minúcias, de sugestividade e de pouca eloquência”⁴⁹⁶. Disso resulta, pois, o fato dele ter se destacado “entre os escritores contemporâneos, que permaneciam voltados ao realismo, com peças recheadas de cenas de embates violentos entre personagens ou devotadas ao gênero cômico-musical”⁴⁹⁷.

Esse diferencial do dramaturgo construído “em função da maneira diferente de construir as personagens e a ação dramática”⁴⁹⁸ gerou, todavia, um certo distanciamento com a sociedade, pois suas criações destoavam “das expectativas do público ainda restrito que frequentava os teatros cariocas”⁴⁹⁹. Devido a isso, sua produção “foi marginalizada e quase esquecida por um

⁴⁹³ 2003, p. 30.

⁴⁹⁴ Idem.

⁴⁹⁵ COSTA, 2003, p. 260.

⁴⁹⁶ Idem.

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ Idem.

⁴⁹⁹ Idem, p. 261.

longo período”⁵⁰⁰. Tudo isso nos leva a crer que o contexto teatral contemporâneo a Roberto Gomes não era favorável às suas ousadas intenções, uma vez que nele se constata “o descaso com que era tratada a arte de representar, desde que o palco estivesse – ou pretendesse estar – ocupado por elencos e dramaturgia nacionais”⁵⁰¹.

O teatro brasileiro já vinha se transformando, porém lentamente. O começo do século intensificou a constatação de que a cena brasileira sofria de profunda anemia. Em 1908, companhias, autores e salas de espetáculos compunham uma tríade numericamente pequena. O público, proporcional à dimensão do Rio de Janeiro do tempo, era refinado e poliglota, apreciava sobremaneira o teatro europeu, não deixava de prestigiar os espetáculos das companhias estrangeiras e, sobretudo, desprezava o autor nacional que não escrevesse revistas ou comédias. (COSTA, 2003, p. 262).

Nesse contexto, único possível ao nosso escritor carioca, “trabalhar por um teatro brasileiro era participar de uma Guerra Santa, tão poderosa era a força do hábito de assistir aos elencos e peças estrangeiras e tamanho era o descrédito do público em relação ao autor brasileiro”⁵⁰².

Essa batalha, todavia, tornava-se ainda mais difícil de ser vencida à medida que compreendemos o fato da inexistência de artistas da cena aptos ao diálogo cênico com os novos elementos propostos e presentes nas dramaturgias de Roberto Gomes, impregnadas, segundo a pesquisadora Elen de Medeiros, de elementos que rompiam com a “estrutura dramática tradicional”, por meio da “sugestão de novos formatos cênicos e a centralização da teatralidade em outros aspectos além do diálogo (como nos gestos, na iluminação)”⁵⁰³.

Isso nos leva, portanto, à verificação de que houve uma espécie de incompletude para a devida realização do “teatro simbolista no Brasil, simplesmente pelo fato de que não houve um encenador que levasse ao palco as propostas da inação ou do silêncio como elementos soberanos da composição cênica”⁵⁰⁴.

A história do teatro brasileiro do início do século XX precisa ser examinada tendo-se em mente, especialmente, as diversas formas de censura e veto aplicadas às experiências modernas sonhadas por uma geração, e não a partir da constatação de inexistência de produções modernas no teatro realizado naquele período. Os empecilhos encontrados pelos artistas para o desenvolvimento pleno de suas investigações cênicas [...] explicitam a efetividade destas experiências artísticas, e atestam o enfrentamento travado com as regras e normas estabelecidas, que constituíam o horizonte estético do período. (SIMÕES, 2010, p. 88).

⁵⁰⁰ Idem.

⁵⁰¹ Idem, p. 263.

⁵⁰² Idem, p. 264.

⁵⁰³ MEDEIROS, 2011, p. 38.

⁵⁰⁴ Idem.

Sendo esses elementos dramaturgicos que extrapolam o texto aquilo que justamente difere Roberto Gomes dos demais escritores de teatro da sua época, a não materialização desses recursos textuais no palco funciona como uma espécie de enfraquecimento da própria causa de sua existência, impondo ao texto teatral a castração de suas potencialidades cênicas, tão importantes ao desenvolvimento do teatro moderno. Como exemplo disso, tem-se a grande importância que o silêncio ocupa em sua obra, aspecto que somente poderia atingir a sua plena eficácia se fosse levado à cena por meio de uma encenação e de atores que se preocupassem com o potencial do que ultrapassa o simples diálogo intersubjetivo.

O silêncio representa no teatro de Roberto Gomes, no teatro simbolista em geral e, em particular, no teatro de Maurice Maeterlinck, a forma de expressão do trágico cotidiano. [...] Os seres esbatidos como sombras silenciosas e imóveis constituem, juntamente com o crepúsculo, uma das imagens mais apreciadas e frequentes no teatro de Roberto Gomes. Esses seres de sombra, geralmente humildes e sábios, dispensam a retórica vazia e vibrante: pouco falam, mas expressam muito. [...] A importância atribuída ao silêncio estabelece uma relação direta entre a ausência da palavra e a ausência da peripécia na ação dramática deste teatro. Roberto Gomes está muito mais interessado na reação que os acontecimentos provocam do que nos fatos em si. Por isso, quase tudo sucede fora do palco ou no passado. Em cena, só a reação, o reflexo no comportamento das personagens. (COSTA, 2003, p. 271-272).

Além disso, temos também as didascálias de suas peças, marcadas pelo imperativo da poesia e da visualidade. Tomando de exemplo *O canto sem palavras*, temos a seguinte indicação, que consta na penúltima cena do 1º ato.

(Maria Luísa entra no salão. Acende as velas do piano, que brilham na sala escura como duas manchas róseas, e começa a tocar o Canto sem Palavras, op. 22, de Mendelssohn. A melodia emerge da penumbra, religiosa e grave. Em a noite que invadiu a sala, Maurício escuta, reclinado na cadeira. Uma grande ternura lhe vai na alma. Sente-se que o seu espírito está longe... longe... Fechando os olhos, ele deixa-se embalar pelo canto, quando, lá fora, ecoam brutalmente a buzina de um automóvel e a campainha do portão. Maria Luísa interrompe a música e corre até a sala, pressurosa.)

São vários elementos sonoros e visuais, essencialmente sensoriais. Ademais, no teatro de Roberto Gomes se tem também didascálias curtas, aparentemente inócuas, mas que são bastante expressivas, tais como “pausa”, “longo silêncio”, “silêncio breve”, “silêncio”, “silêncio constrangido”, “anoitece”, “olham-se sem se falar” e mais tantas outras que evidenciam senão o *devoir cênico* da peça, ou seja, o seu chamado para o palco. Segundo Sarrazac, a constatação dessa incompletude do texto coincide com a invenção da encenação moderna e mostra que “convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral

que não passaria da ‘realização’ de um texto”⁵⁰⁵. As didascálias exercem papel fundamental na dramaturgia moderna, pois elas suscitam a abertura do texto ao palco, provocando a reflexão “sobre a multiplicidade de suas linhas de fuga”⁵⁰⁶. No caso de *O canto sem palavras*, isso evidencia as potencialidades cênicas que a peça poderia oferecer ao olhar moderno que buscasse compreendê-la na sua abertura para a cena e além do seu sentido mais óbvio, buscando investigar as camadas de significação.

As didascálias extremamente descritivas (dos lugares da ação, das personagens em si, de sua gestualidade, da relação entre umas e outras), todos esses fragmentos de um verdadeiro “romance didascálico” que encontramos na maior parte das peças do fim do século XIX, em particular em Ibsen, revelam um sintoma: elas mostram a incompletude do drama e a necessidade da encenação moderna. (SARRAZAC, 2005, p. 37, tradução nossa).⁵⁰⁷

Alguns podem contrapor a essa constatação, a suposta falta de artistas e ensaiadores comprometidos com a realização cênica, como se não fosse possível, dada a realidade teatral e as condições de produção teatral que se apresentavam na época, ou seja, a devida viabilização de cenários, de técnicas de iluminação, de apuro na interpretação dos atores etc. No entanto, isso não se sustenta, uma vez que a indústria teatral e os espetáculos que ela promovia, são a prova da competência com a qual os artistas (atores, cenógrafos, iluminadores, ensaiadores) eram capazes de pôr em cena elementos que extrapolavam o texto⁵⁰⁸.

Portanto, em que medida essa incompletude não se configura como o resultado do desinteresse e da falta de credibilidade no teatro dramático brasileiro desenvolvido na época por escritores tais como Roberto Gomes? Preocupados em obter lucros e em manter constante os sucessos de bilheteria, os empresários e artistas responsáveis pela produção teatral na *Belle Époque* carioca delegaram às formas dramatúrgicas não-hegemônicas a infelicidade de ter que depender do poder público para se verem levadas ao palco, e nos raros casos em que isso ocorreu, faltou a técnica e a experiência que os artistas e ensaiadores do teatro de grande público certamente possuíam.

O exemplo, e talvez o único nesse sentido, de um artista e ensaiador consagrado que se dedicou à causa de promoção do “teatro nacional” durante as primeiras décadas do século XX,

⁵⁰⁵ SARRAZAC^a, 2012, p. 67.

⁵⁰⁶ Idem, p. 68.

⁵⁰⁷ Original: “Les didascalies extrêmement descriptives (des lieux de l'action, des personnages eux-mêmes, de leur gestualité, de l'interaction entre les uns et les autres), tous ces fragments d'un véritable « roman didascalique » que l'on trouve dans la plupart des pièces de la fin du xix^e siècle, en particulier chez Ibsen, ont valeur de symptôme : elles affichent l'incomplétude du drame et la nécessité de la mise en scène moderne. Entendons: d'une mise en scène qui, à l'instar de celles d'Antoine, romanise le drame”.

⁵⁰⁸ Cf. CHIARADIA, Filomena. **Em revista o teatro ligeiro**: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 3, 2003, p. 153-163.

é Eduardo Victorino, que esteve à frente da companhia da temporada nacional do Theatro Municipal realizada em 1912, na qual estreou *O canto sem palavras*.

No seu estudo *Cem anos de teatro, a mecânica teatral e a arte da encenação*, publicado originalmente em 3 partes pela revista *Ilustração Brasileira*, entre outubro e dezembro de 1922, podemos verificar o potencial e a sintonia que Victorino possuía com a encenação moderna, sobretudo com as práticas naturalistas promovidas por André Antoine no *Théâtre Libre* de Paris a partir de 1887.

Sem duvida, só pela sugestão é que se podem criar umas tantas coisas, tais como a luz do sol, o luar, a chuva, a trovada, o calor, o frio e a neve, impossíveis de arrancar à natureza, mas também só pelo movimento é que se alcança exteriorizar as paixões e os pensamentos da multidão e é que se obtém que o ator exprima os sentimentos as ideias de seus personagens. (VICTORINO, 2003, p. 184).

Contudo, a sua forte filiação com as ideias de Antoine, que para ele foi o grande “reformador do teatro”, rendeu-lhe a compreensão que as intenções em torno da encenação de uma peça se limitavam exclusivamente ao seu caráter objetivo. A seu ver, “a cena deve dar a impressão exata do ambiente em que se desenrola a ação, determinando os hábitos dos personagens pela sua posição no decorrer dos atos. Essa é a impressão e expressão objetiva que deve produzir, tão realista quanto possível”⁵⁰⁹. Questões fundamentais para uma obra tal qual a de Roberto Gomes, como por exemplo a atmosfera, o silêncio, o indizível e as sensações sutis, não encontraram lugar nessa sua busca pela realidade exata e objetiva.

Há cenas reais que reproduzidas no teatro dramático produzem efeito negativo, porque pertencem ao que classificaremos de “visualidade”. Por exemplo, uma inundação com água a valer, um incêndio com labaredas verdadeiras, etc., só poderão admitir-se suprimindo o diálogo e ainda assim, haveria muito de fantástico em qualquer desses episódios. (VICTORINO, 2003, p. 186).

