



**Licenciatura em Teatro**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



**Rodrigo Morais Leite**

# **História do Teatro no Brasil e na Bahia**

# História do Teatro no Brasil e na Bahia: das Primeiras Ações Teatrais Jesuíticas ao Pré-Modernismo



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO  
LICENCIATURA EM TEATRO

*Rodrigo Morais Leite*

# História do Teatro no Brasil e na Bahia: das Primeiras Ações Teatrais Jesuíticas ao Pré-Modernismo

Salvador  
2022

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva  
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira  
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação  
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho  
Diretora pro tempore da Escola de Teatro:  
Profa. Hebe Alves

Superintendência de Educação a  
Distância -SEAD  
Superintendente  
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD  
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional  
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB  
Andréa Leitão

## Licenciatura em Teatro

Coordenador:  
Prof. Mateus Schimith

## Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &  
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação  
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico  
Haenz Gutierrez Quintana

Imagem de capa:

Flickr - Performance teatral histórica  
"Flipelô"

Equipe de Revisão  
Julio Neves Pereira, Simone Bueno Borges

Equipe Design

Supervisão:  
Haenz Gutierrez Quintana, Danilo Barros

Editoração/Ilustração:

Amanda dos Santos Braga; Ingrid Barretto;  
Tamara Noel; Norton Cardoso; Sofia Virolli;

Luana Lopes; Carla Juliane Silva; Gabriela  
Cardoso

Design de Interfaces:  
Danilo Barros

Equipe Audiovisual  
Direção:  
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:  
Amanda Gomes

Câmera, teleprompter e edição:  
Gleyson Públio

Edição:  
Juliana Costa

Videografismos e Animação:  
Rafaela Feliciano; Melissa Araújo; David  
Vieira



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

L533

Leite, Rodrigo Moraes.

História do teatro no Brasil e na Bahia: das primeiras ações teatrais jesuíticas ao Pré-Modernismo / Rodrigo Moraes Leite. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022.

114 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-077-0

1. Teatro – Estudo e ensino (Superior). 2. Teatro brasileiro – História. 3. Teatro – Bahia - História. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU: 792

# Sumário

<b>Sobre o Autor</b>	<b>7</b>
<b>Apresentação</b>	<b>8</b>
<b>Unidade 1 - O Teatro do Período Colonial: da Sacralidade à Secularização, do Nomadismo à Sedentarização</b>	<b>10</b>
1.1 – O Teatro do Século XVI	10
1.1.1 – Informações Preliminares	10
1.1.2 – José de Anchieta	14
1.1.3 – Fernão Cardim	19
1.1.4 – Informações Complementares	23
1.2 – O Teatro dos Séculos XVII e XVIII	24
1.2.1 – Informações Preliminares	24
1.2.2 – As Casas de Ópera	28
1.2.3 – Os Elencos	31
1.2.4 – A Dramaturgia	34
1.2.5 – Informações Complementares	35
1.3 – Síntese da Unidade 1	36
<b>Unidade 2 - A Formação de um Teatro Nacional e suas Contradições</b>	<b>38</b>
2.1 – O teatro do século XIX	39
2.1.1 – Informações Preliminares	39
2.1.2 – João Caetano dos Santos	44
2.1.3 – Domingos José Gonçalves de Magalhães	46
2.1.4 – Luís Carlos Martins Pena	49
2.1.5 – O Romantismo no Teatro Brasileiro e Baiano	52
2.1.6 – O Realismo no Teatro Brasileiro e Baiano	59
2.1.7 – A Comédia Brasileira e o Teatro Musicado	65
2.1.8 – O Naturalismo e o Simbolismo	81
2.2 – O Teatro do Século XX	86

2.2.1 – Informações Preliminares	86
2.2.2 – Uma Dramaturgia para Atores e Atrizes	89
2.2.3 – <i>A Geração Trianon</i>	93
2.2.4 – Informações Complementares	96
2.3 – Síntese da Unidade 2	103
<b>Glossário</b>	<b>104</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>108</b>

# Sobre o Autor

## Rodrigo Morais Leite

Rodrigo Morais Leite é jornalista, historiador, crítico teatral e professor de história do teatro e da dramaturgia junto à Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (ETUFBA). É doutor e pós-doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), com pesquisas desenvolvidas nas áreas de crítica teatral e história do teatro brasileiro. Lecionou teoria teatral na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT) e na Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos. Atuando como curador, crítico ou mediador, participou de diversos festivais e mostras de teatro. É autor do livreto intitulado *No Camarim com Lélia Abramo* (2019), sobre o processo de criação de um espetáculo dedicado à memória da falecida atriz ítalo-brasileira, e do *e-book História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo Francês* (2020).

## Apresentação

Segundo Oscar Wilde, em um de seus famosos aforismos, “nossa única obrigação para com a história é reescrevê-la”. E por que reescrevê-la, alguém poderia perguntar? Entre outras coisas, porque o discurso histórico, assim como qualquer outro discurso, possui a sua própria historicidade, e está, portanto, atrelado ao tempo no qual se insere, com seus valores singulares. Cada geração de historiadores/as sempre haverá de abordar o passado com base nas demandas e nas inquietações de sua época, demandas e inquietações muitas vezes divergentes das gerações pretéritas.

No caso da historiografia teatral brasileira, de Henrique Marinho, autor do primeiro estudo panorâmico nesse campo de conhecimento (*O Teatro Brasileiro*, de 1904), até João Roberto Faria, organizador do último (a obra coletiva *História do Teatro Brasileiro*, cujos dois volumes saíram em 2012 e 2013), mais de 100 anos se passaram. Neste intervalo de tempo, muitos/as pesquisadores/as trouxeram contribuições fundamentais, no sentido de desvendar os mais obscuros aspectos de nosso passado cênico, seja em relação ao levantamento de dados, seja em relação à instrumentação teórica.

Soaria pretensioso, para não dizer quimérico, intentar uma revisão completa da história do teatro nacional, ainda mais em se tratando de um trabalho como este, destinado a servir como um livro didático e não como um tratado historiográfico. Mesmo assim, dentro de seus limites, procurou-se empreender, vez ou outra, a algumas reinterpretações pontuais, mais condizentes, em tese, com os valores contemporâneos bem como, também, com as mais atualizadas pesquisas na área. O recorte cronológico proposto começa no século XVI e vai até meados do século XX, isto é, das primeiras ações teatrais jesuítas ao período designado (problematicamente) de pré-modernismo, compreendido, mais ou menos, entre 1900 e 1940.

Em razão de seu caráter didático, voltado para estudantes do Ensino Superior, a abordagem aqui empreendida é de tipo panorâmica, avessa, portanto, a análises muito verticalizadas acerca de qualquer tema incluído no escopo do trabalho. O objetivo primordial, vale ressaltar, é oferecer aos leitores e leitoras uma coerente e, na medida do possível, sólida visão geral de nosso passado cênico mais remoto.

Levando-se em consideração que este livro se direciona a estudantes de teatro residentes no estado da Bahia, sua matéria visa dar conta de um certo “patrimônio comum”, ou seja, daquilo que normalmente se entende pela expressão “teatro brasileiro” – com todos os problemas daí decorrentes – mais o acréscimo, fundamental, do “teatro baiano”, em que o foco da análise se desloca para a realidade geográfica mais próxima. Com este intuito em mente, procurou-se, sempre que possível, conciliar os dois lados em jogo, de modo que eles não se desenrolassem como temáticas estanques no decorrer da argumentação. Esse entrelaçamento do geral (“teatro brasileiro”) com o particular (“teatro baiano”) visaria, antes de tudo, evitar com o que o último aparecesse no trabalho como uma espécie de apêndice, isto é, deslocado do restante da matéria.

Sem perder de vista que o referido “patrimônio comum” no mais das vezes se refere, por razões históricas, políticas e econômicas, ao teatro fluminense, especialmente a partir do século XIX, acredita-se que as reflexões aqui esboçadas seriam relevantes para qualquer estudante brasileiro/a de teatro, por conformarem um painel que, embora concentrado no Rio de Janeiro, não deixou de repercutir pelos quatro cantos do país. Na impossibilidade de extrapolar, para as demais regiões do Brasil, as manifestações circunscritas a esse que foi, durante muitos anos, o epicentro do teatro nacional, optou-se por estendê-las a uma única região, que só poderia ser, é claro, a Bahia, pelos motivos expostos.

De resto, nada impede que, no futuro, outros pesquisadores e pesquisadoras, munidos de maiores informações sobre o teatro realizado em outros estados da União, realizem acréscimos ou adendos ao estudo ora apresentado, na forma de apêndices ou capítulos complementares.

Com o advento do modernismo, aliado ao fato de São Paulo se tornar, em meados do século XX, uma potência teatral, efeito de sua enorme pujança econômica, ficou complicado incluir, neste volume, as experiências mais recentes levadas a cabo no teatro brasileiro e baiano, já sob os auspícios das reformas modernizadoras. O adensamento da matéria, algo bastante considerável, deixaria o trabalho desequilibrado, com o século XX adquirindo um espaço muito maior do que todos os outros séculos precedentes. Para evitar que isso acontecesse, a solução foi dividir o trabalho em duas partes, sendo a segunda exclusivamente reservada ao período de introdução, desenvolvimento e “superação” do modernismo teatral entre nós (1922-1978).



Casa da Ópera Real de Londres. Fonte: Unsplash

# Unidade 1 - O Teatro do Período Colonial: da Sacralidade à Secularização, do “Nomadismo” à Sedentarização

Dividida em dois capítulos, esta unidade contém algumas reflexões sobre o teatro sacro promovido pelos jesuítas, atuante no século XVI, e o teatro que se desenvolveu na colônia entre os séculos XVII e XVIII, de caráter eminentemente profano.

Nessa trajetória de mais ou menos trezentos anos, o teatro foi deixando de ser uma manifestação artística esporádica, cuja possibilidade de existência dependia de uma série de fatores exógenos, para se tornar uma atividade de cunho regular, levada a cabo por elencos profissionais em edifícios construídos com a finalidade exclusiva de abrigá-los.

Ademais, em termos geográficos, é possível perceber, no intervalo compreendido entre o início da colonização portuguesa e a chegada do príncipe regente D. João, um claro deslocamento das atividades cênicas, antes concentradas nas regiões litorâneas, para o interior do continente, corporificando-se em cidades como Diamantina, Ouro Preto ou Cuiabá.

## 1.1 O Teatro do Século XVI

### 1.1.1 Informações Preliminares

Se, numa abordagem preliminar da história do teatro ocidental, é imperioso perguntar se essa arte nasceu ou não na Grécia antiga, algo parecido sucede com relação à história

do teatro brasileiro. A diferença, no último caso, diz respeito a quem teria introduzido o teatro por aqui, uma vez que se trataria de uma arte alienígena, surgida na Europa e transplantada para a América no decorrer do século XVI, com o advento das grandes expansões marítimas.

Praticamente todos os estudos acerca do passado cênico nacional dão conta de que à Companhia de Jesus, ordem ligada à Igreja Católica, se deve a introdução e disseminação do teatro entre nós. Criada em 1534 pelo espanhol Inácio de Loyola, com a missão de catequizar povos não-europeus, os jesuítas, como eram chamados os integrantes da Companhia, valeram-se do teatro como instrumento didático-pedagógico a serviço de um projeto de aculturação em massa, aplicado especialmente no continente americano, o “novo mundo”.

Para que uma genealogia assim concebida se sustente, é necessário ter em vista alguns pressupostos, sem os quais ela não faria muito sentido. O primeiro deles tem a ver com uma determinada ideia preconcebida sobre o que é teatro. Trata-se, em suma, daquela mesma dualidade que determina a precedência, ou não, do teatro grego, sintetizada na seguinte questão: a arte teatral, para existir em sua plena acepção cênica, necessita impreterivelmente de um texto prefigurado? Ou seja, ela necessita, de antemão, daquele elemento literário consubstanciado na forma de uma peça?

A atribuição de pioneirismo à Companhia de Jesus na introdução do teatro no Brasil passa diretamente por essa discussão, pois, com a chegada dos portugueses, e mais especificamente dos jesuítas, inaugurou-se de fato por aqui uma forma literária de teatro, conformada nos moldes ocidentais e, portanto, calcada na ideia de drama. Partindo dessa premissa, é possível, com algumas ressalvas, defender a precedência jesuítica, conferindo à Companhia esse importante papel histórico.

Contudo, se a sua interpretação acerca do teatro se inclina mais pelo seu aspecto exclusivamente cênico, que dispensaria, por conta disso, quaisquer elementos de ordem literária, torna-se complicado estabelecer o século XVI como o início de nossa história teatral, na medida em que as culturas indígenas autóctones, apesar de ágrafas, desenvolveram um teatro próprio. Um teatro ligado, assim como no caso dos antigos gregos, aos seus rituais religiosos e aos seus mitos ancestrais. Embora o estudo desse teatro ameríndio se apresente como um empreendimento de difícil execução, em virtude de inúmeros fatores, não se conclui a partir daí que ele não exista ou não tenha existido.

Neste ponto, já se pode adentrar no segundo pressuposto fundamental em prol da tese do pioneirismo jesuíta, fruto não somente de uma certa visão da arte teatral como,

também, de uma certa visão filosófica e historiográfica. De acordo com tal ótica, hoje bastante desacreditada, os gregos do período clássico, além de “inventarem” o teatro, seriam os criadores de algo usualmente designado de “civilização ocidental”. Por detrás dessa expressão, que procura atribuir aos antigos gregos uma série de extraordinárias conquistas intelectuais, nos mais diversos campos do conhecimento – como a medicina, a música, a literatura, a história e a filosofia – se escondem certas teorias de cunho fortemente racionalistas.

E o que isso quer dizer? Quer dizer, de modo muito superficial, que a maneira como o pensamento grego se forjou, baseado na ideia de logos (razão), seria o responsável por um “milagre civilizatório” ao qual outras culturas, é claro, não tiveram acesso. O legado deixado pelos gregos, e transmitido a outros povos da Europa ocidental, se caracterizaria como o suprasumo daquilo que a humanidade produziu de melhor, a mola propulsora da ciência e do esclarecimento. Com o advento das grandes navegações, e a consequente “descoberta” da América, semelhante civilização, com todos os recursos “superiores” que a notabilizariam, transplantou-se para cá, cumprindo o seu destino universalizante de levar a todos os povos as maravilhas do espírito racionalista grego.

Ironias à parte, trata-se de uma forma de pensamento que marcou boa parte da história do Ocidente, cujas bases seriam fortemente contestadas somente na passagem do século XIX para o XX, por intermédio de teorias ditas “irracionalistas”. De qualquer forma, quando se lê a passagem abaixo, presente em “O Teatro Jesuítico”, estudo de Décio de Almeida Prado acerca dos primórdios da cena teatral brasileira, semelhante noção historiográfica mais tradicional se mostra ainda em vigor:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quando se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (PRADO, 1993, p. 15).

Escrevendo na década de 1970, observa-se que, para o historiador paulista, não existiria por aqui uma arte teatral aborígene, uma vez que o teatro *chegou* ao Brasil. Seu

surgimento seria fruto da ação evangelizadora dos jesuítas, por meio de espetáculos isolados realizados ao longo do século XVI. Estudos mais recentes – como, por exemplo, o de Carmem Gadelha e Edwaldo Cafezeiro (1996) – procuraram, em seus escopos, fugir à essa matriz de pensamento, tendencialmente totalizadora e hierarquizante, ao negarem a divisão, que lhe é inerente, entre povos “civilizados” (culturalmente superiores) e povos “selvagens” ou “primitivos” (culturalmente inferiores).

O resultado dessa inclinação mais relativista, pois crítica em relação a qualquer primazia de ordem cultural, é a inclusão, nos primeiros capítulos, de alguns apontamentos a respeito da arte e da cultura ameríndias, especialmente aqueles que, com a chegada dos jesuítas, seriam absorvidos pelo seu teatro (como a música e a dança). O rastreamento de tais elementos, essencialmente teatrais, e que nem sempre podem ser identificados nos textos [anchietanos](#), na medida em que se encontram além do drama, permitiram a confecção de uma análise mais abrangente do teatro jesuítico, disposta a contemplar (e, mais do que isso, a valorizar) seus aspectos extraliterários. Ou, em outros termos, aqueles aspectos que não fariam parte da herança letrada europeia.

Feito todo esse preâmbulo, necessário para situar algumas “disputas” teóricas em jogo, passemos para outras questões, de caráter propriamente histórico. Fundada na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, em um contexto de reação extremada à Reforma Protestante (Contrarreforma), a Companhia de Jesus configurou-se como uma Ordem herdeira de um catolicismo guerreiro, cruzadista, cuja missão primordial seria a de converter povos não-cristianizados à fé católica. Se, no início de sua trajetória, a preocupação maior estava na conversão dos muçulmanos, que durante muitos anos dominaram o sul da Espanha, com o tempo o foco da Companhia se voltou para a aculturação do [gentio](#) ameríndio, à medida que o domínio político ibérico na América se expandia.

No que concerne à América Portuguesa, os primeiros jesuítas (quatro sacerdotes e dois [irmãos](#)) chegaram em 1549, junto com a comitiva de Thomé de Souza, primeiro governador-geral, e desembarcaram na Bahia. Entre eles estava o português Manuel da Nóbrega, que depois se tornaria o primeiro provincial do Brasil, cargo mais importante no quadro da hierarquia jesuítica de além-mar. Um segunda leva, de quatro sacerdotes, aportou em 1551, e uma terceira, acompanhando o novo governador-geral (Duarte da Costa), em 1553. É nesta última que se encontrava, com 19 anos, o irmão José de Anchieta, um dos personagens principais da história aqui delineada.

## 1.1.2 José de Anchieta

Nascido na Ilha das Canárias, uma possessão espanhola, Anchieta estudou em Coimbra, Portugal, onde se formou em Letras. Lá, segundo Armando Cardoso (1977), biógrafo do missionário, tomou contato com a dramaturgia de Gil Vicente, maior autor do teatro medieval português, influência que levaria consigo ao se mudar para o Brasil. Durante muito tempo, especulou-se que a primeira peça de José de Anchieta, obra encomendada pelo padre Manuel da Nóbrega e conhecida pelo nome de *Pregação Universal*, teria sido montada entre 1567 e 1570 em São Vicente, litoral paulista. Armando Cardoso, valendo-se do cotejo de inúmeras fontes, defende que a referida encenação se deu na antiga Vila de Piratininga, núcleo germinal da cidade de São Paulo, no ano de 1561.

O motivo que levou Manuel da Nóbrega a encomendar a peça seria de ordem moral, no intuito de impedir, conforme relata o próprio Anchieta, em um documento bastante citado pela nossa historiografia teatral, “[...] alguns abusos que se faziam em **autos** nas igrejas [...]” (ANCHIETA, 1988, p. 482). Embora curta, a passagem transcrita dá a entender que, antes da iniciativa tomada por Nóbrega, outros autos eram montados nas igrejas locais, muitos nem sempre prezando pelo decoro. Isso sugere a existência de um teatro profano anterior ao teatro religioso e pedagógico empreendido pela Companhia de Jesus no Brasil. Ainda que a encenação de Piratininga seja a mais antiga devidamente catalogada pelos/as historiadores/as do teatro brasileiro, é muito provável que já existisse por aqui, antes de 1561, um teatro profano realizado pelos colonos portugueses, cujos rastros, infelizmente, não chegaram até nós.

Uma coisa é certa: por maior que seja a carência de fontes comprobatórias, o teatro profano prosperou na colônia antes, durante e depois de passado o auge do teatro jesuítico, o que se deu, aproximadamente, entre 1580 e 1590, intervalo de tempo no qual a maioria dos autos anchietanos foi composta. Esse seria mais um fator a relativizar o pioneirismo dos jesuítas, cujo principal papel não teria sido exatamente o de “introduzir” a arte teatral no Brasil, mas, sim, o de transformá-la em uma atividade regular, inserida dentro de um determinado contexto de dominação colonial.

Das peças encenadas pelos padres da Companhia, sobreviveram ao tempo apenas algumas, todas elas, com ou sem ressalvas, atribuídas à pena de José de Anchieta, o que lhes confere uma enorme importância como documentos históricos. Com efeito, alguém haveria de perguntar: por que isso aconteceu? A resposta relaciona-se à biografia do padre **canarino**, que, em virtude de sua ação missionária no Brasil, viveu os últimos

anos de vida com ares de santo. Ao morrer, em 1597, para que fosse iniciado o processo de beatificação, iniciou-se a coleta de seus trabalhos poéticos e dramáticos, então dispersos. Surgiu, destarte, o chamado Caderno de Anchieta, coletânea de quase toda sua obra literária, enviada a Roma somente em 1730.

Assim se explica a sobrevivência desses textos, hoje conservados nos arquivos da Companhia de Jesus no códice Opp. NN. 24 (*Opuscula poetica Nostrorum* n° 24), a sigla por meio da qual eles são conhecidos. A fortuna editorial dessas poesias e peças configura-se um caso à parte, que exigiria uma longa peroração para dar conta de todos os seus meandros. De essencial, importa informar que, até a primeira metade do século XX, elas eram pouco e mal conhecidas pelos/as principais historiadores/as da literatura e do teatro brasileiros. Pouco conhecidas porque as edições eram sempre parciais, jamais abrangendo o Caderno em sua totalidade; mal conhecidas porque, além disso, tais publicações baseavam-se em cópias manuscritas cheias de imperfeições.



**Figura 1** – Monumento em homenagem a José de Anchieta instalado no centro de São Paulo (SP)

Fotografia de Marinelson Almeida

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/60071636@N08/8236419342>

Somente em 1930, quando o padre José da Frota Gentil trouxe para o Brasil fotocópias completas do Caderno de Anchieta, tornou-se possível o lançamento de edições mais confiáveis e panorâmicas. Em 1954, por ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo, organizou-se, sob os cuidados de Maria de Lourdes de Paula Martins, o volume *Poesias*, primeira edição do Caderno na íntegra, com uma primeira parte contendo a lírica e uma segunda a dramaturgia anchietanas. De acordo com a organização proposta por Paula Martins, seriam oito as peças remanescentes de Anchieta, ausentando-se desse conjunto o auto *Pregação Universal*, considerado como obra perdida.

Mesmo obtendo várias reedições, e servindo de referência primária na confecção de inúmeros estudos, *Poesias* não se tornaria, por assim dizer, o volume “definitivo” da dramaturgia deixada por Anchieta. Em 1977, ao lançar a antologia *Teatro de Anchieta*, acompanhada de uma extensa introdução sobre a obra teatral do missionário, Armando Cardoso, propondo uma nova divisão do Caderno, sem nada a lhe acrescentar, reorganizou a parte dramaturgica, publicando-a separadamente. De acordo com essa nova montagem, seriam doze, e não oito, as peças legadas, incluindo-se, dentre elas, *Pregação Universal*.

Seja qual for a referência utilizada, algumas questões acerca dessa dramaturgia, para serem identificadas, independem que se opte por uma ou outra edição, na medida em que se espraiam por toda essa vertente da obra anchietana. Em primeiro lugar, informe-se que José de Anchieta produziu autos monolíngues, bilíngues e trilíngues, como, por exemplo, *Na Aldeia de Guaraparim*, *Pregação Universal* e *Na Festa de São Lourenço*, respectivamente. O primeiro foi todo escrito em tupi, o segundo em tupi e português, ao passo que o terceiro em tupi, português e espanhol. Quanto à métrica e à prosódia, o verso mais comum é a redondilha maior, de sete sílabas. Quanto à estrofação, prevalecem as coplas de cinco versos (quintilhas).

Nesse tópico específico, ligado à composição dos diálogos, se revelaria com maior transparência a influência, referida anteriormente, de Gil Vicente. Já o influxo da cultura indígena, mais difícil de ser rastreado, iria muito além do uso do idioma brasílico, fazendo-se presente inclusive na estrutura que compõe os autos em debate. É essa, ao menos, a polêmica tese defendida por Armando Cardoso, nem sempre referendada por outros/as pesquisadores/as. Na visão do estudioso português, as peças de Anchieta, feitas para serem encenadas de maneira processional, isto é, ao ar livre e prevendo um considerável deslocamento no espaço, emulariam, numa estrutura dividida em quatro

partes, as cerimônias de recepção dos nativos (*Ereuipe*), levada a cabo quando estes recebiam alguma visita considerada ilustre.

Antes de adentrar nos aspectos ideológicos que emanam dessa dramaturgia, é necessário fazer uma admoestação providencial: a plena autoria de Anchieta no tocante a essas peças não é um ponto pacífico no âmbito da historiografia teatral brasileira. Ao longo do tempo, muitas dúvidas foram levantadas a esse respeito, sempre no sentido de atribuir, de algum modo, a possibilidade de coautoria em relação a um ou outro auto. Semelhante questão é reforçada pelo fato de que, no Caderno de Anchieta, encontraram-se três caligrafias diferentes, sendo, é claro, apenas uma do missionário canarino. As outras duas, de acordo com Armando Cardoso, ferrenho defensor da plena autoria anchietana, seriam de escribas da Companhia de Jesus.

Ideologicamente, conforme observa Décio de Almeida Prado (1993), os fins norteadores do teatro jesuítico seriam, basicamente, dois: substituir a religião dos indígenas pela fé católica e, mais do que isso, substituir um código moral por outro. Com efeito, os enredos arquitetados por Anchieta, ao estabelecerem conflitos primários entre o bem e o mal, são pródigos na condenação sumária de vários costumes nativos, como o hábito de pintar o corpo, de fumar e de beber cauim. Isso sem contar certas práticas relacionadas à moral sexual, como a mancebia e a poligamia, sem dúvida entre as que mais chocavam os europeus, somadas aos rituais antropofágicos.

Com o intuito de coibir tais “licenciosidades”, consideradas pecaminosas pelos dominadores, nesses “autos americanos” observa-se a faceta mais severa e punitiva do cristianismo, calçada na ideia do pecado original, do inferno como um espaço transcendente destinado ao martírio das almas penadas, e do céu como o seu correlato oposto, acessível apenas aos iniciados na palavra divina. Mesmo contando com uma galeria enorme de personagens, algumas alegóricas, elas se dividem, *grosso modo*, em duas categorias: os amigos e os inimigos da Igreja. Ao final, enquanto os primeiros são recompensados, os últimos são inapelavelmente punidos pelo seu comportamento herético.

Seriam os casos, por exemplo, de Guaixará e Aimbirê, personagens de *Na Festa de São Lourenço* (1587). Ambos representam figuras reais, isto é, que de fato existiram, líderes aimorés de destaque na luta contra os portugueses pelo controle de parte do litoral brasileiro. Na peça, deduz-se, eles aparecem como os principais vilões da trama, os defensores, por excelência, das tradições gentílicas autóctones. Reforçando e, ao mesmo tempo, complementando o ponto de vista expresso por Décio de Almeida Prado, Alfredo Bosi (1992), no ensaio “Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado”, afirma que

esse cristianismo medieval, tão impregnado na dramaturgia do padre jesuíta, não se faz presente, curiosamente, em sua lírica, muito mais próxima, em termos ideológicos, dos valores humanistas peculiares à Idade Moderna.

Isenta do compromisso pedagógico e catequético que movia a composição dos autos, ela se mostraria, por conseguinte, mais livre e desimpedida, de modo a conferir, no interior da produção literária de Anchieta, uma divisão (dialeticamente) paradoxal. No referido ensaio, inserido no volume *Dialética da Colonização*, assim Bosi resume semelhante dicotomia:

O caso de Anchieta parece exemplar porque se trata de nosso primeiro intelectual militante. O fato de ter vivido inspirado pela sua inegável boa-fé de apóstolo apenas torna ainda mais dramática a constatação desta quase fatalidade que divide o letrado colonizador em um código para uso próprio (ou de seus pares) e um código para uso do povo. Lá o símbolo e a efusão da subjetividade; aqui, o didatismo alegórico rígido, autoritário. Lá a mística da *devotio* moderna; aqui a moral do terror das missões (BOSI, 1992, p. 93).

A lírica de Anchieta, ao expressar o sentimento religioso individual, possuiria uma construção mais moderna, pois não ilustrativa. O teatro, ao contrário, seria voltado para as exterioridades da religião, valendo-se da alegoria como uma forma a serviço da legitimação do poder.



## Sabendo um pouco mais

Só muito recentemente, em 2014, José de Anchieta foi canonizado pela Igreja, tornando-se, a partir de então, São José de Anchieta. A canonização se deu por meio de um decreto assinado pelo Papa Francisco, o primeiro jesuíta a assumir o posto de sumo pontífice na história da Santa Sé.

Um dos fatores que atrapalharam a santificação de Anchieta foi a promulgação, em 1772, da *Dominus Redemptor*, por Clemente XIV, que aboliu a Companhia de Jesus, sustando a marcha do processo. Sua beatificação, empreendida por João Paulo II, aconteceu em 1980.

### 1.1.3 Fernão Cardim

Se, do ponto de vista dramaturgico, o estudo do teatro jesuítico passa necessariamente pelas peças de Anchieta, do ponto de vista cênico o foco recai sobre outra fonte incontornável, a saber, os relatos deixados pelo jesuíta português Fernão Cardim. Apesar de não serem abundantes os dados sobre sua biografia, sabe-se que ele nasceu em 1548 na região de Évora, que aos 18 anos entrou para a Companhia e que, em 1583, aqui esteve pela primeira vez, na condição de secretário do padre-visitador Cristóvão Gouvêa – responsável em averiguar as condições dos aldeamentos jesuíticos de além-mar e relatá-las às autoridades reinóis.

Após o término da missão conferida a Gouvêa, que retornaria para Portugal em 1588, Cardim permaneceu na colônia, assumindo a partir de então inúmeros cargos de importância no âmbito da Companhia de Jesus, como os de reitor nos Colégios de Salvador e do Rio de Janeiro, além de provincial e vice-provincial, os dois mais importantes no quadro hierárquico do jesuitismo no Brasil. Sua morte sucedeu-se em 1625 na aldeia de Abrantes, Bahia, onde se refugiara em razão de Salvador, naquele momento, encontrar-se tomada pelos holandeses.

