UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

SAMUEL SWERTS CRUZ

O TEATRO BRASILEIRO NAS REVISTAS LITERÁRIAS E CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO: 1898-1922

v. 1

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O TEATRO BRASILEIRO NAS REVISTAS LITERÁRIAS E CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO: 1898-1922

Samuel Swerts Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

v. 1

São Paulo
2011

A Alice e Carolina: protagonistas do meu drama.

A meu pai, João Batista, de quem herdei genes e livros. E que me transmitiu essa maldição que é o amor pela palavra escrita.

Resumo: O principal objetivo do trabalho é apresentar os dados encontrados no levantamento feito em revistas literárias e culturais do período que vai de 1898-1922, período este conhecido como *Belle Époque* e que abarca boa parte de nosso Pré-Modernismo. O intuito é o de conhecer e contextualizar as principais preocupações dos escritores e intelectuais em relação ao teatro brasileiro e confrontá-las com a realidade, de forma a desfazer certos mitos. O primeiro volume contempla um estudo interpretativo, histórico e crítico, que abrange os gêneros teatrais em voga, as declarações de decadência da arte dramática, bem como a busca por um teatro de cunho nativista. O segundo e terceiro volumes deste trabalho apresentam o índice classificatório das matérias, elaborado a partir dos dados coletados durante a pesquisa, que permite uma fácil localização de boa parte do que foi publicado sobre o teatro na época.

Palavras-Chave: Teatro brasileiro, revistas literárias e culturais, Pré-Modernismo, *Belle Époque*.

Abstract: The main objective of this study is to present the data found and collected from some cultural and literary magazines during the period of 1898-1922, a period known as the *Belle Époque* and encompassing much of the Brazilian Pre-Modernism. The aim is to understand and contextualize the main concerns of writers and intellectuals in relation to the Brazilian theater and confront them with reality, in order to dispel myths. The first volume includes a historical and critical interpretive study, covering theater genres in vogue, the statements of decay of dramatic art, and the search for a theater of nativist slant. The second and third volumes of this work presents the classification index of the material, prepared from data collected during the search, which allows for easy location of much of what was published about the theater at the time.

Keywords: Brazilian theater, literary and cultural magazines, Brazilian Pre-Modernism, *Belle Époque*.

Índice

VOLUME I

Introdução.....7

1. Panorama teatro brasileiro na segunda metade do século XIX.....18
1.1. O teatro realista.....18
1.2. A ascensão do teatro cômico e musicado.....20
1.3. Formas do teatro cômico e musicado.....22
1.3.1. Burleta.....22
1.3.2. Café-concerto.....22
1.3.3. Grand Guignol.....23
1.3.4. Mágica.....23
1.3.5. Opereta.....23
1.3.6. Revista.....24
1.3.7. Vaudeville.....24

2. A *Belle Époque* nos trópicos.....26

3. O nacionalismo durante a *Belle Époque*.....35
3.1. Nacionalismo: formação.....35
3.2. Nacionalismo: conceituação.....37
3.3. Nacionalismo e *Belle Époque*: Brasil.....39
3.3.1. Afonso Celso.....41
3.3.2. Sílvio Romero.....42

4. Revistas Culturais e Literárias: a análise dos periódicos.....45
4.1. Periódicos.....45
4.2. "Decadência" do teatro nacional.....46
4.3. Crítica teatral.....52
4.4. Vida teatral.....57
4.5. Teatro cômico e musicado.....61
4.6. Ontem e hoje: uma aproximação entre épocas.....69

Considerações finais.....80

Bibliografia.....82

VOLUME II

Índice Classificatório

VOLUME III

Índice Classificatório

Introdução

> "Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. [...] Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, – dos quais se formaram os nossos."[1]

[1] CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. São Paulo, Martins, 1971, p. 10.

Não pretendemos discutir a polêmica teatro versus literatura, isto é, se aquele faz parte desta. No entanto, a afirmação de Antonio Candido também vale para nosso teatro. Não é possível analisá-lo sob a luz de um nativismo ingênuo. É preciso reconhecer que, em geral, ele carece de originalidade e profundidade. Porém, é manifestação de nossa cultura. É um modo de nos percebermos brasileiros e de nos situarmos no mundo. Enfim, uma forma de expressão de nós mesmos.

Daí a extrema importância de fazermos um levantamento do material relativo ao teatro. Essas fontes de informação tentam preencher certas lacunas nos estudos já existentes, jogando mais luz na história de nossas artes cênicas. Por meio da pesquisa sistemática em fontes primárias, podemos vislumbrar uma fase de nossa história teatral vista por muitos como incipiente ou desprezível. Se nosso teatro também pode ser visto como um "arbusto de segunda ordem no jardim das musas"[2] – para parodiar Candido –, ele é uma forma de nos entendermos melhor.

Nosso objetivo, portanto, é o de investigar o teatro brasileiro no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX – período este conhecido por *Belle Époque* – a partir de um levantamento de tudo o que foi publicado sobre o assunto nas principais revistas literárias e culturais do Rio de Janeiro. Para tal, iniciamos nossa busca com a localização de periódicos afins que apresentassem materiais relacionados ao tema da pesquisa.

Durante a *Belle Époque*, é bom que se diga, a sociedade brasileira, embora operasse com as inovações do progresso burguês, ainda possuía características próprias da opressão colonial. O sistema capitalista alçava os proprietários locais e administradores à classe dominante nacional, mas mantinha as antigas formas de exploração do trabalho. Houve um aburguesamento da sociedade carioca e um consequente cosmopolitismo. O Rio de Janeiro, nessa época, era uma cidade repleta de contradições, equilibrando-se entre o arcaico e o moderno, entre a riqueza e a miséria. Um reflexo de "dois Brasis" a que Roberto Schwarz alude em seu ensaio "Nacional por subtração".[3]

Para facilitar o estudo dos dados colhidos, bem como para auxiliar futuros pesquisadores, organizamos o material em um índice classificatório. O modelo seguido foi desenvolvido por José Aderaldo Castello para as pesquisas realizadas por seus

[2] CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 10.
[3] SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 45.

orientandos de Mestrado e Doutorado na investigação dos periódicos modernistas.[4] Além do mais, foi paradigma para muitos estudiosos de nossa área.

Nesses trabalhos, faziam-se reflexões sobre um determinado contexto literário e cultural a partir de uma certa revista pré-modernista ou modernista. Em seguida, um índice por assunto informava o leitor sobre o conteúdo de cada número do periódico em questão. A diferença em relação a esses trabalhos é que não será apresentado aqui o estudo de uma única revista, mas o estudo de um assunto – o teatro brasileiro – nas revistas dos derradeiros anos do século XIX e das décadas iniciais do século XX.

A pesquisa foi realizada nos seguintes acervos: Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo; Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo; e Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. De todo material consultado, selecionamos 14 periódicos:

1. *Almanaque brasileiro Garnier*
2. *Almanaque do teatro*
3. *Brasil teatro*
4. *Careta*
5. *Don Quixote*
6. *Eu sei tudo*
7. *Fon-fon*
8. *Ilustração brasileira*
9. *Kosmos*
10. *O malho*
11. *Palcos e telas*
12. *Renascença*
13. *Revista brasileira*
14. *Revista da semana*

É importante ressaltar que diversos títulos foram consultados, mas nem todos apresentaram material relevante para nosso estudo. Dentre estes últimos, podemos, citar:

[4] CASTELLO, José Aderaldo. "A Pesquisa de Periódicos na Literatura Brasileira". In: NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo: IEB/USP, 1970. p. 3-12.

1. *Alfinete*;
2. *Almanaque da Gazeta de Notícias*;
3. *Anuário fluminense:* almanaque histórico da cidade do Rio de Janeiro;
4. *Anuário ilustrado do Jornal do Brasil*
5. *O mundo literário*;
6. *Revista americana*;
7. *Revista da Academia Brasileira de Letras*;
8. *Revista Brasileira*;
9. *Revista da língua portuguesa*.

A partir do roteiro proposto por Castello e aprimorado por Christina Barros Riego, em sua dissertação de mestrado intitulada "Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)",[5] tentamos elaborar um índice que abrangesse o tópico da nossa pesquisa e que desse conta das diversas naturezas das informações encontradas. Assim, apesar dos tópicos escolhidos não serem os mesmos do roteiro para o estudo de uma única revista, tentamos manter a mesma estrutura e organização numa tentativa de seguir um padrão:

1. Peças teatrais

2. Noticiário
   2.1. Notícias e Notas (informações relativas ao universo teatral como um todo: artistas, autores, companhias etc.)
   2.2. Resenhas (de livros e de peças nacionais e estrangeiros)

3. Crítica Teatral (posição de alguns intelectuais em relação à produção teatral da época)

   3.1. Sobre o teatro estrangeiro
   3.2. Sobre o teatro nacional

[5] RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro*: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942). 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 18.

3.3. Sobre a modernização do teatro (nacional e estrangeiro)

3.4. Sobre um ator/dramaturgo/diretor

3.5. Sobre uma peça

4. Conferências, entrevistas e manifestos

5. Fotos e ilustrações (de atores, diretores e dos teatros da época)

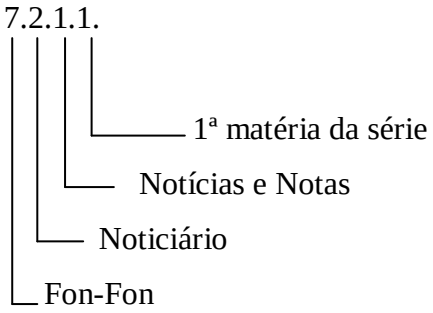
A divisão adotada por Riego foi de grande utilidade, pois, embora sua pesquisa abarque uma época posterior à de nosso trabalho, ela gira em torno, basicamente, dos mesmos tópicos. Dessa forma, o primeiro deles registra as peças ou trechos de peças teatrais publicados nos periódicos pesquisados. O segundo abrange todo o noticiário da época, incluindo notas, resenhas, anúncios e notícias sobre a vida teatral e as peças em cartaz.

O terceiro é um tópico mais amplo. Procura registrar a posição dos intelectuais em relação à produção teatral, considerando tanto o teatro estrangeiro quanto o nacional. Separamos os artigos que tratam especificamente da modernização do teatro. Estes não se restringem apenas às tentativas de renovação do teatro nacional, mas discorrem também sobre as realizações do teatro estrangeiro e como elas eram vistas e recebidas pelos críticos brasileiros. Ainda nesse tópico, incluímos os artigos que tratam de algum determinado autor, ator ou diretor, de modo a destacar os principais responsáveis pela organização da vida teatral e suas realizações. O último subtópico classifica as críticas dedicadas às peças que estavam em cartaz, considerando desempenho dos artistas e relevância do texto teatral.

O quarto tópico abrange todas as conferências, entrevistas e manifestos proferidos por algum integrante da vida teatral; e o quinto, fotos ou ilustrações de atores, autores ou diretores de sucesso.[6]

Desse modo, cada matéria terá o número da respectiva revista, juntamente com o número do índice classificatório. Exemplificando, uma nota teatral publicada na revista *Fon-fon*, será indicada da seguinte maneira:

[6] RIEGO, Christina Barros. Op. cit., p. 19.



É bom lembrar que, apesar de minuciosa, nossa pesquisa limita-se apenas às revistas literárias e culturais. Foram deixados de lado, por exemplo, um provável farto material presente nos jornais diários. Tratou-se, como foi dito, de uma pesquisa bem específica.

Findo o levantamento dos dados e da sua organização no índice, partimos para a segunda etapa do projeto: a análise e a interpretação dos dados coletados. A partir delas, procuramos desenvolver um estudo de época do teatro brasileiro, apresentando, sobretudo, as principais discussões dos intelectuais sobre a situação do teatro nacional. O objetivo é o de ampliar os estudos já existentes com eventuais contribuições e/ou descobertas do nosso levantamento. Além disso, tentamos mostrar como o discurso nativista de matriz romântica contribuiu para uma visão depreciativa do teatro produzido naquele período.

Dessa forma, o primeiro capítulo deste trabalho apresentará um breve estudo sobre o teatro brasileiro na segunda metade do século XIX. Pretendemos, neste capítulo, deixar em evidência que a cena teatral brasileira das últimas décadas desse período foi marcada pela ascensão do teatro cômico e musicado representado por formas dramáticas como a opereta, a mágica e, mais notadamente, a revista. A partir de 1865, com o desinteresse do público por um teatro de aspirações mais literárias, deu-se lugar a uma dramaturgia que visava, sobretudo, ao entretenimento. A partir disso, pretendemos mostrar que o teatro brasileiro subsequente por nós estudado deu continuidade a esse processo cênico.

No segundo capítulo, tentamos traçar um panorama sociocultural do momento histórico conhecido como *Belle Époque*. Trata-se de um conceito bem "elástico" e, por isso mesmo, útil a nosso intento. Esse intervalo de tempo, para o brasilianista Jeffrey D. Needell, por exemplo, abrange os anos entre 1898 e 1914.[7] No entanto, segundo alguns,

[7] NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993. p. 10.

estendeu-se, no Brasil, até 1918, devido ao menor impacto dos efeitos da Primeira Grande Guerra (1914-1918) no país; já segundo outros, alarga-se até 1922.[8] De qualquer forma, é essencial captar esse *Zeitgeist* para compreender o teatro produzido naquele momento bem como os debates acalorados que ele suscitou.

O terceiro capítulo parte para a análise interpretativa dos dados coletados. Procuramos cotejar essas informações reunidas com os estudos realizados ao longo dos anos sobre o período histórico estudado. Tentamos, ao mesmo tempo, reafirmar alguns posicionamentos da crítica especializada como também desfazer alguns mitos sobre o teatro produzido no alvorecer do século passado.

Essa análise possibilitou-nos discutir o papel da crítica teatral, que está centrada na criação de um teatro nacional síntese de uma brasilidade, mas, sublinhe-se, de matiz literário. Nosso objetivo, no quarto capítulo, é o de discutir o nacionalismo, tão em voga naquelas décadas, e mostrar como ele moldou a visão dos responsáveis por noticiar ou dissertar sobre as artes cênicas no país.

A segunda parte deste trabalho também seguiu a estrutura elaborada por Riego.[9] Apresentará o índice das matérias publicadas, dividido nos mesmos grupos já definidos no capítulo 2. No índice, há apenas os registros dos dados coletados nas revistas. Por isso, foi necessário desenvolver uma ficha técnica para cada periódico pesquisado, registrando informações como período e números pesquisados, local de publicação, fonte, direção. Segue, abaixo, a ficha de cada periódico organizado na mesma ordem do índice.

Ficha Técnica dos Periódicos Pesquisados

Almanaque Brasileiro *Garnier*
Direção: Mario Behrind
Duração: 1903-?
Números pesquisados: 1905, 1908, 1911.
Periodicidade: Anual
Principal crítico teatral: não há
Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

[8] MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo*: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002, p. 107.
[9] RIEGO, Christina Barros. Op. cit., p. 21-22.

Almanaque do teatro

Direção: Adhemar Barbosa Romeo

Duração: 1906-?

Números pesquisados: nº 1 (1906-07)

Periodicidade: anual

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Brasil Teatro

Direção: Pires de Almeida

Duração: 1901-?

Números pesquisados: nº 1 (1901-1902), nº 2 (1903-1906), nº 3 (1907-1909).

Periodicidade: ?

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Careta

Direção: Jorge Schmidt (entre outros)

Duração: 1908-1960

Números pesquisados: nº 3 de 1908 a nº 751 de 1922.

Periodicidade: Semanal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade (microfilme) – São Paulo

Don Quixote

Direção: ?

Duração: 1895-1903

Números pesquisados: nº 125 (1901) a nº 162 (1902).

Periodicidade: ?

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Eu sei tudo

Direção: ?

Duração: 1917-?

Números pesquisados: jun./1917 a out./1921

Periodicidade: Mensal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Fon-Fon

Direção: Álvaro Moreyra e Raul Pederneiras (entre outros)

Duração: 1907-1958?

Números pesquisados: todos de 1907 a 1915.

Periodicidade: Semanal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade (microfilme) – São Paulo

Ilustração Brasileira

Direção: Medeiros e Albuquerque

Duração: 1909-1915

Números pesquisados: 1909 e 1913.

Periodicidade: quinzenal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca da FFLCH/USP e Biblioteca do IEB – São Paulo

Kosmos

Direção: Mario Behrind

Duração: 1904-1909

Números pesquisados: jan./1904 a out./1908.

Periodicidade: Mensal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca da FFLCH/USP – São Paulo

O Malho

Direção: Crispim do Amaral (entre outros)

Duração: 1902-1930

Números pesquisados: nº 5 (1902) a nº 1059 (1922).

Periodicidade: Semanal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca Mário de Andrade (microfilme) – São Paulo

Palcos e telas

Direção: Mário Nunes

Duração: 1918-1921

Números pesquisados: nº 1 a nº 40 de 1918.

Periodicidade: Semanal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Renascença

Direção: ?

Duração: 1904-1908

Números pesquisados: nº 41e nº 43 (1907).

Periodicidade: ?

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Revista Brasileira

Direção: ?

Duração: 1879-1899

Números pesquisados: nº 73 a nº 91.

Periodicidade: Mensal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca do IEB – São Paulo

Revista da Semana

Direção: Carlos Malheiro Dias (entre outros).

Duração: 1900-1962.

Números pesquisados: jul./1922 a dez./1922

Periodicidade: Semanal

Principal crítico teatral: não há

Fonte: Biblioteca da FFLCH/USP e Biblioteca do IEB – São Paulo

1. Panorama do teatro brasileiro na segunda metade do século XIX

Os anos entre 1855 e 1865 compreenderam o apogeu do teatro realista no Brasil. Foi um dos momentos mais criativos da dramaturgia nacional, marcado por renovações cênicas e dramatúrgicas, além de uma clara aspiração literária. Os princípios desse teatro, desenvolvidos por dramaturgos, intelectuais e críticos, continuaram a influenciar boa parte da dramaturgia brasileira e da crítica teatral. Nas décadas seguintes, mesmo com a hegemonia do teatro cômico e musicado, dramaturgos pautavam-se pelo modelo realista e críticos continuavam a clamar por um teatro moralizador e civilizatório.[10] Tal postura, como tentaremos provar, estende-se, inclusive, às primeiras décadas do século XX.