Uma leitura mais atenta do seu artigo nos leva a crer que a sua visão da prática naturalista parecia um tanto confusa, pois mesmo que o realismo possuía de fato relações com o naturalismo, seus fins são distintos⁵¹⁰. Mencionando Furtado Coelho e Lucinda Simões, célebres artistas durante o período do teatro realista no Brasil⁵¹¹, o autor lamenta que “durou algum tempo, não muito, essa febre de *verdade* na arte da *encenação*”⁵¹². Na sua opinião tal febre havia

⁵⁰⁹ VICTORINO, 2003, p. 186.

⁵¹⁰ Cf. SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, Sérgio de (Org.) **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

⁵¹¹ Cf. FARIA, João Roberto Gomes de. **O Teatro Realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁵¹² VICTORINO, 2003, p. 187.

sido interrompida pelo o que ele chamou “reinado da opereta”⁵¹³, para logo em seguida ser retomada pelas suas experiências, inspiradas em Antoine, e desenvolvidas na época que foi “sócio e ensaiador da Companhia do inesquecível ator Dias Braga”⁵¹⁴, encarregando-se da “tarefa de remodelar a encenação entre nós”⁵¹⁵. Todavia, entendendo ainda o texto teatral ao pé da letra, observando-o apenas na sua literalidade evidente, Victorino não possuía repertório teórico para pôr em cena as diversas camadas subjacentes a uma dramaturgia⁵¹⁶, algo fundamental ao se encenar uma peça simbolista, ou mesmo de tendências modernas em geral, tal qual *O canto sem palavras*, de Roberto Gomes. Diante disso, restou ao ensaiador executar aquilo que correspondia às suas ambições, que mesmo confusas e lacunares, significaram um avanço na encenação que se praticava até então.

Uma reportagem publicada pelo *Jornal do Comércio*, às vésperas da estreia, confirma a pesquisa do ensaiador, ao informar que o “admirável cenário de Lazary, com água de verdade”, foi idealizado após uma estadia do cenógrafo com Eduardo Victorino e o próprio Roberto Gomes na Crêmerie Buisson, em Petrópolis, “para pesquisar o local onde o dramaturgo ambienta o segundo ato da peça” O desejo de reprodução fiel do local da ação teve sucesso, pois os artigos que acompanham a estreia fazem constantes referências à tentativa de reprodução de um “trecho da vida no palco”. Diante da evidente intenção de representação fiel do meio, reforçada pela má tradução da “*tranche de vie*” naturalista, é inevitável reconhecer que a encenação brasileira do princípio do século XX, a julgar pelas propostas de Eduardo Victorino, teve ambições maiores que a mera marcação de atores. (FERNANDES, 2003, p. 180).

Além desse empenho na execução mais natural possível do cenário presente em *O canto sem palavras*, houve também a preocupação de Victorino com a iluminação do espetáculo. Inspirando-se novamente em seu mestre Antoine, entendia que com ela era possível “dar a cor sentimental e como que a alma do meio no qual evoluíam” as personagens. Se levarmos em conta o fato de que nas peças de Roberto Gomes “a sensação deixa em segundo plano a ação, o silêncio se sobrepõe ao ruído e, até mesmo, à fala, e a noite e o crepúsculo são mais sugestivos e densos do que a luz do dia”⁵¹⁷, pois “se baseiam em um formato crepuscular para expressar o que as palavras não têm poder de revelar”⁵¹⁸, chegaremos a conclusão de que a iluminação é um aspecto imprescindível. A encenação dessas peças exigiria, portanto, especial atenção ao

⁵¹³ Idem.

⁵¹⁴ Idem.

⁵¹⁵ Idem.

⁵¹⁶ Cf. ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880-1980**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

⁵¹⁷ COSTA, 2003, p. 266.

⁵¹⁸ MEDEIROS, 2011, p. 27.

“momento crepuscular [...] que envolve os acontecimentos”⁵¹⁹, que por sua vez servem, na verdade, como pretexto para expor as sensações e os sentimentos que as palavras e as ações não dão conta de expressar. Nesse sentido, a visualidade, que segundo Victorino poderia distrair a atenção do espectador, funcionaria na verdade como o dispositivo essencial para a revelação das mais sutis e delicadas intenções presentes em *O canto sem palavras*. De qualquer forma, antes mesmo de poder experimentar algo, a própria estrutura do Theatro Municipal disponível naquele momento se encarregaria de inviabilizar a realização de uma iluminação cênica de atmosfera crepuscular.

Alguns anos depois, chamado a dirigir as temporadas oficiais do Theatro Municipal, subvencionadas pela Prefeitura, ainda levei um pouco mais longe os progressos da arte da encenação, introduzindo melhoramentos, apurando detalhes e aperfeiçoando senões, e se, como Gémier⁵²⁰, não suprimi a luz da ribalta - essa barreira luminosa absurda que se interpõe, como um obstáculo, entre o publico e o ator, é porque o sistema de iluminação adaptado no suntuoso theatro não o permite. (VICTORINO, 2003, p. 189).

O mais importante, no entanto, é compreender o movimento no qual se circunscreve essa realização de Eduardo Victorino, que esteve a frente não somente da encenação de *O canto sem palavras*, como também dos outros espetáculos levados ao palco do Theatro Municipal naquele ano de 1912. O artista consciente, por sua vez, reconheceu o tamanho do feito que liderava.

O gosto pelos espetáculos desenvolveu-se enormemente na ultima década, e apesar da má vontade, da dúvida, do pessimismo e do mau vezo que temos de depreciar tudo que é nosso, é com sincera emoção, e alegria que espero ver cercado de êxito o movimento que se está fazendo em torno do teatro nacional. (VICTORINO, 2003, p. 189).

A presença de Roberto Gomes nesse repertório (e também no da temporada de 1910) comprova a importância do escritor para a sua época, seja no campo literário ou no artístico. Visto como “um conhecedor profundo do teatro moderno”⁵²¹, Roberto Gomes teve seu mérito reconhecido inclusive fora do país, como na ocasião em que o dramaturgo e diretor francês Paul Gavault afirmou que “muitos dos autores parisienses invejariam a segurança e a alacridade da sua pena”⁵²².

⁵¹⁹ MEDEIROS, 2011, p. 30.

⁵²⁰ “Foi nesse momento em que Antoine – o ilustre mestre – e logo após o seu discípulo querido e notável *metteur-en-scène*, Firmin Gémier, com uma ciência absoluta, modificaram de alto a baixo essa arte tão complexa” (VICTORINO, 2003, p. 189).

⁵²¹ MAGALHÃES JÚNIOR, 1947, p. 25.

⁵²² GAVAULT apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1947, p. 4.

Antes de nos determos de forma direta na análise da estrutura dramatúrgica de *O canto sem palavras*, faz-se necessário observar de forma breve a conferência que Roberto Gomes fez em 7 de agosto de 1918 no Theatro Municipal, sobre a peça *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck e música de Claude Debussy, na ocasião de sua representação pelo ator francês André Brulé.

Nela podemos observar o conhecimento bastante apurado que o escritor carioca tinha sobre a produção de Maeterlinck. Suas opiniões e comentários ali registrados revelam muitas das características que potencializaram as suas peças e ao mesmo tempo definiram a incompreensão e a recusa que lhe foram submetidas. De início, vejamos o seu entendimento acerca da construção das personagens e do sentido de fatalidade tão presente em Maeterlinck.

Está bem entendido que, para o público se interessar por uma produção dramática, precisa, antes de tudo, conhecer a fundo as personagens da peça – para isso é que foram inventados os confidentes – saber do seu passado, das suas ideias e dos seus caracteres. Elas devem agir, lutar – moral ou fisicamente – até provocar e satisfazer a nossa curiosidade. Em “Pélleas” observa-se exatamente o contrário. Ignoramos onde nasceram, donde vêm, em que época vivem, e em que país. São fatos materiais que não preocupam o poeta. E, o que é mais grave, essas personagens não agem. São pobres bonequinhos, sofredores e resignados, cujos fios são puxados pelo Destino e que se submetem cegamente à fatalidade das coisas. [...] Não há nada a fazer contra o Inevitável. (GOMES, 1947, p. 27).

Consciente do que isso representa, Gomes soube descrever bem esse aspecto marcante do dramaturgo belga, que depois denominou-se de *trágico cotidiano*, no qual “por trás dessas catástrofes – não mais finais, mas inaugurais –, desdobra-se o que Jean-Pierre Sarrazac aponta como ‘a grande conversão do teatro moderno e contemporâneo’”⁵²³. Diferentemente do sentido trágico clássico, no qual o homem está submetido ao destino cego e desconhecido, no trágico moderno o indivíduo tem conhecimento da sua tragédia, do seu destino e do seu fim⁵²⁴.

Essa constatação poderia surgir apenas do olhar de um escritor atento às transformações sociais, uma vez que “o sentimento trágico moderno nasce de uma dupla constatação: da forma mesquinha como o homem habita o mundo; do fato que este homem é, ele próprio, habitado por um poder estranho”⁵²⁵. Essas mudanças reverberam no drama moderno à medida que a lógica aristotélico-hegeliana do “sistema de fatos se desfaz”⁵²⁶, e então a lógica do belo-animal é substituída por “uma lógica analítica, onde os fatos, as ações estão distanciadas umas em relação às outras e são passadas ao crivo do comentário que Pirandello nomeou como uma ‘crítica

⁵²³ SARRAZAC^a, 2012, p. 47.

⁵²⁴ Cf. SZONDI, 2011, p. 61.

⁵²⁵ SARRAZAC, 2002, p. 121.

⁵²⁶ SARRAZAC^b, 2012, p. 30. Tradução nossa.

sui generis”⁵²⁷. Assim, “a forma sem começo, nem fim, nem meio se impõe de agora em diante como a matriz do drama moderno”⁵²⁸. Roberto Gomes, compreendia essa dinâmica complexa.

Diz em certa ocasião o velho Arkel: “Isso nos parece estranho porque nunca vemos senão avesso dos destinos... o avesso mesmo do nosso”. Estas palavras explicam em grande parte o teatro de Maeterlinck. Para ele os homens assemelham-se àqueles tecelões que levam anos a fazer uma tapeçaria pelo avesso. Emaranham, dobram, cruzam os fios multicores que devem formar figuras coloridas e brilhantes, sem nunca vir, entretanto, a conhecer o resultado do seu esforço senão nos raros momentos em que se lhes descobre, num rápido lampejo, o outro lado, o belo lado luminoso do seu obscuro e exaustivo trabalho. (GOMES, 1947, p. 27).

Outro teórico do drama moderno, Peter Szondi, também comenta acerca da constatação feita por Roberto Gomes, quando em sua conferência ele diz: “as personagens não agem”⁵²⁹. Para Szondi, “do ponto de vista dramático, isso implica substituir a categoria da ‘ação’ pela de ‘situação’”⁵³⁰, na qual “é o próprio tema que rouba ao homem a possibilidade de agir. Este permanece na situação em que está, em completa passividade”⁵³¹. Nesse sentido, o drama moderno “sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação – mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae* continuamente modificam a situação inicial”⁵³². É o caso, pois, da personagem Maurício, de *O canto sem palavras*, que frente a impotência da situação inicial da peça⁵³³, simplesmente não age de modo a alterá-la, levando-a inclusive além do próprio fim da peça, pois a situação encontra-se tensionada “pelo jogo de oposições que tem lugar no íntimo dessa personagem [e] não pode mais expressar-se em nenhuma ‘intriga’”⁵³⁴ inter-humana a ser solucionada, tal como se dava no drama clássico. Assim a situação de Maurício não se resolve ao final da peça, pois assim como a morte, ela não tem solução: a sua fuga para o estrangeiro não constitui o desfecho do seu conflito interno, não significa deixar de amar sua afilhada Maria Luísa, mas sim a inevitável constatação de sua total impotência frente a esse amor proibido, para ele tão trágico quanto a morte, pois implica na sua completa aniquilação da vida de sua amada, apelidada por ele carinhosamente de Queridinha. Isso

⁵²⁷ Idem. Tradução nossa.