Tal como aconteceu com outros cronistas do século XVI, os escritos deixados por Fernão Cardim tiveram que passar por inúmeras provas de sobrevivência física e de atribuição autoral. Somente no final do século XIX e na primeira metade do XX tornou-se possível, por meio de sucessivas edições comentadas, avaliar o real alcance de suas contribuições no campo da história, da literatura e de outras áreas do conhecimento.

Quando alguém hoje se reporta à sua obra, se tem em vista três textos, produzidos praticamente na mesma época. São eles: “Do Clima e Terra do Brasil”, “Do Princípio e Origem dos Índios do Brasil” e “Informação da Missão do Padre Cristóvão Gouvêa às Partes do Brasil”. Os dois primeiros teriam sido escritos em 1584, com a possível intenção de comporem uma obra maior; já o último vem a ser, exatamente, o relato das viagens de Cardim pelo litoral brasileiro acompanhando a comitiva de Cristóvão Gouvêa. Tal relato se divide em duas cartas enviadas para o provincial da Companhia de Jesus em Portugal, uma datada de 1585 e a outra de 1590.

Ao historiador paulista Francisco Adolfo de Varnhagem se deve a introdução de Fernão Cardim nas hostes de nossa historiografia. Foi ele quem, em 1847, publicou

pela primeira vez “Informação da Missão do Padre Cristóvão Gouvêa às Partes do Brasil”, num livreto editado em Portugal com o longo título de *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica pela Bahia, Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Vicente, (São Paulo), etc. Desde o ano de 1583 ao de 1590, indo por visitador o padre Cristóvão de Gouvêa.*

As duas cartas que compõem a narrativa foram descobertas por Varnhagem em Lisboa, por intermédio de cópias manuscritas feitas a partir dos originais guardados na biblioteca do Colégio de Évora.

Para o conhecimento de nosso passado cênico, tais relatos de viagem possuem um interesse ímpar, na medida em que neles se encontram algumas descrições muito relevantes acerca das ações teatrais dos jesuítas feitas em louvor do padre-visitador. Para se ter uma ideia da importância dessas descrições deixadas por Cardim, ao menos em termos quantitativos, basta informar que, dos vinte e tantos espetáculos realizados no século XVI e devidamente catalogados pela historiografia nacional, sete estão contidos em “Informação da Missão do Padre Cristóvão Gouvêa às Partes do Brasil”. Desses sete, quatro tiveram lugar na costa baiana.

O cargo que lhe foi designado pela Companhia de Jesus facultou a Cardim assistir, ainda que por acaso, a uma série de representações teatrais, fazendo com que ele, no exercício de suas funções, necessitasse registrá-las para o conhecimento de seus superiores. Com efeito, seus relatos se tornaram fonte obrigatória para qualquer trabalho que pretenda dissertar sobre o teatro brasileiro quinhentista. Não por acaso, tomando como referência os principais compêndios até hoje escritos a respeito da história do teatro brasileiro e baiano, todos se reportam às cartas do jesuíta português em seus primeiros capítulos, sejam os mais remotos, sejam os mais recentes.

Das passagens que retratam algum tipo de evento teatral, uma bastante mencionada, em razão de sua riqueza descritiva, relaciona-se a uma visita de Cristóvão Gouvêa ao Rio de Janeiro, ocorrida em janeiro de 1585, levando consigo uma relíquia de São Sebastião, padroeiro da cidade:

Trouxemos no navio uma relíquia do glorioso Sebastião engastada em um braço de prata. Esta ficou no navio para a festejarem os moradores e estudantes como desejavam, por ser esta cidade do seu nome, e ser ele o padroeiro e protetor.

Uma das oitavas à tarde se fez uma célebre festa. O Sr. governador com os demais portugueses fizeram um lustroso alardo de arcabuzaria, e assim juntos com seus tambores, pífaros e bandeiras foram à praia. O padre-visitador com o mesmo governador e os principais da terra e alguns padres nos embarcamos numa grande barca bem embandeirada e enramada: nela se armou um altar e alcatifou a tolda com um palio por cima; acudiram algumas vinte canoas bem equipadas, algumas delas pintadas, outras empenadas, e os remos de várias cores. Entre elas vinha Martim Afonso, comendador de Cristo, índio antigo abaetê e moçacara, grande cavaleiro e valente, que ajudou muito os portugueses na tomada deste Rio. Houve no mar grande festa de escaramuça naval, tambores, pífaros e frautas, com grande grita e festa dos índios; e os portugueses da terra com sua arcabuzaria e também os da fortaleza dispararam algumas peças de artilharia grossa e com esta festa andamos barlaventeando um pouco à vela, e a santa relíquia ia no altar dentro de uma rica charola, com grande aparato de velas acessas, música de canto d'órgão, etc. Desembarcando viemos em procissão até a Misericórdia, que está junto da praia, com a relíquia debaixo do palio; as varas levaram os da câmara, cidadãos principais, antigos e conquistadores daquela terra. Estava um teatro à porta da Misericórdia com uma tolda de uma vela, e a santa relíquia se pôs sobre um rico altar enquanto se apresentou um devoto diálogo do martírio do santo, com coros e várias figuras muito ricamente vestidas; e foi asseado um moço atado a um pau: causou este espetáculo muitas lágrimas de devoção e alegria a toda a cidade por representar muito ao vivo o martírio do santo, nem faltou mulher que não viesse à festa [...] (CARDIM, 1925, p. 345-7).

Outro trecho onipresente diz respeito à representação de um auto pastoril acontecida em 1583 na Vila de Abrantes (BA). É nela que se encontra o registro daquele que seria o “primeiro ator brasileiro”, isto é, o primeiro ator ameríndio mencionado nominalmente enquanto tal. Esse sujeito, chamado Ambrósio Pires, que impressionava a todos pelo seu talento histriônico, teria sido inclusive levado a Lisboa por um padre da Companhia de Jesus, conforme relata o próprio Fernão Cardim:

Chegando o padre à terra começaram os frautistas tocar suas frautas com muita festa, o que também fizeram enquanto jantamos debaixo de um arvoredo de aroeiras mui altas. Os meninos índios, escondidos em um fresco bosque, cantavam várias cantigas devotas enquanto comemos, que causavam devoção, no meio daqueles matos, principalmente uma pastoril feita de novo para o recebimento do padre visitador, seu novo pastor. Chegamos à aldeia à tarde; antes dela um bom quarto de légua, começaram as festas que os índios tinham aparelhadas, as quais fizeram em uma rua de altíssimos e frescos arvoredos, dos quais saíam uns

cantando e tangendo a seu modo, outros em ciladas saíam com grande grita e urros, que nos atroavam e faziam estremecer. Os cunumis, com muitos molhos de frechas levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nuzinhos, vinham com as mãos levantadas receber a benção do padre, dizendo em português, “louvado seja Jesus Cristo”. Outros saíram com uma dança d’escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamborim e frauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. Tudo causava devoção debaixo de tais bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara. Nem faltou um Anhangá que saiu do mato: este era o índio Ambrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa da sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz: em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada (CARDIM, 1925, p. 291-2).

Para uma melhor compreensão do trecho acima, informe-se que, na visão dos indígenas, Anhangá seria um tipo de espírito maléfico. Por sua semelhança simbólica, os catequizadores jesuítas procuraram associá-lo ao demônio judaico-cristão. O mesmo se sucedeu com outras figuras do panteão tupi. Foi assim que tupã, uma força da natureza associada ao estrondo do trovão, assumiu o papel de Deus único, onipotente e onipresente dos cristãos, entidade que simplesmente não existia na cosmogonia indígena. O conhecimento dos costumes e das tradições autóctones tornava-se, assim, uma sofisticada estratégia de aculturação, na qual a apreensão da cultura local era posta em prática não para compreendê-la em suas próprias bases, mas para melhor destruí-la.

A esse respeito, acrescente-se que era regra na Companhia de Jesus que seus missionários aprendessem a língua de onde residissem por ofício. José de Anchieta, para ajudar seus colegas de Ordem nesse propósito, compôs, ainda em 1555, uma gramática da língua tupi, que posteriormente seria publicada em Portugal com o título *Arte de Gramática da Língua Mais Usada na Costa do Brasil* (1595).

As ações teatrais dos jesuítas eram, quase sempre, motivadas por fatores religiosos e/ou políticos, em que o teatro entrava como parte de uma festividade maior. Festas relacionadas aos santos padroeiros, a chegada de visitas oficiais, de relíquias sagradas ou de imagens valiosas seriam os pretextos favoritos para a promoção de alguma encenação.

Do ponto de vista cênico, as descrições legadas por Fernão Cardim revelam certas características fundamentais do teatro jesuítico, como o constante deslocamento no espaço, o cenário natural, a restrição quanto à participação feminina (em cena e até mesmo, como é sugerido, entre o público), o uso constante da música e da dança e os papéis interpretados por alunos de vários níveis, sem exclusão dos indígenas.

### 1.1.4 Informações Complementares

Para terminar este breviário do teatro jesuítico, não se pode deixar de fora certas análises mais recentes, tecidas por Sérgio de Carvalho (2015), responsáveis pela desmitificação, por assim dizer, de uma série de impropriedades relacionadas ao assunto. A principal delas, sintetizada na expressão “teatro catequético”, diz respeito à noção de que tais representações teatrais se destinassem a indígenas “selvagens”, isto é, ainda não cristianizados, de modo a servirem como uma aula dramatizada de catecismo.

De acordo com o pesquisador paulista, mesmo nos melhores estudos observa-se uma falsa imagem na qual se esboçaria, de um lado, os ritos dos padres e, de outro, os indígenas na floresta, como se se tratasse de um embate dualista envolvendo os dois partidos. Não era assim, defende Carvalho, que as coisas sucediam, na medida em que tais manifestações cênicas só ocorriam mediadas por uma história anterior, relacionada à formação dos aldeamentos jesuíticos. Ou seja: de parte a parte, não havia qualquer espécie de “virgindade” cultural. Ali não estariam em jogo, portanto, interações originais, por intermédio das quais os nativos tomavam contato, sem nenhum preparo prévio, com a teologia cristã. O que ocorria, de fato, seriam confirmações simbólicas, em que indígenas já cristianizados reforçavam sua fé junto aos padres da Companhia de Jesus.

Discordando da tese de Armando Cardoso acerca da relação dos autos anchietanos com as cerimônias de recebimento, Carvalho destaca o fato de tanto *Pregação Universal* quanto *Na Festa de São Lourenço* terem sido encenados em outro tipo de situação comemorativa, no caso, o jubileu. Com suas celebrações voltadas aos sacramentos da confissão e da comunhão, de modo com que os fiéis pudessem, assim, confirmar seu pertencimento à cristandade, o jubileu pressupunha uma comunidade já predominantemente cristã, acompanhando, nesse sentido, o desenvolvimento dos aldeamentos jesuíticos.

Eram nesses locais que a conversão propriamente dita do gentio acontecia, graças a formas de coerção e controle muitas vezes violentas, que se valiam, inclusive, do uso de tronco e pelourinho. Em tais aldeamentos havia cerca guerreira e as funções de justiça e repressão eram muitas vezes exercidas pelos próprios indígenas. Com distribuição de espaço bem

diferente de uma tribo tradicional, lá certas práticas da Igreja teriam se radicalizado, com vistas a participar de todas as instâncias fundamentais da vida de seus fiéis.

Interpretado por esse prisma, o teatro jesuítico surge como uma atividade ligada à elite colonial, emergindo nas ocasiões em que os missionários procuravam estabelecer um diálogo com a comunidade aldeada.

## 1.2 O Teatro dos Séculos XVII e XVIII

### 1.2.1 Informações Preliminares

Com a morte de José de Anchieta, ocorrida em 1597, teria se encerrado, nas palavras de Décio de Almeida Prado, a “fase heroica” da evangelização jesuítica no Brasil. O teatro produzido pela Ordem, indissoluvelmente associado a esse trabalho, sofreria, por conta disso, um processo de arrefecimento. Recolhidos em seus colégios e missões, os missionários da Companhia deixaram de lado as grandes produções teatrais do passado, caracterizadas pelo seu “pluralismo” cultural, em nome da encenação de tragicomédias eruditas. Dirigidas apenas aos alunos, tais tragicomédias exerciam a função de lhes ajudar no estudo do latim, a língua na qual eram escritas e montadas.

Um dos motivos desse arrefecimento poderia ser atribuído à *Ratio Studiorum* (código que pautava a pedagogia jesuítica) emitida em 1584, que só recomendava as encenações teatrais em raras ocasiões. Por seu caráter sistemático, o “fim” do teatro jesuítico representaria, para certos/as historiadores/as, praticamente o fim do teatro no Brasil, em razão do caráter esporádico e acidental das manifestações cênicas profanas. Com efeito, o volume de encenações nos dois séculos seguintes, além de diminuir, não se incluiria, por assim dizer, numa determinada linha de desenvolvimento, algo só observável quando se estabelece uma cadeia de produção mais ou menos contínua ao longo do tempo.

Sábato Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro*, de 1962, ao intitular o segundo capítulo do livro, deu-lhe o sugestivo nome de “Um Vazio de Dois Séculos”, referindo-se, claro, aos séculos XVII e XVIII. Mesmo admitindo que esse vazio seria fruto de uma carência de fontes documentais, e não de uma verdadeira paralização das atividades cênicas no Brasil colonial, o título revela uma visão particular da arte teatral, que só enquadra como teatro aquilo que não extrapola os limites do drama. Sendo assim, as manifestações que não se incluem dentro dessa moldura, sustentada na elaboração dos diálogos e na configuração das personagens, são simplesmente rejeitadas, pois consideradas “parateatrais” ou “subteatrais”. Seriam o caso, por exemplo, de certas festas

e procissões patrocinadas pela Igreja no século XVIII, dotadas de uma teatralidade normalmente ignorada pela historiografia mais tradicional.

Para alguns historiadores, dentre eles Múcio da Paixão (1936), a carência de espetáculos teatrais registrados em tal interstício teria sido causada por fatores políticos e sociais. Um deles estaria relacionado às lutas travadas contra franceses e holandeses pela posse do litoral brasileiro. O outro à expansão do território colonial pelo interior do continente (o bandeirantismo). A instabilidade demográfica gerada por ambos não favoreceria, em tese, a continuidade de uma arte por excelência comunitária como é o teatro.

As poucas representações registradas associavam-se a determinadas manifestações coletivas de caráter político e/ou religioso. Como exemplo, mencione-se uma encenação, ocorrida no Rio de Janeiro, em 11 de abril de 1641, para comemorar a restauração de Portugal (que decretou o fim da União Ibérica) e a ascensão de Dom João IV ao trono.

Atendo-se somente à capitania da Bahia, registram-se algumas encenações realizadas em 1620, 1662 e 1688, nada além disso. A primeira e a última tiveram lugar no Colégio dos jesuítas, enquanto a segunda, de acordo com Affonso Ruy (1959), teria sido motivada pelo casamento da infanta portuguesa D. Catarina com Carlos II, rei da Inglaterra. O mesmo pretexto se verifica em outras duas representações acontecidas em Salvador no século subsequente. Na mais antiga, datada de 1729, consta ter sido o casamento de uma princesa e um príncipe portugueses (D. Maria Bárbara e D. José) com cônjuges pertencentes a outras casas reais europeias; na mais recente, de 1761, os esposais da futura rainha de Portugal, D. Maria I.

Na maior parte das vezes, como informam algumas fontes, os autores encenados eram espanhóis pertencentes à segunda geração do “século de ouro”, como Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla e Agustín Moreto. A predominância dessa dramaturgia, ao que tudo indica montada no idioma original, revelaria, na visão de Décio de Almeida Prado (1993), um bilinguismo ainda acentuado na América Portuguesa seiscentista e setecentista.

Para um conhecimento mais aprofundado dessa parcela de nosso passado teatral, são de suma importância, como fontes primárias de estudo, os relatos de viajantes estrangeiros que, por algum motivo, desembarcavam por aqui. Graças a nomes como o navegador Louis Antoine de Bougainville, o naturalista Auguste de Saint-Hilaire ou os botânicos Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, hoje é

possível ao menos vislumbrar esse que seria o “período obscuro” do teatro brasileiro. No tocante ao teatro produzido na Bahia, destaque para *Le Gentil de La Barbinais*, comerciante francês que, entre os anos de 1717 e 1718, permaneceu alguns meses residindo em Salvador.

Na ocasião, ele teve oportunidade de assistir, a convite do então vice-rei (Pedro Antônio de Meneses Noronha de Albuquerque, o marquês de Angeja), a algumas representações teatrais levadas no convento de Santa Clara e na igreja de São Gonçalo do Amarante, todas inseridas, claro, no meio de cerimônias religiosas. Tais relatos, transcritos no livro *Nouveau Voyage Autour du Monde* (1727), não deixam de conter certo teor anedótico, conforme se pode observar na seguinte passagem:

No dia de natal, fomos convidados pelo vice-rei para assistir à Missa do Galo; todos os oficiais da guarnição estavam presentes e o vice-rei os brindou com uma soberba refeição. Fomos depois à igreja onde não esperávamos, absolutamente, assistir a uma farsa. Jovens religiosas haviam aprendido canções jocosas para apresentar naquela noite; lá estavam elas, sentadas sobre uma tribuna, aberta e um pouco elevada, cada uma com seu instrumento, harpa, tamborim, etc. Dado o sinal, cada uma delas cantava uma canção, e essa mixórdia de instrumentos e vozes em desacordo nos provocou grande vontade de rir. Pulavam elas; dançavam, parecendo animadas por algum duende. Depois fez-se silêncio e uma delas, erguendo-se, leu para os presentes um relato satírico das aventuras galantes dos oficiais da corte do vice-rei. Após novo silêncio, retomou-se a algazarra de antes. A seguir, uma das religiosas, enamorada do sobrinho do vice-rei, dirigiu-lhe as mais ternas recriminações por suas infidelidades, e com isso o cavalheiro retirou-se da igreja agastado. Cantou-se então a missa durante a qual todas as freiras comungaram (apud HESSEL; RAEDERS, 1974, p. 32).

Na interpretação de Affonso Ruy (1959), a descrição de *Le Gentil* consignaria a apresentação de um *entremez*, gênero característico do teatro cômico ibérico.

Além dos viajantes estrangeiros, caberia aos cronistas nacionais, aí incluídos brasileiros nativos e reinóis, uma parcela relevante do conhecimento acerca do teatro colonial. Por intermédio de alguns desses registros, é possível saber o nome de um ou outro autor brasileiro da época e/ou o título de uma ou outra peça. Todavia, com exceção de dois casos, que serão explicitados mais à frente, toda a dramaturgia produzida no Brasil entre os séculos XVII e XVIII se perdeu.

Nesse âmbito, segundo as fontes, prevalecia a dramaturgia estrangeira, primeiramente de origem espanhola e depois, já na segunda metade do século XVIII, a de origem italiana, representada pela obra de Pietro Metastasio (1698-1792). Contudo, ao contrário das peças espanholas, importadas na língua original, os libretos de Metastasio passavam antes por Lisboa, de onde já vinham traduzidos ou adaptados. A voga em torno desse autor, acompanhando o prestígio da ópera italiana em Portugal e no Brasil, representa um momento no qual o teatro aqui produzido já havia se sedentarizado, com a criação das chamadas Casas de Ópera, nossos primeiros edifícios teatrais.



**Figura 2** – Estátua de Pietro Metastasio instalada em Roma  
Fotografia de Matthias Kabel

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3588653>

## 1.2.2 As Casas de Ópera

À medida que a ocupação do interior da colônia se sucedia, acompanhando principalmente a descoberta das jazidas de ouro e outros metais preciosos, foram surgindo os primeiros núcleos urbanos mais densamente povoados, condição fundamental para a criação de uma certa “cultura teatral”. Não por acaso, no período em questão, cidades como Ouro Preto, Diamantina e Cuiabá desenvolveram uma atividade teatral considerável. Junto a esse fator, de ordem social, alinha-se um outro de ordem política, responsável, em boa medida, pela iniciativa de construção das Casas de Ópera.

Trata-se do despotismo esclarecido do marquês de Pombal, ministro de Dom José I, monarca que governou Portugal entre 1750 e 1777. Influenciado pelos ideais iluministas, Pombal foi o responsável por amplas reformas no Estado português, sempre no sentido de modernizá-lo. Em tal contexto, o teatro passa a ser compreendido como uma “escola de costumes”, destinado a exercer uma função social de caráter moralizante com vistas a produzir bons cidadãos. Por conta disso, em 1771, o governo português emitiu um alvará que aconselhava

o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola 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 (apud SOUSA, 1960, p. 109).

No rastro das reformas implementadas pelo marquês de Pombal, entre 1760 e 1795, mais ou menos, levantaram-se quase todas as Casas de Ópera do Brasil colonial, teatrinhos com lotação aproximada de 350 lugares. Os principais seriam:

### **Bahia**

- Teatro da Câmara (1729)
- Teatro da Praia (1760)
- Casa da Ópera ou Ópera Velha (?)
- Teatro de Guadalupe (?)

### **Rio de Janeiro**

- Teatro de Marionetes (1719)
- Casa de Ópera do padre Ventura (1754)
- Casa de Ópera de Manuel Luís Ferreira, também conhecida como Ópera Nova (1773?)

### **Minas Gerais**

- Teatrinho de Bolso de Chica da Silva (1766, localizado em Diamantina)
- Casa de Ópera de Vila Rica (1770)
- Casa de Ópera de Sabará (1819)

### **São Paulo**

- Teatro da Ópera ou Casa da Ópera (1769)

### **Rio Grande do Sul**

- Casa da Comédia (1794).

Em relação aos edifícios levantados nesse período na cidade de Salvador, informe-se que o primeiro deles (Teatro da Câmara) não era exatamente um teatro, mas uma adaptação, conforme adverte Afonso Ruy, em *História do Teatro na Bahia*, “[...] de parte da sala de reuniões do Senado da Câmara, onde se levantou um proscênio e se adicionaram bancadas permanentes para o público, que, abrigado das intempéries, assistia às representações levadas a efeito, sobretudo, nas festas gentílicas dos soberanos” (RUY, 1959, p. 83). O Teatro da Câmara durou apenas cinco anos, pois, em 1734, devido a problemas entre o Senado da Câmara e o ouvidor-geral da época, ele foi desativado.

Levando-se em consideração a advertência feita por Ruy, a primeira Casa de Ópera soteropolitana seria o Teatro da Praia, construída em 1760 por um empresário chamado Bernardo Calixto Proença. Não se sabe, porém, até quando ela funcionou. O que se sabe é que, desde 1798, quando Salvador já não era mais a sede do vice-reinado português, existia uma outra Casa de Ópera, que posteriormente, com a construção do Teatro de Guadalupe, ficaria conhecida como Ópera Velha. Dela

dão notícia algumas testemunhas que depuseram contra os conjurados da Revolta dos Alfaiates (também conhecida como Conjuração Baiana) quando estes tentaram prender o governador D. Fernando José de Portugal, frequentador do espaço (localizado na rua do Saldanha).

O último desses edifícios, o Teatro de Guadalupe, fora erguido onde hoje se encontra a Praça dos Veteranos. A data de sua inauguração também é desconhecida, embora se saiba a data de seu desmantelamento: 1827. De acordo com Sílio Boccanera Júnior (2008), tratava-se de um teatro todo construído em madeira, forrado de pano e muito acanhado.



## Sabendo um pouco mais

De todas as Casas de Óperas construídas no período colonial, apenas duas subsistem: a de Ouro Preto, normalmente apontada como a mais antiga casa de espetáculos da América do Sul (em atividade, claro); e a de Sabará, que também se mantém de pé até hoje



**Figura 3** – Casa de Ópera de Ouro Preto (exterior)

Fotografia de Luís Guilherme Fernandes Pereira

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/77747331@N00/4519171971>



**Figura 4** – Casa de Ópera de Ouro Preto (interior)

Fotografia de Pedro Zoid

Fonte: [https://www.flickr.com/photos/pedro\\_zoid/1448235573/](https://www.flickr.com/photos/pedro_zoid/1448235573/)

### 1.2.3 Os Elencos

Graças ao aparecimento desses teatros, foi possível com que o Brasil recebesse, provavelmente pela primeira vez em sua história, a visita de uma companhia portuguesa, chefiada pelo ator e empresário Antônio José de Paula, que excursionou por aqui em princípios da década de 1790. Segundo Afonso Ruy (1959), a passagem de sua companhia por Salvador teria se dado em 1793.

De todos os testemunhos até hoje levantados acerca do teatro brasileiro do século XVIII, o mais rico, em muitos aspectos, é o legado pelo magistrado paulista Diogo de Toledo Lara e Ordonhes, nomeado *Crítica das Festas e Lista das Pessoas que Entraram nas Funções Principais de Agosto de 1790*, devido ao direcionamento das considerações, quase todas se referindo exclusivamente ao teatro visto pelo cronista, e ao número de espetáculos comentados, próximo de dez, portanto maior do que o encontrado nas cartas de Fernão Cardim.

Analisadas em retrospecto, as observações de Ordonhes, ainda que simplórias, são o que se tem, no período colonial, de mais próximo àquilo hoje designado de crítica

teatral. Conforme consta no título conferido pelo magistrado aos seus escritos, a ocasião que lhes deu ensejo aconteceu em 1790. Mais precisamente entre os dias 9 de agosto e 11 de setembro, o período no qual, para homenageá-lo, organizou-se em Cuiabá um verdadeiro festival de teatro, com direito a atrações dos mais variados gêneros (tragédias, comédias, danças, recitativos, entremezes e até uma ópera), distribuídas ao longo de aproximadamente um mês. O motivo da homenagem seria devido aos ótimos serviços prestados por Ordonhes, na qualidade de juiz de fora, àquela comunidade, praticamente toda ela arregimentada em torno do extrativismo aurífero característico do século XVIII.

Das apreciações presentes em seu relato, a mais interessante, de um ponto de vista estético e social, refere-se a uma apresentação ocorrida no dia 26 de agosto, assim descrita:

Esta noite saiu a público comédia de “Tamerlão na Pérsia”, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de um certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm: esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Eles talvez sejam inimitáveis neste teatro nos papéis de caráter violento e ativo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e duetos, que aprenderam com grande trabalho e como só faziam por curiosidade causaram muito gosto. Apresentaram-se bem asseados e as damas de roupas inteiras (apud CARVALHO, 2004, p. 112-3).

Mesma envolta numa atmosfera mental racista, a observação de Ordonhes não deixa de ser relevante. Se, na interpretação de Décio de Almeida Prado, o índio Ambrósio Pires, citado alhures, se notabilizaria como o nosso primeiro ator cômico, ao negro liberto Victoriano da Costa Viana caberia a glória de ser, nas palavras do historiador paulista, “ [...] a primeira vocação dramática brasileira reconhecida e nomeada por escrito como tal” (PRADO, 1993, p. 72-3).

A referência a um/a afrodescendente trabalhando como ator ou atriz não configura nenhuma exceção, antes pelo contrário: praticamente todos os testemunhos até hoje contabilizados dão conta de que a maioria dos elencos formados no século XVIII, e atuantes nas Casas de Ópera então existentes, era quase sempre composta de pessoas negras ou mestiças. E o que explicaria, do ponto de vista social, semelhante preponderância? Ela seria devida, basicamente, ao estatuto da escravidão. Embora a profissão de ator/atriz não fosse muito prestigiosa na sociedade colonial, pois

carregada de preconceitos ancestrais, um/a negro/a que se dispusesse a abraçá-la ainda assim subiria alguns degraus na escala social, pois isso significava, ao menos, que ele/a se livrara da condição de cativo/a. O mesmo não acontecia com os/as branco/as. Desfrutando de uma posição deveras privilegiada, para esses/as o ofício do palco representaria um claro rebaixamento dentro do sistema de classes então vigente.

Levando-se em consideração os testemunhos legados pelos viajantes estrangeiros, normalmente mais severos em suas apreciações, tais elencos não primariam pela excelência dramática, embora, em todos eles, sempre houvesse um ou outro elemento que se destacasse pelo talento. Um dos motivos para a ocorrência de tantos relatos depreciativos seria devido, pode-se afirmar, à absoluta falta de alteridade do olhar europeu, muitas vezes impregnado, ainda por cima, de racismo. Outro seria em razão, conforme defende Décio de Almeida Prado (1993), do repertório em voga no teatro do século XVIII, composto principalmente de gêneros eruditos como a ópera e a tragédia neoclássica. Isso acarretaria, de acordo com o autor, uma espécie de fosso estético-econômico entre semelhante dramaturgia, “hermética” de certo modo, e seus porta-vozes brasileiros, desprovidos do conhecimento técnico-artístico necessário para corporificá-la satisfatoriamente em cena.



**Figura 5** – Casa de Ópera de Sabará (interior)  
Fotografia de Ricardo André Frantz

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40265595>

## 1.2.4 A Dramaturgia

Da dramaturgia produzida no Brasil setecentista, como já se informou, praticamente nada sobreviveu ao tempo. Não obstante, mencione-se, a título de contraexemplo, duas comédias escritas em espanhol e publicadas no ano de 1705 pelo escritor baiano Manuel Botelho de Oliveira, incluídas num volume intitulado *Música do Parnaso: Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños e Celos*. Tais peças, decalcadas de dois autores do “século de ouro” (Rojas Zorrilla e Perez Montalván, respectivamente), malgrado não apresentarem grandes qualidades dramáticas, e terem sido escritas em espanhol, ainda assim mereceriam algum destaque em nossa historiografia teatral. A precedência histórica do autor explicaria essa relevância, pois Botelho de Oliveira foi o primeiro poeta e dramaturgo brasileiro a ter sua obra editada (em Portugal, claro, lembrando que não havia imprensa no Brasil daquela época).