1.1. O teatro realista

Embora tenha coexistido com manifestações românticas, o teatro realista partiu de uma proposta contrária àquele movimento. O modelo a ser seguido foi o do dramaturgo francês Alexandre Dumas Filho. Desse modo, almejavam-se a naturalidade nas falas e nas cenas; tematizaram-se as paixões comedidas, com destaque para o amor conjugal, numa defesa dos valores da família; e pretendia-se uma distensão rítmica na ação dramática.

O enredo abriu espaço para a discussão de questões sociais, dando destaque para a vida burguesa ao opor bons a maus burgueses. O objetivo do teatro realista era, ainda, não só o de descrever de modo mais autêntico os costumes da burguesia, como também o de prescrever valores morais. No entanto, o resultado é um realismo ilusório, pois continua a idealizar a sociedade, agora pelo viés ético.[11]

Sua forma mais proeminente é a da comédia. Paradoxalmente, em geral, a comédia realista assemelha-se a um drama. Sua função não é a de provocar riso desmedido, mas, como afirma João Roberto Faria, de "descrever e discutir os costumes".[12] Fica evidente a divisão entre aquilo que se considera o alto e o baixo

[10] FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 138-143.
[11] GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 266.
[12] FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 86.

cômico, definições que retomaremos mais adiante. Assim, cabem apenas formas consideradas "superiores" pelos dramaturgos como o chiste e a ironia.

Quando as comédias realistas francesas estrearam no Rio de Janeiro, grande parte de nossos escritores e intelectuais passaram a acreditar na dimensão social desse tipo de peça e a defender a criação de um repertório nacional com as características que descrevemos acima. Por fim, é importante ressaltar, tendo em vista nosso trabalho, que houve, nesse momento, uma preocupação em aproximar o teatro da literatura, envolvendo-o de franca intenção nacionalista.

Entre os cultores do gênero, convém destacar José de Alencar, com *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*, todas de 1857; Quintino Bocaiuva, com *Onfália* (1860) e *Os mineiros da desgraça* (1861); e Joaquim Manuel de Macedo, com *Luxo e vaidade* (1860) e *Lusbela* (1863). Até mesmo Machado de Assis aventurou-se em peças como *O caminho da porta* e *O protocolo*, ambas de 1863.

Esse teatro será eclipsado pela ascensão do teatro cômico e musicado, questão que discutiremos em seguida. Porém, os princípios e os valores levantados, no período, pela crítica especializada ainda ecoarão por muitos anos. Sobre isso, João Roberto Faria, em seu *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, diz:

> As ideias teatrais lançadas por dramaturgos, intelectuais e críticos, entre 1855 e 1865, permaneceram como referência para uma boa parte da dramaturgia brasileira e da crítica teatral que surgiu nos dez ou vinte anos seguintes. Ainda que o teatro cômico e musicado tenha conquistado o favor do público e se tornado hegemônico em nossos palcos (...) muitos dramaturgos escreveram peças de acordo com o modelo realista e muitos críticos continuaram a exigir que o teatro fosse uma escola de costumes e um instrumento de moralização e civilização.[13]

Nosso objetivo é mostrar que essa ideologia ainda está bem presente na maneira como se concebe o teatro ao longo dos primeiros anos do século XX. Mais à frente pretendemos exemplificar tal afirmação mediante o material por nós reunido nos períodos da época em estudo.

[13] FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 143.

1.2. A ascensão do teatro cômico e musicado

Como foi dito, o teatro realista foi dando lugar a um tipo de espetáculo que buscava o entretenimento por meio da música ligeira, da malícia e da beleza das mulheres. O público parecia cada vez menos interessado em apresentações de cunho literário ou edificante.[14] Exemplos dessa nova modalidade teatral eram a opereta, o vaudeville, a revista, a mágica e a burleta, que comentaremos adiante.

Dessa forma, é natural intelectuais declararem a "decadência" do teatro nacional, afinal este distanciava-se cada vez mais da literatura. O exemplo mais conhecido é o de Machado de Assis em seu famoso artigo "Instinto e nacionalidade", de 1873. Para ele, o teatro reduz-se a uma "linha de reticência", pois perverteu-se entre burletas, mágicas e cancãs.[15] Mais uma vez fica evidente a dicotomia entre alto e baixo cômico.

Trata-se de um tipo de visão pessimista que contamina ainda muitos de nossos críticos contemporâneos. Décio de Almeida Prado, por exemplo, ao dissertar sobre o período, afirmou que o teatro musicado "**arrasou** o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama" e a opereta, "acompanhada por suas **sequelas cênicas**", deu cabo da literatura teatral dita séria.[16]

A despeito da morte anunciada por muitos do teatro brasileiro, o mesmo Décio deixa evidente que isso não implica deixar de se pensar o Brasil. No entanto, tal é feito através da comédia e da farsa, mais ao gosto de Martins Pena que de Castro Alves ou José de Alencar. E conclui, assumindo certa parcialidade:

> O teatro musicado, em suas várias encenações, significou um aumento ponderado de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como um nítido anticlímax. Até o amor desceria a níveis mais corpóreos e idílicos.[17]

[14] FARIA, João Roberto. Op. cit., p. 145.
[15] ASSIS, Machado de. *Critica litteraria*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946, p. 150-151.
[16] PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 85. (grifo nosso.)
[17] Ibidem. p. 113.

É certo que o sucesso dessas formas acaba por sufocar o drama e a comédia. Ambos sobrevivem a custa de alguns integrantes do meio que, à parte o desinteresse do público, tentam mantê-los vivos, como bem observa Sábato Magaldi:

> A preferência progressiva pelo gênero ligeiro quase matou o drama e a comédia em fins do século passado. A opereta, o cancã, a ópera-bufa – tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense – nacionalizou de imediato num Rio ávido de alegria e boemia, que abandonava os costumes provincianos. Somente a abnegação da gente de teatro impediu que o gênero desaparecesse por completo da paisagem carioca, à falta de estímulo público.[18]

Há que se mencionar também a presença das companhias estrangeiras que aqui se apresentavam. Tratava-se de grupos europeus franceses, espanhóis, portugueses e italianos, em sua maioria. Constituíam, por motivos óbvios, uma desigual concorrência com as companhias nacionais. Àquelas cabia a alta comédia, a tragédia e o drama moderno, enquanto a estas sobravam peças menores como o dramalhão, a comédia farsesca, a opereta traduzida e adaptada, além das mencionadas revista e mágica.[19]

Como consequência, os que se julgavam especialistas no assunto atentavam, nos meios de comunicação do *fin de siècle*, para a ausência de autores dramáticos nacionais, para a cupidez dos empresários e para a alienação do divertimento, que, na maioria das vezes, apelava para o mundano. Para esses críticos, o teatro brasileiro apenas macaqueava o estrangeiro. O repertório era de baixa qualidade artística e, sobretudo, moralmente desvirtuado.

É possível, contudo, dar a devida importância a esse teatro. Principalmente quando este aclimata os modelos importados. Neyde Veneziano, ao estudar o teatro de revista brasileiro, faz um comentário que podemos estender às demais formas cômico-musicais. Para ela, a revista, antes considerada alienante, foi resultado da nossa capacidade de "parodiar e rir daqueles que nos queriam impor modelos".[20] Não só a

[18] MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2008. p. 152.
[19] PRADO, Décio de Almeida. Op. cit., p. 143.
[20] VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*: teatro de revista brasileiro. São Paulo, Unicamp, 1996, p. 16.

revista, mas a opereta, por exemplo, ao serem tropicalizadas, resultam num amálgama de ritmos, sons, danças, falas e tipos brasileiros.

1.3. Formas do teatro cômico e musicado

Para compreendermos melhor o teatro do início do século XX, é essencial especificarmos os principais gêneros teatrais que surgiram e/ou ganharam destaque na virada do século, pois são eles as formas artísticas predominantes no meio por nós estudado.

1.3.1. Burleta

Mais conhecida hoje como "comédia musical", a burleta era uma espécie de comédia de costumes curta e musicada. Aproveitava-se, também, de elementos da opereta, da revista e da mágica. A estrutura era aristotélica e a ação dramática apoiava-se em conflitos básicos.[21]

Interessa-nos destacar a iniciativa de Pascoal Segreto, que criou uma Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, no Rio de Janeiro, entre 1911 e 1926, e lembrar o estrondoso sucesso, nos palcos cariocas, da burleta *Forrobodó* (1912), de Luiz Peixoto e Carlos Bittencourt. São exemplos que ilustram bem o sucesso obtido pelo gênero no período destacado pelo presente trabalho.

1.3.2. Café-concerto

Também chamado de café-cantante, remonta à Paris do século XVIII. Trata-se de um gênero que se confunde com a própria casa de espetáculos. Era o lugar onde se sediavam operetas, cançonetas, com esquetes maliciosos e outros divertimentos. Segundo Jeffrey D. Needell, servia, inclusive, como ponto de prostituição velada.[22]

Aportou no Rio em 1858, com a abertura do Salão do Paraíso, posteriormente denominado *Folies Parisiennes*, e continuou presente no início do século XX. Havia seis deles operando em solo carioca naquela época: o *Moulin-Rouge*, na Praça Tiradentes; o *Guarda-Velha*, no sopé da montanha de Santo Antônio; o *Alcazar Parque*, na Lapa; o Cassino e o *Parque Fluminense*, no Largo do Machado; e a *Maison-Moderne*. [23]

[21] VENEZIANO, Neyde. Op. cit., p. 22.
[22] NEEDELL, Jeffrey D. Op. cit., p. 203.
[23] GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). Op. cit., p. 69-70.

1.3.3. Grand Guignol

Era o nome dado ao teatro de fantoches. Remonta à China antiga, mas ressurgiu na Itália e dali migrou para Lyon, França, no final do século XVIII. Teria sido Laurent Mourquet (1744-1844) quem atribuiu o apelativo guignol, provindo de uma personagem por ele criada.

Levado a Paris, o guignol originou, em 1897, o "Théâtre du Grand Guignol", mas adquiriu novo sentido. Os espetáculos passam a ser protagonizados por atores vivos e a trama gravita em torno de temas de medo, violência, assassinatos, raptos etc. Em outras palavras, trata-se de um "melodrama de horror macabro".[24] A expressão, dessa forma, passou a nomear as peças que seguissem essas características.

1.3.4. Mágica

Tipo de peça de grande sucesso no século XIX e bastante reprisada durante a *Belle Époque*. São musicadas, misturando elementos cômicos e dramáticos, e baseiam-se em histórias fantásticas, fundamentadas no sobrenatural. Seu forte são os truques cênicos, destinados a maravilhar os espectadores.[25]

A maioria delas proveio da França e de Portugal. No país, deu-se preferência às operetas e às revistas. Poucos foram os que se aventuraram nesse gênero, como Moreira Sampaio, Vicente Reis e Augusto de Castro, com *A borboleta de ouro* (1897), *O pé de cabra* (1903) e *A tentação*, respectivamente. [26]

1.3.5. Opereta

Foi criada, na França, pelo alemão Jacques Offenbach. Era uma resposta ao crescimento da ópera-cômica e do vaudeville, vistos como gêneros sérios. Misturava comédia e melodrama (nunca levado a sério), podendo referir-se também a assuntos do cotidiano imediato. A música, é claro, perpassava todo o espetáculo. O tema central era o amor. [27]

Atingiu enorme sucesso de público principalmente a partir da paródia feita por Francisco Corrêa Vasques de *Orphée aux Enfers*, de Offenbach, que estreou, em 1865,

[24] MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo, Cultrix, 2004, p. 214.
[25] VENEZIANO, Neyde. Op. cit., p. 27.
[26] GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). Op. cit., p. 175-176.
[27] VENEZIANO, Neyde. Op. cit., p. 26-27.

no Rio de Janeiro. A peça chamava-se *Orfeu na roça* e abriu o caminho para uma série de outras versões parodísticas de várias operetas francesas.

O dramaturgo maranhense Artur Azevedo, por sua vez, foi o responsável pela nacionalização da opereta. Ele produziu sete delas, dentre as quais podemos citar *Os noivos* (1880) e *A donzela Teodora* (1880). Por fim, a partir de 1883, o Rio de Janeiro começou a receber produções italianas desse gênero e, no século XX, alemãs, com destaque para *A princesa dos dólares*, de Leo Fall, em 1908.[28]

1.3.6. Revista

Está ligada a todos os gêneros citados. Pertence ao teatro popular e musical, pois era um espetáculo ligeiro, de intenções cômico-satíricas, que misturava prosa e verso, música e dança. A revista inspirava-se na atualidade, passando *em revista*, por meio de vários quadros, num ritmo vertiginoso, fatos inspirados em acontecimentos recentes.[29]

De origem francesa, a revista, no Brasil, conquista o público em 1884 com a peça *O mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio. É também daquele primeiro um outro clássico da revistografia nacional, *O tribofe*, mais próxima do modelo francês, pois o fio condutor da ação dramática era mais consistente que o das demais revistas.

A pesquisadora Neyde Veneziano diferencia a "Revista-de-Ano" da "Revista". Conforme ela aponta, esta é uma evolução daquela. Com a morte de Artur Azevedo, em 1908, a "Revista-de-Ano" perdeu seu caráter de resenha crítica dos acontecimentos do ano anterior e se transformou. Ela abrasileira-se cada vez mais, simplifica-se e seu ritmo se acelera.[30]

1.3.7. Vaudeville

É um termo francês usado para designar um gênero de teatro musicado. Nele, a intriga é complexa e baseia-se nas coincidências extraordinárias. Portanto, fundamenta-se no quiproquó, no equívoco, na comicidade de situações, que se encadeiam. Diferencia-se da revista por não ter como objetivo revisar detalhadamente acontecimentos.[31]

Foi um gênero muito representado nas primeiras décadas do século XX. No entanto, não houve, necessariamente, no país, um repertório de vaudevilles. O teatro

[28] GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). Op. cit., p. 226-227.
[29] VENEZIANO, Neyde. Op. cit., p. 27-28.
[30] GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). Op. cit., p. 270-272.
[31] VENEZIANO, Neyde. Op. cit., p. 23.

musicado nacional liga-se mais às revistas e às operetas. Mesmo assim, o gênero em questão influenciou muitas paródias de operetas francesas e ligou-se à burleta, fato perceptível em *A capital federal*, de Artur Azevedo. [32]

[32] GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). Op. cit., p. 306.

2. **A *Belle Époque* nos trópicos**

> "A não ser que nos salvemos, dando-nos as mãos agora, eles nos submeterão à República. Para que as coisas permaneçam iguais, é preciso que tudo mude."[33]

Neste capítulo, pretendemos traçar um breve panorama da cidade do Rio de Janeiro durante os anos finais do século XIX e os iniciais do século XX, período este conhecido como *Belle Époque*. Para tanto, partimos, sobretudo, do livro *Belle Époque tropical*, de Jeffrey Needell; das observações de Roberto Schwarz no ensaio "Nacional por subtração"; da leitura do capítulo 1 da obra *Literatura como missão*, de Nicolau Sevcenko; e do estudo "A dimensão cômica da vida privada da República", de Elias Thomé Saliba, presente no terceiro volume de *História da vida privada no Brasil*.

De acordo com Needell, esse momento teve início com o governo Campos Sales (1898-1902), que marcou o retorno da elite agrária ao poder em detrimento dos grupos urbanos emergentes. Em outras palavras, apesar do advento da República, a nova composição política acaba por atender aos interesses das velhas estruturas sociais e econômicas. Os setores urbanos e médios, até então fortalecidos com as diversas mudanças empreendidas no país, perdem força.

O período revolucionário de 1880-1897 não conseguiu conter o domínio da elite tradicional. Em 1898, essa casta já se encontrava novamente entranhada no topo da hierarquia socioeconômica, sobrepondo-se aos anseios políticos mais radicais. O final do século XIX, portanto, ensejou a vitalidade e o predomínio de padrões que podem ser percebidos em todo o seu transcurso. Tal fato é essencial para compreendermos a cultura e a sociedade da elite carioca.

Contudo, isso não significa ausência de mudanças. O que houve, na realidade, foi uma diminuição em seu ritmo. E tal afirmação fica patente, acima de tudo, no Rio de Janeiro, onde convergiam todas as tendências políticas da época. A "aristocracia" carioca conciliou algumas mudanças com a manutenção de uma hierarquia social. Consequentemente, aquelas foram contidas por estas e a reforçaram.

---

[33] LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi Di. *O gattopardo*. Tradução de Marina Colasanti. Bestbolso, 2007, p. 295. No famoso trecho, vê-se Tancredi, tentando convencer seu tio Don Fabrizio Corbera, Príncipe de Salina, a abandonar sua lealdade ao Reino das "Duas Sicílias" e aliar-se à dinastia de Savoia.

O cerne do estudo de Jefrey D. Needell está justamente nessa natureza tenaz e adaptativa das classes proeminentes. Sua obra procura evidenciar a recriação de um meio aristocrático, sob a República, promovida até mesmo pelas figuras mais representativas das modificações na economia e na função política do Rio. Para ele, a despeito das mudanças, o controle exercido pela elite e pela sua expressão sociocultural não sofreu grandes alterações.

Assim sendo, a sociedade e a cultura de elite cariocas deram continuidade à defesa e à promoção dos interesses dessa classe, contribuindo para criar um sentimento de "continuidade aristocrática", em meio, porém, a transformações sócio-político-econômicas. Em suma, a *Belle Époque* representou "tanto a continuidade do passado colonial quando o potencial de mudança do novo período."[34]

Para Schwarz, o alvorecer de nossa República é marcado, exatamente, por essa discrepância entre "dois Brasis". A sociedade brasileira, nesse momento, embora operasse com as inovações do progresso burguês, ainda possuía características próprias da opressão colonial. O sistema capitalista alçava os proprietários locais e administradores à classe dominante nacional, mas mantinha as antigas formas de exploração do trabalho.[35]

Sevcenko, por sua vez, não só discorre sobre o processo de regeneração do Rio de Janeiro, como também trata da transição (e do conflito) entre as relações sociais do tipo senhorial para as do tipo burguês. Estudando o aburguesamento da sociedade carioca e seu consequente cosmopolitismo, o historiador retrata uma cidade repleta de contradições, equilibrando-se entre o arcaico e o moderno, entre a riqueza e a miséria. Um reflexo daqueles "dois Brasis" a que Schwarz alude.