⁵²⁸ Idem, p. 34. Tradução nossa.

⁵²⁹ GOMES, 1947, p. 27.

⁵³⁰ SZONDI, 2011, p. 61.

⁵³¹ Idem, p. 62.

⁵³² Idem, p. 92.

⁵³³ O amor de Maurício por sua afilhada Maria Luísa é revelado apenas no 2º ato da peça, pela intervenção da personagem Hermínia, amante de Maurício, mas isso não implica na anulação do fato que essa é a sua situação *inicial*, uma vez que a percepção consciente desse amor significa apenas a exteriorização daquilo que se encontrava reprimido no inconsciente, ou seja, trata-se da constatação daquilo que já existia antes mesmo do início da peça e que define todo o seu desenvolvimento. Prova disso são as insinuações que a própria Maria Luísa faz desse amor, que se encontrava incubado, velado, há muito tempo.

⁵³⁴ Idem.

significa, portanto, “a mudança na fundamentação da tensão dramática que já não é mais criada pelo confronto entre homens, mas pela situação”⁵³⁵.

A impotência dos homens exclui por certo o agir e a luta, e com isso também a tensão do âmbito inter-humano, mas não exclui a tensão da situação em que os homens estão inseridos, tensão a qual, como suas vítimas, eles se encontram submetidos. O tempo tenso, em que nada mais pode acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão. (SZONDI, 2011, p. 93).

O pesquisador Eudinyr Fraga, um dos primeiros a analisar a obra dramática de Roberto Gomes, ressalta esse caráter do trágico moderno como algo comum ao conjunto de sua obra, pois há em todas as peças – sobretudo nas mais curtas – “a presença constante de forças surreais – fatalidade, destino – que circundam tudo e todos, mergulhando, em íntima correspondência, as criaturas e a natureza num clima poético de mistério, solidão e melancolia”⁵³⁶.

Seguindo-se em sua conferência, Roberto Gomes comenta outro elemento bastante presente nas dramaturgias de Maeterlinck e também nas suas propriamente: o silêncio. Esse elemento no drama moderno toma configurações distintas daquelas aplicadas anteriormente, pois “o não-dito esvazia o diálogo dramático e à palavra teatral anexa-se um extraordinário volume de silêncio”⁵³⁷, diz-se volume “tendo em conta que, muitas vezes na vida, o verdadeiro silêncio é barulhento e provém mais de um excesso do que de uma ausência de palavras”⁵³⁸.

Antes de anunciar a ruína do diálogo e de dar conta dos estragos provocados pela opressão social sobre os corpos dos “subprivilegiados”, o silêncio – descoberta capital do teatro no nosso século – ocupou, inicialmente, um lugar de recurso: um suplemento de sentido conferido à linguagem, uma loquacidade redobrada, uma imersão no inefável das relações humanas. (SARRAZAC, 2002, p. 150).

Note-se, pois, como que as palavras de Roberto Gomes dialogam com as de Sarrazac.

É, pois, natural que as personagens de Maeterlinck falem pouco. Mas, têm longos silêncios na penumbra, silêncios graves e solenes durante os quais, no dizer do poeta, se ouvem passar os anjos. E depois falam... Falam? Balbuciam antes, com misterioso espanto, algumas palavras trêmulas e singulares, dessas palavras inesperadas que, por vezes, surgem como que involuntariamente do mais profundo de nós mesmos. [...] E bastam estas simples palavras, em aparências insignificantes, para despertar o nosso interesse e revelar-nos o drama íntimo – drama cinzento como um céu crepuscular, sereno e calmo, atrás do qual adivinhamos as dores sangrentas do sol que agoniza, torcendo-se e convulsando-se em ingentes esforços... (GOMES, 1947, p. 27).

⁵³⁵ Idem, p. 94.

⁵³⁶ FRAGA, 1992, p. 171.

⁵³⁷ SARRAZAC, 2002, p. 146.

⁵³⁸ Idem.

Evoluindo em seu raciocínio, o dramaturgo carioca conclui que “as palavras nada exprimem. Velhas moedas gastas e pesadas, só valem pelo momento em que as murmuramos, pelo tom com que as dizemos, pelos silêncios que elas encobrem”⁵³⁹. Ou seja, a seu ver se trata de um “silêncio ardente que se acha tecida a obra de Maeterlinck. Ele envolve-a, domina-a, oprime-a dolorosamente, até provocar essa sensação de estranho mistério e nostálgica melancolia”⁵⁴⁰.

Absorto na sua forte admiração pelo seu mestre, Roberto Gomes encontrava ali o caminho no qual, segundo Sarrazac, “o silêncio aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional”⁵⁴¹. A partir disso, o dramaturgo carioca poderia operar a subversão do paradigma da “dramaturgia do verbo erigida em norma pelo classicismo francês”, pois “em torno do status teatral do silêncio vigora a inversão fundadora de nossa modernidade dramática”⁵⁴².

Como podemos ver em suas palavras, Roberto Gomes compreendia bem o protagonismo do silêncio na obra de seu mestre Maeterlinck, e também de outros elementos, como por exemplo a presença do elemento trágico, dos símbolos, tais como o crepúsculo, os gestos da alma e do inconsciente. Resta-nos, contudo, saber se ele presumia a potência cênica e revolucionária desses dispositivos que além de textuais, agem também sobre a encenação. Pelo seu comentário transcrito abaixo, podemos deduzir que sim.

Em que consistir, pois, essa originalidade que tanto revoltou, a princípio, os espíritos acanhados? Antes de tudo, no simbolismo do autor. O drama é todo de símbolos. [...] É natural que todos esses símbolos, uns límpidos como cristal, outros velados de neblina, porém, sempre harmoniosos e expressivos, tivessem um tanto desorientado os espectadores primitivos. [...] Pélleas pela sua textura, parecia lançado como um desafio a todas as regras teatrais até então aceitas. (GOMES, 1947, p. 27).

A partir da observação dessa conferência e de suas dramaturgias, nas quais se pode notar o realce atribuído ao silêncio articulado ao trágico cotidiano, podemos perceber os traços vinculantes do pensamento teatral de Roberto Gomes com o de Maeterlinck. Segundo Medeiros (2011, p. 26), “alguns autores teatrais brasileiros do início do século XX foram influenciados pelas ideias do chamado drama estático de Maeterlinck”, e dentre eles “Roberto Gomes se destaca, uma vez que propunha em seus textos a representação silenciosa da dor, do sofrimento humano e a inação das personagens frente à morte, destino certo do homem”⁵⁴³. Desse modo,

⁵³⁹ GOMES, 1947, p. 28.

⁵⁴⁰ Idem.

⁵⁴¹ SARRAZAC^a, 2012, p. 173.

⁵⁴² Idem.

⁵⁴³ MEDEIROS, 2011, p. 26.

assim como em Maeterlinck, uma encenação multiforme é de suma importância para uma dramaturgia tal qual a de Roberto Gomes, pois nas criações de ambos “o silêncio é mais significativo do que o diálogo travado entre as personagens”⁵⁴⁴ e disso resulta o fato de que “as sugestões do gesto, da luz e da música não são inócuos, mas procuram simbolizar o estado de espírito” das criaturas que estão em cena⁵⁴⁵. Além do mais, vale destacar que o simbolismo, além de suas características estéticas, possui uma forte acepção filosófica. Sendo assim, cada detalhe visual ou sonoro, por menor que possa parecer, esconde em si as potencialidades de reflexão inerentes ao pensamento que subjaz a filosofia simbolista. Surge disso, portanto, a necessidade de uma encenação capaz de materializar no palco os elementos estéticos típicos do simbolismo.

Porém, como ressaltamos há pouco, a realização de uma encenação mais ousada em termos visuais e simbólicos não se efetivou na ocasião em que se encenou *O canto sem palavras*, o que lhe determinou uma certa *incompletude*. A bem da verdade, defendemos que isso se deu devido não à falta de recursos ou de capacidades – as empresas teatrais do início do século XX eram bastante profissionais e possuíam técnicas bastante aprimoradas, mas sim à própria falta de credibilidade e de valorização do produto nacional de cunho dramático e sério, o que na época representava pouco rendimento em lucros de bilheteria. Décio de Almeida Prado, tratando do caso do *Teatro Brasileiro Moderno*, explica-nos o contexto.

Algum progresso se fizera, evidentemente. O espetáculo ganhara em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia dia de costumes. Preocupações de ordem social ou moral perturbavam, vez ou outra, a tranquilidade dos conflitos familiares. Mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho; a mesma hipertrofiada comicidade; a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. Não era competência artesanal o que faltava. Não há dúvida de que os autores sabiam escrever e os atores sabiam representar o gênero de peças apreciado e esperado de antemão pelas plateias. Se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida (poucas vezes bem-sucedido, acrescente-se). Comediógrafos, intérpretes e espectadores fechavam um círculo que seria perfeito, como tinha sido durante decênios, se não estivesse francamente exaurido, entrando já em estado pré-agônico. (PRADO, 2009, p. 37).

A importância e o destaque de Roberto Gomes no contexto que o circundava, comprovados não apenas pela sua capacidade de experimentação formal ante à evidente estagnação e hipertrofia do teatro vigente, como também pela sua premiação e participação na temporada do

⁵⁴⁴ Idem, p. 24.

⁵⁴⁵ Idem.

Theatro Nacional em 1912, são como que a prova de que Roberto Gomes propôs novos horizontes para o teatro da sua época, sendo por isso ao mesmo tempo enaltecido e desvalorizado, devido em parte à sua forte perspectiva cosmopolita – sobretudo francesa – e, em outra, pela incompletude e incompreensão às quais suas peças foram submetidas, dada as reais condições cênicas de sua época.

A década de 10 do século XX, no Brasil, é marcada pela presença constante de comédias ligeiras, do teatro musicado, do teatro de revista e pelas apresentações de companhias estrangeiras, responsáveis pela fatia “séria” do teatro. Em contraponto a esse contexto imediato, Roberto Gomes se posicionou contra o teatro para rir e procurou desenvolver dramas esteticamente aprimorados, influenciados por um movimento europeu, no intuito de propor novos formatos dramáticos para a cena nacional. [...] Sua produção, em certo sentido audaciosa, é estranha ao meio em que está inserida, uma *ideia fora do lugar*, e só torna ainda mais evidente o momento delicado e complexo pelo qual o teatro brasileiro passou nesse início de século. (MEDEIROS, 2011, p. 38).

Além disso, tendo sido as peças de Roberto Gomes todas encenadas – inclusive se mantendo em cartaz por um tempo razoável –, tem-se nisso a exceção do que ocorria com o teatro brasileiro de cunho dramático no início do século XX. O historiador Mário Nunes nos dá notícias do destino ao qual estavam submetidos os artistas que se contrapunham ao teatro hegemônico.

Muitos literatos escreveram peças que sabiam jamais seriam representadas. Isso, aliás, ainda hoje sucede. Como acontece a todos os países de formação e que não perderam, de todo, o feitio e a mentalidade colonial, o produto indígena é sempre preterido pelo de importação. É que lhes falta ainda personalidade. Era esse o panorama quanto ao teatro nacional. Vinham ao Rio e aqui realizavam concorridas temporadas, companhias dramáticas e de outros gêneros, portuguesas na grande maioria, francesas, italianas, alemãs, inglesas, conservando em elevado nível a cultura teatral das altas camadas sociais. (NUNES, 1956, p. 14).

Trata-se disso, pois, o público mais restrito, que procurava e via no teatro estrangeiro o sinônimo de requinte e refinamento social. De forma paralela, assim como apontam outros historiadores que o antecederam, Nunes atribui o descaso em que se encontrava o teatro de cunho dramático também ao grande público, que não estava interessado em refletir sobre questões de ordem existencial, política ou social, entregando-se de corpo e alma ao puro entretenimento e diversão, contribuindo com isso para a exploração unilateral do mercado dominado pelas indústrias teatrais.