Outra peça do século XVIII que chegou até nós, embora desaparecida por muitos anos, é *O Parnaso Obsequioso*, de 1768, escrita por Cláudio Manuel da Costa. Descoberta e trazida à lume em 1931 pelo diplomata Caio de Melo Franco, trata-se, por assim dizer, de uma obra “de ocasião”, tendo em vista que foi escrita em homenagem a D. José Luiz de Menezes, então governador da capitania de Minas Gerais. Sábado Magaldi, em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, lamenta que, da dramaturgia produzida pelos árcades mineiros, apenas *O Parnaso Obsequioso* tenha sobrevivido ao tempo. A esse respeito, acrescenta-se que o futuro inconfidente teria escrito outras seis peças originais e mais sete traduções da obra de Metastasio, segundo ele mesmo informa em um documento remanescente. Tudo isso se perdeu. O mesmo aconteceu em relação a Alvarenga Peixoto, outro importante poeta e inconfidente mineiro, autor de uma tragédia intitulada *Enéas no Lácio* e de uma tradução de *Mérope*, do dramaturgo italiano Scipione Maffei.

Sabe-se que alguns escritores baianos mais ou menos contemporâneos de Manuel Botelho de Oliveira, como José Borges de Barros e Gonçalo Ravasco Cavalcanti, também se dedicaram à dramaturgia. O primeiro seria o autor de uma comédia (*A Constância com Triunfo*) e o segundo de três autos sacramentais. A comédia, todavia, perdeu-se no tempo, enquanto os autos de Ravasco Cavalcanti, inéditos em livro, jamais vieram a público.

Analisando o repertório encenado nas antigas Casas de Ópera, além dos autores e gêneros já mencionados, chama a atenção a presença significativa de um dramaturgo que, apesar de nascido no Brasil, fez toda a sua carreira teatral em Portugal: Antônio José da Silva, conhecido pela alcunha de “o Judeu”. Criador de oito peças designadas

como “óperas joco-sérias”, Antônio José e sua família deixaram o Brasil em 1712, perseguidos pelo Tribunal da Inquisição sob a suspeita de serem judeus falsamente convertidos ao catolicismo. Na ocasião, ele tinha apenas sete anos de idade.

Embora tenha vivido muito pouco, visto que, em 1739, ele seria morto pela mesma Inquisição que desde pequeno o perseguira, no último auto de fé realizado em Portugal, Antônio José produziu uma obra dramaturgica bastante relevante, inserida numa corrente de ópera cômica popular que germinou na Europa entre os séculos XVII e XVIII. Na historiografia teatral brasileira, seu nome é há anos motivo de grande controvérsia, tendo em vista conferir-lhe, ou não, um assento cativo na história de nossa dramaturgia. Os que lhe negam tal assento costumam argumentar que o autor, por ter crescido e produzido toda a sua obra em Portugal, não poderia, assim, ser considerado um “dramaturgo brasileiro”, ainda que tenha, realmente, nascido aqui. Já os que defendem a sua inclusão nesse rol normalmente de valem de outro arazoado, a saber: a fortuna cênica do autor em sua terra-natal.

Segundo consta em algumas fontes, as peças de Antônio José eram muito apreciadas no além-mar, o que significa dizer que elas eram, na medida do possível, bastante montadas. Com efeito, uma vez transladadas para cá, e gerando representações concorridas, tais peças teriam, a seu modo, contribuído para a formação de nosso patrimônio dramaturgico, na medida em que exerceram, de fato, um influxo sobre o palco nacional.

Sem querer entrar nessa polêmica, cheia de nuances e meandros, não custa informar que a primeira coletânea da obra do Judeu, chamada *Teatro Cômico Português* e lançada em 1744, tornou-se um verdadeiro best-seller para a época, alcançando, até 1800, seis reimpressões. Antes de sair esse volume, algumas peças já haviam sido publicadas de modo avulso, como *Labirinto de Creta* (1736), *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737) e *Variedades de Proteu* (1737). Não é difícil supor que muitas dessas edições tenham atravessado o Atlântico, ensejando inúmeras montagens – das quais a maior parte, infelizmente, não se tem registro.

## 1.2.5 Informações Complementares

Muita coisa ainda poderia ser arrolada acerca do teatro brasileiro colonial, adentrando inclusive por seus aspectos mais anedóticos, relacionados à vida de certas figuras como, por exemplo, o padre Ventura (Boaventura Dias Lopes) e Manuel Luís Ferreira, dois dos mais importantes homens de teatro do período. Estudos historiográficos

mais antigos, como os de Múcio da Paixão (1936) e Lafayette Silva (1938), são o manancial perfeito para quem quiser se inteirar a respeito desse biografismo de cunho, dir-se-ia, folhetinesco.

Por ora, à guisa de conclusão, melhor se atentar à síntese generalizadora oferecida por Décio de Almeida Prado, segundo a qual o teatro colonial equilibrou-se, como pôde, em três instáveis pontos de apoio: o ouro, o governo e a Igreja. O primeiro seria o símbolo da vida material, responsável, a partir do século XVIII, por criar cidades da noite para o dia e expandir o teatro até regiões como o interior de Minas Gerais e do Mato Grosso. O segundo, atuando em mais de um nível, manteria com o teatro uma relação sempre próxima, incluindo-o nas cerimônias cívicas ou incentivando a construção das Casas de Ópera. Já o terceiro se destacaria como seu parceiro mais constante, presença obrigatória do início ao fim, de José de Anchieta ao padre Ventura, fornecendo-lhe autores, músicos, atores e até empresários.

Semelhante panorama histórico, aqui delineado em traços fortes, se alteraria consideravelmente a partir de 1808, devido, é claro, à chegada da família real portuguesa e à escolha do Rio de Janeiro como sede da corte. Em primeiro lugar porque, para todos os efeitos, terminava ali o estatuto colonial, com a abertura dos portos empreendida pelo então príncipe regente D. João. Em segundo porque, ao deixar a condição de colônia, ao menos em termos econômicos, o Brasil entraria em uma fase muito especial de sua história, com a introdução, “da noite para o dia”, de toda uma série de aparelhos institucionais e intelectuais, tais como faculdades, bancos, escolas de arte, imprensa, bibliotecas, etc.

## 1.3 Síntese da Unidade 1

### Capítulo 1

- Genealogia do teatro brasileiro (precedência ou não do teatro jesuítico)
- Criação da Companhia de Jesus e sua chegada ao Brasil
- A obra dramática de José de Anchieta em seus aspectos formais e ideológicos
- Os relatos de Fernão Cardim como fontes privilegiadas da cena jesuítica
- O falso dualismo cultural envolvendo as ações teatrais jesuíticas, de um lado, e o trabalho de catequização da população ameríndia, de outro

## Capítulo 2

- O suposto “vazio de dois séculos”
- Um “entreato hispânico e itálico”, isto é, dominado primeiro pela dramaturgia espanhola e, depois, italiana
- O deslocamento do teatro do litoral brasileiro para o interior
- A criação das Casas de Ópera e a consequente sedentarização da atividade teatral no Brasil
- Os primeiros elencos regulares formados aqui e suas principais características em termos sociais e raciais
- A dramaturgia produzida no Brasil entre os séculos XVII e XVIII: um patrimônio praticamente perdido



Teatro São João. Fonte: salvador-antiga.com

## Unidade 2 - A Formação de um Teatro Nacional e suas Contradições

Nesta unidade, o foco da análise recai sobre o teatro produzido no decorrer do século XIX e primórdios do século XX, englobando um arco temporal que vai, *grosso modo*, do início do período joanino até o final da República Velha (1808-1930).

É nessa época, precisamente, que o teatro produzido no Brasil se nacionaliza, ao procurar se emancipar da tutela exercida, até então, pelo teatro português. Aliado ao sentimento de pertencimento a uma nação, às voltas com a missão de adquirir uma identidade própria, a nacionalização do teatro brasileiro se liga, fundamentalmente, à tentativa dessa arte, bem como das demais, em representar e discutir quais seriam os traços definidores do caráter nacional. Tudo isso, é claro, sob a égide do Romantismo, estética importada da França que previa, em seu projeto, um trabalho de individuação nacionalista, no sentido de buscar aquelas que seriam as raízes ancestrais de determinados povos e nações.

As contradições apontadas no título conferido à unidade dizem respeito, muito sumariamente, às tentativas de se criar por aqui um teatro assentado em bases nobiliárquicas, o que equivale a dizer: um teatro erigido sobre um alicerce dramático, que tem no drama o seu principal meio de expressão.

A despeito do esforço de algumas gerações para que assim sucedesse, tal projeto, ao longo do tempo, mostrou-se bastante problemático, entre outros motivos, porque os gêneros que iriam, de fato, se disseminar em nosso solo teatral, pouco ou nada tinham a ver com o drama (como, por exemplo, a comédia de costumes ou a revista de ano, ambos de cunho popular).

## 2.1 O Teatro do Século XIX

### 2.1.1 Informações Preliminares

O primeiro “grande teatro”, se se pode assim dizer, erguido no Brasil, inspirado nas mais esplendorosas casas de espetáculos europeias e sul-americanas, foi o Teatro São João, de Salvador, concebido, de acordo com Sílio Boccanera Júnior (2008), para um público de 1040 espectadores/as. Embora seus fundamentos tenham sido lançados em 1806, somente em 1812 ele seria inaugurado, quando a família real portuguesa já se encontrava aqui foragida.

Fazendo jus à mentalidade mais liberal do período, o edifício foi construído em estilo neoclássico, contrapondo-se à arquitetura caracteristicamente barroca da Salvador de então. Em lugar da sinuosidade e dos excessos ornamentais peculiares à arte barroca, associados ao pensamento escolástico e aos ditames do Antigo Regime, o despojamento e a harmonia neoclássicas, mais consonantes, em tese, com os novos ares racionalistas trazidos pelo Iluminismo. A inauguração, acontecida no dia 13 de maio, aniversário do príncipe D. João, levou à cena uma obra sintonizada com o local que deveria abrigá-la: a comédia *A Escocesa*, de Voltaire.

Mesmo decorridos tantos anos entre o lançamento da pedra fundamental e a inauguração, informe-se que, ainda assim, o novo teatro foi franqueado ao público sem ter sido concluído, pois somente em 1829 ele ganharia a terceira ordem de camarotes e a entrada externa para as galerias. Ademais, conforme destaca Raimundo Matos de Leão, em um artigo intitulado “O Theatro São João: Apagamento e Ruínas”,

[...] este bem cultural de significativa importância para a vida artística de Salvador contou com a força dos negros da nação Haussá. O emprego destes homens na terraplanagem do terreno resultou do castigo pela revolta engendrada pelo grupo em 1807; por ordens do governador João de Saldanha da Gama Melo e Torres, conde da Ponte, os escravos trabalharam acorrentados. Com o falecimento do conde, as obras foram interrompidas, sendo retomadas por Marcos de Noronha e Brito, o conde dos Arcos (LEÃO, 2015, p. 8).

Em seus primeiros anos de funcionamento, segundo as pesquisas empreendidas por Maria Helena Franca Neves, autora do livro *De La Traviata ao Maxixe* (2000), o Teatro São João foi ocupado principalmente por companhias portuguesas, que, em contratos firmados com o governo provincial, o arrendavam durante um certo período. A partir de

1830, já no final do reinado de D. Pedro I, o sistema de arrendamento seria substituído por um modelo público de administração, que perduraria até o final do século XIX.

Quanto ao repertório, percebe-se que a tônica estava no ecletismo, pois nele se encontram registradas obras eruditas (como dramas e tragédias neoclássicas), obras populares (especialmente representadas pelo *entremez*) e, além disso, obras de caráter sacro, na forma de óperas setecentistas inspiradas nos antigos mistérios e moralidades do teatro medieval. Mais tarde, o gosto pela ópera moderna, encampada por compositores como Gioachino Rossini e Vincenzo Bellini, parece ter conquistado o público soteropolitano, tornando-se, assim, o gênero mais requisitado no Teatro São João. A esse respeito, informe-se que, de 1845 a 1870, praticamente não houve ano em que o edifício não hospedasse uma companhia operística durante uma temporada.

Isso no âmbito da arte erudita, aquele no qual a ópera se insere. No âmbito da arte popular, as relações com esse mesmo público, representativo da porção mais rica e esnobe da sociedade soteropolitana, não seriam das mais harmônicas. Dão prova, nesse sentido, as inúmeras manifestações e atitudes de rejeição ao *lundu*, um tipo de canção influenciada por ritmos africanos e que, à época, conquistou enorme popularidade. Tido como indecente pela elite local, especialmente pela dança conjugada à música, ele acabou banido do Teatro São João, inicialmente em 1836, por determinação da chefia de polícia. Suspensa no ano seguinte, em razão da pressão exercida pela parcela mais plebeia da plateia, tal determinação voltaria a vigorar em 1840, agora pelas mãos do governador Gonçalves Martins.

A primeira proibição foi motivada pelo trabalho da atriz baiana Joana Januária de Souza Bittencourt, que, nos entreatos dos espetáculos, apresentava-se no palco cantando e dançando uma canção chamada *Castiga, meu bem, castiga*. Ao que tudo indica, o *lundu* costumava comparecer nos *entremezes*, gênero cômico de origem ibérica cujo final, quase sempre, é composto de cantos e danças. Conforme a origem do nome indica, os *entremezes* eram apresentados nos intervalos dos espetáculos principais, em geral entre o 2º e o 3º atos. De todo modo, a disputa em torno da questão se acirrou a tal ponto que, nas palavras de Afonso Ruy,

em breve o esnobismo imperava no São João, alimentado pelas autoridades que procuravam tornar o teatro centro convergente e de encontro da aristocracia e da riqueza baiana, afastando, insensivelmente, os menos favorecidos pela fortuna, e é bem possível que o Teatro São Pedro, instalado na Rua de Baixo do São Bento, tenha sido um protesto do povo que, em pouco, o tornava o mais popular e mais frequentado teatro de Salvador (RUY, 1959, p. 35).

A rejeição ao lundu dentro do principal teatro da capital baiana, ainda que expressasse a vontade apenas de uma parcela do público frequentador, se insere numa longa tradição de luta da cultura popular para adentrar e obter o devido reconhecimento no âmbito das instituições aristocrático-burguesas, precisamente aquelas que sempre detiveram o poder de instituir as noções estéticas hegemônicas, responsáveis por estabelecer um determinado código de valores – o que deve e o que não deve ser valorizado. Se, durante o período do Brasil Imperial, a perseguição se dirigiu ao lundu, mais tarde, na República Velha, o alvo será o maxixe, bem como, na Era Vargas, o samba. Maria Helena Franca Neves, ao fazer um balanço da administração de Inácio Accioli, precisamente aquele que, entre 1837 e 1840, defendeu e conseguiu manter o lundu no Teatro São João, sintetiza bem em seu estudo o significado simbólico presente em tal atitude:

A gestão Accioli no Teatro de S. João materializou-se na corrente das tradições antigas regionais através do lundu-farsa, nascido das concepções lúdicas populares e caboclas que evoluíram dos domínios negligenciados como o paturi, ou o bahiano. O seu sistema de representação cênica ou coreográfica nasceu de indivíduos cuja vontade se caracterizava pela busca de autocompreensão e expressão próprias, acabou não vingando na palco por falta de interação com os desejos da classe dominante que, dando preferência aos signos europeus, buscava o refinamento de uma cultura infinitamente menos popular dentro dos modelos da burguesia europeia (NEVES, 2000, p. 153-4).



## Sabendo um pouco mais

O Teatro São João se localizava ao lado da praça que hoje leva o nome do poeta Castro Alves, mas que antigamente era conhecida como Largo do Teatro. Um incêndio, acontecido na madrugada de 6 de junho de 1923, destruiu o edifício, quando este já ultrapassava os 100 anos de idade.

Atualmente, estão sendo realizadas escavações arqueológicas no local, com vistas a descobrir as fundações do velho edifício e a antiga configuração do seu entorno.

O trabalho de escavação pode ser conferido em uma reportagem, realizada pela equipe de jornalismo da TV Record em 2019, por meio do seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=KQgY1WpgGgw>

Em relação ao teatro produzido na corte, estabelecida no Rio de Janeiro após uma rápida passagem por Salvador, demandou-se, por parte da comitiva de Dom João, a construção de um teatro maior e mais aconchegante para abrigá-la, visto que a Casa de Ópera de Manuel Luís Ferreira, muito acanhada, não atenderia às exigências da alta nobreza lusitana. Assim, em maio de 1810, foi promulgado um decreto que dizia:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente, e proporcionado à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm de extensas províncias de todos os meus Estados [...] (apud PAIXÃO, 1936, p. 95).

A partir desse decreto ergueu-se, em 1813, o Real Teatro de S. João, que durante muitos anos seria a principal casa de espetáculos do teatro brasileiro, tendo em vista que, àquela altura, o Rio de Janeiro estava prestes a se tornar a capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Isso conferiria à cidade, sem dúvida, um status elevado no novo panorama político que se iniciava, fazendo com que se tornasse o principal centro cultural do país.

A edificação do teatro se deu de uma maneira curiosa, pois repleta de lances sintomáticos do tipo de sociedade que se conformaria aqui com o traslado da família real portuguesa. Embora se tratasse de um empreendimento privado, levado a cabo pelo cabeleireiro português Fernando José de Almeida, o Estado se comprometeu cedendo o terreno e as pedras necessárias aos alicerces, antes destinados à construção de uma catedral no Largo de S. Francisco de Paula. Semelhante operação, reveladora de um patrimonialismo atávico, foi considerada pelos contemporâneos como exclusivamente sacrílega, motivo pelo qual o teatro se tornaria vítima de três incêndios em sua história (1824, 1851, 1856).

Além de doar o terreno e as pedras, o Estado também subsidiava o Real Teatro de S. João, por meio de dotações à época designadas de loterias. Isso fazia dele uma espécie de teatro semioficial: embora bancado com dinheiro público, seu usufruto, bem como seus dividendos, eram privados. Inaugurado em 12 de outubro de 1813, nele se instalaram três companhias: uma dramática, uma lírica e uma de bailados, ou seja, uma de teatro declamado, outra de ópera e, por fim, um corpo de baile. A primeira, que nos interessa de perto, era liderada pela portuguesa Mariana Torres, atriz que se destacara no Teatro do Salitre, em Lisboa, antes de vir para cá. Aqui ela permaneceria em duas temporadas distintas, retornando de vez para Portugal em 1822. Junto dela também veio

seu conterrâneo Vítor Porfírio de Borja, ator que empreenderia no Brasil uma carreira profícua e bastante longeva.

No início de sua história, o repertório que prevalecia no Real Teatro de São João era composto, basicamente, das peças de Antônio Xavier, autor português em voga naqueles tempos cuja extensa obra é, em grande parte, composta de adaptações de peças estrangeiras, espalhadas por diferentes gêneros. Nesse período algo indefinido em termos estéticos, comprimido entre a decadência neoclássica e a ascensão romântica, três tipos de peças, na ótica de Décio de Almeida Prado, teriam prevalecido: as sensíveis, as bélicas e as liberais.

As sensíveis seriam comédias sentimentais próximas do melodrama. As bélicas, como o próprio nome sugere, se diferenciariam pelo imenso aparato cênico que demandavam, graças às suas tramas recheadas de conflitos militares, ao passo que as liberais, bem típicas desse momento, procuravam enaltecer a figura do “déspota esclarecido”, isto é, do monarca disposto a aceitar os limites impostos por uma constituição e um parlamento independente. Semelhante temática, que muitas vezes já se mostra nos títulos das peças – tais como *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia* e *O Verdadeiro Heroísmo ou o Anel de Ferro* – não surpreende, uma vez que estaria em plena sintonia com o chamado “espírito do tempo”.

Na visão de Antonio Candido, arrazoada em *Formação da Literatura Brasileira*, os primeiros três decênios do século XIX se destacariam em nosso panorama histórico devido aos intensos e fecundos debates políticos travados naqueles anos, abalizados no pensamento liberal. Graças à pujança de uma certa *literatura de compromisso*, representada pelo ensaio, pelo artigo jornalístico e até pelo panfleto, o Brasil teria vivido, de acordo com Candido, a sua *Época das Luzes*, caracterizada, entre outras coisas, pela confiança na razão e no progresso. Isso se traduziria, em termos práticos, no desejo de reformas políticas e sociais, desejo esse a que o teatro, por motivos óbvios, não poderia ficar indiferente. Em razão disso, o palco brasileiro se transformaria, naqueles tempos, num verdadeiro palanque.

O próprio Real Teatro de S. João, posteriormente rebatizado de Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, em homenagem a D. Pedro I, com a abdicação deste, em 1831, ganharia uma nova designação: Teatro Constitucional Fluminense, nome que se manteve durante todo o Período Regencial (1831-1840) como símbolo de uma época mais liberal, na qual o país vivenciou, por alguns anos, a experiência de um governo republicano.

A esse caldeirão ideológico não se pode deixar de acrescentar um outro elemento fundamental: o nacionalismo. Momento de afirmação nativista, que desembocaria na independência política e se prolongaria ainda durante muitos anos depois dela, adentrando na seara cultural, ao teatro caberia, assim como as outras artes, procurar emancipar-se da “pátria-mãe” portuguesa, seja do ponto de vista cênico, seja do dramaturgico.

No tocante ao primeiro, ela deveria se dar, antes de mais nada, pela conquista do palco, tomando o lugar dos/as atores/atrizes portugueses/as então em atividade e majoritários nos teatros da capital. Em 1829, alguns anos após a partida de Mariana Torres, novamente importou-se de Portugal uma companhia teatral para ocupar o principal teatro da corte, agora liderada pela atriz Ludovina Soares da Costa, que aqui trabalharia até o fim de sua vida. Somente em 1833, quando o ator fluminense João Caetano dos Santos fundou a sua própria companhia, toda ela formada de brasileiros/as, o teatro nacional começaria a desprender-se da mão-de-obra lusitana, ao menos simbolicamente. Isso porque, na prática, ele ainda manteria laços muito próximos com Portugal até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-18), época em que esse intercâmbio teria, de fato, se interrompido, diminuindo consideravelmente a presença de portugueses/as nos palcos brasileiros e, por conseguinte, do sotaque que lhes é peculiar.

Em relação à dramaturgia, ela seguirá, em princípio, as mesmas determinações que condicionaram outras artes como, por exemplo, a literatura, de valorização do autor nacional e, já seguindo os passos do romantismo, de valorização da “cor local”, isto é, dos aspectos descritivos presentes no discurso literário (e isso também vale para a literatura dramática), inspirados na beleza e grandiosidade da paisagem brasileira.

Da junção entre esses dois fatores, a nacionalização da cena, aliada à nacionalização da dramaturgia, é que se teria configurado, segundo certos/as historiadores/as, um teatro brasileiro propriamente dito, no sentido de ele já congregar, além do sentimento de nacionalidade, uma cadeia de produção toda ocupada por nativos/as (dramaturgos, atores/atrizes e o público em geral).

## 2.1.2 João Caetano dos Santos

Nesse momento, no qual despontava na América uma nova nação, singularizada pelo seu gigantismo geográfico, pela língua e pelo sistema de governo, um ator simbolizaria e encarnaria, em certa medida, boa parte das expectativas de então: João Caetano dos

Santos, mais conhecido apenas como João Caetano. Nascido em Itaboraí (RJ), lá ele faria sua estreia amadorística nos palcos, ao interpretar, em 1827, o protagonista de uma peça chamada *Carpinteiro da Livônia*. Quatro anos depois, já instalado no Rio de Janeiro, deu-se a estreia profissional, sucedida no recém nomeado Teatro Constitucional Fluminense, em um espetáculo feito para celebrar a abdicação de D. Pedro I (*O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade ou A Queda do Tirano*, do dramaturgo português Camilo José do Rosário).

Em 1833, devido a desavenças com os atores e atrizes portugueses empregados no Constitucional, João Caetano fundou, juntamente com sua companheira, a atriz Estela Sezefreda, uma companhia formada apenas por brasileiros/as, episódio narrado por alguns estudiosos/as como um passo importante no tocante à nacionalização do teatro produzido na corte. Após uma rápida passagem pelo Teatro do Valongo, além de uma excursão a Mangaratiba e Angra dos Reis, João Caetano conseguiu instalar-se no Teatro Constitucional Fluminense, à época desocupado com a saída dos artistas portugueses, que haviam se mudado para uma outra casa (o Teatro São Januário).

Seria o início de uma trajetória profissional longa e muito exitosa, que lhe conferiria, ao longo dos anos, o título de maior ator brasileiro do século XIX. Sem pretender negar os seus inúmeros méritos, amplamente divulgados em vários estudos, vale a pena tecer a seguinte ressalva: se João Caetano foi o maior ator brasileiro de sua época, ele o foi dentro de um tipo específico de teatro, que é, em suma, o teatro dramático, amparado em gêneros como a tragédia neoclássica e o drama romântico. Ou seja: amparado nos gêneros mais elitizados e, portanto, mais valorizados de acordo com uma certa hierarquia de valores, o primeiro reportando-se à decadente aristocracia e o último à ascendente burguesia.

Formas populares que não se coadunam com essa vertente teatral mais hegemônica, como a farsa, a comédia de costumes ou o teatro de revista, obviamente não costumam despertar o mesmo apreço da intelectualidade nacional, fidalga no mais alto grau. Donde se explica o porquê de certos/as artistas não figurarem na história do teatro brasileiro no mesmo patamar de importância que outros/as, fundamentalmente em razão de não terem se devotado, em suas carreiras, aos gêneros considerados “elevados”. Bons exemplos desse tipo de apagamento da história, que só leva em consideração as formas representativas das classes dominantes, seriam Francisco Corrêa Vasques e Xisto Bahia, dois atores que, a despeito do enorme sucesso que obtiveram em vida, militando na seara do teatro cômico-musicado, jamais conquistaram o seu devido lugar em nossa historiografia teatral.

João Caetano, ator por excelência dramático, embora tenha sido muito criticado em vida (por inúmeros motivos), adquiriu, após sua morte, um status colossal, que o qualificaria como um gênio *ex-abrupto*, um artista que, apesar da pobreza do meio em que viveu, desprovido da infraestrutura necessária a uma formação adequada em sua arte, conseguiu se tornar o “Talma brasileiro”. Somente após as pesquisas desenvolvidas por Décio de Almeida Prado foi possível obter uma visão mais equilibrada a respeito desse grande artista, dono de uma trajetória muito peculiar, pois repleta de contradições.

O homem que teria dado início ao teatro brasileiro com a representação, em 1838, das peças *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* e *O Juiz de Paz da Roça*, foi o mesmo que, ao longo da carreira, praticamente não montou autores brasileiros, recusando-se a apoiar o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. O homem que surpreendeu a todos/as ao promover a encenação dos primeiros dramas românticos franceses, demonstrando uma aptidão especial em relação à nova estética, foi o mesmo que, com o passar do tempo, acomodou-se nesse registro de cunho mais melodramático e exagerado no tocante à interpretação. O homem que admirava com paixão François-Joseph Talma, cujo trabalho era totalmente ligado à estética neoclássica, apresentava laços muito mais próximos com outro ator francês (Frédéric Lemaître), considerado o protótipo do intérprete romântico. E por aí vai.

Não sendo possível resumir aqui todas as facetas de João Caetano, melhor concentrar-se naquela que seria, provavelmente, a mais relevante do ponto de vista histórico: a parceria estabelecida com dois dramaturgos (Gonçalves de Magalhães e Martins Pena) na montagem de suas primeiras peças, cujas estreias se transformariam, com o passar dos anos, em grandes marcos na história do teatro brasileiro.

### 2.1.3 Domingos Gonçalves de Magalhães

Se, nos tratados de literatura brasileira, Gonçalves de Magalhães figura como o introdutor do romantismo no país, ao publicar, em 1836, o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, a ele também costuma ser tributado, em nossa historiografia teatral, um papel semelhante, ao escrever e fazer encenar, pelas mãos de João Caetano, a peça *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*.

Escrita quando Magalhães se encontrava na Europa, onde tomou contato com a estética romântica, sua estreia sucedeu-se em 13 de março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense. É sabido que o espetáculo fez bastante sucesso, por

intermédio de alguns testemunhos remanescentes. Mas a categoria simbólica que ele hoje detém, de evento inaugural do teatro brasileiro, é algo que foi surgindo ao longo do tempo, fruto do trabalho de críticos/as e historiadores/as, basicamente.

Um momento marcante nesse sentido pode ser percebido quando José Veríssimo, importante crítico literário de antanho, publicou sua obra magna: *História da Literatura Brasileira*, de 1916. Em um capítulo intitulado “O Teatro e a Literatura Dramática”, Veríssimo, ao comentar a relevância histórica de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, pronuncia-se da seguinte maneira:

O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abrasilizados, 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 ou implicitamente lhe falava do Brasil. Isso sucedia dezesseis anos após a independência, quando ainda referviam e bulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas. Nada mais era preciso para que na opinião do público brasileiro, em quem era ainda então vivo o ardor cívico, aquele teatro com os que nele oficiavam como autores e atores, tomasse a feição de um tempo onde se celebrava literariamente a pátria nova (VERÍSSIMO, 1963, p. 276).

O argumento de que o protagonista da peça também era brasileiro não é dos mais convincentes, uma vez que Antônio José da Silva, o Judeu, apesar de ter nascido aqui, mudou-se para Portugal muito cedo e lá empreendeu toda a sua carreira teatral. Como não poderia deixar de ser, a ação de *Antônio José* se passa em Lisboa, fator que tira da peça boa parte de sua carga nacionalista, na medida em que não se encontra nela uma das pedras de toque do Romantismo publicizado por Magalhães: a “cor local”.

Na ótica do crítico paraense, um teatro, para almejar a categoria de nacional, necessitaria atingir um determinado patamar de desenvolvimento social. Isso pressupunha a observância de algumas condições orgânicas, que incluíssem em uma cadeia coerente e indissolúvel os seguintes elementos: autores, elencos, obras e público nacionais. Antes de formada esta cadeia, cujas partes, ao interagirem, comporiam algo como um *sistema*, não se poderia falar em “teatro brasileiro propriamente dito”, mas apenas e tão somente em “manifestações teatrais”, ou, nas palavras de José Veríssimo, em teatro “que só tem a circunstância de estar no Brasil” (VERÍSSIMO, 1963 p. 274).