A Regeneração não foi apenas uma tentativa de reformar a vida urbana carioca segundo os moldes europeus. Ela nasceu em função do porto e da circulação de mercadorias, da necessidade de saneamento e higienização do ambiente, passando pelos hábitos e valores dos cidadãos. Sua capacidade de reconfigurar a paisagem urbana e social, estendeu-se desde a inauguração da Avenida Central, em 1904, até o ano de 1920, com a visita do rei Alberto, da Bélgica, ao Brasil. [36]

A sociedade fluminense acumulava recursos advindos do comércio, das finanças e das aplicações industriais devido ao seu papel de destaque na intermediação dos

[34] NEEDELL, Jeffrey D. Op. cit., p. 36-42.
[35] SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 45.
[36] SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 58.

recursos da economia cafeeira e à sua condição de Distrito Federal. Tudo isso, aliado à sua vasta rede ferroviária e à navegação mercante, contribuiu para transformar a cidade no maior centro comercial do país. Era, enfim, o núcleo financeiro, populacional e consumidor do Brasil.

As transformações econômicas tornaram o Rio de Janeiro a base cosmopolita da nação, em contato com a produção e o comércio estrangeiros, assimilando-os e expandindo-os para o restante do país. Esse novo paradigma financeiro, já experimentado desde a política do Encilhamento, demandou uma mudança nos hábitos sociais e cuidados pessoais da população. O desejo de consumo, por exemplo, tomou conta da cidade.

Era necessário, portanto, erradicar da capital todo e qualquer resquício da velha estrutura urbana para acabar com a imagem de cidade insalubre e insegura. Somente irradiando uma imagem de credibilidade era possível transpor o progresso que o mundo dito civilizado usufruía. Para tanto, mister se fez alinhar-se com os padrões e ritmos de desdobramento da economia europeia. O progresso tornou-se obsessão coletiva, sinônimo de felicidade.[37]

As reformas urbanas foram a marca registrada da *Belle Époque*. O presidente que sucede Campos Sales, Rodrigues Alves (1848-1919), remodelou a capital da República com o intuito de transformá-la em vitrina do regime e das "das ligações eficientes de uma ressurgente economia neocolonial." Para tanto, nomeou Pereira Passos (1836-1913) para a prefeitura, com o intuito de aplicar sua política reformista urbana. Foi o início do afrancesamento do Rio de Janeiro.[38]

Entre 1903 e 1906, a chamada "Cidade Velha" veio abaixo: ruas foram expandidas, tornando-se mais ventiladas e iluminadas; demoliram-se edifícios decrépitos; novas vias foram abertas e outras receberam pavimento; construíram-se túneis e novas instalações portuárias. A Avenida Central, por exemplo, um pretenso símbolo da civilização, ligava o porto ao centro e, além disso, dava acesso a uma nova avenida que facilitava a comunicação com a Zona Sul.

Pereira Passos, ademais, atacou algumas tradições cariocas. Proibiu vários costumes vistos como "bárbaros" e "incultos". Entre eles estão:

[37] SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 38-42.
[38] NEEDELL, Jeffrey D. Op. cit., p. 53-54.

> ... a venda ambulante de alimentos, o ato de cuspir no chão dos bondes, o comércio de leite em que as vacas eram levadas de porta em porta, a criação de porcos dentro dos limites urbanos, a exposição da carne na porta dos açougues, a perambulação de cães vadios, o descuido com a pintura das fachadas, a realização do entrudo e os cordões sem autorização no Carnaval.[39]

As reformas empreendidas por Rodrigues Alves e seus auxiliares na cidade do Rio e em seu saneamento devem ser entendidas como uma forma de garantir o Progresso e a Civilização – ao modo europeu, frise-se – e de proclamar um futuro auspicioso para o país. Elas funcionavam como uma espécie de recado que dizia estarem os cariocas a caminho do primeiro mundo.

Para tanto, tomou-se o modelo europeu que, consequentemente, implicou uma importante negação. Para fazermos parte do mundo civilizado seria preciso abandonar o que muitos viam como um passado colonial atrasado, bem como os aspectos raciais e culturais vistos como arcaicos pela elite.[40]

Tal metamorfose orientou-se, segundo Sevcenko, por meio de quatro princípios básicos. A saber: a condenação aos costumes ligados a uma sociedade tradicional, passadista e retrógrada; a negação de qualquer manifestação de uma cultura popular, vista como bárbara; a expulsão dos grupos populares do centro da cidade; e um cosmopolitismo agressivo e ostensivo.

Desenvolveu-se, desse modo, uma aversão aos hábitos coloniais, às formas de cultura e religiosidade populares. Ao contrário do período da Independência, em que as elites procuravam identificar-se com os grupos nativos, houve, nesse momento, uma mentalidade e uma atitude cosmopolita. O importante – no centro da cidade, diga-se de passagem – era estar em consonância com os detalhes do cotidiano europeu.

Em termos comportamentais, as relações sociais seriam mediadas não mais pelas formas tradicionais de solidariedade, mas pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem. Entretanto, para manter os padrões de distinção social diluídos pelo sentimento democrático, as elites procuraram restabelecer uma titulação

[39] NEEDELL, Jeffrey D. Op. cit., p. 55-57.
[40] Ibidem, p. 67-70.

honorífica e valorizar cada vez mais a imagem exterior. Daí o dandismo e o *smartismo* tão propalados. [41]

O comércio externo brasileiro, por sua vez, foi impulsionado graças ao aperfeiçoamento de uma infraestrutura técnica (criação de ferrovias, melhorias nos portos do Rio e de Santos) e ao crescimento da demanda europeia de matérias-primas. Isso fez com que o país aumentasse suas importações, pagas com os recursos das culturas agrícolas. Os transportes fáceis e o crescimento econômico contribuíram para a afluência de colonos europeus.

Nesse contexto, iniciou-se a ascensão de uma corrente conservadora na gestão política e econômica do país. Após o ímpeto demolitório que eliminou os últimos sinais da velha ordem, os sobressaltos promovidos pelo Encilhamento e as instabilidades militares na conservação do novo regime, era preciso restaurar uma imagem de austeridade e conservadorismo, herdada do Império.

Dessa forma, todo o processo de recuperação das finanças e da imagem de estabilidade foi feito por uma elite ligada à política e à administração do Império. As figuras emblemáticas dessa classe foram o já mencionado Rodrigues Alves, que articulou a tradição do Império com os interesses da cafeicultura paulista e com as finanças internacionais, e Rio Branco (1845-1912), ministro das Relações Exteriores, que aliciou o grupo de intelectuais representantes da *intelligentsia* do novo regime.

Ficou evidente o esforço feito para forjar um Estado-nação moderno. Para isso era preciso deixar de lado as peculiaridades arcaicas na busca por um padrão homogêneo internacional espelhado nos modelos europeus. Obviamente, isso se refletiu também no campo das instituições políticas. Clamava-se por uma ampliação do papel do Estado sobre a sociedade e o território, além de se solicitar uma maior articulação entre as forças sociais para a gestão pública.

Essa é a deixa ideal para trazermos à baila as ideias de Saliba. O historiador afirma que, se a Abolição e a República, por um lado, alimentaram muitos sonhos e expectativas, por outro aprofundaram velhos dilemas. Dentre eles, o que particularmente nos interessa diz respeito à formação de uma identidade brasileira dentro daquele Estado-nação forjado ou, nas palavras do professor Elias:

> ... o que significava ser brasileiro naquela realidade cada vez cada vez mais paradoxal, infinitamente variada, regionalmente

[41] SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 43-57.

> diversificada e, sobretudo depois daqueles eventos cruciais, uma realidade indefinida em termos de futuro?[42]

Além dessa pergunta, cabe outra semelhante: desde quando somos uma nação? Questão essa que é belamente desenvolvida pelo mesmo autor da citação acima:

> Sem possuir propriamente uma nação, marcado por extremas diversidades regionais, convivendo com a chaga social do trabalho escravo como herança e com um Estado praticamente reduzido ao servilismo político, o país apresentava-se aos olhos desses intelectuais de um modo insólito e dramático: como construir uma nação se não tínhamos uma população definida ou um tipo definido? Diante daquele amálgama de passado e futuro, alimentado e realimentado pela República, quem era o *brasileiro*?[43]

Para Elias Thomé Saliba, as representações cômicas da vida nacional poderiam indicar alguns caminhos e até mesmo possíveis respostas. Tais questões nos serão úteis mais adiante dentro da problemática da dramaturgia brasileira. Ainda mais porque boa parte da crítica produzida no período clama por um teatro brasileiro, escrito e encenado por brasileiros, condenando, no mais das vezes, a vertente humorística de nossos palcos.

No entanto, ante ideias como "progresso" e "democracia" que poderiam ser aferidas do quadro descrito anteriormente, é importante fazermos uma série de ressalvas. O afluxo de capital estrangeiro, que impulsionava a economia, era dissipado em gastos não produtivos. Esse capital revelava a precária e insignificante estrutura financeira nacional, além de asfixiar a poupança interna.

Há que se mencionar, ainda, os grandes complexos monopolistas europeus que, por meio de medidas neocolonialistas, eliminavam a possibilidade de parcerias com países menores e concorriam na captação de seus limitados recursos. De modo geral, a estrutura histórica herdada do período mercantilista ainda é mantida.

Assim, a participação social do Brasil no sistema produtivo e na absorção de recursos gerados era mínima. A participação política era igualmente limitada. As elites

[42] SALIBA, Elias Thomé. "A dimensão cômica da vida privada na República". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). História da vida privada no Brasil - República: da *Belle Époque* à era do rádio. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. vol. 3. p. 290.
[43] SALIBA, Elias Thomé. Op. cit., p. 296.

agrárias constituíam um sistema oligárquico semifechado, controlando os postos diretivos e as atividades mais rendosas. As oportunidades de crescimento eram restritas e, portanto, disputadas pelas camadas urbanizadas, realçando comportamentos agressivos e discriminatórios. Esse controle do Estado da maioria dos cargos técnicos e de múltiplos postos proveitosos estimulava o nepotismo, o patrimonialismo, o clientelismo e várias formas de submissão e dependência pessoal.

Os gastos improdutivos do capital importado, anteriormente citados, por sua vez, inviabilizaram o alcance social da atuação do Estado. As preocupações com a renovação urbana impediam a extensão territorial da gestão governamental. O analfabetismo epidêmico reduziu as pretensões de manipulação da opinião pública.

Desse modo, a formação de um Estado-moderno no Rio de Janeiro só seria possível por meio da sustentação, por cooptação, proporcionada pelas forças e estruturas sociais do interior do Brasil: coronelismo, voto de cabresto, capanguismo etc. Novamente, o Brasil moderno se encontra com o Brasil arcaico. Eis os "dois Brasis" a que nos referimos no começo do presente capítulo.

A situação se agravou, no Rio de Janeiro, devido a um enorme crescimento populacional. Após a Abolição e a crise da economia cafeeira, houve um grande deslocamento de escravos libertos e lavradores desempregados para a capital. A eles somaram-se as inúmeras levas de imigrantes estrangeiros. A própria especulação fiduciária contribuiu para esse quadro, atraindo um maior contingente populacional.

A vida adquire contornos trágicos. A extensa mão de obra não conseguia ser absorvida pelo mercado, acentuando a marginalidade. Havia carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, doenças, fome, desemprego, miséria. Foram essas as consequências da afluência das massas e o preço a se pagar pelo prodigioso crescimento econômico. Preço esse pago pelas camadas mais humildes do povo.

Para complicar o cenário, é preciso lembrar as crises econômicas conjunturais que se sucederam a partir de 1888, a crise bancária de 1900 e a crise industrial-comercial de 1905 a 1906. Foram duros golpes na população assalariada de baixa renda, pois se elevaram os custos de alimentação e de aluguel. O transporte também encareceu, levando em conta o fato de as mais camadas humildes terem sido "expulsas" do centro do Rio devido aos projetos urbanos inerentes à Regeneração.

As demolições conduzidas pelo governo, acompanhadas pela especulação imobiliária particular, fizeram com que toda uma multidão fosse deslocada e empurrada para os limites da cidade, as zonas mais estreitas, ruinosas e estagnadas. Nas palavras de

Sevcenko, empurrada para "o resíduo sombrio do período colonial". Termo que, mais uma vez, ratifica nossa visão desses "dois Brasis". Progressista e arcaico. Republicano e Colonial.[44]

É um quadro muito distante daquele que se tem do Rio de Janeiro da Avenida Central, da Rua do Ouvidor ou do Teatro Municipal. Trata-se de uma cidade indiferente ao slogan da época, cunhado por Figueiredo Pimentel: "o Rio civiliza-se". Essa meia-verdade pode ter sido culpa dos escritores da época que, segundo Brito Broca, "superestimavam essa modernização da cidade, atribuindo ao Rio, em contos, romances e crônicas, ambientes e tipos que na realidade aqui não existiam."[45]

Por meio da descrição das mudanças pelas quais passam o país e o Rio de Janeiro em particular, durante as duas primeiras décadas do século XX, procuramos ressaltar as inúmeras contradições existentes entre um país que anseia pelo moderno, pelo progresso, mas que ainda vê-se preso a estruturas arcaicas ou até mesmo coloniais. São "dois Brasis" que, paradoxalmente, se excluem e se interpenetram. Um país que deseja emparelhar-se com as grandes potências europeias, mas ainda pleno de mazelas terceiro-mundistas.

Trata-se de um período de transição entre diferentes sistemas sociais, econômicos, políticos. Transição de valores, hábitos e costumes, num movimento de atração e repulsão entre o mundo agrário e o mundo urbano. Enfim, para empregar uma expressão usada por Roberto Schwarz, era um momento em que se acreditava no progresso material moderno como forma de saltarmos de uma sociedade pré-burguesa diretamente para o paraíso.[46]

No capítulo, tentamos apresentar um panorama político, econômico, social e cultural dos anos que dão início ao século XX e estendem-se até 1922. De qualquer modo, o importante é mostrar, através das mudanças pelas quais passa o Rio de Janeiro, um período de transição entre diferentes sistemas sociais, econômicos, políticos.

Como já foi dito, compreender as diversas nuanças dessa época é de extrema importância para o desenvolvimento de nossa dissertação de mestrado, dado esta girar, em grande parte, ao redor do período. A mudança sensível no clima político, o impacto das ideologias e dos modelos de comportamentos europeus (em particular, o francês) e o

[44] SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 62-74.
[45] BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*: 1900. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975. p. 5.
[46] SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 37.

mundanismo, por exemplo, acabam por refletirem-se no plano cultural, particularmente na arte dramática.

3. Nacionalismo e identidade

> "Se me perguntarem o que é a minha pátria direi:
> Não sei. De fato, não sei
> Como, por que e quando a minha pátria
> Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
> Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
> Em longas lágrimas amargas."[47]

Neste capítulo, pretendemos expor as questões presentes em seu título para relacioná-las, posteriormente, ao teatro brasileiro do período. Afinal de contas, uma das atitudes mais recorrentes da crítica teatral, por nós notada em nossa pesquisa, foi o clamor por uma arte dramática que refletisse uma vivência brasileira. Para os intelectuais da época, o teatro deveria ser mais um instrumento de construção de uma brasilidade. Por isso, perseguem-se os espetáculos estrangeiros, as adaptações de sucessos internacionais e os temas alienígenas.

Fig. 1. "Que me diz do theatro nacional?"
"Não sou versado em mytologia, minha senhora." (Fonte: *Fon-Fon*. Rio de Janeiro, ano VII, nº 46, 15 nov. 1913.)

3.1. Nacionalismo: formação

A maior parte dos historiadores considera o nacionalismo como um fenômeno político próprio da Era Moderna. Foi justamente o aparecimento da modernidade que propiciou a ascensão das comunidades nacionais. O nacionalismo é visto, portanto, como um subproduto do processo de modernização.

[47] MORAES, Vinícius de. Pátria minha. In: ____. *Antologia poética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 198.

A partir do século XVII, surgiram Estados que procuraram se legitimar pela ideia de nacionalidade, não mais pelas dinastias próprias dos períodos anteriores. Desde então, o nacionalismo impôs-se como doutrina fundamental, em que os interessados na construção de um Estado soberano encontraram preceitos e justificativas mais poderosos para auxiliá-los nessa empreitada.[48]

De acordo com Ernest Gellner, as sociedades pré-modernas encontradas dividiam-se em dois grupos. De um lado, havia uma pequena elite letrada, detentora do poder político e jurídico; do outro, os demais indivíduos, apartados da vida social escrita, sujeitos às leis e normas ditadas por aqueles primeiros.

Além disso, a cultura popular era esparsa. Não possuía qualquer relação com as formas de legitimação da autoridade legal. Desse modo, um mesmo reino poderia abarcar diversos grupos étnicos, mas uma mesma cultura poderia encontrar-se dispersa pela área de diferentes países. Em resumo, as fronteiras políticas eram determinadas por limites completamente diferentes das culturais.

A Idade Moderna, por sua vez, implicou o rompimento desse cenário. O mundo social passou a ser determinado por uma linguagem compartilhada por toda a população. E, quando falamos em linguagem, incluímos nela os signos, os símbolos e as normas de interpretação da cultura de um povo, que passaram a ser compartilhados por todos os seus membros.[49]

Para Dante Moreira Leite, em seu *O caráter nacional brasileiro*, o nacionalismo surgiu entre o final do século XVIII e o início do XIX. Evidentemente suas raízes são bem mais antigas, porém discute-se a maneira como o concebemos na atualidade. O professor cita, como exemplo disso, o nacionalismo português, perceptível em obras como *Os lusíadas* (1572), de Camões. Nesta última, seria possível identificar, inclusive, duas características fundamentais do sentimento nacional: "a ligação com a terra e a comparação com outras nacionalidades".