O público com que contas o nosso teatro nacional, com ele se nivela: adora a chanchada e quanto mais parva melhor. As peças que tenham um leve sentido literário o enfadam. Quer rir com sandices e deixar o teatro exclamando: gozado! Os conflitos de sentimento, os embates de ideias são temas

enfadonhos. Para esse público o crítico que acha má a borracheira que o fez rir boçalmente durante horas, é um idiota ou invejoso. Talvez, mesmo, um inimigo do autor! (NUNES, 1956, p. 16).

Mencionando as temporadas de 1912 e 1913 do Theatro Municipal, Nunes diz que se tratou de um “empreendimento que não teve continuidade porque lhe faltou o apoio do público”⁵⁴⁶. A peça de Roberto Gomes, *O canto sem palavras*, esteve presente em ambas as temporadas⁵⁴⁷, as realizadas por um elenco de atores e atrizes brasileiros sob liderança de Eduardo Victorino, que segundo ele era “um homem de teatro completo, que aliava à energia realizadora uma sólida cultura”⁵⁴⁸. Isso ressalta, portanto, a boa repercussão que obteve a peça de Roberto Gomes, na época registrada inclusive por um crítico do jornal *A Época*, na edição de 2 de abril de 1913.

Marcada para sábado próximo a ‘première’ (reprise), da peça, ‘O canto sem palavras’, de Roberto Gomes. Certo, as representações da delicada peça, na temporada presente, nada mais serão que uma contribuição do justo sucesso alcançado na temporada passada, em que foram unânimes as elogiosas referências do público e da crítica, ao trabalho de Roberto Gomes. ‘Canto sem palavras’, é como já o dissemos, uma peça leve, delicada, três atos cheios de encanto e poesia, um simples trecho da vida comum, um perpassar de tipos com os seus encantos, os seus defeitos, as suas alegrias e as suas dores.

Passando-se agora para a análise direta da peça *O canto sem palavras* – digo direta pois tudo que vimos até aqui também possui relação com ela –, destaca-se primeiramente a extensão da peça, uma das poucas do teatro de Roberto Gomes que possui mais de um ato, a saber, 3 atos, ao lado de *Inocência* (6 quadros), *Berenice* (4 atos) e *Beijo ao Luar* (desaparecida, 4 atos). Talvez se pense que isso não possua alguma relevância, mas, pelo contrário, revela um aspecto primordial, pois todas as outras peças de Roberto Gomes possuem um único ato, uma característica recorrente também no teatro de Maeterlinck e ressaltada por Peter Szondi no teatro de outros autores que ele elenca como arautos da *crise do drama*. Na sua *Teoria do Drama Moderno*, ele dedicou um item apenas para comentá-las, no qual ele conclui que “a peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade”⁵⁴⁹.

Como a peça em um ato não deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situação. E isso não simplesmente como algo virtual, que a cada nova réplica dramática então se efetiva (a tensão no drama é criada dessa forma), mas como algo dado

⁵⁴⁶ Idem.

⁵⁴⁷ Após a estreia em outubro de 1912, *O canto sem palavras* também ficou em cartaz na nova temporada da companhia de Eduardo Victorino no Theatro Municipal, em abril de 1913. (Cf. jornal *A Época*, 2 de abril de 1913).

⁵⁴⁸ Idem, p. 19.

⁵⁴⁹ SZONDI, 2011, p. 92.

inteiramente pela situação. Por essa razão, a peça em um ato, sem renunciar de todo à tensão, escolhe essa situação sempre como uma situação limite, tal como a que antecede à catástrofe, iminente já quando a cortina se abre e na sequência não mais contornável. A catástrofe já é um dado do futuro: não se assiste mais à luta trágica do homem com o destino. (SZONDI, 2011, p. 93).

Para Mireille Losco, a denominação “‘peça em um ato’ revela-se inapropriada, para não dizer obsoleta”⁵⁵⁰. Segundo a autora, que opta pela denominação “forma breve”, na composição dramática curta “não se trata de desdobrar um ato, de construir uma ação [...], isto é, dotada de começo, meio e fim. O desejo de abreviar o drama não visa a sua miniaturização; suscita, muito pelo contrário, uma fragmentação da arquitetura tradicional”.

Se a forma breve esculpe para si um lugar importante na modernidade, isso é então porque, a partir dos anos 1880, quando o teatro atravessa uma crise sem precedente, ela se afirma como uma das alternativas possíveis à dramaturgia tradicional. [...] Essa dramaturgia atribui-se como projeto, portanto, apresentar de maneira condensada gestos significativos das relações plurais que os homens entretêm com o mundo. (SARRAZAC^a, 2012, p. 86).

O que a extensão em três atos de *O canto sem palavras* influenciaria na sua composição e recepção? Szondi, mencionando Strindberg, aponta o caráter prático e social da forma breve, pois ela “chega a abrir mão da intriga, abdicando com ela, à ‘peça que ocupa a noite inteira’”: *Uma cena, “un quart d’heure” – esse parece ser o modelo ideal de peça para o homem de hoje*⁵⁵¹. Losco acrescenta ainda que “Strindberg observa que ‘o gosto da época parece inclinar-se para o breve e o expressivo’, que a brevidade conviria ‘ao homem moderno’”⁵⁵². Ou seja, isso significa que Roberto Gomes em *O canto sem palavras* não desenvolve uma tensão dramática moderna provocada por uma situação-limite, mas sim um conflito por meio de uma ação tradicional com início, meio e fim? A nosso ver, não.

O dramaturgo já havia tido a experiência com a forma breve em 1909 com *Ao declinar do dia*. Depois de *O canto sem palavras* se seguiram três peças em um ato, e adiante a própria divisão do drama em atos e cenas é abolida, compondo *Inocência* em seis quadros. Logo após retoma a divisão tradicional, escrevendo *Berenice*, em quatro atos. Encerrando, por fim, com *A casa fechada*, em um ato, e que dizem ser a sua obra-prima⁵⁵³. Ou seja, ele tinha conhecimento do funcionamento e das potencialidades de uma forma dramática breve, o que pode ser verificado mesmo na sua primeira obra, *Ao declinar do dia*, que se inicia no momento chave do conflito interno das personagens, angustiadas de um lado por um falso amor, no qual um elo se

⁵⁵⁰ SARRAZAC^a, 2012, p. 86.

⁵⁵¹ SZONDI, 2011, p. 92.

⁵⁵² SARRAZAC^a, 2012, p. 85.

⁵⁵³ Cf. COSTA, 2003; MEDEIROS, 2011.

encontra à beira da morte; e de outro, por uma paixão antiga e intensa, mas aflitiva e problemática, na qual se vê intensificar a tensão que revela “lenta e seguramente, a verdade interior dos dois amantes”⁵⁵⁴ e que culmina num resultado trágico e doloroso, ou seja, “um ato de amor sem esperança”⁵⁵⁵, no qual a “fatalidade exerce livremente seu poder sobre os humanos”⁵⁵⁶.

Verifica-se que mesmo desenvolvida em três atos, em *O canto sem palavras*, Roberto Gomes revela uma habilidade notável em esticar ao limite a tensão e o suspense da situação apresentada desde início, sobre a qual se deve fazer alguns esclarecimentos.

Observando o enredo geral da peça, costumou-se dizer que a situação trágica, ou seja, o motivo da tensão maior do drama, era o amor proibido de Maurício por sua afilhada Queridinha, apelido de Maria Luísa. Porém, se observarmos mais calmamente o desenvolvimento da história contada por Roberto Gomes, veremos que na verdade a situação-chave da peça não se trata unicamente da impossibilidade desse amor, quase incestuoso, mas acima de tudo da incapacidade de Maurício em superar o passado, e em consequência disso, a ferocidade dele sobre o presente. Mas como do “passado”? Do passado porque acreditamos que o motivo da peça não é o amor proibido, pois ele demonstra, na verdade, a consequência de um motivo maior: a volta do passado no presente. Volta porque o início da peça coincide com a *volta* de Queridinha, com dezessete anos, do Colégio Sion, um internato construído em Petrópolis em 1889, pelas irmãs de Sion, que vieram da França em 1888⁵⁵⁷. Esta informação é dada pela primeira vez na cena IV do 1º ato, pela fala do Comendador Tobias Paixão, amigo antigo de Maurício: “– Enquanto a menina esteve em Sion, isso não tinha importância. Hoje, ela mora contigo, só contigo”⁵⁵⁸. Veremos, inclusive, que esta cena concentra os detalhes mais importantes do primeiro ato. Outro momento no qual podemos averiguar a passagem de Queridinha no Sion é pela sua fala na cena XI do 1º ato, quando respondendo a uma brincadeira de Maurício com a morte de uma égua, a jovem diz: “Não brinque com essas coisas, tio Nonô! Se Mère Angélique o ouvisse falar, ela que gosta tanto do senhor!”⁵⁵⁹. Segundo consta no site do Colégio, “Mère Angelina [tradução de Angélique] chega ao Brasil em 23/06/1897 como superiora, para substituir Mère Fides”⁵⁶⁰. Além disso, nessa cena tem várias referências ao Sion e aos anos que Queridinha esteve por lá.

⁵⁵⁴ COSTA, 1983, p. 24.

⁵⁵⁵ Idem, p. 23.

⁵⁵⁶ Idem.

⁵⁵⁷ Mais informações sobre o Colégio: < <http://colegiosionrj.com.br/> > Acesso: 20-09-2018.

⁵⁵⁸ GOMES, 1983, p. 80.

⁵⁵⁹ Idem, p. 92.

⁵⁶⁰ < <http://colegiosionrj.com.br/nossa-escola/origem-de-sion/> > Acesso: 20-09-2018.

A volta de Queridinha após a conclusão de seus estudos no Sion, representa a incompletude de uma paixão não realizada, de um amor recalcado, e acima de tudo não superado, que Maurício teve por Maria Luísa, que deu o seu próprio nome para a filha. Isso aproxima a peça de Roberto Gomes da modernidade própria do seu tempo, no qual se começava a dar a devida importância e reconhecimento ao papel que tem o inconsciente em nossas vidas, graças às pesquisas de Freud. Sábato Magaldi, falando de Roberto Gomes, diz que ele “distinguiu-se em nosso teatro pela psicologia fina e sutil, pela emoção velada e sofredora, por um sentimento nostálgico e autêntico”. Essas observações ilustram bem o drama íntimo criado por Roberto Gomes sobre a personagem de Maurício, obrigado a ter que lidar com um fantasma do passado e a sua revivescência por meio da volta de Queridinha ao seu cotidiano, sobre a qual ele projetava as suas angústias e sonhos do passado. A sua nostalgia e o seu conflito interno são evidentes em duas falas específicas, permeadas de contradições e atos falhos, e que nos mostram que ele não superou a morte da sua amada.

PAIXÃO – Conheço... conheço... tenho-a em muito, em muito mesmo. É uma menina franca, sem bioquices; não vem a ser uma destas cuícas como andam tantas por aí. Porém... Enfim, ama-a demais.

MAURÍCIO – Se assim não fosse, quem havia de amá-la? Reflete, Tobias, que ela é a imagem viva do meu passado morto, de tudo quanto podia ter sido e não foi! Não a posso ver sem que me rememore a sua mãe, sem imaginar a bela vida, a longa vida de amor que teria sido a nossa, se Maria Luísa me tivesse desposado! Ah! O dia em que nos separamos... Foi ontem... Ainda nos vejo, na sala, ao cair da tarde... Ela, ao piano; sob os seus dedos vibrava um Canto sem palavras, de Mendelssohn, uma melodia lenta e grave, que ainda hoje canta em mim e que meu coração sempre murmura. Quando a última nota expirou no silêncio do crepúsculo, contemplamo-nos sem falar. Tínhamos os olhos cheios de lágrimas. No dia seguinte ela partia, e ao voltar, era a mulher do Ramires. Esse foi o meu grande, o meu único amor, que julgava perdido e que, mais forte do que nunca, ora revive nessa criança!