Discorde-se ou concorde-se com semelhante interpretação, ela fez escola no âmbito da historiografia brasileira, literária e teatral. Com base em tais pressupostos, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* passou a ser vista como o marco divisório a separar duas eras: um teatro colonial e um teatro nacional. Ao seu autor se poderia atribuir, portanto, a criação de uma autêntica cena brasileira, aliado ao trabalho de João Caetano. Semelhante noção reapareceria, com mais substância retórica e teórica, em estudos posteriores ao de Veríssimo, como os de Carlos Süssekind de Mendonça (*História do Teatro Brasileiro*, de 1926), Décio de Almeida Prado (“Evolução da Literatura Dramática”, de 1955), J. Galante de Sousa (*O Teatro no Brasil*, de 1960) e Sábato Magaldi (*Panorama do Teatro Brasileiro*, de 1962).

Mas há quem discorde. Um deles é o jornalista e crítico teatral amazonense Lopes Gonçalves, autor de um ensaio, publicado originalmente em 1961 na revista *Dionysos*, nomeado “Burgain, o Criador de Nosso Teatro”. Para esse estudioso, a glória atribuída a Magalhães deveria pertencer a outro autor: Luís Antônio Burgain, dramaturgo que, embora nascido na França, veio ainda jovem para o Brasil, onde se estabeleceu como professor e fez carreira literária. Burgain seria o verdadeiro precursor do romantismo teatral no Brasil pelo fato de um ano antes de Magalhães, duas peças suas terem sido montadas pela companhia de João Caetano: *A Última Assembleia dos Condes Livres e Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões*.

Na primeira parte de *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979), de Lothar Hessel e Georges Raeders, observa-se um esforço dos autores no intuito de corroborar a tese acima exposta, fundamentalmente baseada em três princípios: a precedência cronológica de Burgain em relação a Magalhães; o fato de suas peças serem consideradas dramas românticos; a noção subentendida de que somente com a introdução do romantismo se inicia um teatro verdadeiramente brasileiro. Embora não seja possível adentrar em todas as minúcias que envolvem essa polêmica, repleta de particularidades teóricas, cabe informar que o fulcro da questão encontra-se no segundo princípio, relacionado à categorização das peças de Burgain. Se, para os seus entusiastas, obras como *A Última Assembleia dos Condes Livres* seriam autênticos dramas românticos, para os seus detratores elas não passariam de “simplórios” melodramas, forma de teatro popular aparentada com o drama romântico, mas que, em princípio, não se confunde com ele.

Tido, pelos dois partidos, como um gênero de menor valor, não ficaria bem ao teatro brasileiro instituir um melodrama – e, por conseguinte, um melodramaturgo – como

as “pedras fundamentais” de sua história. Logo, tanto a inclusão quanto a exclusão de Burgain nos quadros de nossa historiografia teatral se devem, essencialmente, à sua admissão, ou não, nas hostes do Romantismo e de seu correlato no âmbito dramaturgico, o drama romântico, gênero associado aos anseios burgueses. O fato desse autor não ter nascido no Brasil, ao contrário de Magalhães, torna-se, assim, um elemento de menor importância em torno dessa disputa, que não esconde, como sempre, certos aspectos classistas.

O problema se mostra ainda mais complexo quando a ele se acrescenta um dado incontornável: embora Gonçalves de Magalhães tenha proclamado para si, no prefácio que acompanha a primeira edição de *Antônio José*, o protagonismo na introdução do Romantismo nos palcos brasileiros, ele denominou sua obra como uma tragédia, algo completamente paradoxal, na medida em que o drama romântico foi criado justamente como forma de oposição à tragédia neoclássica, com toda sua pompa e suas normas de composição ancestrais. Ainda que tanto a tragédia como o drama se insiram na ordem dos “gêneros nobres”, portanto aptos a figurar nos estudos históricos, a categorização proposta por Magalhães é mais uma das muitas contradições presentes em sua primeira obra dramaturgica, estacionada a meio-caminho entre o Neoclassicismo e o Romantismo. Ou nem isso.

Apesar do sucesso obtido com a encenação de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, a carreira de Gonçalves de Magalhães como dramaturgo foi bem curta. Um ano depois de sua consagração, ele escreveria uma nova tragédia (*Olgiato*), cuja ação se passa no século XV, em Milão, e gira em torno de uma conspiração política. A companhia de João Caetano representou a peça, levada no Teatro Constitucional Fluminense e estreada em 7 de setembro de 1839. Contudo, não encontrando no texto nenhum papel que lhe despertasse o interesse, João Caetano se absteve de participar da montagem. Coincidentemente ou não, *Olgiato* não alcançou a mesma aclamação de *Antônio José*, algo que parece ter deixado marcas no autor, fazendo com que ele jamais se dedicasse à dramaturgia novamente.

## 2.1.4 Luís Carlos Martins Pena

Junto a João Caetano e a Gonçalves de Magalhães, outro nome considerado indispensável na criação de um teatro no qual os/as brasileiros/as pudessem se reconhecer foi o de Luís Carlos Martins Pena, apontado como criador da comédia nacional. Embora jamais tenha reivindicado semelhante glória para si, sua

comediografia foi adquirindo, ao longo dos anos, um papel de destaque cada vez maior em nossos palcos, devido, especialmente, a dois fatores: o volume de encenações que ela sempre despertou e, aliado a este, a tradição que ela instaura no teatro brasileiro, enraizada na chamada comédia de costumes. Uma tradição, acrescente-se, sólida e ininterrupta, que atravessou os séculos XIX e XX sempre na “crista da onda”, graças ao trabalho de autores como, por exemplo, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior, Artur de Azevedo, Armando Gonzaga, Oduvaldo Vianna e muitos outros.

A fortuna crítica da obra de Martins Pena, bastante acidentada, é algo cuja explanação exigiria um estudo à parte. Quem primeiro procurou consagrá-la na seara de nossa literatura dramática foi Sílvio Romero, em um estudo originalmente publicado em 1897 e depois incluído na edição de 1943 de sua *História da Literatura Brasileira*. De acordo com o intelectual sergipano, “se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época” (ROMERO, 1980, p. 1364).

Desde então, com maior ou menor ênfase, Martins Pena vem sendo apontado como a terceira referência basilar do teatro brasileiro, ao lado de João Caetano e Gonçalves de Magalhães, cada qual atuando dentro de um campo específico (o drama, a comédia e a cena). A constituição dessa tríade de patronos é facilitada pelo fato de que, tal como sucedeu a Gonçalves de Magalhães, a primeira peça de Martins Pena também estreou no ano de 1838, montada pela companhia de João Caetano (ainda que este não fizesse parte do elenco).

Contudo, enquanto a estreia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* realizou-se com toda a pompa requerida por uma “ocasião histórica”, a de *O Juiz de Paz da Roça*, sucedida alguns meses depois, aconteceu na mais completa surdina. A respeito disso, basta informar que, nos anúncios dos jornais da época, o nome do autor sequer é mencionado. Além disso, sendo *O Juiz de Paz da Roça* uma comédia de apenas um ato, inspirada no modelo do entremez, sua apresentação teve lugar na forma de uma atração complementar, alocada no entreato de um espetáculo sério (no caso, um drama do romantismo espanhol chamado *A Conjuração de Veneza*).

Outra diferença relevante a separar Gonçalves de Magalhães de Martins Pena é a questão vocacional, pois, se o primeiro não passou de um dramaturgo ocasional, autor de apenas duas peças, o segundo foi um típico “homem de teatro”, na melhor acepção que o termo abarca. Apesar de sua vida curta, Martins Pena escreveu, em um

intervalo de aproximadamente dez anos (1837-47), cinco dramas (ou melodramas, sua faceta menos conhecida) e 20 comédias, das quais três, infelizmente, não chegaram na íntegra até nós. Isso sem contar sua produção como crítico de ópera, hoje acessível por ter sido coligida, em 1965, na forma de livro.

Não bastasse a questão vocacional, conforme se pontuou, a comediografia legada por Martins Pena conseguiu afirmar uma tradição no teatro brasileiro. Uma tradição reconhecível, gostando-se ou não dela. O mesmo não se pode afirmar em relação ao drama e à tragédia, gêneros com uma trajetória bastante errática nos palcos nacionais. Ainda assim, é curioso notar que, apesar de tudo isso, o comediógrafo fluminense, nos estudos mais abrangentes de historiografia teatral, quase sempre aparece “um ou dois passos” atrás de Magalhães, no tocante ao grau de importância na formação de um teatro brasileiro.

Isso acontece não exatamente em razão de Martins Pena ter se dedicado à comédia, gênero menos prestigiado que a tragédia e o drama nos quadros de um pensamento estético mais conservador. O motivo principal se deve ao fato de, na comediografia do autor, quase não se encontrarem exemplares de um tipo específico de comédia, conhecida como comédia de caráter ou comédia de humores. Trata-se, muito sumariamente, daquela espécie de comediografia devotada à composição de grandes “arquetipos universais”, personificados em figuras como o Tartufo, Dom Juan, Harpagão ou Alceste, cada qual encarnando, respectivamente, o falso devoto, o hedonista, o avaro e o misantropo.

Os exemplos trazidos à tona, arrolados da obra de Molière, não são em vão. Embora refiram-se apenas a uma parte específica da comediografia molieresca, trata-se da parcela mais valorizada pela crítica tradicional, inspirada nas categorizações estipuladas por Nicolas Boileau-Despréaux em sua *A Arte Poética* (1674). Por conta de tais categorizações, que não escondem suas origens elitistas e aristocráticas, gêneros como a comédia de costumes, [a comédia de intriga](#) e a farsa, precisamente aqueles pelos quais a obra de Martins Pena transita, acabaram rebaixados em termos hierárquicos, pois pertencentes ao depreciado campo do “baixo cômico”.

Trata-se de uma reserva que se pode encontrar tanto nos estudos mais antigos de história literária, como os de Sílvio Romero e José Veríssimo, quanto em trabalhos modernos de historiografia teatral, dentre os quais os de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Por mais que tais autores ressaltem certas qualidades antevistas nas comédias de Martins Pena, como a graça espontânea, a composição de tipos bem característicos

da sociedade brasileira e a boa construção dos enredos, sempre despontam, aqui ou acolá, alguns senões relacionados ao modelo de comicidade no qual o comediógrafo se encaixaria.

Isso é muito perceptível quando, por exemplo, se lamenta o fato de Martins Pena ter morrido jovem, com apenas 33 anos, vítima de tuberculose. Caso tivesse vivido mais tempo, segundo certos/as comentaristas, ele poderia ter se preparado mais para, então, introduzir-se no terreno consagrado da “alta comédia”, centrada, segundo as noções neoclássicas, nos estudos de caráter. Como isso não foi possível, a Martins Pena não caberia o epíteto de o “Molière brasileiro” (tal como afirmara João Caetano), mas, no máximo, um Aristófanes ou um Plauto, comparações honrosas, sem dúvida, malgrado representarem, de fato, um claro aviltamento de seu valor.

Somente no final do século passado, graças a alguns estudos como, por exemplo, *Na Tapera de Santa Cruz: Uma Leitura de Martins Pena* (1987), de Vilma Sant’Anna Arêas, a figura do comediógrafo fluminense deixaria essa espécie de limbo no qual se encontrava para adentrar, em definitivo, no panteão de nossos grandes autores teatrais, admirado precisamente em virtude dos aspectos populares que lhe são inerentes.

### 2.1.5 O Romantismo no Teatro Brasileiro e Baiano

A introdução do Romantismo no teatro brasileiro aconteceu de maneira paulatina, compreendendo um intervalo de aproximadamente 20 anos, entre as décadas de 1830 e 1840. No campo da teoria, o primeiro registro existente data de 1833, ano em que três estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo (Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga) publicaram um artigo na Revista da Sociedade Filomática nomeado “Ensaio sobre a Tragédia”. Texto relativamente longo, nele se observa um esforço dos autores em traçar um panorama da história do teatro ocidental, com destaque para o papel representado pela tragédia ao longo dessa história.

No confronto entre a tragédia e o drama, questão fulcral no embate entre as estéticas neoclássica e romântica, os três futuros bacharéis se mostram francamente conservadores, ao defenderem o gênero mais tradicional em detrimento daquele considerado “moderno”. Para esses estudantes, que não escondem sua formação clássica, a construção de um teatro brasileiro deveria se alicerçar na nobreza do modelo pretérito.

Poucos anos depois, em 1836, quando a companhia de João Caetano começou a encenar os primeiros dramas românticos franceses no Teatro Constitucional Fluminense, um desses estudantes, agora já formado e atuando como jornalista na corte (Justiniano José da Rocha), teria a oportunidade de comentá-los no folheto do jornal *O Cronista*. Não por acaso, ele costuma ser apontado, em certos trabalhos historiográficos, como o primeiro crítico teatral brasileiro. Suas reações às investidas iniciais do Romantismo nos palcos nacionais – materializadas em comentários às montagens de *A Torre de Nesle* e *O Rei se Diverte* – não foram, como se poderia prever, muito receptivas, considerando as prevenções do crítico contra o movimento expostas em “Ensaio sobre a Tragédia”.

Apesar de sua má acolhida, o fato é que outras representações de peças escritas por Alexandre Dumas e Victor Hugo se seguiram, ajudando na divulgação do Romantismo teatral entre nós. O passo seguinte, que seria a produção de originais brasileiros inspirados nos modelos franceses, é assunto que já foi discutido quando se abordou, mais atrás, as polêmicas em torno de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. Sem querer retomá-las, vale observar a timidez com que a nova estética inicialmente se fez presente, seja em relação a Magalhães, autor de peças configuradas entre o drama e a tragédia, seja em relação a Luís Antônio Burgain, autor de peças configuradas entre o drama e o melodrama. Nos dois casos prevalece, independente de quem se escolha como o “patriarca” do Romantismo teatral brasileiro, o hibridismo (ou ecletismo) formal.

Levando-se em conta somente esse quesito, os primeiros autênticos dramas românticos nacionais só apareceriam na década de 1840, por obra e graça de um escritor bem mais conhecido pela sua poesia do que por sua dramaturgia: Antônio Gonçalves Dias. Autor de quatro peças teatrais, produzidas entre 1843 e 1850, elas se enquadrariam, sem maiores objeções, em dois modelos típicos do teatro romântico: o drama histórico e o drama lírico. Do primeiro grupo fazem parte *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1844-45) e *Boabdil* (1850), formatadas nos moldes das peças históricas de Alexandre Dumas e Victor Hugo; no segundo grupo se incluiria Leonor de Mendonça (1846), drama influenciado diretamente pelo *Chatterton* (1834), de Alfred de Vigny, obra símbolo do que se poderia chamar, sem nenhuma conotação pejorativa, de “egolatria romântica”.

Em que pese quase todas essas peças permanecerem inéditas nos palcos, ao menos enquanto o autor viveu, conceitualmente, conforme destaca Décio de Almeida Prado,

elas escapariam “à tragédia, pelo formato e pelo uso da prosa, e ao melodrama, por unir no desfecho amor e morte” (PRADO, 1996, p. 93). Por conta disso, elas seriam, na visão do historiador paulista, os primeiros exemplares, no Brasil, que se poderiam classificar seguramente como dramas românticos.

No tocante a essa parte pouco conhecida da obra gonçalvina, uma peça se destaca nitidamente: *Leonor de Mendonça*, tida por certos/as estudiosos/as como a maior, e quiçá única, obra-prima dramática do teatro brasileiro do século XIX. Curiosamente, por mais românticas que as peças de Gonçalves Dias se apresentem em termos formais, em nenhuma delas se encontra um dos aspectos primordiais não só do Romantismo como, também, da obra poética do autor: o nacionalismo. Dispensando a famosa “cor local” dos românticos, as ações de seus dramas se passam impreterivelmente em países da Europa, e não remetem, nem de longe, ao exaltado nacionalismo da “Canção do Exílio”, por exemplo, presente em seus *Primeiros Cantos* (1846).



**Figura 6** – Retrato de Gonçalves Dias

Fotografia de Arquivo Nacional do Brasil (domínio público)

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/152407672@N02/43062385455>

Na mesma época em que Gonçalves Dias produziu sua obra dramaturgica, outros autores procuraram se embrenhar pelos caminhos do drama histórico, porém valendo-se, em seus argumentos, de episódios da história brasileira. Quatro exemplos podem ser mencionados:

- *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, de Luís Antonio Burgain (1843).
- *Itaminda ou O Guerreiro de Tupã*, de Martins Pena (1846).
- *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana*, de Joaquim Norberto (1846).
- *Amador Bueno*, de Francisco Adolfo de Varnhagem (1847).

Caberia aqui levantar a seguinte questão: se tais peças são contemporâneas às de Gonçalves Dias, e ainda por cima acrescidas de assunto nacional, por que, para uma parcela de nossa historiografia teatral, não se lhes atribui o papel de precursoras do Romantismo no teatro brasileiro? Novamente, isso acontece devido a problemas de ordem conceitual: a despeito da temática nacionalista, a configuração formal dessas peças se aproximaria mais do melodrama do que propriamente do drama de inspiração romântica.

De acordo com semelhante ótica historiográfica, o encontro entre forma e conteúdo autenticamente românticos se daria mais tarde, de maneira algo temporã inclusive, quando, a partir de 1858, quatro peças, quase todas produzidas fora do Rio de Janeiro, procuraram dramatizar certas passagens da história civil brasileira: *Calabar* (1858), de Agrário de Menezes; *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar; *Sangue Limpo* (1861), de Paulo Eiró; e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867), de Castro Alves.

O caráter anacrônico de tais produções se explica porque, na época em que foram produzidas, o teatro romântico encontrava-se em declínio, tanto na França como no Brasil, sobrepujado pela corrente estética destinada a sucedê-lo na preferência das gerações mais novas: o Realismo. A esse respeito, não custa informar que o Teatro Ginásio Dramático, edifício que se transformaria, com o passar dos anos, no templo do Realismo teatral brasileiro, já existia, sob essa designação, desde 1855. Apesar de extemporânea, ainda assim se percebe nessa leva de dramas históricos nacionais as suas contradições, pois nem todos se encaixam com precisão nos modelos exportados pelo Romantismo francês. *Calabar*, por exemplo, assim como sucede a *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, é uma peça que adota os princípios da dramaturgia romântica parcialmente, ficando, assim, também estacionada entre o drama e a tragédia.

Seu autor, Agrário de Menezes, é uma das figuras mais importantes do teatro baiano no século XIX. Além de dramaturgo, ele se destacou, durante alguns anos, como administrador do Teatro São João e como membro fundador do **Conservatório Dramático da Bahia**. Nascido em 1834, Menezes faleceu jovem, aos 29 anos, em 1863, vítima de uma apoplexia quando assistia a um espetáculo no teatro por ele dirigido. Embora *Calabar* seja a sua obra mais conhecida, ele é autor de muitas outras peças, a maioria de inclinação romântica, como, por exemplo, *Bartolomeu de Gusmão* e *O Dia da Independência*.

Em relação a Castro Alves, outro escritor baiano a compor a plêiade de nomes arrolados acima, a dramaturgia por ele produzida praticamente se resume a *Gonzaga ou A Revolução de Minas*. Praticamente porque, além desse texto, Castro Alves deixou um outro drama inacabado (*D. Juan ou A Prole dos Saturnos*) e um pequeno poema dramático intitulado *Uma Página de Escola Realista*. A motivação para que o grande poeta se introduzisse no campo da literatura dramática foi, tanto em *Gonzaga* como em *Uma Página de Escola Realista*, o seu relacionamento com a atriz portuguesa Eugênia Câmara.

Conforme narram todas as biografias do escritor baiano, Castro Alves e Eugênia Câmara se conheceram no Recife, entre os anos de 1863 e 1866, quando por lá se instalou, vinda do Rio de Janeiro, a companhia teatral de Furtado Coelho, da qual Eugênia Câmara fazia parte. Castro Alves, por sua vez, residia à época na capital pernambucana, onde estudava Direito. Após iniciarem um relacionamento amoroso, a atriz portuguesa, dez anos mais velha que seu jovem amante, decidiu permanecer na cidade, enquanto a companhia de Furtado Coelho, em excursão pelo país, deslocou-se para Salvador. A composição de *Gonzaga ou A Revolução de Minas* data desse período, em que os dois viveram juntos no Recife. Não à toa, o papel de Maria Dorotéia, um dos principais da peça, foi concebido especialmente para o brilho de Eugênia Câmara.

Uma vez concluída, iniciaram-se as tratativas para levá-la ao palco. Ao passarem por Salvador, os dois organizaram uma representação amadora do drama, cuja estreia se deu no Teatro São João em 07 de setembro de 1867. Segundo consta, em uma carta Castro Alves qualificou essa primeira montagem de “uma caricatura”. A caminho do sul, onde Eugênia Câmara pretendia retomar a carreira de atriz, o casal passou pelo Rio de Janeiro para, em seguida, instalar-se em São Paulo, lembrando que ali Castro Alves poderia dar continuidade ao curso de Direito interrompido no Recife.

Foi na capital paulista, e mais especificamente no Teatro São José, que *Gonzaga ou A Revolução de Minas* teve sua estreia profissional, acontecida em 29 de outubro de 1868, obtendo na ocasião um grande sucesso.

A alusão exclusiva aos nomes de Agrário de Menezes e Castro Alves pode passar a impressão, errônea, de que eles foram os únicos escritores baianos a se dedicarem, mesmo que ocasionalmente, ao drama romântico, em especial o drama histórico. Tomando como referência as informações contidas em *História do Teatro na Bahia* (1959), de Afonso Ruy, no capítulo reservado à dramaturgia baiana compreendida entre os séculos XIX e XX, muitos outros literatos nascidos ou radicados aqui, como Júlio César Leal, Antônio Joaquim Rodrigues da Costa, Filgueiras Sobrinho, Constantino do Amaral Tavares, Belarmino Barreto, João José de Brito e Cirilo Elói, também deram a sua contribuição no campo da literatura dramática de inspiração romântica, ainda que não tenham obtido, ao contrário de Menezes e Castro Alves, uma projeção em âmbito nacional. *Cabral*, *Caramuru*, *Pedro I, 2 de Julho* e *A Legenda de um Pária* seriam algumas das peças produzidas por esses autores cujos títulos revelariam o gênero dentro do qual se inserem.

Também não se deve imaginar, a partir destas reflexões, que a tragédia de matriz neoclássica tenha se ausentado por completo do teatro brasileiro do século XIX. Mesmo no período de maior penetração do Romantismo nos palcos nacionais, ela ainda assim foi cultivada por alguns nomes. Joaquim Norberto, autor de *Clitemnestra*, *Rainha de Micenas* (1846), e Teixeira e Sousa, autor de *Cornélia* (1847) e *O Cavaleiro Teutônico* (1855), são dois exemplos, ainda que suas peças, salvo engano, jamais tenham sido montadas, mesmo depois de impressas.

Embora se trate de um fenômeno mais atrelado à poesia e ao romance, o indianismo não deixou de marcar sua presença na dramaturgia romântica. Além do já mencionado *Itaminda ou O Guerreiro de Tupã*, de Martins Pena (1846), outras obras que tentaram, de algum modo, estetizar dramaticamente os habitantes nativos do país foram: *Cobé* (1852), de Joaquim Manuel de Macedo; e *A Voz do Pagé* (1860), de Bernardo Guimarães.

Tais autores, mais conhecidos por seus trabalhos romanescos (*A Moreninha* e *A Escrava Isaura*, respectivamente), também procuraram contribuir para o enriquecimento de nossa literatura dramática. Bernardo Guimarães, além da peça supracitada, escreveu outros dramas, todos inéditos em livro e nos palcos. O mesmo não se aplica à

dramaturgia de Joaquim Manuel de Macedo, que possui, sem dúvida, uma cota de importância maior, entre outros motivos, por não se restringir somente à seara do drama romântico. Além de obras como *O Cego* (1849) e *Cobé* (1852), inseridas em tal seara, ele produziu peças realistas (*Luxo e Vaidade* e *Lusbela*, respectivamente de 1860 e 1863) e comédias de grande sucesso, sendo as mais conhecidas *O Primo da Califórnia* (1858) e *A Torre em Concurso* (1863).

Para encerrar a parte que cabe a este *e-book* acerca do drama romântico, não se pode deixar de ao menos mencionar a única incursão de outro grande poeta no campo da dramaturgia, o *Macário* (1855), de Álvares de Azevedo. Obra pertencente a uma vertente singular do Romantismo, de cunho fantástico, ela não se confunde, por isso mesmo, nem com o drama histórico e nem com o drama lírico. Embora *Macário* não seja tão bafejado pela nossa historiografia teatral como, por exemplo, *Leonor de Mendonça*, trata-se, de todo modo, de um texto deveras interessante, que ainda hoje, vez ou outra, enseja alguma montagem.



## Sabendo um pouco mais

O Conservatório Dramático da Bahia foi inaugurado em agosto de 1857, por iniciativa de Agrário de Menezes, João Pedro da Silva Vale e de Antônio Álvares da Silva. Tal como seu congênere, o Conservatório Dramático Brasileiro, instalado no Rio de Janeiro e instituído em 1843, ele deveria assumir a função de proteger e incentivar o teatro local, especialmente no campo da dramaturgia, por meio de uma série de ações fomentadoras.

Contudo, fiando-se nas informações registradas por Afonso Ruy (1959), o Conservatório Dramático da Bahia teria cumprido, de fato, os seus objetivos estatutários, incrementando o teatro baiano enquanto se manteve em atividade. Muito diferentemente foi o caso do Conservatório Dramático Brasileiro, que, apesar das boas intenções quando de sua criação, tornou-se, ao longo do tempo, uma instituição de caráter meramente censório, responsável por embargar peças de autores como Gonçalves Dias, Martins Pena, José de Alencar, entre outros.

## 2.1.6 O Realismo no Teatro Brasileiro e Baiano

Na França, pátria que costumava ditar, no século XIX, todas as “modas” artísticas e literárias, o Romantismo, ao menos no teatro, começou a definhir em 1843, ano em que Victor Hugo estreou sua última peça (*Les Burgraves*), resultando num enorme fracasso. Praticamente na mesma época, um autor chamado François Ponsard, saudosista assumido da estética neoclássica, escreveu e fez montar uma tragédia intitulada *Lucrecia*, que obteve, em contrapartida, uma acolhida memorável. Iniciava-se, aí, uma espécie de contraofensiva antirromântica, que entraria para a história com o nome de *École du Bon Sens* (Escola do Bom Senso).

Propugnando uma dramaturgia mais sóbria, desprovida dos excessos peculiares ao Romantismo, com suas personagens celeradas e seus amores proibidos, a *École du Bon Sens*, enquanto movimento, estendeu-se até 1853, aglutinando em torno de si alguns escritores ligados ao teatro, como Émile Augier, Michel Carré, Jules Barbier e outros. Embora não rompessem completamente com as liberdades formais estabelecidas pelos românticos, dentre as quais a desobediência à regra das três unidades (ação, tempo e espaço), os dramaturgos ligados a esse círculo procuraram se distanciar de seus antecessores principalmente em termos ideológicos: em lugar do individualismo exacerbado e da defesa intransigente aos direitos da paixão, próprios do Romantismo, eles procuraram dramatizar, em suas peças, valores ligados à família e aos interesses coletivos. Por interesses coletivos, compreenda-se: aqueles ligados à burguesia.

Com efeito, saem de cena as paixões tresloucadas, que quase sempre levavam os enamorados à morte, para a entrada triunfal de uma das mais caras instituições burguesas: o casamento, visto como o antídoto ideal contra as tendências disruptivas da paixão. Em algumas das principais obras produzidas pelo movimento, como *Gabrielle* (1849), de Augier, e *Honra e Dinheiro* (1853), de Ponsard, percebe-se outra diferença fundamental, ligada à ambientação, e que definirá, de certo modo, os rumos do teatro francês nos anos seguintes.

Contrariamente às peças românticas, com suas ações transcorridas na longínqua Idade Média, os autores começaram a olhar mais para o mundo ao seu redor, ou seja, a Paris cintilante e efervescente do século XIX. Isso significa dizer que, aos poucos, os enredos foram adquirindo uma feição menos idealizada, pois ambientados no tempo presente. Seria esse um dos fatores determinantes para a eclosão de uma nova estética teatral, que entrará para a história com o nome de Realismo.

Seu marco decisivo, segundo certos/as historiadores/as, deu-se em fevereiro de 1852, quando estreou, no Teatro Vaudeville, *A Dama das Camélias*, peça de Alexandre

Dumas Filho adaptada do romance homônimo de sua autoria. Com o sucesso da montagem, que ficou mais de um ano em cartaz, consolidou-se no teatro francês não somente o gosto pelas tramas decorridas no presente, algo que a *École du Bon Sens* já ousara empreender, mas, também, o abandono dos versos alexandrinos, tão caros à tragédia. Em lugar desses, adotou-se uma prosa próxima da fala cotidiana, tendo em vista introduzir na cena uma dicção mais natural e despojada.

A partir de tais informações, percebe-se que a *École du Bon Sens* cumpriu um papel histórico de transição entre a decadência romântica e a ascensão do teatro realista. Este, no rastro do antirromantismo preconizado por seus antecessores, deles herdou a atitude moralizadora, fazendo do palco uma tribuna de exaltação das “virtudes burguesas” (o casamento por amor, o crescimento do trabalho encarado como único meio de ascensão social, seriam os principais). Se, por um lado, o Romantismo representou, em sua eclosão, os interesses *revolucionários* de uma burguesia que ainda não havia se consolidado no poder, donde se compreende o seu ostensivo amoralismo, por outro, o Realismo representaria os interesses *reacionários* dessa mesma classe social quando já adquirira a hegemonia política.