Esse nacionalismo que emerge no século XIX é encarado por Leite como uma ideologia burguesa usada para reunir o povo a favor da solidificação do liberalismo econômico. Afinal de contas, a partir do processo de industrialização e das novas

[48] ROESLER, Carlos Eduardo Noronha. Nacionalismo, tradição e modernidade. 2008. 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 18-25.
[49] GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa, Gradiva, 1993, p. 16-18.

necessidades econômicas impostas pela urbanização e pelo comércio, mister se fazia eliminar os privilégios da nobreza e do clero.[50]

Outra explicação, mais filosófica, para a ascensão do patriotismo, no século XIX, é dada por Luc Ferry. Não podendo crer mais em Deus, os Modernos criaram religiões de substituição, isto é, ideologias frequentemente ateias que se agarraram a ideais capazes de dar sentido à existência humana, ou de justificar a morte em nome deles. São eles o cientificismo à Júlio Verne, o comunismo de Marx e o patriotismo. Essas utopias tentaram reinventar ideais superiores sem sair dos quadros da própria humanidade. Tem-se, portanto, três modos de salvar a vida e justificar a morte: sacrificando-a em prol de uma causa superior (ciência, revolução, pátria).[51]

Como, porém, definir uma nação? Para tanto, ainda de acordo com Leite, historiadores e sociólogos estabeleceram dois critérios: objetivos e subjetivos. Entre os primeiros, são mencionados o território comum, a língua e a religião. Os critérios subjetivos, por sua vez, surgidos em razão da insuficiência daqueles outros, podem ser reduzidos à simples escolha individual de nacionalidade.[52]

Dito isso, podemos passar para algumas definições de nacionalismo. Para tanto, adotaremos as ideias de três estudiosos do assunto: do cientista social Dante Moreira Leite, do filósofo e historiador Isaiah Berlin e do cientista político Benedict Anderson.

3.2. Nacionalismo: conceituação

Dante Moreira Leite procura definir o nacionalismo de um modo puramente racional. Para ele, o enaltecimento da nação implica a exaltação das qualidades de um povo. Isso, consequentemente, remete à comparação com outros, vistos, sob essa ótica, como inferiores. Levando isso em conta, o nacionalismo deveria ser encarado como força política, livre, portanto, de uma análise puramente objetiva de características nacionais. Além disso, ele suporia sempre uma afirmação de poder e grandeza. Contudo, lembra o psicólogo social, nem todos os nacionalismos tiveram essa imposição de força.

Por outro lado, o estudioso vê o nacionalismo dos países sul-americanos como defensivo. Em outras palavras, o sentimento nacional desenvolveu-se como uma ação

[50] LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo, Ática, 1992, p. 24-25.
[51] FERRY, Luc. *Aprender a viver*: filosofia para os novos tempos. Rio de Janeiro, Objetiva, 2007, p. 167-168.
[52] LEITE, Dante Moreira. Op. cit., p. 27-28.

assertiva frente ao imperialismo. Ademais, é ele uma forma de oposição ao expansionismo dos outros países.[53]

Isaiah Berlin aprofunda, de certo modo, o conceito de Leite, entendendo o nacionalismo como algo mais definido, ideologicamente importante e perigoso:

> ...a convicção (...) de que os homens pertencem a um grupo humano particular e de que o modo de vida do grupo difere do modo de vida de outros; de que os caracteres dos indivíduos que compõem o grupo são modelados pelos do grupo e não podem ser compreendidos independentemente desses caracteres grupais, definidos com base em critérios como território comum, costumes, leis, memórias, crenças, linguagem, expressão artística e religiosa, instituições sociais, modos de vida, ao que alguns acrescentam hereditariedade, parentesco, características raciais; e de que são esses fatores que modelam os seres humanos, seus propósitos e seus valores.[54]

Há, ainda, outra crença: a de que aqueles valores – intelectuais, morais ou religiosos, pessoais ou universais –, vistos como "supremos", devam prevalecer quando em conflito com outros. Somente assim a ruína e a decadência da nação poderiam ser evitadas.[55]

Talvez a definição mais acertada e sintética seja a de Benedict Anderson. Para definir o fenômeno, ele recorre a um termo usualmente vinculado a formações sociais pré-modernas: a comunidade. Segundo o pesquisador, esta última depende de uma projeção mental dos indivíduos. As nações seriam, portanto, "comunidades políticas imaginadas", no sentido de que "até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão".[56]

Desse modo, as nações modernas procurariam legitimar-se por meio do que poderíamos chamar de "costumes tradicionais". A permanência de símbolos culturais

[53] LEITE, Dante Moreira. Op. cit., p. 24.
[54] BERLIN, Isaiah. Nacionalismo. In: ____. *Estudos sobre a humanidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 594.
[55] Ibidem, p. 594.
[56] ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas.* Lisboa, edições 70, 1991, p. 25.

demonstraria a ancestralidade de uma nação, de maneira que os indivíduos poderiam reconhecer, no presente, a ligação de um povo com seu passado.

A importância de se estabelecer tal vínculo deu origem ao que historiadores identificaram como sendo a "invenção de tradições". Como bem disse Eric Hobsbawn: "Muitas vezes, 'tradições' que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas".[57] A partir dessa constatação, tornou-se possível questionar a maneira como as nações constroem a sua legitimidade perante o mundo.

O objetivo de tal estratégia estava em estabelecer a perenidade das práticas rituais e simbólicas, e o seu reconhecimento pelo grupo. Assim sendo, influi-se no presente, ao colocarem-se aquelas ações como frutos do passado. Destaca-se, nesse sentido, a artificialidade da formação de uma identidade nacional. A relação com o passado não é recebida por herança, mas intermediada pela invenção de práticas culturais.

É a partir dessa dinâmica que devemos discutir a busca por um teatro representativo da nacionalidade brasileira. Afinal, só com ela em mente poderemos encontrar possíveis respostas para certos questionamentos tais como: o que significa o tão desejado teatro **nacional**? Seria um teatro escrito e encenado unicamente por brasileiros? Ou um teatro que visasse à representação de uma identidade nacional? Aliás, o que quer dizer o adjetivo "brasileiro" naquele momento?

3.3. Nacionalismo e *Belle Époque*: Brasil

No início do século XX, damo-nos com uma onda de patriotismo que varreu o país, inspirando alguns livros como *Pátria!*, de Alfredo Varela, e *Por que me ufano de meu país*, do conde Afonso Celso. Incentivado, todavia, por iniciativas oficiais, esse ufanismo idealizava o Brasil.

Por meio desse movimento, fica evidente, é claro, o esforço para se forjar um Estado-nação moderno. Para isso era preciso, no entanto, deixar de lado as peculiaridades arcaicas na busca por um padrão homogêneo internacional espelhado nos modelos europeus.

Obviamente, isso se refletiu também no campo das instituições políticas. Clamava-se por uma maior atuação do Estado na sociedade e no território, além de se solicitar uma maior articulação entre as forças sociais para a gestão pública.

[57] HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terrence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1997, p. 9.

A Primeira Guerra Mundial, por exemplo, serviria para provocar o desdobramento dos programas nacionalistas que ofereciam diversas soluções para a questão da nacionalidade, representados por diversas ligas cívicas criadas a partir das famosas conferências de Olavo Bilac em 1915.

Dentre as várias saídas acima mencionadas, podemos elencar o serviço militar obrigatório e a instrução pública, defendidos pela Liga de Defesa Nacional; a "verdade eleitoral" da Liga Nacionalista de São Paulo; o saneamento rural destacado na Liga Pró-Saneamento do Brasil. A Ação Social Nacionalista, presidida por Afonso Celso, pretendia unir catolicismo e nacionalismo pela defesa da religião católica.[58]

Convém, no entanto, não nos adiantarmos muito. Voltemos um pouco no tempo. Em 1900, a comemoração do 4º Centenário do Descobrimento serviu como uma boa ocasião para se repensar a nação à luz do que diziam os cientistas e as celebridades da época: de Sílvio Romero a Nina Rodrigues, de Afonso Celso a Olavo Bilac. Grosso modo, todos declaravam ser o Brasil um país em formação, o que poderia ser encarado, dependendo de quem o afirmasse, como algo mais ou menos positivo. Porém, a bem dizer, todas essas personalidades procuraram responder à indagação "quem somos nós enquanto nacionalidade?".

Para Alfredo Bosi, aliás, essa questão não pode ser respondida pela antropologia, psicologia ou sociologia. É algo que, na verdade, pertence ao campo "emotivo e dogmático" da ideologia. Segundo ele, os primeiros traços morais e psicológicos do brasileiro, que prevaleceram entre os anos 1870 e 1920, foram forjados pela visão do colonizador europeu:

> ...era fatal que aparecesse, na mente dos dominantes, a ideia de que o "povo" só trabalhava sob o olhar feroz dos capatazes e à força de açoites. Tratava-se, portanto, de uma gente "apática", "sem iniciativa", "desanimada", "irritável", "em rápida extenuação", "desequilibrada", "mais apta para queixar-se do que para inventar", "inapta", "supersticiosa", "fanática", "pouco diligente", "malandra", "despreocupada com o futuro", "resignada" etc. etc.[59]

[58] HANSEN, Patrícia Santos. *Brasil, um "país novo"*: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideial de infância brasileira na Primeira República. 2007, p. 60.
[59] BOSI, Alfredo. Aventuras e desventuras de uma ideologia. In: LEITE, Dante Moreira. Op. cit., p. 10.

No entanto, naquelas primeiras décadas do século XX, podemos dividir o pensamento vigente em duas correntes básicas de nativismo e nacionalismo: uma otimista, representada aqui na figura do conde Afonso Celso; e outra pessimista, corporificada na pessoa de Sílvio Romero. Por isso, pretendemos expor, de forma breve, a visão de cada um.

3.3.1. Afonso Celso (1860-1938)

Seu livro *Por que me ufano de meu país*, conhecido principalmente por ter gerado o termo "ufanismo" e publicado em 1900, tornou-se referência no período, transformando-se, posteriormente, numa das obras mais atacadas pelos intelectuais modernistas. Na verdade, não se trata de um ensaio com rigor científico. Aproxima-se muito mais de uma espécie de panfleto voltado às crianças em idade escolar.

De acordo com Antônio Dimas, o volume acabaria por se tornar

> ...sinônimo de otimismo irracional e emblema de um nacionalismo pegajoso, porque pregava uma adesão irrefletida ao país, ao mesmo tempo que desenterrava uma retórica grandiloquente e romântica, erroneamente dada já como sepulta pelo cientificismo que conhecêramos a partir de 1870.[60]

Em outras palavras, seu texto representava uma reação ingênua e patriótica àqueles que, baseados nas teorias racistas da época, nutriam opiniões pessimistas a respeito do Brasil e dos brasileiros. E, embora se preocupasse em apontar argumentos sólidos que justificassem a superioridade do Brasil e seu amor à pátria, seu exagero, em todos os aspectos, é patente.

Entre os motivos levantados por Afonso Celso acerca da superioridade do Brasil, interessa-nos especificamente aquele sobre os "nobres predicados do caráter nacional", em que contestava alguns dos argumentos das correntes científicas que condenavam o brasileiro (sobre essas linhas de pensamento, comentaremos logo mais abaixo).

A lista dos atributos positivos do tipo nacional era longa: "sentimento de independência levado até a indisciplina"; "hospitalidade"; "afeição à ordem, à paz, ao melhoramento"; "paciência e resignação"; "doçura, longanimidade, desinteresse";

[60] DIMAS, Antônio. A encruzilhada do fim do século. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina*: palavra, literatura e cultura. A Emancipação do Discurso. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994, p. 542. v. 2.

"escrúpulo, no cumprimento das obrigações contraídas"; "espírito extremo de caridade"; "acessibilidade que degenera, às vezes, em imitação do estrangeiro"; "tolerância; ausência de preconceitos de raça, religião, cor, posição, decaindo mesmo em promiscuidade"; "honradez no desempenho de funções públicas ou particulares".[61] São reconhecidos, no entanto, três defeitos: falta de firmeza, decisão e iniciativa.

3.3.2. Sílvio Romero (1851-1914)

Antes de tudo, começemos por citar Nicolau Sevcenko:

> Comparado com as potências europeias de história homogênea, política viril e objetivos definidos, o Brasil fazia contraste. Nasceram daí duas formas típicas de reação. A mais simplista consistia em sublimar as dificuldades do presente e transformar a sensação de inferioridade em um mito de superioridade: é a "ideologia do país novo", o "gigante adormecido", cujo destino de grandiosidade se cumprirá no futuro. A outra implicaria um mergulho profundo na realidade do país a fim de conhecer-lhe as características, os processos, as tendências e poder encontrar um veredicto seguro, capaz de descobrir uma ordem no caos do presente, ou pelo menos diretrizes mais ou menos evidentes, que permitiriam um juízo concreto sobre o futuro. Nesse contexto é que se inserem os esforços renitentes despendidos na tentativa de determinar um tipo étnico específico representativo da nacionalidade ou pelo menos simbólico dela, que se prestasse a operar como um eixo sólido que centrasse, dirigisse e organizasse as reflexões desnorteadas sobre a realidade nacional.[62]

Ainda de acordo com o historiador, para Sílvio Romero "o mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova da nossa diferenciação nacional"[63]. A partir daí, Romero dirá que, para se avaliar o mérito dos escritores, seria necessário levar em conta a contribuição de cada um deles para a formação desse novo tipo, desprezando imitadores dos modelos estrangeiros.[64] Tais ideias são de grande importância para nosso trabalho, principalmente no que diz respeito à presença europeia

[61] CELSO, 1901 apud HANSEN, 2007, p. 53.
[62] SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 106.
[63] Ibidem, p. 335.
[64] LEITE, Dante Moreira. Op. cit., p. 185.

em nosso teatro. Tais conceitos, entretanto, serão retomados, com mais propriedade, no próximo capítulo.

Em sua obra *História da literatura*, o crítico sergipano também dedicou um capítulo à identidade nacional. É interessante aqui expô-la como contraponto à visão anteriormente apresentada. Para o estudioso, o povo brasileiro era "apático, sem iniciativa e desanimado" e, intelectualmente, imitava os indivíduos de outros países. Sob esse ponto de vista, o brasileiro esperava tudo do poder e só refletia quando fustigado pelo estrangeiro. Outras características seriam a "ausência de invenção, beatice, lirismo doentio, ausência de ideias científicas".[65]

Sílvio Romero, portanto, representou uma ruptura com a corrente de otimismo nativista e nacionalista presente em nossa literatura. A natureza não era mais vista como algo benéfico e singular, mas como prejudicial à saúde e à vida psicológica do brasileiro. Este, por sua vez, foi despido de seu caráter heroico, apresentando-se como inferior aos povos de outros países, em particular ao europeu das nações industrializadas. Todavia, Romero via-se como um nacionalista, pois, apesar da aparente contradição, cria que, a despeito do clima e da raça, o brasileiro estava destinado a um futuro grandioso.[66]

Dito isso, é importante deixar claro que, na passagem do século XIX para o XX, questões como a degeneração tropical e racial obtinham respaldo em obras médicas, bacteriológicas e sociais. Durante esse período, que se estendeu até os anos 30, a ciência foi usada para determinar em que medida a "natureza" poderia limitar "a igualdade social e política da nova república em relação aos negros e mulatos".[67]

O médico Raimundo Nina Rodrigues é a figura mais comumente associada a esse racismo científico. A partir de 1890, desenvolveu uma antropologia centrada na questão da raça e fundamentada nas novas técnicas da antropometria. Para Nancy Stepan, por exemplo, Nina Rodrigues

> ...era quase tão pessimista em sua visão quanto os mais inflexíveis críticos do Brasil. Seus estudos antropológicos revelaram-lhe não uma nação-em-construção branca, 'civilizada', mas um país complexo, multirracial, heterogêneo, que não forjara nenhum tipo

[65] ROMERO, 1960 apud LEITE, 1992, p. 189-191.
[66] LEITE, Dante Moreira. Op. cit., p. 191-192.
[67] HANSEN, Patrícia Santos. Op. cit., p. 52.

> étnico singular e estável, e cujo futuro previsível era etnicamente negro.[68]

Fica claro, então, que, culturalmente, o afã nacionalista gerou consequências. Buscava-se uma representação artística que traduzisse nossa realidade e a brasilidade por excelência: basta vermos o que Euclides da Cunha fez com o sertanejo, em *Os sertões* (1902), ou Lima Barreto com os suburbanos marginalizados. O próprio "afã de autenticidade", encarnado na figura de Policarpo Quaresma ao propor o ensino da língua tupi, é mencionado por Roberto Schwarz, em seu ensaio, para mostrar como os adversários de uma descaracterização romântico-liberal da sociedade brasileira não chegavam a um país autêntico, pois, eliminadas as influências inglesas e francesas, restaria apenas o passado colonial.[69]

Para Antonio Candido, por exemplo, a crítica literária da fase 1880-1900 – que poderíamos estender às primeiras décadas do século XX – havia desenvolvido e aprofundado uma tendência de nosso pensamento crítico chamada pelo autor de "crítica nacionalista", de origem romântica. O Romantismo foi, no Brasil, uma tentativa de afirmação nacional. Nossa crítica participou do movimento por meio de um "critério de nacionalidade", visto como elemento de interpretação que consistia em avaliar um escritor de obra através do grau com que exprimia a terra e a sociedade brasileira.[70]

Cremos que, no entanto, tratava-se de um pensamento restrito a uma parcela da intelectualidade da *Belle Époque*. Afinal, ao menos em termos literários, a cultura predominante era ainda parnasiana e acadêmica. Além disso, desde o século XIX, a cópia do modelo europeu não era uma incoerência. Na situação colonial, o letrado é solidário da metrópole, da tradição ocidental e de seus colegas, não da população local. Acreditamos que algo semelhante se operou por entre a elite nessas primeiras décadas do século XX: época de comportamento mental cosmopolita, de querer ver-se como estrangeiro. Como Nicolau Sevcenko observa, as pessoas trocavam o convencional "boa-tarde" ou "boa-noite" por um "viva a França".[71]

---

[68] STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia*: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro, Fiocruz, 2005, p. 54.
[69] SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 33.
[70] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Publifolha, 2000, p. 115-116.
[71] SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 52.

4. Revistas culturais e literárias: a análise dos periódicos

> "O teatro é a mais extensa e concorrida escola da boa ou má educação do povo."[72]

> "O teatro é um meio muito eficaz de educar o público; mas quem faz teatro educativo encontra-se sempre sem público para poder educar."[73]

Todos os capítulos anteriores têm a função de sustentar o que debateremos aqui. Nosso objetivo é aproximar o corpus de toda a discussão anterior. Desse modo, o material colhido servirá para exemplificarmos muitas das afirmações expostas e várias de nossas conjecturas. Pretendemos tratar, mais detalhadamente, da tão propalada "decadência" do teatro nacional; da crítica de teor nativista; da produção dramática das primeiras décadas do século XX, dentre tantas outras questões levantadas, na busca por uma síntese.