PAIXÃO – De quem aceitaste ser padrinho.

MAURÍCIO – Sim. Longos anos haviam decorrido. Quando Queridinha nasceu. Maria Luísa já não era feliz. Via-a por vezes. O meu antigo amor parecia morto. Senti-o, porém, surdo e tenaz, sempre fremir em mim, como um sino abafado. Já não era então um pobre engenheiro sem futuro. Aceite o título de padrinho. Pressenti que viria a ser útil, mais tarde, àquela pobre menina; e, bem no fundo, tremeluzia-me a inconfessada esperança de rever Maria Luísa, falar-lhe, gozar a triste ventura de senti-la ao meu lado, tão próxima e tão longínqua entretanto! Aceitei. Longamente sorvi aquela ambígua e dolorosa felicidade. Depois... sabes. Logo após a sua falência, Ramires morreu e ela breve o seguia no túmulo, numa mediocridade que se assemelhava à miséria: “Queridinha! Queridinha!” foram as suas últimas palavras. E fitava-me com os ternos olhos de outrora, com as mesmas lágrimas que a vira derramar no dia de nossa despedida... Sua mão apertava a minha. Morreu assim. (*Curto silêncio*) Tomei conta então de Queridinha. Era tudo o que me restava de um belo sonho esvaecido. Era Maria Luísa que eu amava nela e a sua presença adoçou-me um pouco aquele gosto amargo de cinza que a vida deixa em todos nós. Dedi-quei-me a ela de corpo e alma, e trato de lhe fornecer a quota de ventura que

a sua mãe não conseguiu alcançar. Quero que seja feliz, e ela há de ser feliz! (GOMES, 1983, p. 79).

Esse diálogo de Maurício com o seu amigo-confidente Tobias, atravessado de falas longas e solitárias, descritivas e nostálgicas, revela também outra característica observada por Szondi em Tchekhov, mas que podemos relacionar com a escrita de Roberto Gomes: a utilização, ainda que precária, dos diálogos como artifício para a expressão lírica das personagens que se encontram confinadas em conflito interiorizados.

Todavia, o diálogo tampouco tem peso, sendo como que a pálida cor de fundo da qual se destacam, como manchas de cor, os monólogos travestidos de réplicas nos quais se condensa o sentido do todo. É dessas resignadas autoanálises, que dão a palavra individualmente a quase todos os personagens, que vive a obra, em função delas também escrita. (SZONDI, 2011, p. 43).

Além disso, essas “réplicas” de Maurício se aproximam bem ao que Szondi, quando comentando Tchekhov, diz que “a espera dessa volta do passado, que deve ser, ao mesmo tempo, o futuro grandioso, preenche a vida”⁵⁶¹. E que dessa relação utópica com o que já se passou, isola as personagens “o peso do passado e a insatisfação no presente. Todos refletem sobre a própria vida, perdem-se em recordações e se atormentam com a análise de seu fastio”⁵⁶². E de fato há uma cena na qual Maurício se isola do presente e da realidade, e vive como que num sonho, “perdendo-se em recordações”. Trata-se do final da cena XI do primeiro ato.

MAURÍCIO – Iremos a todas as missas. (*Beija-lhe as mãos*) Agora, se a minha querida quisesse ser muito, mas muito boazinha...

MARIA LUÍSA – Quero.

MAURÍCIO – Ia um instante ao piano; eu ficava aqui, escondidinho, a ouvir...

MARIA LUÍSA – (*levantando-se*) Vou tocar-lhe o Minueto do Viana.

MAURÍCIO – Antes... se me quiseres causar um grande prazer, deixa-me ouvir...

MARIA LUÍSA – O canto sem palavras.

MAURÍCIO – Adivinhaste.

MARIA LUÍSA – Não custa adivinhar. É a sua música predileta. (*Dispõe-se a acender uma lâmpada elétrica.*)

MAURÍCIO – Não acendas, não. Na tua idade, é-se ávido de brilho e luz. Aos velhos como eu, a luz muito viva ofusca os olhos. Preferimos a penumbra abafada e silenciosa. Temos almas crepusculares.

(*Maria Luísa entra no salão. Acende as velas do piano, que brilham na sala escura como duas manchas róseas, e começa a tocar o Canto sem Palavras, op. 22, de Mendelssohn. A melodia emerge da penumbra, religiosa e grave. Em a noite que invadiu a sala, Maurício escuta, reclinado na cadeira. Uma grande ternura lhe vai na alma. Sente-se que o seu espírito está longe... longe... Fechando os olhos, ele deixa-se embalar pelo canto, quando, lá fora, ecoam brutalmente a buzina de um automóvel e a campainha do portão. Maria Luísa interrompe a música e corre até a sala, pressurosa.*)

⁵⁶¹ SZONDI, 2011, p. 40.

⁵⁶² Idem, p. 41.

A música Canto sem Palavras, executada aqui por Queridinha, remete senão à própria noite descrita por Maurício no seu diálogo com Tobias destacado acima, na qual quem tocava o piano era Maria Luísa (mãe). A escolha da música e a sua imersão revelam o desejo quase perverso de revivescência de um passado alegre, ainda na presença de Maria Luísa (mãe), e ao mesmo tempo doloroso, pois remete à noite anterior na qual ele a perdeu para outro homem. Algo que ocorre de maneira semelhante quando no presente Queridinha toca a saudosa música de Mendelssohn, pois a buzina que lhe interrompe é a de um carro que vem lhe buscar para um jantar com a presença do Dr. Cipriano, o sujeito que irá casar-se com ela em breve, e que assim como naquela fatídica noite do passado, Maurício não tem o conhecimento de tal casamento. Esse evento é revelado no 2º ato e ocorre de fato no 3º, mas ele nos fora insinuado pela cena que abre a peça, na qual Queridinha e Cipriano conversam sobre trivialidades e de repente irrompem sobre tal assunto, o casamento. O diálogo nos revela ainda um certo mistério, ante a resistência, meio estranha – dada a intimidade que possuem – de Queridinha falar de casamento com o seu padrinho, parecendo até prever a sua reação negativa, ocorrida bem depois, no 2º ato.

CIPRIANO – Quando casar, terá o cuidado de avisar o seu noivo?
 MARIA LUÍSA – Oh! Quando me casar! Talvez o Sr. se case muito antes de mim.
 CIPRIANO – Ou muito depois.
 MARIA LUÍSA – Ou...
 CIPRIANO – ... ao mesmo tempo.
 MARIA LUÍSA – É possível! O acaso é grande.
 CIPRIANO – O mundo é pequeno. (Olham-se.)
 CIPRIANO – Já falou a esse respeito com o Dr. Tavares?
 MARIA LUÍSA – A que respeito?
 CIPRIANO – Do casamento?
 MARIA LUÍSA – Não.
 CIPRIANO – Por quê?
 MARIA LUÍSA – É cedo ainda.
 CIPRIANO – Antes cedo do que nunca.
 MARIA LUISA – E... não sei por que... Tio Nonô é tão bom... faz tudo quanto quero... mas não me animo a tocar-lhe nesse assunto. É um constrangimento tolo... sem razão... mas nunca me animo.
 CIPRIANO – Enfim, no dia em que for necessário...
 MARIA LUÍSA – Eu me animarei. (*Olham-se um tanto constrangidos.*).
 (Idem).

Depois dessa primeira menção ao casamento de Queridinha, o assunto surgiu também momentos antes do diálogo que citamos mais acima, de Maurício com Tobias: “– Pobre Queridinha! Uma criança de dezessete anos, isolada também, e só na terra. Sou tudo para ela! // –

Por enquanto, sim!”⁵⁶³. Aliás, nessa réplica há outra “premonição” de Tobias, pressentindo o que irá ocorrer no quando Queridinha contar do seu casamento para Maurício.

PAIXÃO – Pudera! Como não havia de amar-te? Aquela menina é o teu Ai Jesus. Vives numa cega adoração pela sua pessoa, como um fiel diante de um altar. Nem lhe deixas formular um desejo; ei-la servida antes de abrir a boca. Está claro, ela te há de querer bem. Até agora, nunca surgiu entre vós o menos desentendimento. Não sabes o que sucederá no dia em que, pela primeira vez, as vossas duas vontades se alçarem, hostis, uma contra a outra.

MAURÍCIO – Esse dia não chegará. Não conheces Queridinha!
(GOMES, 1983, p. 78-79).

De fato, o amigo previa o conflito que mesmo antes de se efetivar no 2º ato, já se insinuava no final do 1º, deixando na plateia a expectativa para tal momento, que a essa altura, era certo de que seria tenso, graças aos vestígios deixados por Roberto Gomes até ali. Queridinha prestes a entrar no carro para ir jantar com Cipriano, tece um diálogo provocativo com o padrinho.

MAURÍCIO – (*com um misto de ironia e tristeza*) Coitado do Tio Nonô, que fica a jantar sozinho, de castigo, enquanto Queridinha se diverte!

MARIA LUÍSA – (*já prestes a sair*). Uma vez só... Também é preciso acostumar-se, Tio Nonô!

MAURÍCIO – Acostumar-me?

MARIA LUÍSA – (*rindo*) E quando eu me casar?... (*Sai dando uma risada.*)
(GOMES, 1983, p. 98).

Um outro ponto em relação à configuração dos diálogos em Roberto Gomes, são os momentos nos quais as obviedades e as banalidades dominam as personagens, opondo-se com isso à profundidade psicológica e ao lirismo poético presentes em outras cenas. No primeiro ato isso ocorre várias vezes, quando são dedicadas cenas inteiras para se tratar de assuntos triviais, como por exemplo de paliteiros, nas cenas V e VI, ou de éguas e de “cavalinhos”, na cena X; e de alguns outros que não acrescentam fatos ou detalhes importantes, e servem apenas como suporte para a verossimilhança que vê-se ameaçada em alguns momentos devido à inação dos diálogos interiorizados. Isso revela sobretudo a necessidade do autor, que não querendo fugir da estrutura dramática, buscou criar cenas que coubessem no “conjunto formal do drama”⁵⁶⁴ dando origens a momentos que, segundo Szondi, “sem enunciar nada de próprio, [...] são inseridos para conferir à temática o tanto de movimento que torna o diálogo possível”⁵⁶⁵.

Enquanto Queridinha estava realizando os seus estudos em Petrópolis, Maurício se envolveu com uma mulher chamada Hermínia, que havia abandonado a casa do marido, sofrendo

⁵⁶³ GOMES, 1983, p. 78.

⁵⁶⁴ SZONDI, 2011, p. 43.

⁵⁶⁵ Idem.

na época a marginalidade recorrente disso, ou como diz Maurício: “– Expiou bem caro uma leviandade tão justificável!”. Esse fato leva Maurício a pedir-lhe que não frequente mais a sua casa como antes, pois o seu amigo Tobias o alertara que a sociedade enxergaria com maus olhos a convivência da jovem Queridinha com uma mulher que havia abandonado a casa do marido.

PAIXÃO – [...] A presença de Dona Hermínia nesta casa pode ser mal interpretada. Embora tenha uma vida correta e prudente, não é uma pessoa que a nossa sociedade receba. Sua presença aqui pode prejudicar a Queridinha.

MAURÍCIO – Ora, Tobias...

PAIXÃO – Falo-te sem reboço. Digo-te estas coisas porque lá fora já cochi-cham. Entram a inventar uma suposta intimidade entre ambas e abocanham a reputação da menina.

MAURÍCIO – Oh!

PAIXÃO – Ainda na semana passada, para veres como são as coisas, a senhora do Fonseca declarou numa grande roda – eu lá estava – que a educação elástica de Queridinha ia dificultar as relações...⁵⁶⁶

Ela não recebe bem a notícia, mas Maurício não se comove com a sua reação, o que mostra coerência com as palavras que proferiu em conversa com o Comendador.