De qualquer forma, com a estreia de *A Dama das Camélias*, obra que tem como tema a prostituição elegante de Paris, a voga das peças preocupadas com a observação do real e a pintura dos costumes, dentro de um viés moralizante, afirmou-se de vez, seduzindo certos autores como, por exemplo, Théodore Barrière, Octave Feuillet, Victorien Sardou e Émile Augier – que abandonaria os procedimentos da *École*.

No Brasil oitocentista, cujo teatro, além de outras artes, caminhava *pari passu* com o teatro francês, a estética realista não demoraria a se fazer presente. Se, no Rio de Janeiro, o Romantismo teatral se ligava, impreterivelmente, ao trabalho de João Caetano, sediado no Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara (antigo Constitucional Fluminense), o Realismo terá como o seu “templo” o Teatro Ginásio Dramático, nome conferido ao antigo Teatro São Francisco a partir de 1855. Ali o empresário Joaquim Heleodoro do Santos instalou, juntamente com a atriz Maria Velutti, uma nova companhia, destinada a se tornar, com o tempo, num verdadeiro baluarte do Realismo teatral, aglutinando, em torno de si, alguns dos maiores intelectuais brasileiros da época. Ademais, ao aderir às peças de Dumas Filho e seus confrades, o Teatro Ginásio Dramático se posicionava em franca oposição ao repertório predominante no Teatro S. Pedro de Alcântara, composto dos “velhos” melodramas e dramas românticos.

Fundado em abril de 1855 – na esteira da “liberação de capitais” promovida pela Lei Eusébio de Queirós (1850), que proibia o tráfico negreiro no Brasil – o Teatro Ginásio

Dramático, já em seus primeiros meses de atividade, revelava estar em plena sintonia com os novos ares que vinham de Paris. Basta informar, a esse respeito, que *A Dama das Camélias*, a “obra-manifesto” do teatro realista, ali estreou em fevereiro de 1856, à qual seguiram-se outras formatadas no mesmo estilo. Não demoraria muito para que alguns dos mais importantes escritores brasileiros de então se entusiassem com a naturalidade, o despojamento e, acima de tudo, com o utilitarismo característicos desse repertório.

O primeiro a abrir a fila foi José de Alencar, àquela altura iniciando sua carreira literária. No mesmo ano em que publicara o romance *O Guarani* nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar escreveu três peças teatrais, *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e *O Crédito*, todas montadas no Teatro Ginásio Dramático, respectivamente em outubro, novembro e dezembro de 1857. A segunda dessas peças, uma das obras mais controvertidas da dramaturgia nacional, devido ao debate que nela se encontra sobre o tema da escravidão, representa, em termos formais, a adesão do escritor cearense aos princípios do Realismo. Após o sucesso obtido pela montagem de *O Demônio Familiar*, seguiram-se outros textos da lavra do autor explicitamente aparentados ao drama ou à comédia realistas, como *As Asas de um Anjo* (1858) e *Mãe* (1860).

Curiosamente, por mais que o seu nome hoje esteja associado ao romance romântico, na seara do teatro, Alencar se inclinava claramente pelo estilo realista de composição, tendo em vista que, das nove peças de sua autoria, apenas *O Jesuíta* (1861), escrita não à toa para atender a uma encomenda de João Caetano, adere ao Romantismo. Até 1860, ano da estreia de *Mãe*, outra polêmica peça que tematiza a escravidão, somente José de Alencar se mostrara disposto a compor segundo os ditames da dramaturgia realista. Todavia, seu trabalho de sementeira no âmbito da nova estética não demoraria a gerar frutos.

Sob o incentivo de Machado de Assis, mais um adepto de Dumas Filho e companhia, e que à época se lançava na carreira jornalística como crítico teatral, outros autores começaram a se arriscar nos chamados “dramas de casaca”, expressão com a qual as peças montadas pelo Teatro Ginásio Dramático ficaram conhecidas, em virtude dos figurinos contemporâneos que demandavam. Alguns desses escritores, como Joaquim Manuel de Macedo e Agrário de Menezes, foram, no passado, partidários da dramaturgia romântica, mas que acabaram aderindo à nova “escola”.

Em relação ao primeiro, a “conversão” se deu em 1860, ano em que foi representada, no Ginásio Dramático, uma comédia sua intitulada *Luxo e Vaidade*. Secundado pela mesma companhia, dois anos depois ele voltaria à tona com o drama *Lusbela*, sua

derradeira incursão pelo estilo. Já o segundo rendeu-se ao realismo em 1863, com a publicação de *Os Miseráveis*, peça que no ano seguinte ganharia uma montagem no Rio de Janeiro. Vivendo em Salvador, é provável que o primeiro contato de Agrário de Menezes com o teatro realista tenha se sucedido quando, em 1858, a companhia de Joaquim Heleodoro permaneceu alguns meses na Bahia, enquanto o Teatro Ginásio Dramático ganhava uma reforma em suas modestas instalações. Em tempo: o edifício abrigava apenas 256 espectadores/as, muito pouca gente para os padrões da época.

De todo modo, muitos outros escritores que ainda não haviam despontado no gênero dramático, como Quintino Bocaiúva, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães e Francisco Manuel Álvares de Araújo, atenderam ao chamado de Machado de Assis, produzindo um conjunto razoável de obras concebidas nos padrões da dramaturgia realista, principalmente entre os anos de 1860 e 1863. Dentre esses nomes, inclui-se o de Maria Angélica Ribeiro, uma das primeiras dramaturgas do teatro brasileiro. Natural de Parati (RJ), ela escreveu cerca de doze peças teatrais, das quais duas foram encenadas pelo Teatro Ginásio Dramático: *Gabriela* (1863) e *Cancros Sociais* (1865).



## Sabendo um pouco mais

Embora Maria Angélica Ribeiro seja às vezes apontada como a primeira dramaturga do teatro brasileiro, é importante frisar que, mais ou menos no mesmo período de sua produção, muitas outras dramaturgas surgiram, como Joana Paula Manso de Noronha, Josefina Álvares de Azevedo e Guilhermina Rocha.

Em meados do século XIX, era prática relativamente comum encenar uma peça sem atribuição de autoria ou assinada com um pseudônimo. Compreende-se que muitas mulheres, por motivos óbvios, tenham se valido do anonimato para darem vazão aos seus dotes artísticos, em um tempo no qual a livre-iniciativa feminina era fortemente reprimida.

Ainda assim, a pesquisadora Valéria Andrade Souto-Maior, em seu *Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX* (1996), conseguiu elaborar uma listagem com 54 nomes de autoras teatrais que viveram e produziram no século retrasado, um número nada desprezível.

Pelas informações acima arroladas, percebe-se que o Teatro Ginásio Dramático tornou-se, durante um tempo, em um verdadeiro polo aglutinador da dramaturgia nacional, ainda mais se comparado ao seu principal rival, o Teatro S. Pedro de Alcântara, que rarissimamente montava um autor nativo, embora fosse subsidiado pelo poder público (ao contrário do Ginásio Dramático). Donde se compreende algumas diferenças substanciais, apontadas por João Roberto Faria, na maneira como Romantismo e Realismo se desenvolveram no teatro brasileiro:

[...] a renovação levada a cabo pelo Ginásio não ficou sem uma resposta brasileira. Se inicialmente os intelectuais manifestaram a sua simpatia pelo realismo teatral na imprensa, comentando as peças francesas e seus preceitos estéticos, numa segunda etapa arregaçaram as mangas e produziram um repertório que por algum tempo esteve no centro de nossa vida teatral. Em face do quadro traçado até aqui, pode-se também concluir que, ao contrário do romantismo, que se caracterizou pela dispersão de forças, o realismo teatral no Brasil constituiu-se como um movimento coeso, que nasceu e cresceu com base em conceitos claramente definidos. Um grupo de intelectuais e escritores, vários artistas de prestígio e uma casa de espetáculos estiveram ligados por cerca de dez anos em torno de objetivos comuns e estimulados por uma mesma maneira de conceber o teatro (FARIA, 2001, p. 142).

Perdurando até 1865, quando já não se montavam tantos originais brasileiros assim, o período de aproximadamente dez anos em que o Realismo prevaleceu no Ginásio Dramático costuma ser interpretado, por uma parcela considerável de nossa historiografia teatral, como a “era de ouro” do teatro nacional, de certo modo jamais igualada. Isso acontece não exatamente em razão da quantidade de peças brasileiras ali montadas, que contribuíram, à sua maneira, para o desenvolvimento de nossa dramaturgia.

Para além do aspecto quantitativo, sem dúvida relevante, pesa mais nessa questão o lado qualitativo, tendo em vista que o repertório predominante no Teatro Ginásio Dramático se mostrava em plena sintonia aos mais caros anseios estéticos da intelectualidade brasileira, empenhada na construção de um teatro nacional sustentado nos princípios do teatro dramático e, por conseguinte, do drama burguês (ao qual tanto o drama romântico quanto o realista se inserem).

Vivendo em um meio onde ainda prevalecia o estatuto da escravidão, motivo de vergonha para uma elite afinada com os valores da burguesia europeia, era imperioso

que o teatro nacional se sustentasse numa dramaturgia que, além de considerada literariamente mais “elevada”, configurava-se de certo modo como uma plataforma dos princípios liberais, cuja hegemonização deveria servir para tirar o Brasil de seu atraso secular.

Em relação ao teatro, as ambições dessa elite pretensamente moderna começariam a ruir antes mesmo que o Ginásio Dramático atingisse o seu apogeu, quando, em 1859, o empresário Joseph Arnaud fundou, no Rio de Janeiro, o Alcazar Lírico Fluminense, um pequeno teatro feito para abrigar, inicialmente, um repertório composto de despreziosos *vaudevilles* e canções francesas, levados à cena no idioma original. Com o tempo, esse tipo de repertório, inserido na seara do teatro musicado, se tornaria soberano nos palcos brasileiros, reduzindo consideravelmente o espaço do teatro dramático entre nós. Mas este é um assunto a ser debatido adiante.

Por ora, registre-se que o Teatro Ginásio Dramático, no seu afã de atualizar a cena nacional, foi importante na introdução de novos procedimentos relacionados, por exemplo, à indumentária, aos cenários e, principalmente, ao modo de interpretação dos atores e atrizes. Além de abandonar os *figurinos de época*, uma das marcas do teatro romântico, o Ginásio Dramático reformulou a cenografia do período, ao propor, em suas encenações, cenários mais realistas, concebidos em três dimensões e que, por isso, se opunham ao bidimensionalismo dos tradicionais telões pintados então utilizados. No campo da atuação, destaque para a implantação de um jogo de cena menos hierático e, portanto, mais próximo da realidade cotidiana, no qual os atores e atrizes se permitiam falar em um tom (quase) normal de voz ou até mesmo virar as costas para o público ao se movimentarem pelo palco.

Por fim, não se pode deixar de mencionar alguns dos principais artistas que atuaram no Teatro Ginásio Dramático, responsáveis, em maior ou menor medida, pela implantação das reformas arroladas acima, como o ensaiador francês Emilio Doux, o ator português Furtado Coelho e o cenógrafo nativo João Caetano Ribeiro. Além desses, passaram pelo palco do Ginásio alguns dos maiores intérpretes do teatro brasileiro do século XIX. Entre os homens, vale assinalar os nomes de Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa e Francisco Corrêa Vasques. Entre as mulheres, Gabriela da Cunha, Adelaide Amaral, Maria Velluti e Eugênia Câmara seriam as mais destacáveis, todas elas, acrescentando-se, nascidas em Portugal, o que demonstra como o teatro nacional, àquela altura, ainda se mostrava bastante dependente da mão de obra portuguesa.

## 2.1.7 A Comédia Brasileira e o Teatro Musicado

Em um ensaio intitulado “A Comédia Desqualificada de Martins Pena” (1998), a pesquisadora paulista Iná Camargo Costa expõe uma crítica acerba em relação à intelectualidade brasileira oitocentista, crítica essa que se desdobra, por extensão, a uma parte considerável de nossa historiografia teatral. De acordo com ela, em termos muito sucintos, enquanto a *intelligentsia* de então voltava seus olhos para a construção, em chave dramática, de um “teatro nacional”, este há tempos vinha sendo construído, em chave cômica, pela comediografia de Martins Pena. Por não se tratar de uma obra inscrita nos padrões da “alta comédia”, conforme examinado alhures, ela não despertou, como deveria, a mesma atenção dispensada pela elite cultural brasileira ao drama, cuja trajetória irregular nos palcos nacionais foi sempre motivo de grande decepção.

O exemplo mais sintomático desse estado de espírito encontra-se no artigo “A Comédia Brasileira”, de José de Alencar, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 14 de novembro de 1857, poucos dias após a estreia de *O Demônio Familiar*. Com esse texto, o autor objetivava explicar algumas ideias que tinha em mente ao escrever a sua segunda peça teatral. Trocando em miúdos, ela teria sido concebida como uma clara tentativa de implantar, no Brasil, um modelo de comédia “refinada”, inspirado, especialmente, nas obras de Molière, Pierre Beaumarchais e Alexandre Dumas Filho. Um tipo de comédia que dispensaria, em sua fatura, certos recursos inerentes à comédia popular, como os apartes, as pancadarias e os quiproquós, todos eles, é claro, fartamente utilizados por Martins Pena.

A argumentação de Alencar parte, basicamente, do seguinte questionamento: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?” (apud FARIA, 2001, p. 468), isto é, regalar o público sem que este tenha que se envergonhar com as piadas proferidas em cena, devido ao seu teor escatológico e/ou sexual? *O Demônio Familiar*, assim como outras comédias da lavra do autor, pode ser interpretado como uma resposta a essa pergunta, visto tratar-se de uma obra desprovida, ou quase, de qualquer expediente relacionado ao chamado “baixo cômico”. Sua comicidade, portanto, procura amparar-se mais na graça dos diálogos, com seus chistes e aforismos espirituosos, do que na movimentação cênica advinda da ação, algo mais característico da comédia popular.

Passados mais de 150 anos após José de Alencar proferir o seu voto em favor de uma comédia erudita para a edificação do teatro nacional, é possível asseverar que a

história não lhe foi favorável: a tradição que perseverou em nossos palcos, a despeito de sua antipatia, é exatamente aquela inaugurada por Martins Pena, no ano de 1838, com a representação de *O Juiz de Paz da Roça*.

Joaquim Manuel de Macedo, escritor contemporâneo de José de Alencar, produziu comédias que se inclinam tanto para um lado como para o outro dentro do espectro aqui delineado, lembrando que eles não são necessariamente excludentes, de modo que não possam se conjugar. Contudo, analisando a comediografia deixada por Macedo, autor eclético por excelência, a parte dela que se mostra mais perene ao tempo seria, precisamente, aquela que não esconde sua dívida para com a obra de Martins Pena.

Dela fazem parte *O Fantasma Branco* (1851), *O Primo da Califórnia* (1855), *O Novo Otelo* (1860), *A Torre em Concurso* (1861) e mais algumas outras peças decalcadas, em maior ou menor grau, na tradição da comédia popular. Formalmente, elas apresentam, no entanto, uma diferença relevante em relação aos seus modelos pretéritos: a introdução da música. Se, em Martins Pena, esta costuma comparecer apenas no final, com vistas a encerrar alegremente o espetáculo, em Joaquim Manuel de Macedo o mesmo não acontece, pois suas personagens passam da fala ao canto em diversos momentos, engendrando, com isso, solos, duetos, tercetos e coros. Nesse caso, verifica-se uma outra influência marcante no trabalho do autor fluminense: a comédia-*vaudeville*, desenvolvida na primeira metade do século XIX pelo dramaturgo francês Eugène Scribe.

Mais distantes da comicidade burlesca estão *Luxo e Vaidade* (1860) e *Cincinato Quebra-Louça* (1873), comédias realistas escritas, em certa medida, de acordo com os preceitos literários advogados por José de Alencar. O mesmo ecletismo não se encontra presente na comediografia de Joaquim José da França Júnior, tido por alguns historiadores/as como o verdadeiro continuador de Martins Pena, por ter cumprido o papel de “fixar os costumes” no âmbito da comédia brasileira. A rigor, somente uma vez França Júnior tentou, ainda que parcialmente, produzir uma comédia nos moldes do teatro realista francês, ao compor *Tipos da Atualidade*, levada no Teatro Ginásio Dramático em 1862. Parcialmente porque, conforme observa João Roberto Faria (2012), apenas uma parte da obra possuiria a naturalidade e a *finesse* peculiares ao gênero, encarnada numa certa galeria de personagens. Uma outra parte, encarnada numa outra galeria, seria toda ela concebida de modo farsesco e caricatural, algo que não se coaduna à comédia burguesa.

Talvez percebendo que sua vocação pendia mais para os gêneros cômicos populares, em especial a comédia de costumes, entre 1864 e 1889 França Júnior desenvolveu uma comediografia que segue, do ponto de vista formal, o mesmo território antes explorado por Martins Pena. As diferenças entre os dois, segundo Sábato Magaldi, se mostrariam antes de tudo geracionais: enquanto Martins Pena, formado no clima do Romantismo, se revela mais ingênuo e espontâneo, França Júnior seria mais realista e elaborado. Nas palavras do crítico e historiador mineiro, “o fundador da comédia brasileira preserva a pureza do sentimento juvenil, encarando-o sob um prisma róseo. O consolidador do teatro de costumes não poupa ninguém, satisfazendo-se em cobrir de ridículo até os bem-intencionados” (MAGALDI, 2004, p. 140).

Dedicando-se, no início da carreira, às comédias curtas, posteriormente França Júnior passou a compor peças maiores, de três ou quatro atos, das quais ao menos duas ainda hoje se revelam capazes de comprazer o/a leitor/a ou espectador/a contemporâneo/a: *Como se Fazia um Deputado e Caiu o Ministério!*, ambas de 1882. Tanto uma como a outra poderiam ser classificadas como comédias de costumes políticos, na medida em que as duas se enveredam pelo campo da sátira política, no primeiro caso para criticar a corrupção eleitoral e no segundo para criticar a rotatividade inócua dos partidos no poder, o clientelismo e o apadrinhamento. Seriam essas, por assim dizer, as obras-primas deixadas pelo autor fluminense, cuja comicidade se mantém viva, entre outros fatores, porque os vícios retratados em tais obras também se mantêm vivos.

O mesmo não se pode afirmar de *As Doutoradas*, comédia antifeminista hoje bastante envelhecida, uma vez que, em termos ideológicos, o tempo não lhe foi nada favorável. Contrariando as expectativas do autor, que parecia contar com o beneplácito da história, já não é mais tão engraçado ver em cena duas mulheres (uma médica e uma advogada) sendo satirizadas devido aos seus anseios de emancipação social e econômica. Menos ainda para que, ao final, elas abandonem as respectivas carreiras em favor da maternidade. Ainda assim, vale acrescentar que a montagem de *As Doutoradas*, estreada no Teatro Recreio Dramático em 1889, obteve um enorme sucesso, demonstrando que sua mensagem conservadora não se chocava nem um pouco com a mentalidade vigente da época.

Ainda dentro da linhagem inaugurada por Martins Pena, é simplesmente impossível deixar sem menção a comediografia de Artur de Azevedo, provavelmente o maior nome do teatro brasileiro na segunda metade do século XIX. De sua vasta obra, na

qual o autor maranhense cultivou praticamente todos os gêneros do teatro cômico-musicado então em voga, a comédia popular de costumes não ficou de fora, podendo ser encontrada tanto em peças menores, de apenas um ato (como, por exemplo, *Uma Véspera de Reis*, de 1875), quanto em trabalhos de maior dimensão, entre eles *A Capital Federal* (1897) e *O Mambembe* (1904).

Os dois últimos mesclam partes dialogadas com outras cantadas, pois, à altura em que foram compostos, o teatro musicado se afirmara nos palcos brasileiros a ponto de estabelecer uma completa hegemonia. Ou quase isso. Com efeito, enquanto gênero, tanto *A Capital Federal* como *O Mambembe* estariam estacionados entre a comédia de costumes, que em princípio prescinde de música, e a opereta ou a revista de ano, formas tipicamente musicadas de teatro. A primeira dessas comédias é uma adaptação feita por Artur de Azevedo a partir de uma revista de sua própria autoria, chamada *O Tribofê* e lançada em 1892. Trata de um tema clássico da comédia brasileira: o conflito entre os valores do campo e os da cidade grande (representada, claro, pelo Rio de Janeiro). Já a segunda, categorizada por Azevedo como uma **burleta**, se sobressai especialmente pelo seu aspecto metateatral, isto é, do teatro dentro do teatro, ao retratar as venturas e desventuras de uma companhia teatral volante pelo interior do país.

Outro nome que deixou uma contribuição significativa no campo da comédia de costumes foi Coelho Neto, escritor mais lembrado hoje em dia devido ao seu famoso preciosismo vocabular, tantas vezes ridicularizado pelos modernistas da década de 1920. A afetação linguística, contudo, tão comum em seus dramas e romances, não se faz presente em sua comediografia, de viés popular e que, por isso mesmo, não comportaria semelhante tratamento estético. Das comédias que produziu, as mais elogiadas pela nossa historiografia teatral seriam *Os Raios-X* (1897), *O Relicário* (1899), *O Diabo no Corpo* (1905) e *Quebranto*. Esta, estreada na Exposição Nacional de 1908, é normalmente apontada como a melhor peça teatral de Coelho Neto, que retoma, de um modo mais ambicioso, o velho tema do provinciano em visita ao Rio de Janeiro.

Seguindo os rastros da comédia de costumes brasileira, cabe ainda a inclusão de mais um autor, embora este, em muitos aspectos, se diferencie completamente dos demais comediógrafos comentados até aqui. Trata-se do gaúcho José Joaquim de Campos Leão, autocognominado Qorpo-Santo, nome com o qual é hoje conhecido. Escritor de biografia atribulada, interdito a certa altura da vida por problemas

psiquiátricos, Qorpo-Santo escreveu todas as suas breves comédias no ano de 1866, publicando-as depois, por conta própria, em 1877, junto com as demais obras de sua *Ensiqlopédia*.

Contudo, somente na década de sessenta do século passado elas se tornaram conhecidas, ensejando desde então uma fortuna crítica rara entre dramaturgos/as nacionais, que costuma atribuir a Qorpo-Santo qualidades de precursor da dramaturgia moderna, em virtude do irracionalismo e do *nonsense* característico de suas peças – o que as aproximaria de certos autores como Alfred Jarry, Luigi Pirandello ou Eugène Ionesco, por exemplo. Escritas durante um período no qual o escritor alternou momentos de lucidez e de loucura, isso explicaria, ao menos em parte, o seu decantado anticonvencionalismo, elemento que lhes confere, de fato, uma enorme singularidade, especialmente quando comparadas à dramaturgia brasileira oitocentista. Ademais, em tais comédias (dezessete ao todo) observa-se também uma gama variada e muito ousada para a época no tocante aos conteúdos abordados, que vão da sexualidade exacerbada até a discussão da homossexualidade (caso de *A Separação de Dois Esposos*).

Quem resume, com agudeza, como se processou a entrada desse comediógrafo excêntrico e estravagante nas hostes da dramaturgia brasileira é Alfredo Bosi, em um trecho de sua *História Concisa da Literatura Brasileira*:

Seus comédias, lidas tanto tempo depois de escritas, beneficiaram-se de uma perspectiva moderna: o olho crítico, já treinado em Pirandello, em Jarry, em Ionesco, vê *nonsense* e absurdo como fenômenos ideológicos e estéticos válidos em si, além de testemunhos de resistência à lógica da dominação burguesa. E o aspecto descosido daquelas comédias, o efeito de delírio que às vezes produzem, a força do instinto que nelas urge, enfim o dismantelo do quadro familiar decoroso do Segundo Império que nelas se vê, tudo se presta a uma leitura radical no sentido de atribuir a Qorpo-Santo uma ideologia, ou melhor, um contraideologia, corrosiva, se não subversiva dos valores correntes no teatro brasileiro do tempo. (BOSI, 1982, p. 274).

Para encerrar este breviário sobre a comédia brasileira produzida no século XIX, ainda se faz necessário o acréscimo de mais um autor, que não deixa, a seu modo, de exercer uma nota dissonante no perfil até aqui traçado, focado, basicamente, na comédia de costumes. Ao contrário dos comediógrafos anteriores, sua obra não se

prende, com maior ou menor felicidade, ao campo da comicidade popular, visto que ela, em sua totalidade, inclina-se programaticamente para o lado da comédia erudita, numa linha próxima àquela defendida por José de Alencar.

O nome desse autor é Machado de Assis, escritor obviamente muito mais conhecido como contista e romancista do que como dramaturgo. Até hoje muita gente se surpreende ao saber que Machado de Assis escreveu onze peças teatrais, produzidas entre 1860 e 1905, isto é, ao longo de toda a sua carreira literária, da juventude aos anos de maturidade. Quando, contudo, tal faceta da obra machadiana vem à tona, é muito comum que ela apareça dentro de uma perspectiva comparativa, com vistas a demonstrar que o Machado de Assis dramaturgo se encontraria muito abaixo do Machado de Assis contista/romancista.

Levando-se em conta o justo prestígio adquirido pelo escritor no âmbito da literatura ocidental, no plano exclusivo da dramaturgia brasileira Machado de Assis é um caso *sui generis*, por ser o único dramaturgo nacional cuja obra compete consigo mesma. Para melhor aquilatar o significado dessa faceta algo “marginal” de sua produção, talvez seja o caso de analisar a posição por ela ocupada no que se refere à história específica de nossa literatura dramática, e não em relação à obra machadiana como um todo.

Enquanto comediógrafo, Machado de Assis seria, de certo modo, um “ponto fora da curva” em termos históricos. Um dos motivos para isso é que, conforme já se informou, sua comediografia não se insere na tradição da comédia popular. Desde os tempos em que passou a exercer a crítica teatral na revista *O Espelho*, em 1859, Machado mostrou-se um grande entusiasta da comédia realista, ambientada no universo burguês e infensa a elementos de cunho farsesco. Ao se lançar como dramaturgo, um ano depois, tudo indicava que sua estreia se daria dentro desse gênero específico, tal como sucedeu com muitos escritores contemporâneos ao Teatro Ginásio Dramático. Mas não foi exatamente isso o que aconteceu.

Não obstante o apreço que o jovem escritor professava pela comédia realista, o modelo por ele adotado reportava aos provérbios dramáticos de Alfred de Musset, um dos nomes mais representativos do Romantismo francês, principalmente no campo da poesia. Das primeiras peças (*Hoje Avental, Amanhã Luva, Desencantos* e *O Caminho da Porta*) às últimas (*Não Consultes Médico* e *Lição de Botânica*), a maioria de apenas um ato, o protótipo se manteve mais ou menos o mesmo, ou seja, de comédias refinadas com sua comicidade sustentada na espirose da linguagem. Por esse

lado, elas não se distanciariam da comédia realista, não fosse por uma diferença, no entanto, relevante, relacionada à amplitude de visão e ao propósito moralizador, traços característicos do gênero consagrado por Alexandre Dumas Filho.

Ao escrever, em 1863, uma carta dirigida a Quintino Bocaiúva, Machado de Assis, ainda dando os primeiros passos em sua carreira de dramaturgo, adverte seu interlocutor da seguinte maneira:

Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que eu procurei e procuro fazer.

Caminhar destes simples grupos de cenas à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar (ASSIS, 2003, p. 122).

Mesmo expondo, sem pejo, seu projeto de escrever peças maiores e mais arrojadas, tendo a comédia realista como parâmetro de julgamento, o fato é que Machado de Assis jamais cumpriu a promessa que fez, permanecendo fiel, até o final de sua vida, aos provérbios dramáticos. Algumas teses já foram levantadas na tentativa de explicar porque isso teria acontecido. Uma delas, inclusive, teria a ver com a resposta de Quintino Bocaiúva à carta de Machado, publicizada em forma de prefácio na edição em livro das peças *O Caminho da Porta* e *O Protocolo*. Nesse texto, ao incentivar as veleidades do jovem dramaturgo, Bocaiúva admite a qualidade literária de suas peças, embora as considerasse um tanto “frias e insensíveis”, além de se prestarem melhor à leitura do que à representação teatral. Ao final, exorta o autor a abandonar os esboços e partir logo para a “grande pintura”.

Talvez o peso da responsabilidade colocada em seus ombros, vinda de um intelectual prestigiado, tenha inibido os ambiciosos projetos de Machado, que acabaram não se realizando. Outro motivo possível de ser aventado, mais crível que o anterior, relaciona-se à decepção do autor no tocante aos rumos tomados pelo teatro brasileiro a partir, especialmente, de 1865, quando os gêneros musicados passaram a tomar o lugar dos gêneros dramáticos nos palcos nacionais.

Inúmeros exemplos poderiam ser levantados nesse sentido, mas o melhor deles, possivelmente, encontra-se em um trecho de “Instinto de Nacionalidade”, um dos mais importantes textos da literatura brasileira sob o aspecto teórico. Escrito em 1873, nele se encontra consignado um ponto de vista bastante contundente, e nem um pouco abonador, em relação à nossa literatura dramática:

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 admittissem 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 cançã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (FARIA, 2001, p. 569)

Definitivamente, Machado de Assis não foi, nem de longe, voz isolada em tais reclames. Muitos e muitos outros literatos como ele, nos anos subsequentes, se prontificaram a registrar em letra de fôrma sua decepção para com os rumos do teatro brasileiro, no interregno compreendido entre o final do século XIX e o início do XX. Joaquim Manuel de Macedo, Carlos Ferreira, Francisco Otaviano, Moreira de Azevedo e Henrique Marinho são alguns deles, embora muitos outros ainda pudessem ser rememorados. Até mesmo o ator Xisto Bahia, que se consagrou atuando na seara dos gêneros musicados, também deixou assinalada sua quota de insatisfação para com o teatro de sua época.