4.1. Periódicos

Comecemos por falar sobre os periódicos. A imprensa popular, entre 1898 e 1914, sofisticou-se e evoluiu para competir no crescente mercado da elite e dos setores médios. As revistas, por seu turno, reuniram em torno de si os literatos e passaram a ditar os termos da produção cultural. Um escritor fazia sua reputação por meio delas e – a despeito da opinião favorável de um crítico consagrado – os leitores dos periódicos é quem garantiam o êxito de um escritor ou de um espetáculo.[74]

Em 1900, tais publicações eram restritas à população carioca, pois aqueles que as acompanhavam no plano rural e provincial eram influenciáveis e irrisórios em termos numéricos. Seu público era composto basicamente por mulheres da elite e dos setores médios que imitavam essa elite, bem como por estudantes, literatos ou aspirantes a literatos. O gosto dessas pessoas era tido como francófilo, fetichista e volúvel conforme a moda.[75]

[72] Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882).
[73] E. Jardiel Poncela (1901-1952). Escritor espanhol.
[74] NEEDELL, Jeffrey D. Op. cit., p. 229-230.
[75] Ibidem, p. 230.

4.2. "Decadência" do teatro nacional

Em 1908, em sua edição de n.º 10, a revista *Kosmos* (9.2.1.11) apresentou a seguinte nota, intitulada "Notícia da atual literatura brasileira: o teatro": "Esta parte pode reduzir-se numa linha de reticências. Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se apresenta." Trata-se, na realidade, de um fragmento do já citado ensaio de Machado de Assis: "Instinto de nacionalidade". É sugestivo que esse texto seja empregado, na dada publicação, como forma de traduzir o ambiente artístico das primeiras dezenas do século XX. Afinal, ele fora escrito em 1873.

Outros dois textos que condensam muito bem o espírito dessa crítica realizada contra a produção teatral na *Belle Époque* recebem, inclusive, o mesmo título: "O teatro nacional". O primeiro, publicado em 1866, foi também elaborado por Machado de Assis; o segundo, por José Veríssimo, em 1894. Pretendemos comentá-los para estabelecermos uma ligação destes com as notas, resenhas e ilustrações encontradas em nossa pesquisa.

Segundo o romancista carioca, o teatro nacional encontrava-se decadente, perdido em meio a projeções exageradas do Romantismo e do Realismo. O público, por sua vez, não tinha culpa pelo estado em que as artes cênicas se encontravam no Brasil. O problema estaria no fato de que as encenações não tinham por objetivo educar o gosto do público, e sim serviam como uma distração para o espírito nos dias tediosos. A visão apresentada defendia, pois, o dito teatro realista, isto é, um teatro edificante, e que, ainda por cima, servisse para despertar o interesse do público pelo teatro dito sério.[76]

Por outro lado, o eminente crítico literário foi categórico: "...não possuímos absolutamente teatro nacional, não só como gênero literário, senão também como casas de espetáculos, em que se ouvissem as produções nesse gênero dos nossos escritores."[77] O espaço cênico era dominado pelas mágicas, pelos dramalhões, pelas operetas e pelos vaudevilles, representando algo um tanto amorfo, anônimo, sem pátria ou nacionalidade. A decadência de nosso teatro corresponderia, desse modo, à decadência de nossa literatura.

Ainda de acordo com Veríssimo, nossa produção dramática inexistia, dado os escritores da terra terem deixado de lado suas aspirações literárias. Ademais – em oposição ao ponto de vista machadiano –, o público teria sua parcela de culpa na situação: ele não apreciaria o teatro dramático. A elite teria interesse apenas por atores e

[76] ASSIS, 1866 apud FARIA, 2001, p. 557-558.
[77] VERÍSSIMO, 1894 apud FARIA, 2001, p. 633.

espetáculos estrangeiros, e o país, ainda fortemente agrário, apresentaria uma população essencialmente "musicófila". [78]

José Veríssimo, como se pode notar, concebe o teatro como literatura e, mais ainda, vê esta última como produto da sociedade e manifestação da vida social. Do contrário, seria somente um meio de divertimento. Por isso, para ele, a chamada "literatura dramática" teria uma função social e, sobretudo, moral, que é a definição do meio e do homem brasileiro. Sua postura, portanto, em muito se assemelha à do Bruxo do Cosme Velho.

Tais ideias nortearam o pensamento existente nas revistas literárias da *Belle Époque* e seriam repetidas à exaustão como verdades inquestionáveis. Isso nos servirá, aliás, como prova de que o período foi, de certa forma, uma extensão do século XIX no condizente a crenças e valores, como podemos notar por meio da charge abaixo, publicada na revista *Fon-fon*, em 1911 (7.5.69):

Fig. 2. "Ó menina, olha para o palco."
"Por quê?"

A esta altura, é bom que abramos um parêntese. Muitos dos nomes verdadeiros dos críticos e articulistas que aparecem naqueles periódicos perderam-se no tempo. Em alguns casos, é possível levantarmos algumas hipóteses. Porém, continuamos, de qualquer modo, no campo da mera especulação. O nome A. Bitu, por exemplo, presente na revista *O Malho*, faz referência a importante crítico francês da época: A. Vitu. Emílio Foguete, como veremos logo abaixo, remete ao crítico literário Auguste Émile Faguet (1847-1916).

Emílio Foguete, na revista *Don Quixote*, em 1901 (5.2.1.13), reclamava da escassez do que ele classificou como "teatro indígena":

[78] VERÍSSIMO, 1894 apud FARIA, 2001, p. 634-637.

> Cada vez menos – parece ser o programa do teatro indígena. Vai minguando, desaparecendo, cada vez mais fraco, mais abandonado. Quando chegou a companhia Souza Bastos, havia no Rio de Janeiro duas companhias, ou então dois restos de companhias já reduzidos a grupos ou associações de espetáculos intermitentes." E conclui: "Impera só, único e vencedor indiscutível o teatro estrangeiro, muito bem representado pela companhia Souza Bastos.

Já em 1904, A. Bitu, em *O malho* (10.2.1.49), afirmava que:

> Para os idealistas que sonham com a regeneração do teatro nacional e suspiram pela volta aos áureos tempos de João Caetano, de Joaquim Augusto, de Barroso Pimentel, de Amoedo, de Furtado Coelho, de Ludovina, de Marquelou, da Adelaide Amaral, da Maria Fernanda, da Jesuína Montani, para esses o fato de momento deve ser sintomático e equivaler a um jorro de água fria atirado sobre o entusiasmo de suas esperanças eternamente em flor. Um longo suspiro de indiscutível tristeza, uma careta de irreprimível repugnância, dirão talvez o que lhes vai na alma, ao lembrarem-se que no Ginásio, no São Januário ou no São Pedro de outrora seria naqueles tempos uma profanação, uma simples tentativa, que fosse, de um simulacro de maxixe...
>
> Mas os empresários é que não podem viver nem pagar as folhas das companhias com suspiros, recordações e correlativos idealismos. E quando vimos a Clara Della Guardia representar a grande arte seguidamente para as cadeiras vazias, e quando vemos as galerias apinhadas desmancharem-se em escandalosas risadas entre os abobalhados gritos de Michaela! ó Mica! do Cantarola do Apolo, ou delirantemente pedirem bis ao arremedo da "dança do ventre" conscienciosamente feito pelas damas do Recreio – quando se vê isso dá-se razão aos diretores das companhias teatrais e reza-se contritamente um padre-nosso por alma da defunta D. Arte Dramática.

Arthur Azevedo, por sua vez, mostrava-se preocupado, ao fazer um levantamento da produção teatral de 1905, comparando-a, no *Almanaque do teatro*

(1.3.2.1), com a de anos anteriores. Ele constatou que o ano teatral continuava refletindo a agonia do teatro nacional. Os cariocas já não teriam mais a mesma paixão por essa arte. Segundo Azevedo, a média de espetáculos teatrais, nos 15 anos precedentes, no Rio, fora de 2000 espetáculos. O ano anterior registrara apenas 1374 apresentações. Desse total, 416 foram feitas no Cassino Nacional e outras 436, no Maison Moderne. Tais locais, porém, em sua opinião, não poderiam ser considerado propriamente teatros.

Outro fato mostraria ao dramaturgo que, realmente, a causa teatral estaria perdida: os esforços de Lucinda Simões e Cristiano de Souza para dar ao público comédias bem elaboradas e sofisticadas teriam sido em vão. O único sucesso significativo do ano fora um vaudeville francês intitulado *Homem do Guarda-Chuva*, da empresa Lucinda.

Numa outra oportunidade, certo autor, sob o pseudônimo de Conde de Luxo em Burgo, na revista *Careta* (4.2.1.52), em 1912, comentou uma enquete promovida por Lindolfo Collor sobre o teatro nacional. Segundo ele: "O teatro nacional é uma blague e um detestável pretexto. O enquetista (...) compreendeu isso, e, se não compreendeu, está perdoado." Acusou, ainda, os intelectuais de serem desocupados, preenchendo seu tempo com futilidades. Todos estariam, de acordo com o autor, fartos de saber as razões da decadência de nosso teatro, e enumera algumas:

> 1. não há uma arte nacional;
> 2. não há artistas nacionais;
> 3. não há ambiente capaz de produzir aquela e estes;
> 4. não há educação de espírito e elevação de sentimentos nacionais o bastante para que se veja nobreza na arte.

Ainda na *Careta* (4.3.3.5), J. Falcão, em 1914, culpava Arthur Azevedo pela desmoralização do teatro brasileiro. De acordo com o articulista, Azevedo fizera peças objetivando o lucro fácil e, apenas no final da vida, realizara intervenções sérias para a formação de uma dramaturgia nacional. Para o autor, o famoso comediógrafo: "...serviu os apetites mais grosseiros do povo; trouxe à voga as licenciosidades que os outros [os literatos] tinham procurado banir; acanalhou os artistas, que se transformaram em compadres de revistas."

Continua dizendo que, conquanto o país apresentasse bons autores de dramas – cujas peças dificilmente eram encenadas – outro problema, que contribuiria para a

situação na qual o teatro se encontrava, seria o pequeno número de bons artistas. O público, por sua vez, seria limitado e, além disso, viciado, tolerando somente os artistas nacionais quando eles "dançam maxixe". E J. Falcão arremata afirmando que, "no dia em que os artistas nacionais deixarem de dançar maxixe, o público irá vê-los nas coisas sérias, ainda mesmo que seja para lamentar a ausência das coisas ignóbeis."

Até mesmo Lima Barreto participou dessa discussão, em texto publicado, no mesmo periódico, em maio de 1922 (4.3.3.10). O escritor declarava que:

> Com essa história de centenário da independência do Brasil, renasceu o negócio do teatro nacional. Uns cavalheiros que nunca se incomodaram com letras e coisas parecidas, mas que se julgam amados por atrizes e coristas (...) são atacados de mania artística e endereçam a sua vesânia e o seu pendor amoroso para a tal história do Teatro Nacional.
>
> Gritam e berram por aí afora que é preciso proteger a ribalta carioca em que D. Abigail Maia jaz de Raquel e o Sr. Alfredo Silva de Talma.
>
> Pedem subvenções ao Estado para dar pensões a gentis meninas que deviam estar costurando honestamente nas obres lojas do Sr. Ortigão, em vez de andarem a saracotear bobagens forrobodescas.
>
> Agora, com a tal história do Centenário, essa gente aproveitou a oportunidade e deu o bote, fundando uma geringonça de teatro nacional.

Para Lima Barreto, havia exceções, como Coelho Neto, mas, no geral, as trupes compunham-se de "namoradores de atrizes e coristas, alguns sem nenhuma autoridade intelectual e literária."

O cinema também seria um dos responsáveis pelo declínio da arte teatral. Em charge publicada n'*O Malho* de 1908 (10.5.14), o teatro e o cinema aparecem antropomorfizados. O primeiro olha entre irônico e feroz para a arte cinematográfica e diz: "Grande pilantra! Reduziste-me a viver das glórias passadas, que é o mesmo que morrer à fome... Ando na espinha! Mal comparando, és para mim o que a politicagem do Rapadura tem sido para o Distrito Federal: praga de tiririca!"

É inegável que a indústria cinematográfica tenha seduzido uma parcela do público frequentador dos teatros. Witold Rybczynski, ao falar da evolução da moradia e

do imprescindível papel da iluminação artificial no Brasil, conta que, ao final do século XIX, a rede elétrica unia residências numa imensa teia, e a vida noturna, pois, florescia em torno de cafés, teatros e, principalmente, de cinemas. O centro do Rio de Janeiro, em 1907, para se ter uma ideia, teria ganho 33 salas de cinema.[79]

Isso, é claro, não implicou o fim do teatro. Foi o que notou um autor anônimo n'*O Malho*, em 1919 (10.2.1.152). Segundo o articulista, acreditava-se que o cinema, ao chegar ao Brasil, iria eliminar o teatro. Contudo, não foi o que aconteceu. O cinema, no entanto, "botou-o no regime das sessões." Essa seria, inclusive, a causa da presença constante das revistas em cena. Para o articulista, como forma de sobrevivência, o teatro valeu-se delas, consideradas irresistíveis: "não têm enredo, mas têm piadas..."

Dentro de toda essa discussão, podemos tomar como exemplo o livro de Henrique Marinho, *O teatro brasileiro*, publicado no calor da hora (é de 1904), que conseguiu agregar o pensamento hegemônico dessa época, ilustrado nos fragmentos expostos acima. Segundo ele, a decadência de nossas artes cênicas iniciou-se no 2º Império e agravou-se com o advento da República. Embora não nos faltassem bons atores, dramaturgos, comediógrafos e boas companhias – coisa que, é claro, alguns contestam –, o teatro encontrava-se abandonado pela imprensa e pelo poder público.

Marinho apresenta razões dadas por diferentes personalidades para explicar a "decadência teatral" (título do quinto capítulo de seu livro). Arthur Azevedo atribuíra as causas ao jogo e às reprises; Aderbal de Carvalho, ao cruzamento das três raças (índia, negra e lusitana) e à mania de imitação; e Eduardo Vitorino, ao jogo, à falta de boas peças, ao luxo das montagens, ao elevado ordenado dos artistas, à ausência de bons artistas e à falta de uma boa escola.[80]

O autor da obra em questão não se fia naquelas explicações. Para ele, a resposta a essas indagações residiria na desorganização do teatro nacional. Faltaria disciplina. Deveria haver um contrato entre artistas e empresários. Além disso, a "mania de popularidade a todo custo é ainda uma outra coisa. Sacrifica-se tudo ao aplauso fácil das galerias. Enquanto imperar essa mania perniciosa, a cena não desempenhará sua missão."[81] Por fim, a crítica é tida como imatura, e as contínuas excursões das companhias fariam com que o artista não teria tempo para estudar seus papéis.[82]

[79] RYBCZYSKI, Witold. *Casa*: pequena história de uma ideia. Record, Rio de Janeiro, 2007, p. 53.
[80] MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Garnier, 1904, p.115-126.
[81] Ibidem, p.136.
[82] Ibidem, p. 136.

4.3. Crítica teatral

Uma parte da crítica, de matiz realista, conforme explicado anteriormente, via como sinal de decadência aquele teatro livre de ambições morais ou literárias, de cunho recreativo e despreocupado das representações nacionalistas. Afinal, é fácil condenar aquilo que não consegue se adequar a um modelo preestabelecido. Por conseguinte, cria-se uma dualidade entre um teatro "sério" e um teatro "ligeiro", entre um alto e um baixo humor, coisa que contamina até a crítica contemporânea.

De acordo com o brasilianista Jeffrey D. Needell, os jornalistas da *Belle Époque* tropical lamentavam a pobreza da vida noturna do Rio de Janeiro e se queixavam da ausência de público frequentador de teatros, da qualidade das peças ou de casas de espetáculos, além de destacar, muitas vezes, a inexistência total de teatros. Já para Brito Broca, nosso teatro atravessou um período de decadência que se estendeu até a década de 30. Época em que, com poucas exceções, recaímos no êxito popular das comédias ligeiras.[83]

Antes de tudo, é preciso relativizar a qualidade de muitos dos julgamentos presentes nas revistas literárias do início do século XX. São, aliás, elas mesmas a nos alertar disso. Num artigo publicado na revista *Palcos e Telas* (11.3.2.18), em 1918, não assinado, o autor condenava a maneira como era feita a crítica teatral no país. Seria necessário realizar uma campanha clamando pela moralização da crítica, exigindo mais justiça e seriedade. Os jornais, dizia ele, manifestavam descaso em relação à crítica teatral e, muitas vezes, enviavam aos espetáculos qualquer redator despreparado para apreciá-los. O noticiário teatral, por sua vez, seria todo elaborado pelas próprias empresas teatrais.

A revista *Careta* foi particularmente enfática nesse tipo de comentário. Em 1909 (4.3.3.4), o autor, sob o pseudônimo de Zé Penetra, criticou o fato de as pessoas se orientarem apenas pelo "fluxo" de público das peças, desconsiderando o verdadeiro valor destas. Os críticos, por sua vez, também só se preocupariam em informar se a peça obtevera bom público ou não: "... se o crítico declara que concorreu a elite da sociedade, não precisa de mais nada: a peça é boa, e o cidadão tem o dever moral de se referir a ela com todas as pessoas de suas relações." Os empresários, por outro lado, usariam o artifício de anunciar que sua peça estava com os ingressos esgotados, sobrando,

[83] BROCA, Brito. Op. cit., p. 210.

contudo, apenas algumas unidades. Desse modo, provocavam uma maior procura pela montagem.

Um certo Degas, na mesma publicação, mas em 1922 (4.2.1.126), descreveu a figura de um crítico teatral. Em princípio, parece fazer alusão a alguma personalidade conhecida da época. O autor narrou uma história de um anão arrogante e ignorante que, certa noite, resolveu assistir a um espetáculo teatral. Ao ser interpelado sobre a peça, pelo amigo do autor, o anão disse considerar a peça uma "porcaria" e os atores "umas bestas". Daí em diante, teria se tornando um famoso crítico.

Na edição n.º 723 (4.2.1.128), o mesmo autor criou um diálogo entre três críticos num café após um espetáculo. O primeiro diz: "Pois é verdade!... Vou meter o pau na comédia do Vitrúvio... A atriz Cléa concedeu-me um encontro e ele devia saber as minhas intenções para com ela e dar-lhe em sua 'coisa' papel de mais destaque..." O segundo fala: "Os nossos teatros são autênticos viveiros de pulgas..." O terceiro intervém: "Eu vou elogiar a peça do Vitrúvio... Vocês compreendem!... A Empresa vai montar a minha Casa de paofurado..." No entanto, um burguês ao lado, que tudo ouvia, e, inclusive, havia assistido à peça, não se contém: "Dos três, o único cujo juízo crítico merece acatamento é o homem das pulgas, porque... porque ele, realmente, conhece a fundo o nosso teatro."