MAURÍCIO – Meu velho Tobias, como te enganas! A intimidade entre mim e Hermínia foi sempre feita de mero afeto, tristeza e mútua desilusão. Quando nos conhecemos, acabávamos de passar por transes tão dolorosos! Ela, ferida no mais fundo d’alma, a debater-se como um pobre animal desamparado; eu, arrastando pelo mundo a minha tristeza. Encontramo-nos. Unimos as nossas solidões. Era tudo quanto tu queiras: piedade, dó, pena um do outro, pena de nós mesmos. Fazíamos os gestos do amor, mas não era amor! Nunca foi amor!”⁵⁶⁷

O alerta de Tobias e o consequente distanciamento de Maurício e Hermínia, colocando a antiga relação deles em xeque, reafirma que a volta de Queridinha na vida de Maurício era recente, o que nos leva à constatação de que a situação inicial da peça, ou seja, a catástrofe sobre a qual gira o eixo da tensão dramática, é senão o retorno de Queridinha. Os fatos que disso decorrem, como por exemplo, o afastamento de Hermínia, a revelação de um amor proibido, a partida – que poderíamos chamar de fuga – de Maurício no 3º ato, dentre outros, são nada mais do que as consequências desse acontecimento maior que engloba a todos, e que somente possui a força que tem, graças à sua vinculação com as dores reprimidas de um passado contaminado pela morte e pela desilusão e que volta para afligir o presente. Utilizando-se das palavras de Sarrazac, trata-se do “presente assombrado por um passado de catástrofes, de apocalipse ou de remorsos, a vida penetrada pela morte, o drama abrindo-se sobre um trabalho de

⁵⁶⁶ Idem, p. 80.

⁵⁶⁷ GOMES, 1983, p. 78.

luto ou de ressurreição”⁵⁶⁸, e assim “a forma dramática que representava ainda há pouco o triunfo da vida, a sua condensação, não exprime senão a embolia”⁵⁶⁹.

Todo esse conjunto de fatores revela senão uma forma dramática *em crise*⁵⁷⁰, tentando sobreviver a irrupções da ordem lírica e épica. Lírica devido à invasão no diálogo do eu interior da personagem, sem nisso implicar qualquer ação, mas apenas “o campo para o desnudamento, na fala e nos silêncios que a esburacam, do mais recôndito, do não dito, do irrepreensível, quer se trate do eu psíquico, de seu discurso interior e de sua rememoração, ou dos alicerces implícitos das relações íntimas, familiares ou conjugais”⁵⁷¹; e épica porque há a separação entre sujeito e objeto, na medida em que o passado se torna tema, motivo da peça, e assim “o próprio diálogo é progressivamente tomado por funções épicas, tributárias [dessa] cisão”⁵⁷². Isso ocorre pelo processo “através do qual o passado, que internamente ainda vive, costuma se erguer da forma visível no presente, simbolizando penosamente o sentido profundo da peça”⁵⁷³. Trata-se, “em particular, de um passado traumático”, mal resolvido, que irrompe na cena de forma violenta operando “uma dissolução da dinâmica interna do drama pela encenação de um presente que se volta para os motivos do passado, sublinhando a distância que os separa”⁵⁷⁴, tal como ocorre com a personagem Maurício, condicionada no presente pela incompletude de um antigo amor do passado, e do qual se torna vítima impotente. Ou seja, “à diferença do que ocorre no *Édipo* de Sófocles, aqui o passado não é uma função do presente, mas é antes o presente que se limita a mero pretexto para evocação do passado”⁵⁷⁵. O célebre estudioso do teatro brasileiro, Sábato Magaldi, percebendo talvez essa irrupção do épico descritivo e nostálgico no seio da situação e da tensão sobre a qual se desenvolve *O canto sem palavras*, aproxima a peça do romance machadiano.

Em nossa literatura a altitude de *O Canto se Palavras* se equipara à dos melhores momentos dos romances de Machado de Assis. Esquecido tudo o mais que escreveu, Roberto Gomes revela nesse texto o gênio de admirável ficcionista. Há obras que, racionalmente, admiramos e cuja importância objetiva somos forçados a reconhecer. Outras falam-nos na intimidade como

⁵⁶⁸ SARRAZAC, 2002, p. 49.

⁵⁶⁹ Idem.

⁵⁷⁰ É importante destacar que o nosso entendimento do termo crise vai além da aplicação do termo utilizada pelo teórico Peter Szondi. Nossa compreensão busca usar tal palavra de maneira a ampliar o seu próprio conceito, trazendo para si além das contribuições do teórico Jean-Pierre Sarrazac, também a noção própria do termo, no sentido de algo em instabilidade, conflito e tensão. Sendo assim, nossa utilização do termo não diz respeito a qualquer tentativa de adequar ou aplicar no caso brasileiro a teoria em torno da *crise do drama* desenvolvida por Szondi.

⁵⁷¹ SARRAZAC^a, 2012, p. 97.

⁵⁷² SZONDI, 2011, p. 12.

⁵⁷³ Idem, p. 148.

⁵⁷⁴ Idem, [orelha do livro].

⁵⁷⁵ Idem, p. 36.

secreta confidência. Têm o dom de tocar nossa sensibilidade algumas peças de Checov: *O canto sem palavras* pertence a essa restrita família. (MAGALDI, 1997, p. 188).

Para ele a criação de Roberto Gomes se trata de “uma das mais depuradas do nosso repertório”⁵⁷⁶. Para Marta Moraes da Costa, por exemplo, “a peça é um drama sobre a descoberta e posterior perda do amor, sobre o sofrimento e a amargura, sobre o desespero calado e solitário, enfim, sobre uma paixão crepuscular, numa atmosfera de delicadezas e renúncia”⁵⁷⁷. Isso, no entanto, parece-nos o sentido mais superficial e óbvio da peça, que esconde em seu interior questões mais profundas e em sintonia com a época na qual a invenção da psicanálise surge como ferramenta para os dramaturgos da modernidade, lhes permitindo, segundo Sarrazac, o acesso “ao nível mais profundo do sujeito”⁵⁷⁸. São autores aos quais Roberto Gomes, devido à sua erudição e sua trajetória intelectual, mostrou-se atento durante toda a sua vida. Logo, parece-nos mais latente o fato de que a tensão da peça *O canto sem palavras* se sustenta na revivência do passado traumático do protagonista, a causa autêntica desse drama íntimo sofrido pelas personagens e apontado por Costa. Sábato, por sua vez, passa de relance sob esse aspecto, nos oferecendo indícios do motivo, a nosso ver central, utilizado como foco em nossa análise da peça e que foi pouco explorado pelos estudos que se fizeram sobre ela.

Maurício vê em Queridinha a imagem da mãe, sua paixão frustrada do outrora. O cavalheirismo, a educação, a delicadeza íntima não permitem que aflore o sentimento quase incestuoso, até que o namoro de Queridinha com outro deflagra o ciúme impotente. *O canto sem palavras* tem o bom gosto de não trocar nenhum diálogo esclarecedor entre os protagonistas. A paixão dilui-se no vácuo, revelada apenas a Hermínia, a secreta companheira de tantos anos. (MAGALDI, 1997, 186).

Assim sendo, todo o desenvolvimento da situação inicial e central de *O canto sem palavras* se orienta pelo “desvelamento dramático de um passado silenciado e interiorizado”⁵⁷⁹ e o diálogo que disso emerge “não é mais a expressão de alguém que espera por uma resposta”⁵⁸⁰, pois a “sua distribuição em ‘réplicas’ individuais não corresponde a nenhum diálogo”⁵⁸¹, mas sim à expressão agônica do sujeito vítima do seu passado não superado. Sábato fez em sua análise da peça um resumo do 2º e 3º ato que contempla a nossa visão sobre a presença catastrófica do passado que solavanca todas as ações do drama de Roberto Gomes.

⁵⁷⁶ MAGALDI, 1997, p. 186.

⁵⁷⁷ COSTA, 2003, p. 269.

⁵⁷⁸ SARRAZAC^a, 2012, p. 97.

⁵⁷⁹ SZONDI, 2011, p. 59

⁵⁸⁰ Idem, p. 64.

⁵⁸¹ Idem.

A poesia tênue do dramaturgo prolonga-se pelos três atos. Maurício chega a proibir que a afilhada se case, mas Hermínia, compreensiva, depois de escutar-lhe o desabafo, aconselha-o a arrefecer o rigor. Sem alarde, o terceiro ato se abre com um carregador que leva as malas: na véspera do casamento de Queridinha, Maurício e Hermínia partem para a Europa. A despedida alimenta-se da mágoa do autor: “Adeus! Notaste o estranho efeito dessa palavra soturna e misteriosa, que ecoa em nós, indefinidamente até morrer... Parece conter em si um triste encontro mórbido, que amedronta os homens. Sempre evitamos pronunciá-la”. E Maurício prossegue: “Aparecemos na terra como pequenas sombras frágeis, para esboçar no crepúsculo alguns gestos monótonos e tristes, e morrer depois, sofrendo, como nascemos, sofrendo, como vivemos, sofrendo!”. Um toque proustiano banha esta última constatação de Maurício: “Tudo se esquece, minha querida, e essa é que é a grande tristeza!”. (MAGALDI, 1997, p. 187).

Isso ressalta senão o conflito interno que se debate no íntimo da personagem Maurício, que pela repetição de palavras vazias, busca até o final da peça se convencer de algo que não corresponde ao seu eu interior, ou como disse Sarrazac, ao “nível mais profundo do sujeito”, ou seja, o seu inconsciente, onde subjaz o trauma de um passado que na presença de Queridinha insiste em se fazer presente.

Esses vários elementos ressaltados correspondem, portanto, a um drama *em crise*, sendo esta oriunda da emergência do tempo passado, elemento de procedência épica e estranho à forma dramática, pois “o drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si”⁵⁸². O retorno de Maria Luísa (filha), agora uma mulher, na vida cotidiana de Maurício, implica o mesmo que a volta de Maria Luísa (mãe), e junto dela a dor e a triste memória de um grande amor não vivido no passado, e que no presente se tornou impossível, graças à relação paternal estabelecida. Disso tudo resulta, portanto, a subversão da ação dramática tradicional feita – talvez até de forma inocente – por Roberto Gomes, uma vez que “a funcionalização dramática, que tem normalmente de produzir a estrutura causal e final de uma peça unitária, precisa transpor aqui o abismo existente entre o presente e um passado que se nega à presentificação”⁵⁸³. Além desses fatores estruturais e temáticos, tem-se também as relações do dramaturgo com o seu contexto, que são senão fatores decorrentes da produção dramática em si.

Em primeiro lugar, observa-se uma proposição contrária ao teatro vigente, no sentido de romper com o padrão cênico extremamente teatralizado pelo teatro ligeiro. Para isso, houve um caminho forte de literarização dos textos dramáticos, amparando-se em um movimento cuja força poética dava a tônica de sua linguagem, o simbolismo. João do Rio, Roberto Gomes, Renato

⁵⁸² Idem, p. 25.

⁵⁸³ Idem, p. 38.

Vianna são exemplos dessa prática. [...] Mesmo que eles tenham se pautado em um teatro de vanguarda de além-mar, havia de certa forma uma preocupação em não se distanciar em demasia do público, mesclando a proposta estrangeira a uma demanda imediata do espectador de então. De algum modo, fica perceptível na dramaturgia produzida durante um determinado período, nas primeiras décadas do século XX, um impasse entre o que se poderia considerar moderno – com base na modernização europeia –, o que se produzia costumeiramente, e paradoxalmente, a necessidade de se fortalecer enquanto brasileiro. (NOSELLA; NEVES; MEDEIROS, 2017, p. 98).

Essas constatações nos servem, por fim, para melhor compreender o teatro de Roberto Gomes, tensionado por duas linhas de força básicas: “por um lado, o ostracismo a que foi relegado por uma incompreensão de seus temas e sua estética; por outro, a incompreensão do dramaturgo em relação àquele momento específico da história do teatro nacional e das condições sociais e contextuais em que se encontrava”⁵⁸⁴. Logo, nosso intuito se fez no sentido de analisar o tema e a estética de *O canto sem palavras*, na busca de evidenciar essa incompreensão por parte do grande público e de alguns artistas, pois como veremos a seguir, a crítica especializada se empenhou em promover na época essa tentativa de “regeneração” do *Theatro Nacional*⁵.