Termos como decadência, declínio, debacle e similares se tornaram, desde então, onipresentes quando o assunto em questão fosse a situação do teatro brasileiro daquele período. Boa parte de todas essas análises pessimistas e desencantadas que marcaram uma era são, conforme se afirmou, resultado de um certo tipo de ideologia aristocrático-burguesa que só atribui valor aos gêneros teatrais representativos das classes hegemônicas, como a tragédia, o drama e a “alta comédia”, todos eles inseridos no âmbito mais abrangente do teatro dramático.

Deixando de lado, ao menos temporariamente, a questão do juízo de valor, quando foi, afinal, que o teatro brasileiro começou a ser conquistado pelas formas musicadas, como a opereta, a mágica e, mais adiante, a revista de ano? Trata-se, é claro, de um processo, desenvolvido e intensificado ao longo de alguns anos. Não há dúvida,

entretanto, de que a fundação, em 1859, do Alcazar Lírico Fluminense, um teatro devotado a essas formas, serviu como um impulso inicial, uma verdadeira mola propulsora.

Criado pelo empresário francês Joseph Arnaud, em seus primórdios o Alcazar oferecia aos seus frequentadores um repertório modesto, composto de canções, cenas cômicas e *vaudevilles*, mas com alguns ingredientes fundamentais: o *glamour* da língua francesa, algo irresistível para a elite brasileira da época; a participação de belas atrizes francesas, trajadas de uma maneira considerada ousada para a época; e a inclusão de um repertório musical alegre e contagiante, que logo cairia no gosto do público brasileiro.

Seis anos após a sua fundação, o Alcazar decidiu montar em suas dependências uma opereta, que seria, muito sumariamente, uma espécie de ópera-bufa francesa. Criada pelo compositor Jacques Offenbach, sua graça escorava-se essencialmente na paródia a temas da mitologia greco-romana. A obra escolhida por Joseph Arnaud para introduzir a opereta no Brasil foi *Orfeu no Inferno*, considerada a primeira do gênero, que Offenbach lançara em 1858 no célebre *Théâtre des Bouffes-Parisiens*, casa de espetáculos dirigida pelo próprio músico em Paris. Demonstrando mais uma vez a enorme ascendência do teatro francês sobre o brasileiro, a novidade não deixaria, em pouco tempo, de repercutir por aqui. Mais do que isso, tal como sucedera na França, a montagem brasileira resultou em um sucesso estrondoso, que de certo modo decidiu os rumos do teatro brasileiro nos anos subsequentes.

Não custa lembrar que semelhante êxito se deu em 1865, isto é, nos estertores do Teatro Ginásio Dramático e apenas dois anos após a morte de João Caetano, momento delicado para o teatro brasileiro em sua vertente dramática. Esta, com o passar dos anos, padeceria de um processo de atrofiamento, resultado, em tese, da hipertrofia da vertente musicada, embalada no primado da opereta. Como normalmente sucede em casos afins, o triunfo de *Orfeu no Inferno* abriu espaço para uma série de montagens congêneres, baseadas em obras ulteriores de Offenbach (*A Bela Helena*, *Barba Azul*, etc) ou de outros compositores franceses (Charles Lecocq, Robert Planquette, Edmund Audran, etc).

Introduzida em sua língua original, às vezes em versões adaptadas, não demoraria muito para que a fórmula da opereta se abrasileirasse, adotando, por conseguinte, o idioma português e, além disso, uma ambientação mais próxima de nossa realidade, alheia, portanto, à mitologia antiga. Isso se deu em 1868, quando Francisco Corrêa

Vasques, o principal ator cômico da época, realizou uma versão para a obra de Offenbach intitulada *Orfeu na Roça*, cuja montagem, levada no Teatro Fênix Dramática (RJ), alcançou quinhentas apresentações consecutivas.

Com o êxito dessa adaptação, mais um filão se inaugurava, pois muitas outras se seguiram a ela, gerando um gênero curioso, espécie de paródia da paródia, conforme se pode observar comparando-se alguns títulos originais de operetas que ganharam, no Brasil, versões em português. Foi assim que, em 1868, *La Grand-Duchesse de Gerolstein*, ao passar pelas mãos de três adaptadores, transformou-se em *A Baronesa de Caiapó*. *Barbe-Bleue*, por sua vez, outra opereta de Offenbach, virou *Barba de Milho*, em uma versão assinada por Augusto de Castro, e *Traga-Moças*, na versão de Joaquim Serra.

Quem também deu uma importante contribuição nesse campo da adaptação foi o polivalente Artur de Azevedo. Em 1876, três anos depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, Azevedo escreveu *A Filha de Maria Angu*, sátira à opereta *La Fille de Madame Angot*, de Charles Lecocq. Com o sucesso dessa primeira incursão, vieram, então, outras paródias, como *A Casadinha de Fresco* (*La Petit Mariée*, também de Lecocq) e *Abel, Helena* (*La Belle Hélène*, de Offenbach). Mais tarde, com *Os Noivos* e *A Princesa dos Cajueiros*, ambas de 1880, Artur Azevedo nacionalizou por completo a opereta, criando libretos originais para músicas originais, estas escritas pelo compositor português Francisco de Sá Noronha.

Em relação à mágica, outro gênero de teatro musicado em evidência nos palcos brasileiros da época, não se sabe ao certo como ele aqui se introduziu e se desenvolveu. De acordo com Rubens José Souza Brito (2012), desde os tempos de D. João VI há notícias de mágicas encenadas no Brasil, como, por exemplo, uma chamada *O Mágico em Valença*, apresentada em 1815 no Real Teatro de São João. Em *O Juiz de Paz da Roça*, comédia escrita provavelmente no ano de 1833, há um diálogo, travado entre os enamorados Aninha e José, no qual Martins Pena faz referência à atração exercida pela mágica, apontando algumas de suas principais características. E quais seriam elas, caberia então perguntar? Nas palavras de João Roberto Faria, contidas no *Dicionário do Teatro Brasileiro*:

Tipo de peça teatral que fez muito sucesso nos palcos europeus e brasileiros durante o século XIX. Chamada de *féerie* na França, porque seus personagens podiam ser fadas e outros seres sobrenaturais, como sereias, gênios, demônios ou gnomos, sua atração maior não estava nem nos personagens nem nas histórias que trazia à cena, mas sim nos cenários e figurinos, na representação luxuosa, repleta

de truques e surpresas, assim como nos números de dança e música. De um modo geral, a mágica tem enredo simples, centrado num protagonista que no início da ação dramática recebe um talismã, com o qual realiza todos os seus desejos, por mais extravagantes que sejam. Sem compromisso com a verossimilhança, permite, por exemplo, que um personagem agraciado com um talismã peça que outro personagem, no palco, junto dele, se transforme em um animal, ou que aquele espaço onde estão – uma sala, digamos – seja transformado em outro – uma gruta. A palavra usada para caracterizar esses fenômenos era mutação (GUINSBURG, FARIA, LIMA, 2009, p. 187).

Como se vê, a mágica seria, antes de tudo, uma forma devotada à arte da cenografia e da maquinaria cênica, que seduzia o público por sua capacidade de simular, no palco, um universo maravilhoso e encantado, no qual os mais fantásticos devaneios pareciam se tornar realidade. Não à toa, nos cartazes da época, destacavam-se em letras garrafais não o nome do/a dramaturgo/a ou dos primeiros atores e atrizes, como é de praxe, mas, sim, o dos cenógrafos, as verdadeiras estrelas do gênero. Dentre os profissionais da área, os mais prestigiados seriam Orestes Coliva e Gaetano Carrancini, ambos de origem italiana.

Com base em tais informações, se pode afirmar que semelhante necessidade da assistência por mirabolantes truques de maquinaria – capazes de reconstituir em cena certos fenômenos como, por exemplo, uma inundação – só seria plenamente atendida com o surgimento do cinema e, mais do que isso, com o incremento, na década de 1970, dos chamados *efeitos especiais*.

Apesar do apreço do público, não foram muitos os autores brasileiros que se dedicaram a escrever mágicas. Dos que o fizeram, se poderiam mencionar os nomes de Moreira Sampaio, Vicente Reis, Azeredo Coutinho, Orlando Teixeira e Augusto de Castro. A julgar pelo volume de encenações e pelo êxito obtido por elas, o apogeu da mágica se deu nas décadas de 1880 e 1890, perdurando até mais ou menos a primeira década do século XX.

Dando prosseguimento a este inventário do teatro brasileiro oitocentista, se faz necessário abordar agora o teatro de revista, a terceira e última das formas musicadas anteriormente referenciadas. Surgido nos teatros de feira de São Lorenzo e São Germano na primeira metade do século XVIII, com o tempo o gênero evoluiu para a chamada *revue de fin d'année* (revista de fim de ano), propondo uma retrospectiva, em tom satírico, dos principais acontecimentos do ano que findava. Somente em 1728

esse tipo de espetáculo ganhou o nome de revista, quando dois autores (Romagnesi e Dominique Filho) escreveram a obra *La Revue des Théâtres*, que resenhava a vida teatral pariense.

Malgrado possuir cidadania francesa, o teatro de revista remonta, enquanto gênero, a origens ancestrais, sendo a mais notória delas a Comédia Antiga grega, conhecida por intermédio da obra de Aristófanes (455 – 375 a. C.), a única, desse período, que sobreviveu ao tempo. E quais seriam, cabe perguntar, os traços que ligariam a comédia aristofanesca ao teatro de revista, não obstante os inúmeros séculos que os separam no tempo? Basicamente, a índole pela sátira em relação aos acontecimentos de domínio público, como as pestes, as guerras, as decisões governamentais, os escândalos sexuais e toda ordem de eventos que escapam do âmbito privado.

Artur de Azevedo, em uma copla inserida na revista *O Tribofe* (1892), de sua autoria, demonstra conhecer muitíssimo bem a árvore genealógica de que fazia parte, ao assinalar:

De Aristófanes sou neta;  
 Nasci na Grécia pagã;  
 Sagrou-me um grande poeta;  
 Sou graciosa e louçã.  
 Troquei a sátira eterna  
 Pela pilhéria moderna!  
 Tenho exercitada a perna  
 Nas delícias do cançã!

Se, nos primórdios de sua história, prevaleciam as revistas de ano, lançadas entre dezembro e janeiro no intuito de resenhar o ano pretérito, com o tempo, ao abrir mão desse imperativo, a fórmula foi se flexibilizando, donde se compreende a utilização do termo, mais abrangente, teatro de revista, que não pressupõe uma retrospectiva necessariamente compreendida em um intervalo de doze meses. Dividida em quadros episódicos, por meio dos quais a realidade imediata é criticada, a função de interligá-los cabe a uma personagem arquetípica do gênero chamada *compère*, que no Brasil adquiriu o nome de compadre.

Movidos pela ação de buscar algo, tais personagens vão se deparando, à medida que a história se desenrola, com os quadros episódicos, de modo a lhes atribuir um mínimo de unidade. O enredo, com efeito, funcionaria como um fio condutor do

espetáculo e, também, como um pretexto para o advento das situações episódicas, aquelas propriamente ligadas à vida pública. Nesse sentido, coexistiriam na revista dois estágios de ações diferentes: o fio condutor (horizontal) e os quadros episódicos (verticais). Aquelas que possuem um fio condutor mais elaborado costumam ser designadas, segundo Neyde Veneziano (2013), de revistas de enredo. Já aquelas cuja trama seria muito primária ou mesmo inexistente, dá-se o nome de revista de virar a página, expressão que pretende denotar a completa independência dos quadros.

Formalmente, o teatro de revista se equilibra entre dois polos: a ficcionalização cômica e o registro factual. Algumas de suas partes estruturantes, que se tornaram uma verdadeira convenção, são os números de cortina (espécie de ancestral da comédia *stand-up*), os quadros de comédia e de fantasia, além, é claro, as apoteoses. Tudo isso recheado, do ponto de vista cênico, de muita música, dança, figurinos esplendorosos, múltiplos cenários, fogos de bengala e elencos enormes, que fazem da revista um dos mais espetaculares de todos os gêneros teatrais existentes.

Contundo, ao contrário do que aconteceu com a opereta, cujo sucesso no Brasil foi instantâneo, o teatro de revista demorou bastante tempo para se aclimatar aos nossos palcos, na medida em que as experiências pioneiras de introduzi-lo por aqui não obtiveram resultados satisfatórios. A primeira revista encenada no país intitulava-se *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de autoria do fluminense Justino de Figueiredo Novais, estreada no Teatro Ginásio Dramático (RJ) em janeiro de 1859. Após algumas poucas apresentações (três ou quatro), que não atraíram um grande público, a obra foi embargada pela polícia por satirizar o *Diário do Rio de Janeiro*, um dos principais veículos de imprensa existentes na corte.

Dezesseis anos depois, em 1875, estrearam no Rio de Janeiro duas revistas escritas pelo maranhense Joaquim Serra: *Revista do Ano de 1874* e *Rei Morto, Rei Posto*, mas nenhuma conseguiu se manter em cartaz durante muito tempo. Caberia ao também maranhense Artur de Azevedo a tentativa seguinte, ao lançar, em 1878, a revista *O Rio de Janeiro em 1877*, que resultou em mais um malogro. Uma das possíveis explicações para essa sequência de insucessos, conforme defende Neyde Veneziano (2013), resultaria do fato de nossos escritores só conhecerem o gênero por intermédio dos textos, algo que não acontecia com a opereta, por exemplo.

Para que semelhante obstáculo pudesse ser superado, seria necessário, em tese, conhecer a forma revisteira na fonte, isto é, em Paris, onde ela nasceu e se desenvolveu. Foi o que fez, de fato, Artur de Azevedo, ao visitar a capital francesa em 1883 e lá

tomar contato com a revista em sua plena materialização cênica. Pouco depois de seu retorno, ele escreveria, juntamente com Moreira Sampaio, a revista que mudaria em definitivo a sorte do gênero no Brasil: *O Mandarin*, de 1884.

O espetáculo obteve um sucesso estrondoso, grande parte em razão de caricaturar algumas pessoas conhecidas no Rio de Janeiro daquela época. Uma delas seria um cidadão chamado João José Fagundes de Resende e Silva, que se reconheceu na sátira (a cargo de Xisto Bahia) e protestou nos jornais. Com o triunfo de *O Mandarin*, Azevedo e Sampaio repetiram a parceria em mais duas revistas, *Cocota* (1885) e *O Bilontra* (1886), que consagraram de vez o gênero no teatro brasileiro. Desde então, até aproximadamente a década de 1960, a revista consolidou-se como uma das formas de maior penetração nos palcos nacionais, passando por muitas mudanças ao longo do tempo. Dos principais autores que se dedicaram a ela se incluem os nomes de Valentim Magalhães, Joaquim Serra, Oscar Pederneiras, Raul Pederneiras, Vicente Reis, Eduardo Vitorino e muitos outros.



## Sabendo um pouco mais

*O Mandarin* (1884) foi o primeiro espetáculo do teatro brasileiro a se beneficiar dos recursos da luz elétrica, lembrando que, até então, os edifícios teatrais funcionavam com iluminação a gás.

Para Décio de Almeida Prado, gêneros como a opereta e a revista exigem, de preferência, atores/atrizes que saibam cantar (e não o contrário), já que a graça e a malícia seriam elementos fundamentais para a obtenção de um bom desempenho. Todavia, no caso mais específico da opereta, forma estacionada num meio termo entre a música popular e a erudita, seria mais difícil obter os/as intérpretes adequados para interpretá-la:

O teatro português – e por consequência o brasileiro – tinha alguma experiência do canto e da dança popular, adquirida no entremez. A opereta, no entanto, desdobrava-se em nível sensivelmente superior, colocada entre a criação espontânea, brotada do bom ouvido, do simples dom da invenção melódica, e a chamada música erudita, que não prescinde de um demorado aprendizado prático e teórico. Era música para “gargantas inteiras”, não para vozes de “meia garganta” que Eça de Queirós, com certa maldade, viu nos cantores de Portugal. A solução

encontrada no Brasil foi a de compromisso: atrizes vindas de fora, principalmente francesas, mas também espanholas e italianas, para os principais papéis femininos, que aliavam sedução e musicalidade; atores nativos para formar o naipe masculino, em que predominava a caracterização cômica (PRADO, 1997, p 22-3).

Duas dessas atrizes-cantoras francesas que se sobressaíram no teatro musicado brasileiro daquele período foram Rose Méryss e Rose Villot, aportadas no Rio de Janeiro em 1870 e 1872, respectivamente. Coube à última, por exemplo, interpretar o papel-título em *A Filha de Maria Angra*, de Artur de Azevedo. Mais ligados à revista estão os nomes da espanhola Pepa Ruiz e das brasileiras Cinira Polônio e Aurélia Delorme.

Dentre os mais importantes atores cômicos de então, que atuaram em todos os gêneros até aqui explanados, encontram-se, além dos já citados Francisco Corrêa Vasques e Xisto Bahia, o primeiro fluminense e o segundo baiano, o do maranhense João Colás. Além desses, brasileiros de nascimento, não se poderia deixar de mencionar outros dois cômicos de origem portuguesa que muito contribuíram para o nosso teatro: Machado Careca e Brandão, o popularíssimo

Em se tratando do teatro na Bahia, tal como acontecera no Rio de Janeiro, a primeira das formas musicadas a conquistar o gosto do público soteropolitano foi a opereta, introduzida em Salvador quando a Companhia Francesa Noury, remanescente do Alcazar Lírico Fluminense, realizou uma temporada de quatro meses no Teatro S. João, entre agosto e dezembro de 1867. Denominado de *Bouffes Parisiens*, o elenco da companhia era empresariado por José Amat. No repertório, além das canções e *vaudevilles* que fizeram a glória do Alcazar, estava *Orfeu no Inferno*, o seu inestimável carro-chefe. O sucesso do espetáculo, como se poderia supor, foi considerável. Sílio Boccanera Júnior (2008) informa que ele obteve, na ocasião, dezoito apresentações seguidas, algo até então inédito na Bahia.

Alguns anos depois, em 1870, instalou-se no salão do Hotel Brickmann um conjunto francês, protagonizado pelo casal Noury, sob a denominação de Alcazar Lírico Baiano, especializado, segundo Afonso Ruy (1959), na representação de óperas bufas de um ato. Tais espetáculos eram destinados à parcela mais seleta do público soteropolitano, e, posteriormente, seriam transferidos para o salão de outro hotel, o Folleville, onde brilhou a estrela da atriz francesa Leonie Veiklot. Após a experiência promovida pelo Alcazar Lírico Baiano, que parece ter sido curta, somente em 1884,

de acordo com as poucas informações disponíveis, uma companhia especializada em operetas visitaria Salvador novamente. Tratava-se da Companhia Italiana de Operetas e Óperas Cômicas, empresariada por Adèle Naghel.

No que concerne à mágica, as informações, infelizmente, são ainda mais escassas. Tudo o que se sabe, consultando a bibliografia disponível, é que sua chegada a Salvador se deu em 1898, quando excursionou pela cidade a Companhia de Operetas, Revistas e Mágicas do Teatro Recreio Dramático (RJ), que tinha na época, como uma de suas principais estrelas, a atriz portuguesa Medina de Sousa.

Em relação à revista, sua introdução nos palcos baianos remonta ao ano de 1890, quando a Companhia de Moreira de Vasconcelos (RJ) encenou a “revista de costumes locais”, na expressão de Afonso Ruy, *Cobras e Lagartos*, escrita pelo jornalista Lélis Piedade e pela atriz Luísa Leonardo. Cinco anos depois a mesma companhia representou em Salvador a revista *O Diabo da Beócia*, também dirigida ao público soteropolitano e escrita pela dupla de escritores Alexandre Fernandes e Sílio Boccanera Jr.

Em 1896, foi a vez de a companhia Matos & Machado, sediada no Teatro Apolo (RJ) e comandada pelo ator Machado Careca, visitar Salvador, ocupando, por algum tempo, o Politeama Baiano. No ano seguinte, desembarcou na cidade a companhia de Silva Pinto, também do Rio, trazendo consigo, além das revistas de ano, algumas das maiores vedetes do gênero, como Pepa Ruiz e João Colás. O êxito financeiro dessas temporadas teria sido compensador, pois, daí por diante, nos anos que se seguiram, muitas outras companhias de revistas visitaram a capital baiana.

A ascensão da revista no universo teatral da Bahia teria a ver, defende Afonso Ruy, com as sucessivas crises econômicas advindas no rastro da abolição da escravatura e da Proclamação da República, que culminaram na malsucedida política do Encilhamento promovida por Rui Barbosa quando este se tornou ministro da Fazenda no governo provisório de Deodoro da Fonseca (1889-1891). Em razão da enorme recessão trazida pela crise, as principais companhias de teatro da época passaram a investir com afinco na montagem de revistas, cujo retorno financeiro se mostrava mais garantido na comparação com outros gêneros teatrais.

Outra consequência desse caos econômico que marcou os primeiros anos da história republicana brasileira foi a queda vertiginosa, nos palcos de Salvador, das representações operísticas, quase sempre a cargo de companhias italianas que antes

da crise visitavam a cidade com frequência. O vazio deixado pela ausência do teatro lírico teria sido preenchido, de certo modo, com a ascensão da revista, embalada na cadência e no requebrado do maxixe, ritmo surgido nesse período a partir da mistura da polca com o lundu. Tal como acontecera com seu ancestral africano, o maxixe também foi rechaçado pela elite intelectual de então, com base nos mesmos argumentos de ordem moral antes dirigidos ao lundu.

### 2.1.8 O Naturalismo e o Simbolismo

Em *História Concisa do Teatro Brasileiro*, ao tecer algumas observações sobre o movimento realista na cena nacional, Décio de Almeida Prado encerra seu arrazoado com a seguinte sentença:

Ao realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa sequência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas sequelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria. Não se deixou por isso de pensar o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? – porém em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. Tal inflexão foi condenada por todos os interessados – autores, intérpretes, críticos – menos pelo público, que de qualquer forma nunca dera atenção aos nossos escritores (PRADO, 2008, p. 85).

Embora se trate de um trecho pequeno, algumas teses nele contidas podem (e devem) ser contestadas. Uma delas, que interessa mais de perto a este subcapítulo, diz respeito à suposta morte, no teatro brasileiro, de uma literatura dramática “séria”, soterrada pela “avalanche de música ligeira” advinda com a inauguração do Alcazar Lírico Fluminense. Noves fora o preconceito de classe que não atribui valor às formas populares de teatro – dentre as quais se inclui a revista –, pesquisas mais recentes e verticalizadas demonstram que o naturalismo (assim como o simbolismo, seu corolário imediato) não se ausentou dos palcos brasileiros, mantendo acesa, portanto, a chama do teatro dramático mesmo nos momentos de plena hegemonia do teatro musicado.

No caso do Naturalismo, movimento estético que teve no escritor francês Émile Zola o seu profeta anunciador, a primeira manifestação teatral no Brasil data de julho de 1878, ano em que Furtado Coelho realizou uma montagem de *O Primo Basílio*, o polêmico romance de Eça de Queirós, em uma adaptação assinada por Cardoso de Menezes. Vale lembrar que *O Primo Basílio* é uma obra do escritor português que se filia explicitamente ao Naturalismo de Zola, motivo pelo qual ela se tornou alvo de uma série de críticas, publicadas no jornal *O Cruzeiro*, assinadas por ninguém menos que Machado de Assis. E não somente por ele, pois entre os meses de abril, maio e junho de 1878 o romance despertou muitos debates na imprensa fluminense. Aproveitando-se da polêmica, empreendeu-se a montagem, que, levada no Teatro Cassino (RJ), alcançou apenas seis apresentações.

De acordo com João Roberto Faria (2001), o lançamento do livro e do espetáculo ajudaram a despertar o interesse das pessoas pelo Naturalismo, à época ainda designado no Brasil de Realismo ou Ultrarrealismo. Não por acaso, no ano seguinte (1879) as livrarias do Rio de Janeiro seriam invadidas pelos romances de Émile Zola, fato que contribuiu ainda mais para a divulgação da nova estética entre nós.

Novamente coube a Furtado Coelho a ousadia de produzir uma nova montagem a partir de um romance naturalista: *Teresa Raquin* (1867), do próprio Zola, cuja adaptação dramaturgica, de 1873, também é dele. Estreado no Teatro Lucinda em 1880, o espetáculo obteve um êxito modesto, totalizando doze apresentações. No ano seguinte, encorajada pelo sucesso obtido no teatro parisiense das adaptações de *A Taberna* e *Nana*, outros dois conhecidos romances de Zola, a atriz Ismênia dos Santos resolveu encená-las no Rio de Janeiro, alcançando com elas um resultado não muito diferente ao de *Teresa Raquin*.

Pouco depois, em 1884, foi a vez de “entrar em cena” o romancista que se tornaria, com o passar dos anos, o mais significativo representante do Naturalismo na literatura brasileira: Aluísio de Azevedo. Foi naquele ano que o escritor maranhense adaptou para o teatro o seu romance *O Mulato*, originalmente lançado em 1881. Encenado no Teatro Recreio Dramático (RJ) pela companhia de Dias Braga, o espetáculo alcançou apenas seis apresentações. Dessa versão teatral de *O Mulato* restam apenas alguns fragmentos.

No que concerne tão somente à seara dramaturgica, informe-se que, entre 1882 e 1890, Aluísio de Azevedo escreveu mais de uma dezena de peças, algumas em

parceria com seu irmão Artur, outras com o amigo Emílio Rouède, pintor francês radicado no Brasil. Das peças de cunho naturalista escritas com Rouède, a maioria, infelizmente, se perdeu – como, por exemplo, um drama intitulado *A Adúltera*. Uma que sobreviveu ao tempo é *O Caboclo*, obra que já apresenta, ao contrário de *O Mulato*, um argumento inédito. Encenada em 1886 no Teatro Santana (RJ), ela teve o seu papel principal desempenhado por Francisco Corrêa Vasques. Mesmo assim, o sucesso não veio: apenas seis apresentações seguidas.

Por essa descrição sumária se vê que o Naturalismo não passou em branco nem pela dramaturgia e nem pelos palcos brasileiros, ainda que de maneira incipiente. Mais sorte teve o Simbolismo, movimento artístico que se apresenta como a antítese do Naturalismo, embora ambos sejam mais ou menos contemporâneos. No Brasil, segundo Eudinyr Fraga (1992), se não perseverou, na acepção estrita do termo, um teatro simbolista, desenvolveu-se, em contrapartida, uma dramaturgia que recebeu um forte influxo das ideias e concepções esotéricas características dessa estética.

No estudo intitulado *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*, Fraga identifica uma gama bastante ampla de autores que, em maior ou menor grau, deixaram-se contaminar pela atmosfera pessimista e decadentista propugnada pelos mais relevantes próceres do movimento, dentre os quais se poderia salientar, no âmbito específico da dramaturgia, o escritor belga Maurice Maeterlinck. São eles: Coelho Neto, Goulart de Andrade, Graça Aranha, Oswald de Andrade, João do Rio, Oscar Lopes, Carlos Dias Fernandes, Emiliano Pernetá, Durval de Moraes, Marcelo Gama, Paulo Gonçalves e, por fim, Roberto Gomes.

Nessa lista, dois nomes chamam a atenção de imediato: Graça Aranha e Oswald de Andrade, autores hoje mais conhecidos por suas ligações com o Modernismo, lembrando que ambos participaram da Semana de Arte Moderna de 1922. Antes, contudo, de ingressarem nas fileiras modernistas, os dois escritores experienciaram a estética simbolista, ainda que de uma maneira esporádica. Graça Aranha, mais velho e, portanto, pertencente a uma geração literária anterior à modernista, produziu uma única peça (*Malazarte*, de 1911) estreada em Paris no *Théâtre de L'oeuvre*, antigo bastião do Simbolismo teatral francês. Já Oswald de Andrade, em parceria com Guilherme de Almeida, outro nome ligado à Semana de 1922, deixou duas peças de feição simbolista, escritas originalmente em francês e editadas em 1916: *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*.

Mesmo se tratando de experiências isoladas, que em nada contribuíram para a glória nem de um nem de outro autor, elas corroboram, de certo modo, a ótica de Sábato Magaldi segundo a qual o Simbolismo teria estabelecido no Brasil, além da continuidade de uma tradição dramaturgica “literária”, a transição para o advento do Modernismo.

Se, por um lado, as passagens de Graça Aranha e Oswald de Andrade pelo Simbolismo foram meramente ocasionais, não implicando, por conta disso, uma plena identificação com o movimento, o mesmo não se aplica a outros dramaturgos elencados por Eudinyr Fraga, que de fato vivenciaram intimamente o sentimento e a atmosfera *fin de siècle* que o singulariza, condição indispensável para a elaboração de obras mais substanciais. Nesse caso se incluíam as principais peças de João do Rio, Paulo Gonçalves e Roberto Gomes, normalmente apontados como os três mais relevantes dramaturgos simbolistas brasileiros.

Em relação a João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, das seis peças que escreveu entre 1907 e 1916, a mais incensada costuma ser *Eva* (1915), centrada na figura de uma jovem que coloca o amor de um pretendente à prova, tendo em vista revelar a autenticidade (ou não) de seus sentimentos. De Paulo Gonçalves, autor de oito peças, cinco em versos e três em prosa, *As Noivas*, estreada em 1923, normalmente é apontada como a mais expressiva de sua dramaturgia. O enredo, ambientado no interior de Sergipe, versa sobre a espera de três moças (Angélica, Teresa e Cecília) pela volta de seus respectivos noivos, que partiram para São Paulo em busca de uma vida melhor, com a promessa de depois buscá-las. Já Roberto Gomes, das oito peças que escreveu de 1910 a 1922, ano de sua morte, ao menos três se sobressaem: *O Canto sem Palavras* (1912), *A Bela Tarde* (1915) e *A Casa Fechada* (1919), o que faria dele, em tese, o mais representativo dramaturgo simbolista do teatro brasileiro.