Em 1918, a revista *Palcos e Telas* fez dois comentários sobre o tema, em 1º de agosto e 19 de dezembro, respectivamente. No primeiro (11.3.2.18), condenava-se a maneira como era feita a crítica teatral no país. Seria fundamental realizar-se uma campanha clamando pela moralização da crítica e exigindo mais justiça e seriedade. Os jornais, geralmente, manifestavam descaso em relação à crítica teatral e, muitas vezes, enviavam aos espetáculos qualquer redator despreparado para apreciá-los. Por fim, acusa-se o noticiário teatral de ser elaborado pelas próprias empresas teatrais.

No segundo (11.3.2.25), diz-se que, após a morte de Artur Azevedo, a crítica teatral diluiu-se. Só se ocupavam do teatro os jornais do ramo. A grande imprensa mostrava-se indiferente. A crítica teatral seria, em resumo, feita com descaso e negligência. Exemplo disso estava no fato de o ator francês André Brulé ser acusado de "vulgar", "ator de quinta" e de não saber falar o idioma francês. No entanto, artista seria, em sua terra, considerado a "Grande Vedete" dos teatros do boulevard.

Vale lembrar também que boa parte dos críticos literários do período pertenciam à "geração de setenta", imbuídos de um nacionalismo romântico e imersos no Realismo-Naturalismo. O teatro era analisado sob a ótica de pretensa manifestação literária. E

mais ainda: era discutido sob os moldes da literatura oitocentista. Esta, porém, já não era a mesma praticada nos momentos iniciais do novo século que surgia.

Jeffrey D. Needell observa que o estilo da vida e da produção literária era, frequentemente, mais importante que a própria literatura. O mundanismo, pautado no europeu, na moda e destacado nos textos, envolveu o mundo literário e dominou a literatura. Os modelos seguidos eram particularmente os dos autores franceses como Pierre Loti, Edmond Rostant e Joris-Karl Huysmans, entre outros. Foram as qualidades características de suas obras – intrigas amorosas, ironia, decadência, exotismo – que se transformaram em temas predominantes na literatura carioca.[84] Temas que, aliás, apareciam em boa parte de nossas peças teatrais.

O brasilianista ressalta que:

> ...ao entrar na onda francesa, muitos literatos brasileiros produziram obras que serviram apenas como mais um aspecto do modo vida cultivado pela elite: os *divertissements* leves, excitantes e elegantes que ajudavam a pessoa a se manter *au courant* no chá, na recepção ou no salão. (...) A literatura, portanto, era um aspecto essencial do fetichismo do consumo e da ideologia da Civilização.[85]

A *Belle Époque* marca o afastamento dos homens das letras do ativismo literário e o seu aburguesamento na Academia e no jornalismo. Tanto a literatura quanto os literatos assimilaram os modelos estrangeiros, e a natureza de ambos fez com que a reprodução dessas formas parecesse fácil e necessária. Needell, contudo, vê essa literatura como estéril em termos nacionais.

Para ele, a fusão entre literatura e vida literária mundana traduziu-se no luxo, no sobrenatural, no individualismo, no exotismo, no descritivismo materialista e sensual etc. Tudo isso refletiria

> ...o gosto da boêmia dourada e de seus leitores, mostrando o mundo como eles queriam e como eles o desfrutavam em seus palacetes, no Club dos Diários, na rua do Ouvidor e passeando pela Avenida Central. Com muita frequência, a literatura derivava e refletia esse mesmo ambiente. Jornais sensacionalistas e revistas chiques

[84] NEEDELL, Jeffrey. Op. cit., p. 215-216.
[85] Ibidem, p. 216.

> davam ao consumidor os pratos leves, o entretenimento feito para leitura rápida, que muitas vezes competiam com as atrações ainda mais fáceis das ilustrações e fotografias.[86]

E completa:

> Tratava-se, em tudo, da produção literária compartilhando os piores aspectos da cultura de massa e da cultura de elite: superficialidade e ênfase na vivência e no materialismo caro e voltado para o status. (...) A produção literária da *Belle Époque* funcionou em parte como elemento de reforço da fantasia da elite. Comprava-se *Kosmos* porque sua aparência e preço combinavam com o ambiente e a imagem mundana da pessoa e porque ela fornecia 'cultura' (no sentido vulgar de algo destinado a dar uma sensação de refinamento superior. Comparecia-se a uma conferência pública elegante pelas mesmas razões. Enquanto os homens da elite podiam passar a tarde em hotéis elegantes com famosas *cocottes*, das quais compravam tanto um prazer sensual quanto cultural, suas mulheres podiam fazer o mesmo. Depois de adquirir satisfação sensual e cultural na rua do Ouvidor e nas lojas da Avenida Central, elas iam para os salões edificantes onde pagavam para consumir as celebridades literária afrancesadas.[87]

Podemos estender tais comentários ao teatro. O último deles, por exemplo, remete-nos a uma discussão que ocorria à época em torno das chapéus femininos. Estes, motivo de orgulho das respeitáveis senhoras, eram símbolo de status. O teatro seria o lugar ideal para sua exibição. Mas o acessório impedia, no entanto, a visão dos demais espectadores.

[86] NEEDELL, Jeffrey. Op. cit., p. 268.
[87] Ibidem, p. 269.

Fig. 3. "Ele – Oh! filha! com esse chapéu que se sen-" tar atrás de ti, não vê nada...
"Ela – Não vê nada?! Só se for cego, porque o chapéu não é tão pequeno assim!
(Fonte: *Fon-Fon.* Rio de Janeiro, ano II, n.º27, 10 out. 1908.)

Uma nota que talvez resuma, no plano cênico, as afirmações de Needell é aquela presente em *O Malho* de 1905 (10.2.1.104). Nela, o jornalista aproveitou para noticiar o sucesso de Chaby, integrante da companhia Mesquita, em *O carnê do diabo*. Falou também da riqueza cenográfica de *A pomba azul*, bem como dos possíveis problemas financeiros que isso acarretaria. O Recreio continuava com *Amor de perdição*. Temos aí um título que nos remete ao sobrenatural; um outro, que chama a atenção pelo sua riqueza; e mais um, que apela para uma temática passional.

Porém, a nosso ver, o texto que consegue traduzir melhor, com surpreendente precisão, todas essas considerações foi publicado na revista *Fon-Fon* (7.3.2.22), em 1914. O autor, que não assinou o artigo, disse:

> A moderna compreensão estética da Arte delicada do teatro é uma futilidade assombrosa.
>
> O teatro francês de maior sucesso hoje é este inútil teatro de adultério e de exclusivas observações da vida mundana. A psicologia teatral de agora é simplesmente lastimável; empenha-se apenas no estudo das almas pervertidas e dos sentimentos gastos.
>
> A honestidade faliu no teatro moderno.
>
> Não há peça que console, que faça sonhar; há apenas comédias que excitam, que provocam desejos.
>
> Por cima de tudo isto, vem ainda a exigência do vestuário.
>
> O ator já não vale pelo seu talento de representar, vale mais pela roupa que veste, mais pelo alfaiate que a confecciona.

4.4. Vida teatral

Lendo tudo isso, tem-se a impressão de que a vida teatral, durante a *Belle Époque*, era mínima e de que os espetáculos eram em pequena quantidade e baixa qualidade. Jeffrey D. Needell corrobora essa visão ao buscar explicações para o fenômeno:

> O problema básico era a falta generalizada de um interesse permanente e variado por parte do público pagante, como afirmavam os críticos; as pessoas de posses evidentemente saíam de casa, mas não com assiduidade suficiente para sustentar mais que umas poucas instituições. Tal apatia talvez se devesse, em parte, a uma vigorosa tradição de entretenimentos domésticos. As famílias das camadas superiores da sociedade promoviam encontros regulares de amigos e parentes, nos quais a música, os recitais e mesmo a dança eram comuns, dentro dos limites do conforto de suas casas. Este aspecto doméstico da sociedade seguramente contribuiu para tornar menos relevantes muitas instituições públicas.[88]

São ideias que encontram respaldo em alguns textos da época, conforme podemos perceber por meio do excerto abaixo, retirado da revista *Palcos e telas* de 21 de março de 1918 (11.3.2.1):

> O teatro nacional, eterna aspiração de um punhado de jornalistas e literatos, assumira ao fim de cinquenta anos de campanha, o aspecto de um sonho impossível, de imaginações doentias. Não temos teatro nosso. Por quê? Porque nos faltam autores, opinam uns. Porque não há atores, afirmam outros. Porque, exclamam terceiros, não temos público.

Em outro momento, na mesma revista , vemos, numa crítica, o descaso do governo em relação ao teatro: "O descaso dos poderes públicos pela arte teatral criou, no Brasil, uma atmosfera de desânimo, em torno de teatro, que é, talvez, o pior de todos os males de que padece aqui a malfadada instituição" (11.3.2.9).

[88] NEEDELL, Jeffrey D. Op. cit., p. 86-87.

No entanto, a vida teatral brasileira não era tão desinteressante ou apática como faz pensar Jeffrey Needell. Tomemos, por exemplo, o que foi publicado sobre o teatro, entre 1903 e 1904, no periódico *O malho*. Há críticos que reclamavam do marasmo cênico, como Emílio Foguete, em 31 de janeiro de 1903 (10.2.1.4), que iniciou sua coluna dizendo que a semana teatral não tinha o mínimo interesse, pois não havia material teatro "muito nobre" no Rio; ou G., que, em 14 de fevereiro do mesmo ano (10.2.2.2), reclamava da falta de assunto e de vida teatral na cidade, propondo até o encerramento da coluna. Contudo, basta fazermos um levantamento do espaço cênico carioca para percebermos certa discrepância entre o que é dito e o que é feito.

Em 3 de janeiro, houve a apresentação da comédia *Retrato a óleo*, de Artur Azevedo. No teatro Lucinda, ao longo do ano, apresentaram-se a revista *Tim-Tim*, a mágica *Fada de coral* e a revista *O Rio nu*, escrita em 1896 por Moreira Sampaio e Antônio Quintiliano (aliás, em 18 abril (10.2.1.12), o autor D. criticou seu teor apimentado e as vestimentas pouco decentes das atrizes Pepa Ruiz e Cecília Porto).

A companhia portuguesa de Eduardo Vitorino, no teatro Recreio, encenou *João José*, de Licenta, *Noite de calvário*, de Marcelino de Mesquita, *O pai pródigo*, de Dumas Filho, *Frei Luís de Souza*, de Almeida Garret, *As semivirgens*, de Marcel Prévost, ("pratinho apimentado, muito ao sabor das plateias"), *Enigma, Alegrias do lar, Fedora*, *Lição cruel*, *Tosca*, *Senhor diretor*, *A estrangeira*, "dramalhão" de Dumas e *Pena de Talião,* drama de Montépin.

No teatro Apolo, a companhia Sousa Bastos estreou com *Zizi*, em 30 de maio. A ela seguem-se *Outro sexo*, com Palmira Bastos e Inácio Peixoto, *O infanticida*, *Mulheres nervosas* (comédia "alegre, viva, espirituosa (...). Afasta-se muito dos processos ultimamente adotados pelos comediógrafos franceses, de levarem para o palco as cenas mais cruas e mais nuas da vida mundana"), o drama *Dolores*, que é vista como um fracasso e classificada como dramalhão batido e previsível (10.2.1.19).

No teatro S. José, tivemos o drama *O padre,* pela companhia Veiga e Braga; a trupe José Ricardo com *O homem das mangas*, *Severa*, de Júlio Dantas (representada no ano anterior por Ângela Pinto) e *João das velhas*, uma "bexigada, espécie de pantomima de circo de cavalinhos, sem pés nem cabeça, a que só vale a graciosa partitura de Nicolino". A peça, contudo, obteve sucesso, segundo o autor da nota (10.2.1.18).

No teatro S. Pedro, estava em atividade uma companhia francesa que "apresenta peças maliciosas, repletas de trocadilhos sexuais". O autor as tachou de imorais

(10.2.1.19). No Parque Fluminense, apresentou-se uma companhia italiana de ópera com o *Drama do gólgota*, representação da vida de Cristo em 24 quadros, com música, composição e regência do maestro Ângelo Minelli. Por fim, no teatro Lírico, Andrea Maggi trouxe a companhia Della Guardia, uma "excelente trupe composta dos melhores elementos e que nos tem dado já uma série de peças perfeitamente desempenhadas." Infelizmente, segundo o autor da nota, seus espetáculos não eram concorridos, "e isto numa terra que se anda a gabar de ser amante da arte pura", conclui. O público, segundo o autor, queria cantorias, ainda que desafinadas, peças escabrosas e "pornográficas" (10.2.1.17).

Entretanto, apesar das evidentes dificuldades, é mesmo possível encontrarmos menções a uma evolução do teatro nacional. Em 1905, por exemplo, o autor anônimo de uma nota presente em *O Malho* (10.2.1.80) notava uma certa evolução em nossa arte dramática, acompanhando as mudanças promovidas por Pereira Passos. Já em 2 de dezembro, outro comentarista, João Minhoca (10.2.1.108), notava que se costumava dizer que o Rio de Janeiro não teria público nem elementos para sustentar uma companhia fixa lá residente. Porém, encontravam-se, naquele ano, na cidade, três companhias organizadas. O público continuava escasso, mas as companhias de Cristiano de Souza e Paschoal Segreto conseguiam manter ativos seus teatros e ainda estreiavam novas peças toda a semana.

Um certo Torrinhas, em nota publicada na revista *Fon-Fon* de 1909 (7.3.2.4), declarou que, antes, reclamava-se a falta de vida noturna. Naquele momento, porém, havia uma profusão de espetáculos de todos os gêneros. Apresentaram-se, no Lírico, Le Bargy e, posteriormente, Lambert Fils, com o barítono Tutto Ruffo. No Municipal, apresentava-se Réjane. O autor concluiu: "E o mais engraçado é que, funcionando tantos teatros, ao mesmo tempo, todos têm apanhado boa concorrência, o que prova que o que nos falta não é o povo, é repertório, é teatro, porque, francamente, já estamos cansados de maxixes e revistas".

Já em 1910, também em *Fon-Fon* (7.3.2.7),o bem-humorado autor da nota decalarou que, "quanto mais a crítica se esbofa em condenar uma peça, em julgar mal uma cópia, mais o povo enche o teatro e aplaude. Então, para que serve a crítica? Para encher o lago". Segundo ele, que não assina o texto, o teatro nacional, embora considerado morto, voltou a mostrar sua vitalidade através do trabalho de dramaturgos como João Foca.

Por fim, um articulista de *O Malho*, na edição de 1919 (10.2.1.153), dizia que a temporada teatral seguia animada. O teatro S. José levara a palco a revista *Contra a mão*, considerada pelo articulista "tão boa ou melhor que as mais deliciosas peças do nosso teatro parlamentar." Concluía, ao final: "E depois há pessimistas que negam a existência do teatro Nacional."

Há que mencionarmos, ainda, as memórias de Luís Edmundo, testemunha ocular daquela época, e que vê o teatro com outros olhos. Conforme suas lembranças, o carioca do início do século XX era aficionado pelo teatro e o frequentava assiduamente, embora as casas de espetáculo não fossem de qualidade. "As que existem são reles barracões, envergonhados lugares onde sobra o mau gosto e falta a sombra do menor conforto. Em compensação – e isso é pelo menos um consolo – sobejam os atores, peças, empresários e até público."[89]

O acadêmico enumera alguns teatros como o Santana, o Lucinda, o Apolo, o Politeama, o Variedades, o Fênix Dramática, o Guarda Velha, o Alcázar Parque e o teatro do Parque Fluminense. Todos eles seriam centros de diversões, mais ou menos ativos, funcionando sempre "a transbordar de povo". Havia, também, várias companhias nacionais. Porém, o número dos grupos estrangeiros que aqui chegavam era notável. A grande dificuldade, portanto, era ter palco, lugar onde representar, porque público não faltava.[90]

Luís Edmundo, no entanto, faz uma ressalva: não éramos bons autores de dramas. Dizia ele que os autores da terra não correspondiam aos anseios do público por esse gênero de espetáculo. No condizente à comédia, estávamos presos às peças de Labiche, Manuel de Macedo, Martins Pena, França Júnior e Artur Azevedo, sendo que as deste último já haviam evoluído para um "teatro mais moderno". Quanto ao teatro musicado, todavia, "mantemos bem alta a tradição brasileira da boa música, que continua moça, dolente e característica."[91]

Para encerrar, o autor diz que:

> Tão grande é o amor pelo teatro, por essa época, que, do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferam pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias. (...)

[89] EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília, Senado Federal, 2003, p. 265. v. 5.
[90] Ibidem, p. 268-269.
[91] EDMUNDO, Luís. Op. cit., p. 279.

.....

> Dessas organizações, que bem de- finem o louvável sentimento de um povo que se civiliza, desses grupos espontaneamente organizados, entusiasticamente mantidos por expensas próprias, de tal sorte provando que a arte de teatro está ainda longe de decair, saem grandes artistas como Leopoldo Fróis, como Lucília Pérez e a Guilhermina Rocha.[92]

Existem mais exemplos, mas cremos que a seleção feita é suficiente para ilustrar nosso ponto de vista. Dessa forma, a crítica sobre a decadência teatral diz respeito ao teatro "nobre", para empregarmos a expressão de Emílio Foguete. Basta um passar de olhos nos títulos apresentados para notarmos a predominância de revistas, operetas, mágicas e dramalhões. Grande parte dos textos é estrangeira, montados por companhias igualmente estrangeiras. O que se deseja, por parte da crítica, é um teatro de tendência moralista, com textos nacionais, representadas por autores da terra, como pudemos perceber por meio das apreciações extraídas anteriormente.

4.5. Teatro cômico e musicado

O teatro cômico e musicado, durante a *Belle Époque*, foi constantemente atacado. Tais produções não eram estimadas pela inteligentsia, que as considerava expressões artísticas inferiores. Dividiu-se, pois, o teatro entre "bom" e "mal". Por conseguinte, a comicidade presente nas encenações eram avaliadas segundo a velha estrutura dual "alto cômico" versus "baixo cômico".