Tomando-as cronologicamente, veremos que *O canto sem palavras* se fez presente durante alguns meses nos jornais, mais especificamente de outubro de 1912 a abril de 1913, período entre as duas temporadas realizadas pela companhia Eduardo Victorino no Theatro Municipal. Citaremos aqui aquelas que se detiveram mais na receptividade da representação.

De início, tem-se a crônica do jornal *A Imprensa*, assina por S. S., na edição de 11 de outubro de 1912, dia seguinte da estreia.

O “Canto sem palavras” é uma peça de psicologia fina, cheia de observações da vida, da primeira à última cena. É da escola teatral em que os autores não precisam de assassinatos ou ferimentos, nem de adultérios, para a emoção. [...] A sala? Quase cheia, e lindamente. Não se encheu toda, porque a chuva, nesta cidade, ainda assusta mais que os eclipses. Aplausos? Houve, entusiásticos, palmas sinceras e inteligentes, que não animaram simplesmente um autor, mas que lhe disseram admiração e respeito pela sua obra.

No mesmo dia, em uma coluna sem assinatura do jornal *O País*, lia-se o seguinte:

A tentativa de ressurgimento do nosso teatro deu ontem no Municipal a mais exuberante prova de possibilidades do cometimento, e, de modo tal, que começaremos esta notícia aplaudindo os atores que representaram a peça de Roberto Gomes. [...] Esse começo que ora nos apresenta a companhia dramática chefiada por Eduardo Victorino tem bases sólidas para suportar o edifício que todos nós estamos empenhados em levantar [...].

⁵⁸⁴ MEDEIROS, 2011, p. 38.

No número 82 da revista quinzenal *A Ilustração Brasileira*, publicada em 16 de outubro de 1912, há a coluna *Theatros*, na qual possui os trechos a seguir, assinados por E. de M. (provavelmente abreviação para Eurycles de Mattos).

O acontecimento teatral da quinzena foi a inauguração da temporada oficial do nosso teatro. E foi, como dizem os ingleses, o *great event* da vida carioca nestes últimos quinze dias, fora mesmo do pequeno mundo do palco. [...] O teatro nacional, é certo, tem na presente tentativa do seu ressurgimento, a de mais prováveis melhores e satisfatórios resultados. Por agora mesmo, tanto se pode afirmar, diante dos sucessos que foram as *primeiras* dos dois originais representados, *Quem não perdoa* e o *Canto sem palavras*. Eduardo Victorino mostrou seu valor, organizando e dirigindo a companhia que está no Municipal. [...] Os espetáculos feitos pelas peças de D. Júlia Lopes de Almeida e D. Roberto Gomes são a melhor afirmativa de que se o teatro nacional não passava até agora de uma “história mal contada”, não era porque lhe faltassem artistas inteligentes e conscienciosos e com inegável queda para esse gênero complicado da Arte.

No dia 8 do mês seguinte, a coluna *Da plateia* do jornal *A Noite*, revela detalhes que mostram que a peça permanecia em cartaz mesmo tendo se passado um mês da sua estreia.

Para amanhã realiza-se a festa de autor da peça “O canto sem palavras”. Roberto Gomes tem tido, para a sua récita, uma auspiciosa procura de localidades. A peça “O canto sem palavras”, é encantadora e certamente provocará, para o seu autor, uma nova apoteose.

Para finalizar essa breve exposição de algumas críticas feitas na época sobre a representação de *O canto sem palavras*, traremos uma crônica do jornal *O Imparcial*, feita a 4 de abril de 1913, em ocasião da segunda temporada da companhia Eduardo Victorino no Theatro Municipal.

O dr. Roberto Gomes é hoje um dos literatos que o teatro nacional muito espera. Moço ainda, muito moço mesmo, cheio de cultura e talento, tem obtido ruidoso sucesso com todas as que já escreveu. *O canto sem palavras*, sua penúltima peça, foi o ano passado representada no Municipal, tendo agrado imensamente. Devido a isso volta ela novamente à cena este ano representada pela companhia que a criou. [...] Certamente, “O canto sem palavras” levará ao suntuoso teatro da Avenida grande concorrência.

Em conclusão, esses trechos retirados de algumas crônicas e mais a análise da trajetória de Roberto Gomes e da sua peça *O canto sem palavras*, são em conjunto o testemunho de um dramaturgo atento às tendências estéticas e aos conflitos humanos de sua época, e que buscava nisto matéria para criar as suas obras. Com uma singularidade poética sensível e apurada, o dramaturgo tratou do íntimo, do amor trágico e dos conflitos psicológicos típicos do homem moderno, transcendendo por meio disso as barreiras da forma dramática clássica e avançando sobre os mecanismos que deram origem ao drama moderno, ou seja, o resultado de um desejo

real de problematização das questões artísticas e existenciais de seu tempo. Segundo Costa, “trata-se de uma dramaturgia de grande contundência e de alto valor documental porque denuncia a violência e a hipocrisia das relações pessoais”⁵⁸⁵. Paralelo a isso, sua obra revela também o ímpeto de um escritor preocupado em fomentar alternativas para a prática teatral brasileira vigente, recorrendo para isso às mais atuais formas dramáticas produzidas além-mar. Fazendo esse gesto, nosso autor não se diferenciou daquilo que havia nortado o teatro no Brasil desde o início do século XIX: a nítida dependência com o imaginário das nações europeias e colonizadoras. Isso consequentemente não o levou a fundo no procedimento que ali havia iniciado e que nas décadas seguintes daria origem ao drama moderno brasileiro, a partir daquilo que Décio denominou de atitude nacional e universal. Apoiando-se na visão de Alcântara Machado, ele defende que esse ato consistiria em um processo no qual o drama brasileiro do período fosse acompanhando “o movimento acelerado da literatura dramática europeia”⁵⁸⁶ e com “os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, brasileiramente”⁵⁸⁷. Todavia, esse meio do qual Décio fala se diferente radicalmente daquele da década de 1940, e isso sem dúvida foi determinante na receptividade e no formato das encenações das primeiras peças de Roberto Gomes. Por fim, o conjunto da sua obra dramática tem importância à medida que representa a *crise* pela qual vinha passando o teatro brasileiro de cunho dramático no início do século XX, que oposto à prática dominante tentava viabilizar meios de se efetivar. Isso seria possível apenas pela conquista irrestrita do público e dos empresários, o que por algumas razões que tentamos levantar nesse trabalho, não se concretizou naquele momento.

⁵⁸⁵ COSTA, 2003, p. 267.

⁵⁸⁶ PRADO, 1993, p. 20.

⁵⁸⁷ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tivemos como principal dificuldade, sem dúvida, a pouca bibliografia que se tem sobre o teatro dramático na *Belle Époque*. Exponho-me às críticas que disso possam decorrer, mas sustento a afirmação que após uma inegável depreciação do teatro ligeiro por uma parcela da crítica letrada, houve com a mesma intensidade, mas em sentido oposto, a hipervalorização das práticas cômico-musicadas. As sistematizações que daí surgiram são indubitavelmente ricas e necessárias, e revelam uma produção dramatúrgica acurada com rigor e talento. Porém, essa espécie de canonização gerou a sensação de que o teatro na Primeira República se resume basicamente a uma única prática. Estabeleceu-se a partir disso uma divisão maniqueísta sobre duas áreas do campo teatral que, numa visão crítica e historiográfica desprovida de paixões, poderiam ser relacionadas paralelamente, a fim de se extrair delas uma percepção mais ampla e plural do contexto teatral vigente. Mesmo que as manifestações “sérias”, dramáticas, de cunho literário, tenham sido poucas – se comparadas ao repertório ligeiro –, ou até mesmo fracasadas – como se tornou usual dizer –, não devemos nos conformar diante de tal juízo. E, do mesmo modo, não devemos nos sujeitar ao imperativo da noção de decadência da cena pelo teatro ligeiro. Em suma, ao invés do debate estéril acerca da existência ou não de um decadência, o que envolve um elevado grau de subjetividade, o crítico e intérprete que se propõe ao estudo desse período de nossa história teatral deve sobretudo examinar as condições materiais sobre as quais nasce esse discurso e quais são de fato as suas implicações, articulando com isso um conhecimento sóbrio e apartidário que apenas o distanciamento histórico e a análise criteriosa podem proporcionar.

O entendimento simplista e anacrônico acerca das experiências teatrais de cunho dramático na *Belle Époque* gerou resultados negativos. Uma vez declaradas de pouco ou quase nenhum valor, elas foram sendo esquecidas, desaparecendo das bibliotecas e dos acervos, tanto na época em que ocorreram, quanto nas décadas seguintes. Consequentemente, são escassos os estudos com os quais podemos dialogar diretamente, seja na contemporaneidade ou na tradição, restando-nos o exercício solitário e primário de exploração e de revisão da trajetória desses escritores e de suas obras, esquecidos tanto pela história do teatro, como pela história da literatura.

Nas duas últimas décadas têm surgido, de forma ainda difusa, estudos, críticas e reflexões sobre alguns escritores desse período. Dentre eles, tem se despontado com maior frequência a produção dramática de escritores tais como João do Rio, Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Roberto Gomes. Por outro lado, tem-se aqueles que são ainda pouco – para não dizer

nada – estudados em nossa historiografia ou citados em nossos cursos de formação técnica e superior. São eles Goulart de Andrade, Oscar Lopes, Silva Nunes, Tomás Lopes, João Luso, Carlos Goés, Lima Campos. Trata-se, em última instância, de um vasto conjunto de autores de peças que foram devidamente *representadas* nas primeiras três décadas do século XX e que vem sendo relegadas ao esquecimento, graças a uma historiografia e crítica teatral que insistindo em avaliar a nossa trajetória teatral pelo viés do número das bilheterias, não valoriza o seu próprio passado e prejudica a compreensão do nosso presente.

Através do exemplo da temporada de 1912 do *Theatro Nacional*, e mais especificamente do estudo acerca da representação e estrutura da peça *O canto sem palavras*, nossa pesquisou buscou mostrar que o teatro de cunho dramático na *Belle Époque* representa um momento de notável relevância para a nossa crítica e historiografia teatral, na medida que ali despontam contradições, tensões e avanços fundamentais para as experiências realizadas no século XX. Paralelo a isso, buscamos evidenciar a importância que o teatro-cômico musicado teve na movimentação do campo teatral da época, por meio do processo inaugural de ruptura com o paradigma teatro-literatura, estimulando por um lado o desenvolvimento de práticas cênicas alheias ao teatro estritamente literário e, por outro, o surgimento posterior e pela via negativa, de experimentações em torno de formas teatrais não-hegemônicas e em reação ao teatro dominante.

Essas primeiras tentativas de transgressão são essenciais para o que viria a surgir depois e que poderiam ter progredido mais se não fossem tão subordinadas ao preconceito com o teatro cômico-popular oriundo do moribundo, mas ainda vigente, paradigma teatro-literatura. Isso lhes coagiam, em certa medida, ao negligenciamento das potencialidades cênicas e formais presentes nas atividades predominantes, consideradas de pouco ou nenhum valor literário. De todo modo, isso era próprio do longo processo de ruptura do qual eles estavam ainda no início, e que vinha sendo feito desde a metade do século XIX de maneira intermitente e cheia de tensões e contraditoriedades. O escritor Alcântara Machado, importante figura do nosso modernismo, proclamava que “brasileirismo só existe na revista e na burla”. Pois bem, talvez tivesse faltado essa percepção aos nossos escritores de teatro dramático na *Belle Époque*, por meio da qual seria possível promover rupturas mais radicais e potentes, tal como viria a acontecer na década de 1930, com o teatro de Oswald de Andrade, que soube de forma magistral se inspirar e se alimentar da tradição cômica brasileira, produzindo uma dramaturgia altamente moderna e inovadora.