Por fim, cabe acrescentar que praticamente todas essas peças aqui mencionadas chegaram ao palco, algumas, inclusive, em montagens bem-sucedidas, como seria o caso de *Eva*, produzida pela companhia Adelina Abranches e estreada em São Paulo no Teatro Cassino Antártica. Todavia, em razão da escassez de documentos, infelizmente não se sabe quase nada acerca dessas encenações, até porque a crítica, naquele tempo, não costumava se dar ao trabalho de comentá-las, restringindo suas análises somente ao texto. Não por acaso, Eudinyr Fraga, em seu estudo sobre o simbolismo no teatro brasileiro, atém-se totalmente à dramaturgia. Trata-se, portanto, de uma lacuna a ser preenchida em nossa historiografia teatral.

Ainda no âmbito do teatro dramático, resta acrescentar uma informação essencial: a presença de importantes companhias estrangeiras nos palcos brasileiros. Entre os anos de 1870 e 1910, aproximadamente, o Brasil entrou na rota das grandes turnês internacionais, que facultaram ao público daqui a oportunidade de assistir a alguns dos maiores astros e estrelas do teatro europeu. Tais excursões aconteciam sempre no período do verão no hemisfério norte (junho a setembro), época de intertemporada para os teatros em cidades como Paris, por exemplo. Por conta disso, para não ficarem ociosos, muitos artistas europeus optavam em “fazer a América”, como se dizia antigamente, obtendo, com isso, vantajosas compensações financeiras.

A lista de “monstros sagrados” que se apresentaram no Brasil de então é enorme, vindos de países como Portugal, Espanha, França, Itália e até da Alemanha. Mas, para ficar somente nos mais famosos, vale a pena mencionar alguns nomes e os respectivos anos em que estiveram por aqui, tais como o dos/as italianos/as Enesto Rossi (1871), Tommaso Salvini (1871), Adelaide Ristori (1869, 1874) e Eleonora Duse (1885, 1907) ou dos/as franceses/as Coquelin Ainé (1888, 1890, 1905, 1907), André Antoine (1903), Sarah Bernhardt (1886, 1893, 1905) e Réjane (1902, 1909).

A presença quase constante das companhias estrangeiras no território brasileiro, passando principalmente por cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, exercia sobre o teatro nacional, segundo uma parcela de nossa historiografia teatral, um efeito contraditório. Por um lado, ela permitia ao público da época manter-se minimamente informado quando às novidades do teatro europeu, facultando-lhe a oportunidade de conhecer certos dramaturgos modernos ou de apreciar montagens caprichadas de grandes clássicos da dramaturgia universal, dentre os quais William Shakespeare. A esse respeito, basta informar que somente em 1871, quando Enesto Rossi e Tommaso Salvini aqui estiveram, foi possível às plateias brasileiras conhecerem, de fato, a dramaturgia do bardo inglês, uma vez que as encenações produzidas por João Caetano de peças como *Otelo* e *Hamlet* não se baseavam nos textos originais, mas, sim, em adaptações neoclássicas realizadas por um dramaturgo francês chamado François Ducis.

Por outro lado, retomando o fio da meada, as companhias estrangeiras representariam uma concorrência desleal às companhias nacionais, que, sem meios de competir à altura, viam-se obrigadas a se retirar para o interior quando aquelas aportavam em nosso litoral. Isso na seara do teatro dramático, bem entendido, fator que contribuiria ainda mais para o seu descrédito junto ao público local. Com efeito, aos longos desses

anos, sem nenhum planejamento prévio, foi se delineando uma divisão de trabalho na cena brasileira, no seguinte sentido: aos grupos de fora competiria oferecer-nos os gêneros “nobiárquicos” da escala teatral, como a tragédia e o drama, ao passo que aos grupos nativos restaria a parte considerada menos nobre dessa escala, como a comédia de costumes, a revista e a opereta.

Semelhante *status quo* só seria superado em meados do século XX, graças, em boa parte, ao processo de modernização do teatro brasileiro, e de maneira programática, pois a geração que o implementou se arvoraria como portadora dessa missão histórica.

## 2.2 O Teatro do Século XX

### 2.2.1 Informações Preliminares

Se, cronologicamente, o século XIX terminou em 1901, teatralmente se poderia demarcar 1908 como o seu final, pois se trata do ano em que Artur de Azevedo faleceu, nome que representaria, com justiça, toda uma era do teatro brasileiro. Outra data marcante nessa passagem de um século para o outro é 1914, ano de início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Uma se liga a aspectos simbólicos, enquanto a outra a uma brusca mudança no panorama econômico e social do país, cujas consequências se fizeram sentir de maneira sensível na cena local.

Com a eclosão do conflito na Europa, as constantes excursões de companhias teatrais estrangeiras pelo território nacional foram praticamente interrompidas. Ao perder o contato, durante algum tempo, com suas matrizes europeias, o teatro brasileiro teria sofrido um processo de ensimesmamento, voltando-se para si mesmo. Semelhante processo teve inúmeros desdobramentos, seja no campo da dramaturgia, seja no campo da cena.

No tocante à última, de acordo com uma gama relevante de historiadores/as, o isolamento a que se viu forçado por causa da Primeira Guerra Mundial teria rompido, finalmente, os estreitos laços que ligavam o teatro brasileiro ao português. A partir de então, o número de artistas de além-mar trabalhando nos palcos daqui diminuiria sensivelmente, fazendo com que o sotaque lusitano, antes hegemônico, fosse aos poucos cedendo lugar ao nosso acento característico. Levando-se em consideração que era comum na época, mesmo

entre os artistas brasileiros, atuar com sotaque português, conforme alguns relatos dão conta, é possível aquilatar melhor o impacto dessa mudança para a história do teatro nacional, representando, em certa medida, uma autêntica declaração de independência em relação à “pátria-mãe”.

A busca por uma expressão mais abrazeirada, ademais, não se restringia ao teatro: outras artes, como a literatura e a pintura, também se empenharam nesse sentido. Um dos caminhos escolhidos foi o desenvolvimento de uma pesquisa ligada aos aspectos mais rústicos e pitorescos de nossa sociedade, normalmente enquadrada sob o problemático rótulo de *regionalismo*. Ao voltarem seus olhos para o sertão do país, isto é, para as regiões mais afastadas dos núcleos urbanos, escritores como Cornélio Pires, Valdomiro Silveira e Catulo da Paixão Cearense procuraram antever as supostas raízes de uma brasilidade autêntica, preservada pelas populações que ali viviam. Em tais regiões, onde a modernidade industrial e suas sequelas (urbanização, mundanismo, etc.) ainda não haviam se manifestado, estariam resguardados os valores e as tradições mais caros à identidade nacional.

Ampliando o foco analítico, percebe-se que o universo mental dominante desses primeiros anos do século XX no Brasil era marcado por um forte sentimento nacionalista. Mas de um nacionalismo muito peculiar, carregado de ufanismo, portanto demasiadamente condescendente em relação ao país, encarado, quase sempre, de maneira edulcorada. Um nacionalismo de cunho, dir-se-ia, conservador, pois, além de saudosista e tradicionalista, apresentava traços *bovaristas*, inclinado a retratar o país não pelo que ele era, mas pelo que deveria ser. Em lugar do Brasil real, um Brasil ideal. Na literatura, o símbolo mais bem acabado desse estado de espírito aqui delineado se encontra, muito provavelmente, na obra *Por que me Ufano do Meu País* (1900), do conde Afonso Celso, síntese da mentalidade de toda uma época.

Por mais que a dramaturgia se mostre um gênero literário muito peculiar, cuja história não se confunde com a do romance ou da poesia, ela não poderia ficar indiferente a esse influxo nacionalista, inserida que estava no mesmo ambiente intelectual. Com algumas particularidades, tal espécie de patriotismo começaria a transparecer com mais nitidez em nossa literatura dramática especialmente a partir de 1916, quando estreou, no Teatro Boa Vista (SP), a peça *Flores de Sombra*, escrita por Cláudio de Souza e protagonizada por Leopoldo Fróes, um dos mais destacados atores desse período.

Na ótica de Sábato Magaldi, exposta em *Panorama do Teatro Brasileiro*, o enorme êxito obtido por esse espetáculo se explicaria, em boa parte, pela temática do texto, responsável

por emitir a nota mais adequada à ocasião, destinada a ressoar durante anos nos palcos do Brasil afora:

a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste com a degeneração dos hábitos citadinos. O problema, que já havia aparecido em tantos outros textos, ganhava uma atualidade vital, na satisfação de banhar-se nas fontes regeneradoras do país – os costumes simples e austeros, o trabalho sólido e honrado, o cultivo dos sentimentos legítimos e sinceros. A burguesia aristocratizada do interior afirmava a sua moralidade, contra o cosmopolitismo da capital, em que o jogo dos interesses fúteis consumia as antigas instituições (MAGALDI, 2004, p. 191).

Como acontecera em outros momentos, no qual o enorme sucesso comercial de um espetáculo determinou o princípio de uma nova era teatral, o mesmo fenômeno verificar-se-ia, agora, com *Flores de Sombra*, obra considerada responsável por uma espécie de “renascimento” da comédia de costumes. Ademais, a peça de Cláudio de Souza teria servido como o germe para o aparecimento de uma nova geração do teatro brasileiro, não somente formada de dramaturgos como, também, de atores e atrizes, todos/as orbitando em volta, com maior ou menor proximidade, de uma mesma casa de espetáculos: o Teatro Trianon, localizado no Rio de Janeiro. Daí origina-se o nome com o qual ela ficaria conhecida: “*geração Trianon*”.



## Sabendo um pouco mais

O Teatro Trianon foi inaugurado em 1915 e fechado em 1932. Salvo engano, ele jamais abrigou uma companhia fixa, embora muitas tenham se apresentado lá ao longo do tempo, como as de Cristiano de Sousa, Alexandre Azevedo, Leopoldo Fróis, Abigail Maia e Procópio Ferreira.

Sua capacidade era de aproximadamente 1500 lugares. Além de equipado com uma ampla caixa cênica, o Trianon possuía, como era comum na época, fosso de orquestra, para atender aos espetáculos musicados que eram ali encenados.

## 2.2.2 Uma Dramaturgia para Atores e Atrizes

Além de Cláudio de Souza, outros dramaturgos que se associam, em maior ou menor grau, à vertente inaugurada por *Flores de Sombra* são: Abadie Faria Rosa, Oduvaldo Vianna, Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga, autores, respectivamente, de peças como *Nossa Terra* (1917), *Terra Natal* (1920), *Nossa Gente* (1920), *Onde Canta o Sabiá* (1921) e *O Mimoso Colibri* (1923). Atente-se para o título dessas obras, que evocam, a seu modo, a mentalidade nostálgica do período em que vieram à tona, conforme explicitado acima.

Se, contudo, do ponto de vista temático, tais peças apresentam uma unidade facilmente identificável, que lhes faculta a inclusão dentro de uma determinada categoria da dramaturgia nacional, o mesmo não acontece em relação à forma. Sob este aspecto, se poderia afirmar, inclusive, tratar-se de um dos pontos mais controversos da historiografia teatral brasileira, tamanha é a diversidade de interpretações.

Em primeiro lugar, interpõe-se a seguinte questão: como haveria de ter renascido se, a rigor, a comédia de costumes, desde os tempos de Martins Pena, jamais desapareceu? Mesmo no período áureo do teatro musicado, ela não deixou de ser cultivada, adaptando-se perfeitamente aos novos tempos, como demonstram alguns trabalhos de Joaquim Manuel de Macedo ou Artur de Azevedo comentados anteriormente.

Com efeito, não faz muito sentido falar em um “renascimento” do gênero, a não ser que se trate de uma reconfiguração em novos moldes, como parecem defender certos/as estudiosos/as. No universo da historiografia mais tradicional, cujo apreço pela dramaturgia em análise não é dos maiores, semelhante problema, de fundo conceitual, aparece de maneira *en passant*, sem com isso deixar de consignar uma determinada posição a respeito. Observe-se, por exemplo, o trecho a seguir, retirado do livro *Procópio Ferreira: A Graça do Velho Teatro*, de Décio de Almeida Prado:

A designação “comédia de costumes”, geralmente aplicada a essa dramaturgia, não é senão em parte correta. Se algumas peças chegavam de fato a esboçar um quadro social, ainda que ligeiro, na linha de um Martins Pena amputado de sua peculiar mordacidade, outras viviam de expedientes usados até a exaustão pelo *vaudeville* francês, porém sem a malícia do original. O mais que se permitia no campo da escabrosidade eram beijos surrupiados por namorados audaciosos, já atingidos pelo mau exemplo dado pelo cinema americano, ou propostas feitas às pressas – a qualquer momento retornariam ao palco as esposas – por chefes de família a criadinhos espevitadas (PRADO, 1984, p. 21-2).

Mesmo sem entrar em detalhes, vê-se que Prado não chancela totalmente o conceito “comédia de costumes” na classificação de peças como *Flores de Sombra* e suas congêneres.

Por outro lado, na ótica de Claudia Braga, exposta no estudo *Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República*, de 2003, semelhante vertente dramatúrgica se inseriria perfeitamente dentro da categoria “comédia de costumes”, dando prosseguimento, destarte, à linhagem inaugurada por Martins Pena no século XIX. Com efeito, para Braga, tais obras seriam a prova da organicidade da dramaturgia brasileira, uma dramaturgia em geral desacreditada pela maioria dos/as estudiosos/as por se inserir no campo do teatro popular.

Com relação ao suposto caráter alienante dessas peças, que teriam perdido o seu mordente de crítica social em prol de um ufanismo exagerado, distanciando-se, por conseguinte, do modelo estipulado por Martins Pena, Braga apresenta uma ressalva que se liga às propostas historicistas de seu trabalho:

Considerando a hipótese de que de fato tivesse havido uma desvinculação entre a comédia de costumes e seus objetivos primeiros, o que não detectamos nos textos analisados, esse “descompromisso” poderia ter sido, portanto, uma forma de escamotear as tensões provenientes das modificações ocorridas no panorama mundial e a possibilidade de novos conflitos [bélicos, referindo-se à Primeira Grande Guerra], o que não deixaria de caracterizar, novamente, o tipo de dramaturgia adotada como um reflexo daquela sociedade, àquele momento (BRAGA, 2003, p. 73).

Em resumo, o caráter ensimesmado dessa dramaturgia, devotada aos valores tradicionais da família patriarcal brasileira, seria o resultado do momento histórico em que ela despontou, no qual o Brasil se desliga da Europa para, em contrapartida, lançar um olhar sobre si mesmo. Um olhar, claro, de cunho nostálgico. Em todo caso, para a autora fluminense, isso não implicaria na inviabilidade da designação “comédia de costumes”, conceito por ela utilizado do início ao fim de *Em Busca da Brasilidade*.

Antes e depois dela, outros pesquisadores e pesquisadoras emitiram um parecer diferente, contestando semelhante classificação ou negando a essas peças a inclusão na categoria “teatro popular”. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, na *História do Teatro Brasileiro* (1996), enxergam no “*gênero Trianon*” um tipo de dramaturgia já inserida em um ritmo industrial de produção teatral, o que lhe conferiria o aspecto

de “arte de massas”. Ou seja, uma arte padronizada que se dispõe a atingir um público homogêneo. Dentro desse esquema, aos astros e estrelas caberia a função de uniformizar as preferências desse público massificado, fazendo com que todos os elementos do espetáculo convergissem para eles/as. Com base em tais argumentos, para Cafezeiro e Gadelha, “[...] não podemos chamar de popular a produção artística do Trianon, por mais que as estatísticas de afluência de público se revelem elevadas. Isto atesta, sim, sua popularidade” (CAFEZEIRO, GADELHA, 1996, p. 446). Ainda assim, vale ressaltar, tais pesquisadores não contestam a denominação atribuída a essa dramaturgia, visto que ela estaria plenamente inserida na linha “[...] de nosso velho teatro de costumes” (CAFEZEIRO, GADELHA, 1996, p. 446).

Quem se volta, de fato, contra semelhante classificação, discordando dela de maneira categórica, é Giuliana Simões, autora de *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro* (2010). De acordo com essa pesquisadora, as comédias encenadas no Trianon estariam muito mais próximas do modelo da peça bem-feita, com todo o seu aparato burguês e moralizador, do que da tradicional comédia de costumes brasileira. Ou, exemplificando, mais próximas dos parâmetros da “alta comédia” defendidos e praticados por José de Alencar do que da comicidade popular e farsesca instituída por Martins Pena:

Mesmo sendo algumas vezes tratada como “chanchada”, o tipo de comédia produzida pelos autores dramáticos que constituía o chamado gênero Trianon, distanciava-se dos procedimentos do teatro de revista e aproximava-se da estrutura da peça bem-feita acrescida de conteúdo moralizante. Em artigo no *Jornal do Comércio*, de 1915, o teatro era descrito como “o preferido de nossa melhor sociedade”, possuidor de uma plateia “composta do que há de elegante e *chic* na sociedade carioca – todos os camarotes repletos de um público fremente”. Essa comédia, pensada de forma que se afastasse de procedimentos adotados pela farsa, que busca tratar de temas ligados à moral e aos bons costumes, que se ocupa em divertir “a fina flor da nossa sociedade”, e apresenta uma história engraçada, mas que “não escandaliza e nem a ninguém faz corar”, tinha tradição no teatro brasileiro (SIMÕES, 2010, p. 98).

Ao afirmar, no final, que essa comediografia surgida em torno do Teatro Trianon tinha tradição no teatro brasileiro, Simões não se refere à linhagem inaugurada por *O Juiz de Paz da Roça*, mas ao projeto que originou *O Demônio Familiar*, esboçado no texto “A Comédia Brasileira”. Trata-se daquele artigo, analisado outrora, em que Alencar defende a existência no Brasil de uma comédia em que fosse possível “[...] fazer rir, sem fazer corar [...]”, opondo-se expressamente ao humor farsesco representado pela obra de Martins Pena.

O último trecho que Giuliana Simões cita em seu arrazoado, retirado de uma crítica teatral de 1920, no tempo áureo do Teatro Trianon, é claramente uma paráfrase do pensamento alencarino, o que demonstraria a afinidade de suas proposições com as comédias produzidas por Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga ou Viriato Corrêa. Estas, na interpretação da pesquisadora paulista, representariam os princípios básicos do drama burguês, com suas discussões voltadas ao âmbito da vida privada, porém em chave cômica. Seriam, portanto, exemplares um tanto abastardados da “alta comédia” sonhada por José de Alencar, entrevista, não se pode esquecer, pelo prisma do realismo teatral francês.

Apesar de todas essas controvérsias, parece haver um consenso entre os/as historiadores/as consultados/as, alterando, somente, os juízos de valor em um ou outro caso. Trata-se da constatação de que toda essa comediografia aqui debatida, seja ela ou não classificada na seara da análise dos costumes, serviria antes de tudo como uma plataforma para o brilho pessoal dos primeiros atores e atrizes, as verdadeiras estrelas do teatro brasileiro de então.

Nesse sentido, as peças produzidas nesse período, tidas como insuficientes do ponto de vista literário, só se realizariam plenamente na cena, encarnadas por artistas responsáveis, em certa medida, por compensar tal insuficiência com o seu carisma e graça pessoais. Não à toa, em quase todos os exemplos mencionados, tais comédias eram escritas especialmente para que um determinado ator ou atriz interpretasse o papel principal, que deveria servir como uma espécie de trampolim ao vedetismo daquele ou daquela. Assim se explica o título conferido a este subcapítulo, parafraseado do livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, pois, para o historiador mineiro, essa teria sido “a característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de vinte e trinta, encenada pelas companhias profissionais que se mantinham junto ao público: permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade” (MAGALDI, 2004, p. 194).

Em nome dessa disposição, na qual o texto se coloca claramente em um segundo plano, atrás ao dos/as chefes de companhias, o respeito à letra original se revelaria algo secundário, abrindo o caminho, por conseguinte, ao uso incontido do caco, prática tida e havida como normal para os padrões teatrais da época. Ademais, em virtude do sistema de produção vigente entre as companhias profissionais, as peças costumavam ficar muito pouco tempo em cartaz, numa sucessão necessária para atrair o maior contingente de espectadores/as possível. Com efeito, para que fosse viável levá-las à cena num ritmo de atividade quase industrial, fazia-se necessária

a presença do ponto, elemento onipresente naqueles tempos que desvelaria, em tese, a completa dessacralização do texto nas práticas cênicas de um certo teatro hegemônico.

Para os/as historiadores/as que se empenharam em prol da modernização do teatro brasileiro, como Gustavo Dória, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, semelhante conjuntura não poderia ser vista, de fato, com bons olhos, na medida em que, entre as propostas renovadoras encampadas por essa geração, estava a de revalorização do texto e do espetáculo como um todo, algo que vinha de encontro ao vedetismo dos primeiros atores e atrizes.

Para pesquisadoras contemporâneas, dentre as quais se poderiam apontar Cláudia Braga (2003) e Angela de Castro Reis (2012), autoras de estudos voltados especificamente ao teatro brasileiro dos tempos da Primeira República (1889-1930), as características acima elencadas não representariam nenhum demérito em si. Abordando essa etapa do passado cênico nacional com uma distância maior do que aquela empreendida pela nossa historiografia moderna – desvinculada, portanto, do caráter militante que a singularizou – na ótica tanto de uma quanto de outra autora o teatro emanado do Trianon, calcado na figura dos atores e atrizes principais, não seria necessariamente inferior ao “teatro de texto” e nem ao “teatro de encenador” propugnados pela geração moderna, mas apenas e tão somente diferente.

### 2.2.3 A Geração Trianon

Por todos os motivos apresentados, quando a expressão “*geração Trianon*” é trazida à baila, normalmente ela designa muito mais um grupo de atores e atrizes do que de dramaturgos, ainda que, entre uns e outros, existisse uma relação estreita, de verdadeira parceria. E quem seriam, afinal, esses artistas que, durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, vivenciaram o auge de suas carreiras, marcando toda uma era do teatro brasileiro?

Dentre os atores, os mais atrelados, em termos simbólicos, a essa geração, independente de terem ou não passado pelo palco do Teatro Trianon, seriam Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Cristiano de Sousa e Alexandre Azevedo. Entre as atrizes, se poderiam mencionar Abigail Maia, Dercy Gonçalves, Alda Garrido, Cinira Polônio, Eva Todor, Dulcina de Moraes e Lucília Peres.

De maneira um tanto indistinta, em torno desses nomes se ligam algumas lendas, reforçadas ao longo do tempo a ponto de comporem um verdadeiro anedotário.

Algumas delas merecem destaque, como, por exemplo, o (suposto) hábito desses artistas não participarem dos ensaios de suas companhias, às vezes nem dos ensaios gerais; a mania de emularem o autor, acrescentando cacoc ao texto ou subtraindo-lhe partes inteiras; o repúdio à encenação moderna, isto é, de se submeterem ao ditames de um diretor exigente; e, por último, mas não menos importante, o fato de quase todos esses artistas se dedicarem à comédia, o que denotaria uma sobrevalorização dos gêneros cômicos em detrimento dos dramáticos. Ou, em outras palavras, denotaria um menoscabo dos gêneros dramaturgicos “sérios” (drama e tragédia), precisamente os mais considerados pelas classes hegemônicas ao longo do tempo.

Tais propriedades arroladas acima seriam fruto, basicamente, de um personalismo exacerbado, a marca mais distintiva de toda essa geração. Boa parte dessa imagem acerca dela foi construída, vale reforçar, por críticos/as e historiadores/as ligados ao modernismo teatral, movimento que, entre as décadas de 1940 e 1950, procurou se opor de maneira frontal ao chamado “velho teatro”, expressão que por si só já revela o desabono com que os modernos, ou a maioria deles, enxergavam os seus antecessores. A missão de desconstruir tal imagem, ou pelo menos de matizá-la, tornou-se uma prerrogativa de pesquisas mais recentes, conforme se vem tentando demonstrar.

Para Claudia Braga, semelhante personalismo atoral remontaria ao século XIX e à eclosão romântica, de modo que, nesse sentido, atores como Procópio Ferreira ou Jaime Costa representariam apenas a continuação de uma linhagem iniciada no Brasil, quem diria, por João Caetano. O período em que os primeiros se destacaram teria, contudo, estabelecido um novo padrão de egolatria, emanado do cinema norte-americano, “[...] no qual se levava às últimas consequências o culto da personalidade” (BRAGA, 2003, p. 91). Quanto à história de que, em priscas eras, os primeiros atores e atrizes não ensaiavam seus papéis com o restante do elenco, na visão da autora se trata de uma generalização, pois tal hábito profissional se reportaria apenas ao ator luso-brasileiro Leopoldo Fróes.

Embora Claudia Braga não o diga, é provável que boa parte do folclore existente em torno desse artista seja devida à biografia que lhe foi consagrada em 1966 (*As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*), escrita por R. Magalhães Júnior. Para Angela de Castro Reis, tanto essa obra como *Procópio Ferreira* (1984), biografia do ator fluminense escrita por Décio de Almeida Prado, apresentam uma visão muito atrelada à teatralidade moderna, o que implicaria numa percepção demasiadamente depreciativa em relação aos dois atores e ao período no qual eles brilharam.

Em um estudo chamado “Acordo Comercial e Disputa Artística na Companhia Leopoldo Fróes – Chaby Pinheiro, um Empreendimento Luso-brasileiro”, inserido no

volume *Rotas de Teatro entre Brasil e Portugal* (2012), Castro Reis procura se opor à posição assumida por R. Magalhães Júnior no tocante à parceria exposta no título. Empreendendo uma comparação entre os artistas de aquém e de além-mar, enquanto este (Pinheiro) é louvado pela consciência profissional e versatilidade, compondo um retrato que o aproximaria do ator moderno, aquele (Fróes) seria a personificação do ator displicente e inapelavelmente preso aos papéis característicos. Ao se contrapor a Magalhães Jr., arrolando testemunhos segundo os quais os dois atores seriam parecidos em suas qualidades e defeitos, a pesquisadora acrescenta que:

Desse modo, a expectativa de Magalhães Júnior em relação a Fróes assemelha-se, por exemplo, aos comentários de Décio de Almeida Prado em relação a Procópio Ferreira, desejoso de que o mesmo superasse “vícios” do teatro de seu tempo, filiando-se a uma nova concepção teatral [...] (REIS, 2012, p. 105-6).

Em seu trabalho, Castro Reis procura, primordialmente, refutar a ideia segundo a qual a proeminência dos primeiros atores e atrizes de cem anos atrás seria reflexo do narcisismo dos mesmos. De acordo com ela, o destaque acentuado de que desfrutavam era devido à lógica artística/empresarial então predominante, que exigia a exaltação de uma figura de proa como forma de chamariz, lembrando que, na época, nem mesmo as maiores companhias dispunham de qualquer subsídio estatal, o que significa dizer que se sustentavam apenas com a renda da bilheteria. Para tal, contavam com um importante “aliado”: a disponibilidade dos grandes edifícios teatrais nos períodos mais concorridos do ano, totalmente desimpedidos a partir do momento em que as companhias europeias interromperam suas excursões por aqui.



## Sabendo um pouco mais

Em 1927 Fróes constituiu com Chaby Pinheiro, um dos principais astros do teatro português, uma companhia teatral, obtendo com ela enorme sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo. Contudo, ao longo dos onze meses em que a companhia se manteve, uma surda competição teria se desenvolvido entre os dois atores, dentro e fora dos palcos, algo bastante comentado por R. Magalhães Júnior em seu livro sobre Fróes.

## 2.2.4 Infomações Complementares

Antes de prosseguir na abordagem de outros temas, se faz necessário tecer algumas advertências providenciais, sem as quais se incorrerá na pintura de um quadro distorcido do teatro nacional das três primeiras décadas do século passado. Em primeiro lugar, informe-se que o teatro associado à *geração Trianon* não foi o único produzido na ocasião, ainda que o modelo promovido por ele tenha se tornado, em alguma medida, hegemônico. Para além de suas fronteiras, outras práticas teatrais se notabilizaram, algumas atreladas ao modelo hegemônico, outras totalmente dissociadas dele.

Antes e durante o período áureo do Trianon, um certo tipo de teatro mais ambicioso literariamente não deixou de ser cultivado, ainda que de maneira algo esporádica, sem configurar, por conseguinte, um movimento coordenado ou coisa parecida. Visando a promoção dessa espécie de teatro, aconteceram, nos primeiros anos do século XX, alguns eventos de monta, como, por exemplo, o Teatro da Exposição Nacional e o Teatro da Natureza, realizados respectivamente em 1908 e 1916 no Rio de Janeiro.

O primeiro, organizado por Artur de Azevedo pouco antes de morrer, configurou-se em um festival de teatro todo dedicado à dramaturgia brasileira, no qual foram encenadas dezesseis peças, que iam de Martins Pena a Goulart de Andrade. Levadas em um galpão da Praia Vermelha, o acontecimento que lhe deu ensejo, a Exposição Nacional, foi feito em comemoração aos cem anos da abertura dos portos brasileiros às nações amigas.

Já o segundo, o Teatro da Natureza, constituiu-se em um festival ao ar livre realizado na atual Praça da República, onde tiveram lugar montagens da *Oresteia*, de Ésquilo, bem como de *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles, além de outros textos menos conhecidos. A organização do evento ficou a cargo de João do Rio e de Alexandre Azevedo.

Fora dessas ocasiões mais festivas, atuando à margem do teatro em voga, entre as primeiras décadas do século passado desenvolveu-se uma dramaturgia voltada a certos aspectos do drama, seja numa linhagem mais psicológica, seja numa linhagem mais histórica. Uma digna representante da primeira vertente seria Júlia Lopes de Almeida, autora de peças como *Doidos de Amor*, *Quem Não Perdoa*, *Nos Jardins de Saul* e *A Herança*, quase todas reunidas numa rara edição portuguesa de 1917. Da segunda se poderia mencionar o nome de Afonso Arinos de Melo Franco, autor de

*O Contratador de Diamantes* (1917) e *O Mestre de Campo* (1918). Alguns desses dramas escritos mais ou menos cem anos atrás puderam ser admirados nos recém construídos Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1909) e no Teatro Municipal de São Paulo (1911), majestosos edifícios que representaram bem, em sua origem, o sonho de uma elite brasileira em favor de um teatro mais “elevado” literária e artisticamente.