Essa dicotomia aparece, por exemplo, em artigo publicado, sem assinatura, na revista *Palcos e Telas* de 1918 (11.3.2.19). O autor estabeleceu uma divisão entre o que ele chamava de "teatro honesto" e o "teatro comercial". O primeiro seria marcado por boas atuações, cenários e montagens de bom gosto e por peças não mutiladas. O teatro comercial, por sua vez, foi classificado como "ligeiro" e se manifestaria por meio das revistas ("pornográficas" em sua maioria) e pelas comédias ("uns aleijões"). Os atores não teriam tempo para estudar seus papéis e os originais seriam frequentemente mutilados.

Bem antes do artigo citado acima, em 1899, na revista *Don Quixote* (5.1.2.9), já havia um texto que seguia a mesma linha de raciocínio, ao mencionar o recebimento de

[92] Ibidem, p. 280.

um convite feito pelo ator Peixoto à redação do jornal para uma récita da "importante peça mágica" *Ministros do inferno*. Segundo o autor do artigo:

> Depois de uma prosinha sobre a decadência do nosso teatro, da de alguns artistas e do gosto de um público cada vez mais alvar, nas sua grande maioria, indiferente e mudo a qualquer frase bem dita, ou cena artisticamente executadas e dando, entretanto, bravos entusiásticos e aplausos a qualquer careta, pimenta ou gesto grosseiro, acabei de dizer ao Peixoto que esse mesmo público é a principal causa de ter-me afastado dos teatros...(...) Esse público caixeiral e domingueiro (...) é a principal causa da decadência de nossa arte dramática e de nossos artistas.

Porém o autor conclui que, infelizmente, era essa mesma classe a qual sustentava o teatro: "Hoje o que se quer é pachuchada nacional, caretas e palhaçadas nacionais, e maxixes e penca".

Na mesma publicação (5.2.1.11), em 1901, Emílio Foguete, ao referir-se à companhia Cristiano, sentenciava que seus integrantes, como Blanclette, Cristiano, Lucília, Chaby e Mateus, poderiam fazer algo superior à peça *Hotel de Livre Câmbio*. Entretanto não os culpa por terem abandonado a verdadeira arte pela "pilhéria e o quiproquó."

Esse mesmo articulista, em 1902 (5.2.1.31), voltou-se para a companhia Cinira Polônio, que estava em cartaz no teatro Recreio com *Naufrágio da fragata Medusa*. Ele apontou a falta de público nessa trupe. Isso se deveria ao fato de o público recusar-se em "abandonar o dramalhão vetusto de simplicidade devastadora e vir massar-se a prestar atenção a diálogo, a pilhérias difíceis de compreender e peças em que não morre ninguém, nem ressuscita, nem vai preso..."

No que diz respeito ao "dramalhão", a revista *Fon-Fon* ilustrou, divertidamente, as figuras estereotipadas pertencentes a esse tipo de teatro, como pode se ver abaixo:

Fig. 4. Personagens de dramas (Fonte: *Fon-Fon.* Rio de Janeiro, ano III, n.º 25, 19 jun. 1909.)

Os temas presentes no gênero "revista" também eram criticados. Na revista *Fon-Fon* (7.3.2.16), de janeiro de 1913, uma nota não assinada continha a afirmação de que não havia gíria, ocorrência policial ou escândalo que não se transformasse em revista, ainda recebendo o subtítulo "revista de costumes." Antes, segundo a nota, a vítima da revista era o "pobre mineiro tabaréu", agora seria o "vagabundo de Gamboa, e o pessoal seresteiro, e os tipos (...) das zonas estragadas." Condenava-as por não possuírem nenhuma espécie de originalidade.

Em 24 de maio, no mesmo periódico (7.3.2.18), um jornalista que assinava apenas M.P. (Múcio da Paixão?) declarou que as pessoas confundiam o teatro com o riso e a alegria, ou o divertimento, com o riso e a alegria. O público não apreciava cenas trágicas. Iam ao teatro apenas para exibirem-se e se esquecerem das mazelas do mundo.

Numa nota não assinada e intitulada "Tempo de aplaudir", na revista *O Malho* (10.2.1.169), em 1920, criticavam-se as companhias estrangeiras. Afinal de contas, elas teriam se aproveitado da "inocência administrativa" do público brasileiro. Enquanto tais companhias prosperavam nas temporadas do Rio e de São Paulo:

> ...o teatro nacional, de mãos vazias, de alma vazia, – todo vazio; por dentro e por fora, inventa revistas, operetas, farsas, ao gosto da gente que, não sabendo da existência de um teatro mais inteligente, não sido preparado para tanto, só aprecia a "boa piada" e a "música alegre"...

Em 11 de novembro de 1922, n'*O Malho* (10.2.1.221), alguém desabafa:

> É uma vergonha! E a é das maiores. O Rio não possui numerosos teatros, nem público teatral numeroso, apenas porque a média da cultura geral é baixa. Não há remédio senão confessar que em matéria de espetáculos estamos na fase ainda do circo de cavalinhos, e a prova é o enorme sucesso das revistas e pochades e o medíocre interesse pelo drama e alta comédia.

O teor apimentado de espetáculos como as revistas também é mencionado, como fica evidente em charge publicada na revista *Fon-fon* de 18 de janeiro de 1913 (7.5.75).

Fig. 5. "Fon-Fon – Pobre amigo, ao em vez de sal fino carregam-te de pimenta! (Fonte: *Fon-Fon.* Rio de Janeiro, ano VII, n.º3, 18 jan. 1913.)

Num outro momento, Mário de Aristal, na revista *Careta* (4.2.1.118), em 1921, comentou a estreia, no Trianon, de uma nova peça. Tratava-se da "comédia burlesca" *Pomo da discórdia*, de Miguel Santos e Antônio Lamego. Segundo o autor, pareceu-lhe uma comédia de "circo de volantins" e "tem mesmo um trocadilho barato e de corriqueira pornografia em torno do verbo chupar..." Os atores, além disso, foram considerados fracos.

A crítica recai, realmente, sobre o teatro cômico e musicado, como é perceptível nessas observações feitas por A. Bitu, n' *O Malho* de 1903 (10.2.1.32), sobre os cafés-concerto, locais com atrações musicais e teatrais, próprios para beber, fumar, passear, conquistar amantes e atrair o público masculino ávido por diversão fácil:

> É isso o teatro neste momento no Rio de Janeiro; e a não ser que queiram incluir os chopes da rua do Lavradio na lista das casas onde se bebe os ares pela arte – e pelos copos de meio litro – parece que é desoladoramente sintomático o que se observa por aí.
>
> Sim. Porque não se pode tomar a sério esse *Gato preto* feito de remendos artísticos, que no Apolo se exibe às vezes, nem *Os ladrões do mar*, *Tocadora de realejo* e *Comboio n.º 6*, que o Recreio, num expressivo movimento de piedade pelo espírito entediado do povo, anda a propinar-lhe (...) em noites alternadas os mesmos soporíferos medicamentos pelas mesmíssimas vasilhas, salvo seja.

Condenavam-se também as mágicas, cujo lugar-comum já cansava a crítica, como vemos num texto do mesmo autor citado, em 27 de fevereiro de 1904, em relação à mágica *Pé de cabra* (10.2.1.46):

> Quem viu uma, viu todas. Sempre o mesmo escudeiro paspalhão, o mesmo tipo de poltrão ridículo, os mesmos indefectíveis amantes, separados sempre por uma série de circunstâncias cada qual mais tola e mais fútil, e já se vê, não faltando jamais os dois gênios que se digladiam com seus poderes sobrenaturais, um protegendo, outro perseguindo o casal de pombinhos...

Ou a crítica contemplava a ascensão do maxixe, gênero musical, antecessor do samba, que se destacou por meio de um jeito de dançar, mais requebrado, erótico, não

aceitável a não ser nas camadas populares.[93] Numa crítica à revista *Cá e lá*, recheada de maxixes, A. Bitu, novamente n' *O Malho*, afirma, em artigo de 26 de março de 1904 (10.2.1.49):

> Para os idealistas que sonham com a regeneração do teatro nacional e suspiram pela volta aos áureos tempos de João Caetano, de Joaquim Augusto, de Barroso Pimentel, de Amoedo, de Furtado Coelho, de Ludovina, de Marquelou, da Adelaide Amaral, da Maria Fernanda, da Jesuína Montani, para esses o fato de momento deve ser sintomático e equivaler a um jorro de água fria atirado sobre o entusiasmo de suas esperanças eternamente em flor. Um longo suspiro de indiscutível tristeza, uma careta de irreprimível repugnância, dirão talvez o que lhes vai na alma, ao lembrarem-se que no Ginásio, no São Januário ou no São Pedro de outrora seria naqueles tempos uma profanação, uma simples tentativa, que fosse, de um simulacro de maxixe...
>
> Mas os empresários é que não podem viver nem pagar as folhas das companhias com suspiros, recordações e correlativos idealismos. E quando vimos a Clara Della Guardia representar a grande arte seguidamente para as cadeiras vazias, e quando vemos as galerias apinhadas desmancharem-se em escandalosas risadas entre os abobalhados gritos de *Michaela! ó Mica!* do Cantarola do Apolo, ou delirantemente pedirem bis ao arremedo da 'dança do ventre' conscienciosamente feito pelas damas do Recreio – quando se vê isso dá-se razão aos diretores das companhias teatrais e reza-se contritamente um padre-nosso por alma da defunta D. Arte Dramática.

Para o professor Elias Thomé Saliba, o humor paródico típico da *Belle Époque*, apegou-se à dança, "ao movimento dos corpos e ao apelo aos sentidos" como uma forma de extrapolar a sisudez e a mediocridade mascarada das elites. Dessa maneira, o jogo, o movimento, a sensualidade e a volubilidade inerentes ao maxixe serviam como um modo alternativo de representação da própria República.[94]

Ainda segundo o historiador, a palavra "maxixe" – originalmente o nome de um fruto comestível de uma planta rasteira – era associada, na época, a tudo que fosse

[93] PRADO, Décio de Almeida. Op. cit., p. 113.
[94] SALIBA, Elias Thomé. "A dimensão cômica da vida privada na República". In: Op. cit., p. 319.

considerado de baixa categoria. Em termos melódicos, sua originalidade nasceu como imitação das formas europeias, predominando como música de salão e de "círculos mundanos festivos". Ao final, o estudioso nos lembra de que:

> ...a elite carioca já parecia assumir, em relação ao maxixe, uma atitude que era, segundo um Bastos Tigre, se não paródica, pelo menos expressão de um *tartufismo* brasileiro: "banida dos lares por indecorosa", perseguida nas ruas pela polícia, a dança (o maxixe) era condenada pela elite que, no entanto, acabava por ser cantada e dançada no interior das casas brasileiras por sinhazinhas e sinhás, como "um fruto proibido saboreado à socapa, num despertar gostoso dos instintos da raça".[95]

Não que não houvesse um teatro dito "sério" no país, embora mais escasso e menos concorrido. Em 1909, a companhia de Eduardo Vitorino encenou *Hamlet*, segundo a *Ilustração Brasileira* (8.2.1.12). Em, 1918, por exemplo, a Companhia Dramática Nacional montou *Orestes*, de Sófocles, com Itália Fausta e adaptada por C. Luma. A peça, segundo consta, obteve sucesso (11.2.1.9). Houve, ainda, menções a montagens promovidas por companhias estrangeiras de peças como, por exemplo, *Otelo* e *Antígona*.

Uma encenação de *Hamlet*, aliás, dá ensejo a uma anetoda narrada na revista *Careta* de 1917 (4.2.1.94). Segundo a nota, o ator Dias Braga, embora fosse especializado em espetáculos de "capa e espada", às vezes realizava incursões por um teatro mais substancial. A partir daí, contou-se um ocorrido durante a encenação da tragédia shakespeariana. Braga era o ator principal e diretor. O ator, que encarnara o papel de rei, certa feita, caiu morto fora da marcação em um lugar que Dias Braga havia reservado para si. Desenrolava-se um diálogo:

> "— Ande. Arraste-se. Vá morrer adiante.
> E insiste:
> — Com mil diabos! Não me ouviu? Vá morrer mais longe!
> E o ator rei:
> — Senhor Hamlet, o rei aqui sou eu! Morro onde me convier!
> E tornou a estirar-se."

[95] Ibidem, p. 320.

Nesse ponto, cabe uma observação. A busca por um teatro "sério" prejudicou a simpatia e a compreensão pelo teatro ligeiro, como se este não possuísse nenhuma virtude.[96] Há, nessa crítica da época, um resquício do estereótipo ocidental que estabelece uma divisão entre o denominado "bom riso" e o "mau riso".

Até mesmo umas das mais incensadas críticas teatrais da atualidade, Barbara Heliodora, em seu *O teatro explicado aos meus filhos*, parece-nos adotar essa visão antagônica muito comum nos anos inicias do século passado. Diz ela:

> O teatro é uma arte? Claro que é; é uma arte muito sofisticada e complexa, que alcança altos níveis de qualidade. O teatro é entretenimento? Claro que é; e muitas vezes, infelizmente, pode descer a níveis bem baixos, quando só se procura nele o riso fácil, ou o deboche, ou a pornografia.[97]

Foi Robert Burton, em seu tratado *A anatomia da melancolia*, de 1621, quem começou a definir limites para as piadas e regras para os ditos espirituosos. A partir dele, a cultura ocidental criou esse paradigma sobre dois tipos ou práticas de riso: um positivo, expressão lícita de alegria; outro, negativo, expressão de "rir de..." ou "rir contra". [98]

Por outro lado, Vladimir Propp, em seu *Comicidade e riso*, repudia a divisão feita entre cômico "alto" e "baixo", surgida, segundo ele, no século XIX. O estruturalista russo declara que "mal nos aprofundamos na análise do material, logo verificamos a absoluta impossibilidade de dividir o cômico em vulgar e elevado".[99] Segundo ele:

> Para a estética do idealismo romântico, era natural fundamental qualquer teoria estética no sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime. Contra essa interpretação já se insurgira Belínski, que (...) tivera ocasião de mostrar (...) a grande

[96] MAGALDI, Sábato. Op. cit., p. 152.
[97] HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro, Agir, 2008, p. 181.
[98] SALIBA, Elias Thomé. Op. cit., p. 19.
[99] PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992. p. 23.

> importância que justamente o cômico pode vir a ter na arte e na vida social.[100]

Embora, durante a *Belle Époque*, as definições clássicas de humor estivessem em crise e em desarticulação, é inegável que tal divisão ainda subsistia na crítica dita especializada. É claro o preconceito das elites para com as diversões ligeiras, os cafés-concerto e os vaudevilles.

Embora seja difícil documentar a recepção do público ao teatro cômico e musicado, é possível supor, por meio do material examinado, que ele transitava entre os limites do culto e do popular. Os comediógrafos, aqui chamados "humoristas", adeptos desse teatro, ao ter um contato mais direto com músicos, atores e empresários, aproximavam-se do público de uma forma diferente daquela estabelecida com escritores.

Dessa forma, compreendiam melhor que as produções dependiam do gosto do espectador. Isso fez com que os humoristas se aproximassem de um público mais vasto e variado, levando-os à busca de uma linguagem mais anárquica ou menos reverencial em relação à palavra. Aqueles que o fizeram, foram quase constrangidos a afirmar que não faziam literatura, e sim revistas, músicas ou qualquer outra forma ligada ao entretenimento, à oralidade, ao espetáculo ligeiro.

Muitos humoristas, envergonhados por sua atividade vista como não séria, recorriam a pseudônimos para escrever suas peças. Viviam num tênue equilíbrio para agradar o público. A sociedade, por sua vez, reservava a eles o lugar do efêmero, do passageiro, daquele que diverte os outros, desde que não fosse uma comicidade ofensiva ou obscena. Não eram, portanto, reconhecidos socialmente e eles mesmos tinham dificuldade em se reconhecer como humoristas.[101]

4.6. Ontem e hoje: uma aproximação entre épocas

É curioso destacar que esse debate subsiste ainda hoje. Mutatis mutandis, é possível estabelecermos uma analogia entr a cena teatral da *Belle Époque* com a de hoje. Correndo o risco da analogia imprópria, podemos dizer que o público do teatro pouco sofreu alteração. Se, no início do século XX, reclamava-se da pouca presença de público pagante, o mesmo acontece nos dias de hoje. Uma pesquisa realizada pelo

[100] Ibidem, p. 18.
[101] SALIBA, Elias Thomé. Op. cit., p. 95-133.

Datafolha, em 2008, mostra que 84% dos entrevistados não costumavam ir ao teatro, e os que o faziam optavam pelos musicais. Título da matéria: "Musicais são os preferidos da minoria que vai ao teatro". Parece retirado de uma revista literária de época.[102]

Outrossim, São Paulo e Rio de Janeiro, na última década, vieram crescendo em número de músicais e, mais que isso, em número de "musicais à brasileira".[103]No entanto, a preferência ainda é por musicais importados, adaptados, geralmente, da Broadway. Os dados são significativos e impossíveis de ignorar. Por exemplo, 800 mil pessoas assistiram a *O Fantasma da Ópera*, em uma temporada que se estendeu por dois anos, de 2005 a 2007.[104]

Segundo o repórter Luiz Fernando Ramos, em matéria publicada no jornal *Folha de S Paulo*, "o teatro musical brasileiro, desde os tempos de Arthur Azevedo, sempre esteve nas graças do grande público. A nova leva de espetáculos que combina produções importadas com legítimos similares nacionais confirma essa tradição."[105] É uma afirmação que, em certa medida, abona nossa aproximação entre as épocas para realçar o preconceito em torno do teatro cômico e musicado.

Ramos, no entanto, é duro em sua avaliação. Lembra que os chamados "musicais" trabalham o melodrama, campeão de audiência desde o início do século 19, na combinação de drama e música. Esse gênero e suas variações contemporâneas – a telenovela brasileira e o cinema hollywoodiano – seguem um roteiro conhecido, em que, depois de sofrimento excessivo, os heróis se reconciliam com a felicidade, de preferência casando-se com ela para sempre. Para o repórter, representa "o reino da previsibilidade e da redundância", em que "a surpresa só é aceitável na alteração dos fatores, mas sem que se altere o produto".