Em suma, consideramos que as revisões que vêm sendo desenvolvidas surgem na medida em que se destacam as lacunas existentes nas histórias do teatro brasileiro e que revelam senão a própria incompletude do discurso moderno desenvolvido a partir da década de 1940,

sobretudo aquele pautado pelas experiências dos diretores estrangeiros no teatro brasileiro. A pertinência se justifica, enfim, pelo fato de que o teatro, como genuína arte do encontro no presente imediato, relaciona-se diretamente com os processos de transformação social, que não ocorrem nunca de maneira abrupta e isolada. Isso comprova, senão, a necessidade fundamental de estudo e de análise do teatro dramático na *Belle Époque*, pois ali estão localizadas as primeiras rupturas com o drama clássico, ou em outras palavras, as *raízes do drama moderno brasileiro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio Wolf de. **Antologia do teatro brasileiro**: o teatro de inspiração romântica. São Paulo: Editora SENAC, 1997.
- ALENCAR, José de. **O Jesuíta**. Rio de Janeiro: Garnier, 1875.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ANTOINE, André. **Mes souvenirs sur le Théâtre Libre**. Paris : Imprimerie Michels fils, 1921.
- ARAÚJO, Antônio. **A Encenação no Coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- _____. **A Gênese da Vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ASSIS, Machado de. **Do Teatro**: textos críticos e escritos diversos (Org. João Roberto Faria). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Elizabeth R. **Antologia do teatro romântico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Moreira de. **O Rio de Janeiro**: sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.
- BERLIN, Isaiah. **As Raízes do Romantismo**. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2015.
- BRAGA, Claudia. **Em busca da brasilidade**: teatro brasileiro da Primeira República. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. São Paulo, T. A. Queiroz, EDUSP, 1986.
- CALLIPO, Daniela Mantarro. As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito. **Historiæ**, Rio Grande, v. 8, n. 2, p.31-46, ago. 2017.
- CHARLE, Christophe. **La crise littéraire à l'époque du Naturalisme**: roman, théâtre et politique (essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires). Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.
- _____. **Théâtre en Capitales**: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris, Les éditions Albin Michel, 2008.
- CHIARADIA, Filomena. **Em revista o teatro ligeiro**: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na Companhia do Teatro São José. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 3, 2003, p. 153-163.
- CORREIA, Viriato. **Curso de teatro**: conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1954.
- COSTA, Marta Moraes da. A dramaturgia de Roberto Gomes, da Casa Fechada a abertura modernista. **Revista Letras**, Curitiba, v. 60, p.258-274, dez. 2003.
- _____. **A obra dramática de Roberto Gomes**: temas e configuração. 1978. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.
- _____. Em cena, pequenas sombras frágeis. In: GOMES, Roberto. **Teatro de Roberto Gomes**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. p. 14-48.

DETIENNE, Marcel. **A Identidade Nacional**: um enigma. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio**: do Século XVIII ao Século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A interiorização da Metrópole e outros estudos**. São Paulo: Editora Alameda, 2005.

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p.47-55, 2013.

DUBOIS, Jacques. **La crise théâtrale**. Paris: Imprimerie de l'art, 1894.

FARIA, João Roberto Gomes de. R. História da literatura, história do teatro: questões epistemológicas. **Anais do X Seminário Internacional de História da Literatura**, Porto Alegre, p.1-10, 2013.

_____. **Ideias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Machado de Assis e o Teatro de Seu Tempo. In: **Machado de Assis**: do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. O estudo da dramaturgia brasileira no curso de Letras. **Opinões**, São Paulo, n. 8, p.125-133, 2016.

_____. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. **Sala Preta**, São Paulo, v. 10, p. 9-25, 2011.

_____. **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____.; PRADO, Décio de Almeida; VANNUCCI, Alessandra; MENCARELLI, Fernando; REIS, Ângela; MARQUES, Daniel IN: FARIA, João Roberto Gomes de (org.). **História do teatro brasileiro, volume I**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. **O Teatro Realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993.

FERNANDES, Sílvia. Notas sobre Victorino. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p.174-181, nov. 2003.

FILHO, Mello Moraes. **Curso de Litteratura Brasileira**: ou escolha de vários trechos em prosa e verso. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1895.

_____. **Parnaso Brasileiro**: século XVI-XIX, vol. I (1556-1840). Rio de Janeiro: Garnier, 1885.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FLEIUSS, Max. **A Semana**: 1893-1895. Rio de Janeiro, Porto: Typ. da Emp. Litteraria e Typ, 1915.

FRAGA, Eudinyr. **O simbolismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Art & Tec, 1992.

GÄNZL, Kurt. **The encyclopedia of the musical theatre**. New York: Schirmer Books, 2001. 3 v.

GODOI, Rodrigo Camargo de. O “altamente literário” e o “altamente moral”: Machado de Assis e o Conservatório Dramático Brasileiro (1859-1864). **Olho D'Água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p.109-124, ago. 2009.

GOMES, Roberto. Arte e gosto artístico no Brasil: conferência realizada a 10 de outubro de 1912 pelo Dr. Roberto Gomes. In: SILVA, Manoel Cicero Peregrino da (Org.). **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, volume 35**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1916. p. 22-31.

_____. Conferência sobre “Pélleas et Mélisande”. **Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 239, p. 25-28, set. 1947.

_____. **Teatro de Roberto Gomes**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

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

HELIODORA, Bárbara. **Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro**. Porto Alegre: Meridional Emma, 1972.

INACIO, Denise Scandarolli. **Cenas Esquecidas: vaudeville, opéra-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, dos anos de 1840**. 2013. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

LEITE, Rodrigo Morais. **A Formação da Historiografia Teatral Brasileira (1888-1938): Consonâncias e Dissonâncias**. 2013. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

LOPES, Oscar. O teatro brasileiro, seus domínios e aspirações: conferência realizada pelo Dr. Oscar Lopes a 23 de setembro de 1914. In: SILVA, Manoel Cicero Peregrino da (Org.). **Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, volume 38**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1920. p. 35-45.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1878.

_____. **Remissão de Peccados: comédia em cinco actos**. Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho, 1870.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

_____. Prefácio. In: FRAGA, Eudinyr. **O simbolismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Art & Tec, 1992. p. 17-19.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (Ed.). **Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais**. Rio de Janeiro: SBAT, v. 1, n. 239, set. 1947.

MARINHO, Henrique. **O Teatro Brasileiro: alguns apontamentos para a sua história**. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MAYOR, Mariana Soutto. O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 5, p. 103-110, 2015.

MEDEIROS, Elen de. Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 1, n. 1, p.22-39, out. 2011.

MENCARELLI, Fernando Antônio. **A cena aberta: a interpretação de “O Bilontra” no Teatro de Revista de Artur Azevedo**. 1996. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. 2003. Tese (Doutorado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MENDONÇA, Carlos Sússekind de. **História do Teatro Brasileiro: volume primeiro (1565-1840)**. Rio de Janeiro: Mendonça Machado & Cia, 1926.

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo, vida e obra: (1857-1913)**. Rio de Janeiro, Brasília: Espaço e Tempo, Instituto Nacional do Livro, 1988.

NEVES, Larissa de Oliveira. A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa. **Cadernos Letra e Ato**, Campinas, v. 5, n. 5, p.60-68, jul. 2015.

_____. **As comédias de Artur Azevedo: em busca da história**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. Leitura e Leitores no Brasil, 1820-1822: o esboço frustrado de uma esfera pública de poder. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1-2, p.123-138, 1995.

NOSSELLA, Berilo Deiró. O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: modernismo e nacionalismo no pensamento de Décio de Almeida Prado, **Anais do VI Congresso da ABRACE**, spp., 2010.

_____; NEVES, Larissa de Oliveira; MEDEIROS, Elen de. Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p.92-104, maio 2017.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil: obra póstuma**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PEIXOTO, Níobe Abreu (Org.). **João do Rio e o Palco**. São Paulo: Edusp, 2009. 2 v.

PELLOIS, Anne. L'utopie symboliste d'un théâtre populaire In: Théâtre et Peuple. Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 434-451.

PENA, Martins. **Comédias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1898.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis - Estudo crítico e biográfico**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. **Curso Elementar de Literatura Nacional**. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

POLLETI, Daniel Nogueira. A formação das hierarquias culturais no Brasil: uma reflexão sobre a “decadência do teatro nacional” a partir do espetáculo no Rio de Janeiro (século XIX-1927). **Anais do XXIV Encontro Estadual da ANPUH-SP**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.1-17, set. 2018.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura no Brasil, volume VI: Relações e perspectivas/Conclusão**. São Paulo: Global, 2003. p. 7-37.

_____. **História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908**. São Paulo, EDUSP, 1999.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Almeida. O Teatro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 139-152.

_____. **Peças, pessoas, personagens: o Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira, v. IV**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. **História da Literatura Brasileira, v. V**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

_____. **História da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, v. I-II, 1888.

_____. **Machado de Assis: estudo comparativo de litteratura brasileira**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

_____. Martins Penna. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, v. X, p. 5-18, 108-121, 160-166, 232-251, 325-338, junho 1897.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse. In: **Genesis** (Manuscripts-Recherche-Invention), número 26, 2005, pp. 35-50.

_____. **O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. ^a. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. ^b. **Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès**. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. O Theatro Municipal de Artur Azevedo: as várias narrativas sobre o teatro na mídia impressa. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 3, n. 2, p.36-46, 18 dez. 2014.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa ^a, Joaquim Norberto de Sousa. Catechese e instrução dos selvagens brasileiros, pelos jesuitas. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, v. 3, ano 1, p.287-303, set. 1859.

_____. ^b, Joaquim Norberto de Sousa. Introdução historica sobre a literatura brasileira. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, v. 4, ano 1, p.357-364, dez. 1859.

_____. ^c, Joaquim Norberto de Sousa. Tendencia dos selvagens brasileiros para a poesia. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, v. 3, ano 1, p.5-17, jun. 1859.

_____. **Amador Bueno ou A fidelidade paulista: drama em 5 actos**. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1855.

_____. **Bosquejo da História da Poesia Brasileira**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. Estudos sobre a litteratura brasileira durante o século XVII. **Minerva Brasiliense**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p.76-82, 1843.

_____. **Modulaçoens poeticas precedidas de um Bosquejo da História da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1841.

_____. Originalidade da Litteratura Brasileira. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p.193-200, mar. 1861.

SILVA, Luciane Nunes da. **O Conservatório Dramático brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX**. 2006. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUSA, José Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. **Memórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

VERÍSSIMO^a, José. **Estudos de Literatura Brasileira: primeira série**. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

_____.^b **Estudos de Literatura Brasileira: segunda série**. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

_____. **Estudos brasileiros: segunda série (1889-1893)**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.

_____. **Estudos de Literatura Brasileira: sexta série**. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

_____. **Estudos de Literatura Brasileira: terceira série**. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

_____. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Brasília: Editora UnB, 2014.

_____. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VIANA, Fausto. Eduardo Victorino e os trajes da virada para o século XX. **Anais do 9º Colóquio de Moda**, Fortaleza, spp., 2013.

VICTORINO, Eduardo. Cem anos de teatro a mecânica teatral e a arte de encenação. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p.182-189, nov. 2003.

WOLF, Ferdinand. **O Brasil Literário: História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

YON, Jean-Claude. La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette. **Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine**, vol. 39, no. 4, 1992, pp. 575-600.

Periódicos consultados:

A Época	Ba-Ta-Clan	Jornal do Comércio	O Século
A Ilustração Brasileira	Correio da Manhã	Kósmos	Semana Ilustrada
A Imprensa	Correio Mercantil	O Farol	Theatro & Esport
A Leitura para Todos	Folha do Norte	O Imparcial	
A Noite	Gazeta de Notícias	O Paiz	
A Notícia	Jornal do Brasil	O Rio Nu	