Outra corrente totalmente desassociada ao teatro representado pelo Trianon se liga à luta operária encampada pelos/as trabalhadores/as de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, que na alvorada do século XX vivenciaram um vertiginoso processo de industrialização. Teatro voltado para a conscientização política de um proletariado que, a duras penas, procurava se organizar enquanto classe, nele se encontram difundidos certos princípios doutrinários trazidos pelos imigrantes europeus que para cá se mudaram em busca de trabalho.

Dentre as principais ideias que então circulavam no meio operário, o anarquismo era a que mais se destacava. Vem daí, portanto, a alcunha “teatro anarquista” para nomear essa produção de cunho didático e panfletário. Maria Thereza Vargas (2012), especialista no assunto, identifica os três primeiros decênios do século passado como a fase mais proficiente do teatro anarquista, englobando, com efeito, os anos da República Velha (1889-1930) e da Era Vargas (1930-1945), precisamente aqueles nos quais o movimento operário foi mais perseguido. A partir de 1945, com a redemocratização do país, o repertório ligado a esse teatro teria, aos poucos, se esgotado, datando de 1967 o último registro de uma representação pública.

Se, no começo de sua história, os textos encenados pelas associações de trabalhadores vinham de fora, escritos em italiano, espanhol ou português lusitano, com o tempo foram aparecendo os primeiros dramaturgos brasileiros devotados à causa anarquista, em sua maioria militantes que se destacaram no interior do movimento operário. Os mais significativos, segundo o levantamento empreendido por Maria Thereza Vargas, seriam o gaúcho Marcelo Gama, os mineiros Avelino Fôscolo e José Oiticica, e os ítalo-brasileiros Marino Spagnolo e Pedro Catallo, autores, respectivamente, de peças como *Avatar*, *O Semeador*, *Quem os Salva*, *Bandeira Proletária* e *Uma Mulher Diferente*. Algumas dessas obras, de difícil acesso, encontram-se reunidas no volume *Antologia do Teatro Anarquista*, edição organizada pela pesquisadora paulista lançada em 2009.



## Sabendo um pouco mais

Algumas das principais entidades e associações ligadas à categoria teatral foram criadas na primeira metade do século XX. Dentre as mais significativas, mencionem-se a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), criada em 1917 com o objetivo de salvaguardar os direitos autorais do/a dramaturgo/a nacional; o Retiro dos Artistas, fundado em 1919 no Rio de Janeiro com a missão de abrigar e socorrer artistas em situação de dificuldade; e a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), inaugurada em julho de 1937 no intuito de regularizar a atividade de crítico/a teatral no Brasil.

Mais próximo do gênero *Trianon* se encontra o circo-teatro, manifestação cênica intrinsecamente ligada ao teatro popular cujas origens remontam à segunda metade do século XIX, quando alguns circos, para incrementarem suas atrações, passaram a oferecer, além dos tradicionais números de variedades, uma representação teatral à guisa de encerramento do espetáculo.

Semelhante estratagema, de origem ancestral, teve na figura de um palhaço negro o seu nome mais proeminente, pois, se não coube a Benjamin de Oliveira a criação do circo-teatro, a ele se atribui a honra de ter sistematizado e consolidado o gênero em nosso panorama teatral, ao introduzir alguns dramas entre as atrações do Circo Spinelli (que logo obtiveram ótima acolhida de público).

Se, no início de sua história, as encenações aconteciam no picadeiro mesmo, com o tempo elas se deslocariam para um espaço cênico próprio, ensejando um tipo de palco bastante singular, que se anexa ao picadeiro sem, no entanto, se confundir com ele. O palco, uma plataforma retangular elevada acima do chão, costuma ser equipado com um pequeno urdimento, que manteria a função básica de sustentar os telões pintados bem como de delimitar uma coxia para as entradas e saídas dos artistas em cena. Já o picadeiro, posicionado na frente do palco e no mesmo nível do chão, adquire, nessa nova ordem, uma configuração inusitada, que deixa de ser circular para se tornar semicircular. Sua demarcação é feita pelos próprios circenses, mediante o uso de traves nomeadas empanadas de picadeiro.

A depender das características do espetáculo, se pode abrir mão do picadeiro, destinando o espaço correspondente para os/as espectadores/as nele se acomodarem. Variante intermediária entre o modelo acima exposto e o edifício teatral de palco italiano é o chamado pavilhão, utilizado por algumas companhias de circo-teatro quando se pretende permanecer um tempo maior numa determinada praça. Dotado de uma estrutura menos flexível de montagem, pois construído com telhas e paredes de zinco, o pavilhão se caracteriza como uma espécie de edifício seminômade, que prescinde da tradicional lona circense.

Quanto ao repertório, era comum, no alvorecer do gênero, constituir-se de adaptações provindas de romances folhetinescos, isto é, com forte teor melodramático. Posteriormente, dentro dessa linhagem, surgiriam obras totalmente atreladas ao universo circense, elaboradas, por exemplo, a partir de canções populares como *Coração Materno* e *O Ébrio* (ambas de Vicente Celestino e dramatizadas, respectivamente, por Alfredo Viviani e pelo próprio compositor). Lançadas entre 1936 e 1937, tais canções, pode-se deduzir, eram executadas ao vivo em muitos circos como parte das atrações. O impacto que causavam junto ao público teria servido de estímulo à confecção de versões teatralizadas, imediatamente incorporadas ao repertório das principais companhias de circo-teatro.

Outra espécie de peça que não poderia faltar são, é claro, as comédias, que tendem a incorporar, em sua estrutura, os palhaços mais admirados do momento, de que dão prova obras como *O Casamento de Piolim* e *O Casamento de Chico Biruta*. Com efeito, a palhaçaria circense costuma ser acionada tanto nos números de variedades, reservados ao picadeiro, quanto nas representações, reservadas ao palco. Isso se explica devido à enorme importância que os palhaços possuem para a sobrevivência dos circos em geral, por serem fortíssimos chamarizes de público.

Dentro desse panorama, não se pode esquecer de uma outra modalidade dramatúrgica cara ao circo-teatro: os dramas sacros, frequentemente encenados nas datas festivas religiosas. Um dos mais populares desses dramas, presença quase obrigatória no período da Páscoa, é *O Mártir do Calvário* (1902), do dramaturgo português Eduardo Garrido. Outro exemplo dessa modalidade de peça destinada a ocasiões especiais é *A Virgem Mártir de Santarém*, de Severiano Nunes Cardoso de Resende, tipo de obra que permitiria, devido à sua conformação épica, a exploração de inusitadas soluções cenográficas, artifício bastante eficaz no intuito de encher os olhos da assistência.

Não é incomum, no universo em debate, que os textos encenados se apresentem mais como um roteiro de ações do que como peças de teatro no sentido tradicional do

termo, perfazendo um fenômeno que lembra, ainda que remotamente, a *commedia dell'arte* e seus famosos *canovacci*. Em alguns casos, os enredos representados nem chegam a se materializar em um texto propriamente dito, na medida em que seriam transmitidos, oralmente, de geração em geração, algo muito próprio da cultura circense.

Semelhante tradição teatral – de cunho, por assim dizer, “antiliterário” – não impediu o surgimento de algumas peças que se converteram, no decorrer do tempo, em verdadeiras obras-primas da “dramaturgia circense”. A mais conhecida delas, sucesso absoluto há mais de sete décadas, é, sem dúvida, ... *E o Céu Uniu Dois Corações* (1942), de Antenor Pimenta, muito provavelmente um dos textos mais encenados da história do teatro brasileiro.

Quanto à relação do circo-teatro com o modo de produção teatral encampado nos tempos do Teatro Trianon, que pressupunha a existência de uma série de expedientes ancestrais, Paulo Merisio, em um estudo acerca do tema, assim se pronuncia a respeito, valendo-se, para isso, de um interessante cotejo entre o “velho teatro” e o teatro moderno:

Para contextualizar o circo-teatro brasileiro nas décadas de 1940/1950, devemos considerar o que os estudos históricos do nosso teatro têm denominado constituição do moderno teatro brasileiro. Em outros termos, o teatro passa por um momento de transformação e surgem novos parâmetros de julgamentos estéticos que tendem a valorizar a construção da cena moderna. Essa modernização tem um movimento em que prevalece a negação ou cautela relativa às tradições populares da cena brasileira, das quais faz parte o circo-teatro. A tentativa de internacionalizar a cena teatral faz oposição ao teatro empreendido pela então chamada velha guarda dos profissionais. As tradições populares encontram abrigo no circo-teatro – onde a frequência de críticos teatrais era rara –, que mantém um repertório e modo de interpretar associados a essa velha guarda. Assim, até a década de 1950, o circo se articula com a produção teatral vigente, que ainda iniciava seu diálogo com as referências modernas. No entanto, uma análise do percurso do circo até as décadas de 1970 e 1980 revelará que o modelo surgido entre os anos de 1910 e 1950 se manteve (MERISIO, 2013, p. 435-6).

Reduzindo-se o foco ao teatro baiano, e mais especificamente ainda ao teatro soteropolitano, observa-se uma conjuntura muito peculiar, que às vezes se aproxima, outras vezes se afasta do panorama mais geral traçado até aqui. Na ótica exposta

por Aninha Franco em *O Teatro na Bahia Através da Imprensa: Século XX* (1994), os primeiros anos do século passado, por inúmeros motivos, não foram muito alvissareiros à cena local. Contando com apenas dois grandes edifícios teatrais, o Teatro S. João e o Politeama Baiano, o primeiro em franca decadência, Salvador se viu excluída daquela rota que, ano após ano, trazia para o Brasil algumas das maiores figuras do teatro europeu.

De todos os astros e estrelas mencionados anteriormente, e que incluíram o Brasil em suas turnês internacionais, apenas o ator francês Coquelin Ainé esteve na capital baiana, apresentando, numa récita única, trechos do *Cyrano de Bergerac* e de *As Preciosas Ridículas*, duas das mais importantes peças do seu repertório. A apresentação, que movimentou a elite soteropolitana, teve lugar no Politeama Baiano e se realizou na noite de 13 de setembro de 1907.

Segundo a pesquisadora baiana, era no Politeama que as classes mais abastadas se encontravam, ficando o Teatro São João, em razão de seu estado de má conservação, reservado às camadas populares. Enquanto o primeiro costumava receber as companhias mais prestigiadas, líricas ou dramáticas, no segundo se abrigavam as chamadas companhias de variedades, que ofereciam atrações diversas a preços módicos.

Se, até a década de 1910, as companhias dramáticas que aportavam em Salvador possuíam um público cativo, apresentando um repertório que pouco variava, com a fundação dos primeiros cinemas na cidade essa situação começou a mudar, fazendo com que muitas temporadas tivessem que ser interrompidas devido à pouca afluência de espectadores/as. Dos textos onipresentes nos palcos soteropolitanos da época, congregando dramas, comédias e operetas, contabilizam-se *O Conde de Monte Cristo*, *A Lagartixa*, *Zazá*, *O Mártir do Calvário*, *Quo Vadis*, *O Amigo das Mulheres*, *A Princesa dos Dólares*, *A Ceia dos Cardeais* e *Diana de Lis*.

À medida que os anos se passavam, e a concorrência com o cinematógrafo se tornava cada vez mais acirrada, companhias relevantes vindas do Rio de Janeiro, como as de Leopoldo Fróes e Itália Fausta, deparavam-se na capital baiana com plateias esvaziadas, embora em suas temporadas fossem oferecidas peças que sabidamente eram do agrado da assistência local. Nos primeiros anos do século XX, quando as companhias de Dias Braga e Cristiano de Sousa estiveram em Salvador, o mesmo fenômeno não teria se verificado, pois tal concorrência ainda não existia.

Tomando-se como referência o trabalho de Aninha Franco, para sobreviver às “estocadas tecnológicas” promovidas pelo cinema, o teatro soteropolitano das décadas de 1920 e 1930 precisou se “dessacralizar”, isto é, deixar de lado sua posição de arte “séria”, voltada para a elevação do espírito, e assumir francamente, sem nenhum pudor, a condição de pura diversão. Isso significa dizer, em poucas palavras, que a “sacralidade” inerente ao teatro dramático teve que ceder o seu lugar à “profanidade” das formas populares, em especial a revista. Naquela altura, todavia, não se trataria exatamente do mesmo gênero consagrado, no século anterior, por Artur de Azevedo.

As revistas encenadas à época nos palcos de Salvador, seja por companhias vindas de fora ou locais, seriam bem mais apimentadas do que suas congêneres do passado, fazendo largo uso de piadas com apelo sexual, bem como de atrizes sumariamente vestidas. Semelhante situação, que já vinha se verificando em anos anteriores, teria se acentuado especialmente a partir de 1927, quando Salvador recebeu a visita da famosa companhia francesa Ba-Ta-Clan, acontecimento que escandalizou a sociedade da antiga Soterópolis.

Segundo Aninha Franco, em sua pesquisa de cunho hemerográfico, focada, portanto, na divulgação e repercussão da cena baiana através da imprensa,

o teatro estava vivendo uma situação peculiar em sua longa trajetória. Pretendia, lutava e acabaria por conseguir dessacralizar-se e perder a sua aura incômoda de arte de elite no século da cultura de massa. Para isso e para reaver o seu público perdido ou agradar novas plateias, precisou tornar-se vulgar e barato como o cinematógrafo. O problema é que os colonistas, intelectuais sisudos e moralistas, não podiam admitir que a arte cênica, pressionada pelo cinema, ferida pela guerra e tornada obsoleta pelas novidades do século XX, optasse pela vulgaridade para garantir sua sobrevivência (FRANCO, 1994, p. 38-9).

Com alguns interstícios aqui ou acolá, em semelhante “maré baixa” o teatro soteropolitano permaneceu até a década de 1950, quando, em razão de alguns fatores, uma outra conjuntura começou a se esboçar, fazendo com que a cena local vivenciasse uma fase nomeada por Aninha Franco de “os anos dourados”.

## 2.3 Síntese da Unidade 2

### Capítulo 1

- A construção dos primeiros grandes edifícios teatrais no Brasil: o Teatro São João, em Salvador, e o Real Teatro São João, no Rio de Janeiro.
- A importação de companhias teatrais portuguesas e o ecletismo do repertório por elas encenado.
- A formação de um “sistema teatral” e, por conseguinte, de um teatro considerado autenticamente nacional.
- A polêmica questão do patronato do teatro brasileiro, normalmente dividido entre as figuras de João Caetano, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena.
- Introdução e desenvolvimento do drama romântico no teatro brasileiro e baiano
- Introdução e desenvolvimento do drama e da comédia realistas no teatro brasileiro e baiano.
- O desenvolvimento da comédia brasileira oitocentista de Martins Pena a Qorpo-Santo.
- A voga dos gêneros teatrais musicados (Opereta, Mágica e Revista) e o preconceito de classe a eles atrelado.
- A repercussão do Naturalismo e do Simbolismo no teatro brasileiro.
- A entrada do Brasil na rota das grandes turnês internacionais e suas consequências para o teatro brasileiro como um todo.

### Capítulo 2

- O nacionalismo típico das primeiras décadas do século XX e sua repercussão na dramaturgia brasileira do período.
- O suposto “renascimento” da comédia de costumes no teatro brasileiro de primórdios do século passado.
- A questão do vedetismo e do personalismo dos atores e atrizes pertencentes à chamada *geração Trianon*
- Correntes dissonantes em relação ao *gênero Trianon*, como, por exemplo, o teatro anarquista e o teatro de registro dramático encampado por Afonso Arinos de Melo Franco e Júlia Lopes de Almeida.
- O surgimento e as principais características do circo-teatro brasileiro.
- Os problemas vivenciados pelo teatro baiano nas três primeiras décadas do século XX e a concorrência com o cinema.

# Glossário

**Anchietano:** Referente à obra de José de Anchieta (1534-1597).

**Ágrafo:** Que não possui escrita. Diz-se de cultura, povo e língua que não têm registro escrito.

**Apoteose:** Apoteose seria, basicamente, o quadro de encerramento dos atos que compõem uma revista. Normalmente dedicada a um elogio ou à exaltação de um sentimento, a apoteose procura se destacar como o momento mais espetaculoso do espetáculo, em razão de seu luxo, riqueza e grandiosidade.

**Atoral:** Aquilo que se relaciona à arte do ator/atriz.

**Auto:** Nome genérico utilizado em Portugal para designar qualquer peça teatral.

**Canarino:** Natural das Ilhas Canárias.

**Autóctone:** Que ou quem é natural do país ou da região em que habita e descende das raças que ali sempre viveram; aborígene, indígena.

**Auto de fé:** Seria o ritual de penitência pública aplicado pelo Tribunal da Inquisição aos condenados/as por heresia e apostasia. No caso de Antônio José, ele se sucedeu no dia 18 de outubro de 1739, quando o dramaturgo, depois de garroteado, teve seu corpo queimado no chamado “campo de lã”, diante de um público que contava com a presença da família real portuguesa.

**Auto Pastoril:** Tipo de peça derivada de um diálogo da liturgia cristã e representada na Europa, em língua vernácula, desde o século XI. Relacionada à natividade, tem como tema a peregrinação de um grupo de pastores ao local do nascimento de Cristo.

**Bovarismo:** A origem desse termo vem do célebre romance *Madame Bovary* (1856), do escritor francês Gustave Flaubert. Com base nos caracteres da personagem principal da obra, a dona de casa Emma Bovary, bovarismo designa a tendência de certas pessoas em fugir da realidade, procurando viver uma vida de sonho e fantasia.

**Burleta:** Trata-se de uma expressão originária do vocabulário teatral italiano. De acordo com Décio de Almeida Prado (2008), a burleta designaria um tipo de peça que mistura elementos da comédia de costumes, da opereta e da revista. Em termos gerais, burleta seria uma comédia entremeada de números musicais.

**Caco:** Conforme consta no *Dicionário do Teatro Brasileiro* (2009), caco são exclamações, expressões, frases ou mesmo falas curtas improvisadas pelos atores e atrizes em cena que não constam do texto original. É normalmente utilizado para suprir algum lapso de memória ou para realçar um efeito cômico ou dramático.

**Canovacci:** o plural de canovaccio, o roteiro de ações utilizado pelos/as atores e atrizes da *commedia dell'arte* em suas representações.

**Cauim:** Tipo de bebida alcoólica produzida pelos indígenas a partir de raízes cozidas e fermentadas.

**Comédia de intriga:** Tipo de comédia cuja graça se apoia, principalmente, no movimento contínuo da ação, isto é, da trama, recheada de reviravoltas, reconhecimentos e quiproquós. Trata-se de uma comédia mais próxima da farsa, de modo que os limites entre uma e outra não sejam muitos fáceis de distinguir. Exemplos que se enquadrariam nesse conceito seriam *As Artimanhas de Scapino*, de Molière, e *Muito Barulho por Nada*, de William Shakespeare.

**Companhias de Variedades:** Companhias volantes que ofertavam as mais diversas atrações em suas apresentações, como números de contorcionismo, halterofilismo, prestidigitação e muitos outros.

**Conformação Épica:** Conformação de “grande narrativa”, que se estende em espaços distantes e em tempos históricos remotos, fator que favorece a utilização de uma cenografia mais espetaculosa, com uma visualidade afinada à grandiloquência do texto.

**Drama Burguês:** Tipo de drama, surgido na primeira metade do século XVIII, baseado em conflitos de ordem intersubjetiva, isto é, de uma personagem (ou um grupo delas) para com outra(s). Tais conflitos circunscrevem-se, basicamente, à esfera do mundo privado, com suas ações passadas no interior das casas burguesas.

**Encilhamento:** Nome conferido à crise que abalou a economia brasileira em princípios de 1891. Suas causas se ligam à política de expansão de crédito promovida por Rui Barbosa quando este exerceu o cargo de ministro da Fazenda no governo de Deodoro da Fonseca (1889-1891)

**Ensiqlopédia:** *Ensiqlopédia ou Seis Mezes de Huma Enfermidade* é a coletânea que contém toda a obra literária de Qorpo-Santo, publicada em 1877 e que reúne, além de peças teatrais, poemas, confissões, máximas e até receitas culinárias. A grafia ensiqlopédia relaciona-se a uma reforma ortográfica defendida pelo autor, de onde também se origina a grafia de seu nome literário.

**Fin de siècle:** Em português, fim de século. A expressão costuma ser utilizada para designar a atmosfera sentimental característica dos escritores simbolistas, carregada de melancolia e morbidez.

**Fogo de Bengala:** Tipo de fogo de artifício utilizado nas apoteoses do teatro de revista.

**Gentio:** Que ou aquele que professa o paganismo; idólatra. Que ou aquele que não é civilizado; selvagem.

**Historicismo:** Muito sumariamente, o historicismo é uma corrente historiográfica que procura analisar o passado em seus próprios termos, ou, em outras palavras, de acordo com a sua historicidade. Com efeito, o historicismo se caracterizaria, antes de tudo, por sua tendência relativista, abstendo-se de julgar o passado com base em valores extemporâneos a ele. Seu objetivo primordial, ao contrário, é o de compreendê-lo.

**Irmão:** Frade ou religioso que, não obstante ter emitido votos, ainda não recebeu as ordens sacras.

**Libreto:** Texto a partir do qual são compostas óperas, oratórios e cantatas. Em outras palavras, trata-se de um tipo específico de dramaturgia, voltada para o teatro lírico e, portanto, feita em princípio para ser cantada e não declamada. No contexto do teatro colonial brasileiro, segundo Décio de Almeida Prado (1993), os “dramas para música” de Metastasio se prestariam aos mais diversos tratamentos quanto à proporção entre o cantado e o falado, podendo ser lidos como libreto de ópera ou como tragédias de fundo histórico.

**Língua Brasília:** Também conhecida como “língua geral”, trata-se, basicamente, do tupi antigo associado à estrutura do português, mesclando a fonética do idioma local com a gramática latina. Era muito utilizada pelos jesuítas e falada amplamente no sudeste brasileiro durante muito tempo.

**Peça Bem-Feita:** Expressão normalmente utilizada para nomear o modo mais tradicional de se compor uma peça, com exposição, conflito, desenvolvimento, clímax e desenlace.

**Ponto:** Funcionário que exercia a função de soprar o texto, durante as apresentações, quando alguém do elenco se esquecia de alguma parte. O ponto se posicionava sempre em uma caixa semicircular localizada na parte central do proscênio, fechada para o público mas aberta para o palco.

**Processional:** Que se dá ao modo de procissão.

**Provérbio Dramático:** Tipo de peça, normalmente curta e de teor cômico, na qual o autor procura dramatizar algum dito popular, ilustrando-o por meio da ação. Um exemplo conhecido de provérbio dramático se encontra na *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, cuja ação se articula no sentido de comprovar o ditado segundo o qual “mais vale um burro que me carregue do que um cavalo que me derrube”. Outro exemplo seria a peça *O Caminho da Porta*, de Machado de Assis, que dramatiza o seguinte provérbio: “Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta”.

**Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves:** Designação com a qual ficou conhecida a união política estabelecida entre as três regiões, tendo o Rio de Janeiro como capital. Oficializada em 16 de dezembro de 1815, ela duraria até 1822, ou seja, até o momento em que o Brasil se declarou independente.

**Vaudeville:** Segundo Luiz Paulo Vasconcellos (2009), palavra francesa originada da expressão *voix de villes*, que se poderia traduzir como canção das ruas ou canção da cidade. No século XVII o termo era usado para qualificar qualquer balada satírica de cunho político. Posteriormente, passou a designar certas paródias de peças sérias que continham números musicais.

**Vedetismo:** O mesmo que estrelismo.

## Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. **Teatro Completo** (2 v.). Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1977.

ALVES, Castro. **Teatro Completo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ANCHIETA, José de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

ANCHIETA, José de. **Poesias**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.

ANCHIETA, José de. **Teatro de Anchieta**. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

ANCHIETA, José de. **Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na Tapera de Santa Cruz: Uma Leitura de Martins Pena**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ASSIS, Machado de. **Teatro de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AZEVEDO, Aluísio; ROUÈDE, Emílio. **Teatro de Aluísio Azevedo e Emílio Rouède**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

AZEVEDO, Álvares de. **Teatro de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

AZEVEDO, Ana Maria de. Introdução. In: **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2009.

AZEVEDO, Elizabeth. (org.). **Antologia do Teatro Romântico**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **O Teatro na Bahia da Colônia à República (1800-1923)**. Salvador: EDUNEB: EDFBA, 2008.

BOSI, Alfredo. Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado. In: **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BRAGA, Claudia. **Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2003.

BRITO, Rubens José Souza. O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas. In: **História do Teatro Brasileiro, volume I**. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2012.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (Quatro Séculos de Teatro no Brasil)**. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro: Um Percorso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CARDIM, Fernão. **Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica**. Lisboa: [s.n.], 1847.

CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARDOSO, Armando. Introdução. In: **Teatro de Anchieta**. São Paulo: Edições Loyola,

1977.

CARVALHO, Carlos Gomes de. **A Primeira Crítica Teatral no Brasil**. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

CARVALHO, Sérgio de. Teatro e Sociedade no Brasil Colônia: a Cena Jesuítica do Auto de São Lourenço. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 7-53, 2015.

COSTA, Iná Camargo. A Comédia Desqualificada de Martins Pena. In: **Sinta o Drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIAS, Gonçalves. **Teatro de Gonçalves Dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FARIA, João Roberto. (org.). **Antologia do Teatro Realista**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a revista de ano. In: **O Teatro na Estante**. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto. GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Ed. Sesc SP, 2009.

FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais: O Século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: **Antologia do Teatro Brasileiro (Séc. XIX – Comédia)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1993.

FLEIUSS, Max. Contribuições para a História do Teatro no Brasil. In: **Páginas de História**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1930.

FONTA, SÉRGIO (org.). **O Esplendor da Comédia e o Esboço das Ideias: Dramaturgia Brasileira dos Anos 1910 a 1930**. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

FRAGA, Eudinyr. **O Simbolismo no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Art & Tec, 1992.

- FRANCO, Aninha. **O Teatro na Bahia através da Imprensa: Século XX**. Salvador: FCJA, COFIC, FCEBA, 1994.
- GOMES, Roberto. **Teatro de Roberto Gomes**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.
- GONÇALVES, Paulo. **Poesia e Teatro** (2 v.). São Paulo: Edições Cultura, 1943.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. **O Teatro de José de Anchieta: Arte e Pedagogia no Brasil Colônia**. Campinas: Alínea, 2008.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro Jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II** (1º Parte). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Instituto Estadual do Livro, 1979.
- HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil: da Colônia à Regência**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.
- HUPPES, Ivete. **Gonçalves de Magalhães e o Teatro do Primeiro Romantismo**. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o Gênero e sua Permanência**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- JABOBBI, Ruggero. **Teatro no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JÚNIOR, França. **Teatro de França Júnior** (2 v.). Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1980.
- LEÃO, Raimundo Matos de. O Theatro São João: Apagamento e Ruínas. **Arte Revista**, São Paulo, v. 01, n. 6, p. 1-16, 2015.
- LEITE, Rodrigo Morais. **A Formação da Historiografia Teatral Brasileira: Consonâncias e Dissonâncias (1888-1938)**. 2013. 171 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Unesp, São Paulo, 2013.
- LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. São Paulo: Edições Loyola,

2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Teatro Completo** (3 v.). Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.

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

MAGALDI, Sábato. Permanência de Artur Azevedo. In: **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Tragédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MARINHO, Henrique. **O Teatro Brasileiro (Alguns Apontamentos para a Sua História)**. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDONÇA, Carlos Süssekind de. **História do Teatro Brasileiro**. Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.

MERISIO, Paulo. O Circo-Teatro. In: **História do Teatro Brasileiro, Volume 2: do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2013.

MOURA, Carlos Francisco. **O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII**. Belém: SUDAM, 1976.

NEVES, Maria Helena Franca. **De La Traviata ao Maxixe: Variações Estéticas da Prática do Teatro São João**. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2000.

PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud (org.). **Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

PAIXÃO, Múcio da. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PENA, Martins. **Comédias** (3 v.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

PEREIRA, Paulo Roberto. Dramaturgia e Inquisição. In: **As comédias de Antonio José, o Judeu**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PONTES, Joel. **Teatro de Anchieta**. Rio de Janeiro: MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. A Comédia Brasileira (1860-1908). In: **Seres, Coisas, Lugares: Do Teatro ao Futebol**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da Literatura Dramática. In: **A Literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano e a Arte do Ator**. São Paulo: Ática, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **O Drama Romântico Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. **Procópio Ferreira: A Graça do Velho Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

QORPO-SANTO. **Teatro Completo**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

REIS, Angela de Castro. Acordo Comercial e Disputa artística na Companhia Leopoldo Fróes – Chaby Pinheiro, um Empreendimento Luso-brasileiro. In: **Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

RIO, João do. **Teatro de João do Rio**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RUY, Afonso. **História do Teatro na Bahia**. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1960.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. **Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

SOUTTO MAYOR, Mariana. O Teatro do Século XVIII no Brasil: Das Festas Públicas às Casas de Ópera. **Revista aSPAs**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 103-110, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a Vapor: a Crônica Teatral Brasileira da Virada do Século XIX. In: **Papéis Colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

VARGAS, Maria Thereza (org.). **Antologia do Teatro Anarquista**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: **História do Teatro Brasileiro, Volume 1: das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2013.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.



Universidade Federal da Bahia

## História do Teatro no Brasil e na Bahia

A disciplina História do Teatro no Brasil e na Bahia é um componente curricular do curso de Licenciatura em Teatro na modalidade - Educação à Distância (EaD) da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Este componente tem por objetivo dar conta de um certo “patrimônio comum”, ou seja, daquilo que normalmente se entende pela expressão “teatro brasileiro”.



PROGRAD  
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