E, ao final, arremata:

> Há quem sustente que o musical da Broadway é um fenômeno teatral parecido com a antiga tragédia grega, que combinava dança e canto para evocar mitos do passado e dialogar com os cidadãos sobre os seus traumas presentes. No caso de *A Noviça Rebelde* [em cartaz,

[102] NEVES, Lucas. Musicais são os preferidos da minoria que vai ao teatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 jun. 2008, p. E4.
[103] RAMOS, Luís Fernando. "A Gaiola das Loucas" reforça escola de musical à brasileira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2010, Acontece, p. 7.
[104] KÜCHLER, Adriana. Enxurrada de musicais atrai crianças, jovens e adultos em busca da fama. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 2009, p. C5.
[105] RAMOS, Luiz Fernando. De volta ao passado. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 24 mar. 2009, p. E1.

> em 2009, no teatro Alfa] e dos outros musicais, se há a nostalgia de tempos melhores, não se quer levar o público a atualizar suas próprias questões. Trata-se apenas de entorpecê-lo, mais uma vez, com os velhos truques da emoção barata.[106]

A procura, no entanto, tem feito com que muitos empresários disputem os direitos dessas montagens estrangeiras premiadas ou que tiveram sucesso de público e crítica. Gustavo Fioratti, repórter da *Folha de S. Paulo*, vê isso como um "sinal de que o gênero movimenta um mercado bastante promissor – para não dizer rentável."[107] Algumas das causas desse sucesso são apontadas por Bert Flink, vice-presidente de comunicação da agência The Rodgers & Hammerstein Organization, que detém os direitos dos musicais *Noviça Rebelde* e *O Rei e Eu*. O boom de musicais faria parte de um contexto internacional. Seu número cresceu depois que São Paulo e Rio de Janeiro ganharam teatros capazes de abrigar peças do gênero. Além disso, teria sido criado aqui um ambiente favorável, com técnicos e cantores-intérpretes mais bem preparados.[108]

FOLHA DE S.PAULO ilustrada E7

Brasil disputa musicais da Broadway

Gênero ganha terreno no Rio de Janeiro e em São Paulo; espetáculo "Hair" foi disputado "mil a mil reais", afirma diretor

O QUE VEM POR AÍ

"HAIR"

"MAMMA MIA!"

"NINE"

"EVITA"

Fig. 6. Musicais tornam-se disputados.
(Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2010.)

O fato tem reacendido a polêmica em torno do teatro "sério" e o teatro musicado. Certa vez, a pedido do jornal *Folha de S. Paulo*, Rodolfo García Vázquez e Saulo Vasconcelos foram convidados a apreciar cada um o trabalho do outro. O primeiro é pintado como "rei do teatro marginal da praça Roosevelt, pé de chinelo que vive colocando atores nus no palco de seu Espaço dos Satyros em situações que ele

[106] RAMOS, Luiz Fernando. Op. cit., p. E1.
[107] FIORATTI, Gustavo. Brasil disputa musicais da Broadway. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 30 abr. 2010, p. E7.
[108] FIORATTI, Gustavo. Op. cit., p. E7.

insiste em vender como arte"; o segundo, uma "espécie de Tarcísio Meira dos musicais de São Paulo, voz encorpada de um *Fantasma da Ópera* e sorriso de comerciais." Ambos vistos como "símbolos díspares de uma mesma expressão artística a que chamam por aí de teatro."[109]

Vázquez assistiu ao espetáculo musical "Mamma Mia!". Considerou a montagem eficiente como entretenimento. Porém, saiu de lá comparando o musical a um filme da Xuxa. "Nada contra a diversão pura, mas também nada mais do que isso"[110].

FOLHA DE S.PAULO

ilustrada

MODA
Estilista kitsch da SPFW lança linha de prêt-à-porter

OUTRO CANAL
Net e SKY sofrem para atender demanda por alta definição

EM PALCO

O ator de musicais
Saulo Vasconcelos, prestes a estrear "Mamma Mia!", e o diretor Rodolfo García Vázquez, em cartaz na praça Roosevelt com "Roberto Zucco", trocam de lugar para conferir os espetáculos um do outro, a convite da Folha

ESTRANHO

Fig. 7. (Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2010.)

Diretor compara "Mamma Mia!" com filme da Xuxa

COLABORAÇÃO PARA A FOLHA

Rodolfo García Vázquez não vê glamour em ser convidado para a pré-estreia de um musical da Broadway em São Paulo.

Os aproximados 2 km do percurso de sua casa, que fica no baixo Augusta, até o teatro Abril, na Bela Vista, ele fez a pé. O diretor e dramaturgo chegou quase na hora do espetáculo, um pouco suado. A barra da calça jeans mal feita e carcomida na parte dos calcanhares.

Foi sua primeira investida no universo da Broadway paulistana. A peça é "Mamma Mia!", cuja versão original ele viu em Nova York.

García Vázquez estava especialmente ansioso para ouvir Abba em português. No primeiro ato da peça, gargalhou com a tradução dos versos "You can dance/ you can jive", de "Dancing Queen": "Vem dançar/ a valer/ hoje a rainha é você".

Ao ver a interpretação da canção "Chiquitita", fez sua primeira observação. "É bem mais engraçado do que a americana. Está diferente."

As montagens da produtora TF4, importadas em sistema de franchising, costumam ser fiéis ao original. Pela primeira vez, os intérpretes brasileiros parecem mais soltos. O cenário, no entanto, permanece igual.

Rodolfo considerou o primeiro ato divertido. Mas, no intervalo, fez críticas. "Essa produção deve ser absurdamente cara. Não entendo como é permitido montar um espetáculo desses, que visa ao lucro já na concepção, com dinheiro de dedução fiscal [via Lei Rouanet]."

A produção de "Mamma Mia!" não revela o valor investido no espetáculo. Mas, pelo site do Ministério da Cultura (MinC), é possível ver que a T4F solicitou captação de R$ 16,9 milhões com o benefício da Lei Rouanet – pela qual empresas podem destinar à produção cultural parcela do Imposto de Renda devido. O MinC aprovou captação de R$ 13,39 milhões.

Os ingressos custam entre R$ 80 e R$ 230.

Durante o segundo ato, o diretor pareceu cansado. Bocejou várias vezes, mexeu-se na poltrona, incomodado. Passou a rir mais do comportamento do público do que do próprio espetáculo.

García Vázquez chegou a se divertir com a plateia dançando de pé, ao som dos números que encerram a peça, enfim cantados em inglês.

Saiu de lá comparando o musical a um filme da Xuxa. Considerou a montagem eficiente como entretenimento. Nada contra a diversão pura, mas também nada mais do que isso. (GF)

Fig. 8. (Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2010.)

Outro exemplo, que ilustra o desprestígio que o teatro musicado ainda tem, ocorreu durante o prêmio Shell-Rio, em 2010. Ao receber a distinção apenas pela trilha sonora do musical *Avenida Q*, Claudio Botelho – que, junto com Charles Möeller,

[109] Ibidem, p. E7.
[110] Idem. Diretor compara "Mamma Mia!" com filme da Xuxa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 2010.

montara o espetáculo –, externou, em público, uma ponta de descontentamento. Dois musicais da Broadway montados por ele haviam recebido dez indicações, o que os colocava como favoritos. A dupla levou, porém, apenas dois troféus.[111]

Borelho, na ocasião, declarou: "Parece que as pessoas não acham nossos espetáculos tão expressivos. Mas de qualquer forma agradeço ao prêmio", provocando reação na plateia – a maioria vaiou, mas houve quem o aplaudisse.

Uma integrante do júri, Tânia Brandão, crítica e livre-docente em direção teatral pela UniRio, mostrou que as questões mal resolvidas entre os pares são antigas. Em suas palavras:

> No início do século 20, o musical era considerado um gênero fácil, inferior e apelativo. Esse confronto ainda não está totalmente resolvido na sociedade e no meio teatral. Já estive em comissão para editais de financiamento em que foi dito que o edital era "para teatro", estando subentendido que os musicais ficariam de fora.[112]

FOLHA DE S.PAULO — ilustrada E9

Diretor reacende debate sobre musicais

Ao afirmar que gênero não é considerado "expressivo", Claudio Botelho divide opiniões de profissionais

Fig. 9. (Fonte: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 2010.)

A matéria ainda continua do seguinte modo:

> Em defesa do gênero, Brandão lembra as dificuldades relacionadas a um trabalho que exige disciplina, mas reconhece que a avaliação crítica – e até a atribuição de prêmios – muitas vezes é diferente, uma vez que trabalhos corporais, vocais e de luz são trazidos para um primeiro plano. "É necessária outra frente de atualização para críticos e jurados. É preciso desenvolver especialização crítica e teórica para musicais."

[111] FIORATTI, Gustavo. Diretor reacende debate sobre musicais. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 12 abr. 2010, p. E9.
[112] FIORATTI, Gustavo. Diretor reacende debate sobre musicais. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 12 abr. 2010, p. E9.

> Macksen Luiz, crítico do "Jornal do Brasil", afirma que todos os gêneros estão num mesmo pacote. "São categorias e linguagens diferentes, mas acho que os critérios de avaliação devem ser os mesmos", diz. "Para mim, é tudo teatro."
>
> Segundo ele, uma outra diferença significativa é o fato de o musical hoje ser visto mais como um gênero comprometido com o entretenimento.
>
> É também um tipo de teatro que ganhou força no Rio de Janeiro nos últimos anos. Hoje à noite, serão conhecidos os vencedores do Prêmio Shell de São Paulo. Na lista de indicados, não há nenhum musical.[113]

O que foi exposto serve para mostrar como essa divisão entre teatro sério e teatro ligeiro ainda está presente na sociedade. Evidencia, também, a resistência de certa parte da intelectualidade a espectáculos que visam ao entretenimento, em particular os musicais. Portanto, é preciso que leiamos o material crítico sobre o teatro da *Belle Époque* levando em conta essa tradição depreciativa para que possamos nos despir de eventuais preconceitos e avaliar mais imparcialmente o período.

4.7. Teatro e identidade nacional

Há que se levar em conta que a crítica teatral brasileira da época em estudo estava revestida de forte sentimento nacionalista, coisa inerente ao momento histórico em questão e que refletia uma influência de matiz romântica, como bem aponta Antonio Candido em passagem já citada anteriormente. Era de se esperar, portanto, que a crítica teatral clamasse por autores nacionais e por peças nacionais.

Em 1918, na revista *Palcos e Telas* (11.2.1.82), Gomes Cardim elaborou e encaminhou ao Conselho Municipal um projeto para regular a constituição do teatro nacional. Entre os pontos gerais do projeto estavam:

a. ocupação do Teatro Municipal pela Companhia Dramática Nacional, obtendo as mesmas regalias que as companhias estrangeiras;

[113] Ibidem, p. E9.

b. representação, na temporada de março a agosto, de seis novas peças, sendo que três, no mínimo, fossem nacionais;
c. a peça de maior sucesso deveria ser premiada;
d. subvenção governamental até que a bilheteria fosse suficiente para manter a companhia.

Uma charge que discute o tema é reproduzida abaixo:

Fig. 10. "O teatro – Enfim como os remédios caseiros são poucos vamos ver se com a medicina estrangeira vou lá das pernas.
(Fonte: *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, 24 maio 1913.)

Em artigo publicado na mesma revista, em julho de 1918 (11.3.2.14), aquele seria o momento ideal para fazer algo em prol do teatro nacional. Os atores desejavam fazer algo que os elevasse e destacasse; os autores organizaram duas sociedades e estavam produzindo novas peças. O público, por seu turno, havia mostrado interesse. Tal coisa é considerada de extrema importância, porque o teatro era encarado como um elemento definidor da nacionalidade: "Nossa nacionalidade afirma-se de muitas maneiras perfeitamente distintas, e a última delas são essas manifestações de arte teatral genuinamente brasileira."

Por outro lado, o nacionalismo adquiriu forte sentido mobilizador e forneceu uma nova missão para a intelectualidade brasileira. O desejo de representar a nação deu lugar à necessidade de salvar o país. No plano interno, percebia-se uma mobilização e um engajamento pelas reformas religiosas, sanitárias e educacionais. Nesse ambiente, Elias Thomé Saliba, em seu *Raízes do riso*, pergunta-se se haveria espaço para uma representação humorística do país, de sua gente e de sua história. E conclui:

> Significativamente, em 1916, discursando na Academia de Ciências de Lisboa, Olavo Bilac "declarava ultrapassada fase ignóbil da ironia e da comédia", concluindo por dizer que "a nossa literatura, aqui e no Brasil, é hoje nacionalista e será nacionalista".[114]

Além disso, com a deflagração da 1ª Guerra Mundial (1914-1918), o meio teatral viu-se isolado dos grandes centros culturais e obrigado a traçar seus próprios caminhos. Para tanto, a dramaturgia brasileira voltou-se para os temas brasileiros, misturando a comédia de costumes com elementos nacionalistas, com especial destaque para as virtudes da vida campestre.[115] Tal fato pode ser notado em artigo publicado na revista *Palcos e telas* de 1918 (11.3.2.5):

> O afastamento, por efeito da guerra, da concorrência portuguesa – a que mais mal faz à incipiente arte nacional porque vem concorrer com o pequeno teatro, único que possuímos até agora – tem permitido a eclosão de um bom número de tentativas, promissoras, algumas, de excelentes frutos.

O teatro nacional, desse modo, seria aquele encenado por brasileiros, escrito por brasileiros e, mais que isso, aquele cujos temas fossem nacionais. A busca de uma identidade nacional, no entanto, oscilava entre originalidade e cópia. Afinal, como ser diferente dentro de um universo cultural formado pela importação dos cânones estrangeiros? Talvez por isso as montagens estrangeiras, ou de temática alienígena, e as paródias tenham sido tão perseguidas.

Em primeiro lugar, os grupos vindos de fora eram acusados de desviar o público das companhias nacionais e de ocupar todas as casas disponíveis. Quando aquelas aportavam para a temporada teatral, estes eram obrigados a excursionar no interior do país para garantir seu sustento. O fato é comentado em uma nota do periódico *O Malho* de 17 de abril de 1920 (10.2.1.165).

Para termos uma noção das companhias que para cá se encaminhavam, a *Ilustração Brasileira*, em junho de 1909, mostrou alguns números. Ela calcula que naquele ano encontravam-se, no Rio, sete companhias italianas, quatro portuguesas, uma espanhola, duas alemãs, uma inglesa e duas francesas. (8.2.1.2).

[114] SALIBA, Elias Thomé. Op. cit., p. 151.
[115] MAGALDI, Sábato. Op. cit., p. 191-192.

Ademais, criticava-se a dicção de certas companhias, que se queriam nacionais, pois seus atores reproduziam, por exemplo, a pronúncia lusitana. Como seria possível falar em teatro nacional em casos como esse? Segundo nota publicada na *Careta* de 1908 (4.3.3.2), muitos não compreendiam que se poderia representar em português e ser bom artista.

Em texto escrito para *O Malho*, edição de 1905 (10.2.1.98), João Minhoca comentou uma montagem, no Apolo, de *A capital federal* pela companhia portuguesa Taveira. O articulista criticou os atores portugueses integrantes da peça. Segundo ele, a nacionalidade destes os impediriam de captar a alma nacional, além de serem incapazes de reproduzir a cadência da pronúncia brasileira.

Uma charge apresentada pela mesma revista, em 15 de abril de 1905, intitulada "No jardim do S. José" (10.5.11), mostra um diálogo entre um casal, reproduzido abaixo:

> — Então, seu Adorfo, o sinhô acha que eu posso fazê carrera no teatro?
>
> — Sei lá, rapariga! É muito provável. Olhe que tenho visto outras da tua força irem muito longe. A questão é supereficiente e subjetiva. Quanto menos português melhor.

Outra preocupação comum recaía sobre o pendor pela imitação e pela paródia de peças estrangeiras. Muitas vezes, como aparece aqui e ali, sem o pagamento de direitos autorais. Enfim, em muitos momentos, companhias e dramaturgos são acusados de imitarem e parodiarem diversas peças estrangeiras no que elas teriam de pior.

Tal questão foi bem trabalhada por Roberto Schwarz em seu ensaio "Nacional por subtração". Conforme explica, a brasilidade sempre se definiu tradicionalmente em oposição a um outro, isto é, pela eliminação do que não seria nativo. O resultado dessa operação seria a "substância autêntica do país".

Isso ocorreu, inclusive, particularmente (mas não só) no século XIX, quando, no entanto, "o nacionalismo deveu-se mais à *diversificação* dos modelos europeus que à *exclusão* do modelo português."[116] Outro problema é que, ao eliminar-se as influências, fossem elas inglesas ou francesas, volta-se à ordem colonial, ou seja, a uma criação

[116] SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 33.

portuguesa. Por isso mesmo, o autor defende a ideia de que essa postura seria ilusória, pois não basta renunciar ao empréstimo para se viver de forma mais autêntica.

Sob outra perpectiva, persiste ainda a concepção de que toda cópia é inferior ao original, pois depende dele e vale menos. Essa postura desmerece os esforços culturais do país e está na base do mal-estar intelectual sobre o tema. Todavia, pergunta-se Schwarz, por que "dizer que anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infraestrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante?"[117] Para o estudioso, tudo isso corresponde a condicionamentos preconceituosos, "que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais".[118]

É bom lembrar que a imitação, até antes do século XIX, não era malvista. Só a partir desse período, é que passa ser encarada como "macaqueação", "arremedo" ou "pastiche". Roberto Schwarz tenta explicar o porquê disso atentando para o fato de que a Independência não alterou a estrutura socioeconômica do país, criada desde a exploração colonial. Portanto:

> ...era inevitável que as formas modernas de civilização, vindas na esteira da emancipação política e implicando liberdade e cidadania, parecessem estrangeiras – ou postiças, antinacionais, emprestadas, despropositadas etc., conforme a preferência dos diferentes críticos. [119]

Por conseguinte, surgem conflitos. Isso porque a uns a herança colonial parecia algo a ser superado pelo Progresso; outros nela viam a representação do Brasil autêntico, a se ver livre de imitações inadequadas; uma parcela pretendia harmonizar progresso e trabalho escravo; e havia, por fim, os que acreditavam já existir tal conciliação, considerada por eles como desmoralizante.[120]

Outra visão é a de Dante Moreira Leite. Para ele, a vida intelectual brasileira do século XIX e, a nosso ver, de boa parte do início do século XX, teria repetido o conflito entre clássicos e românticos, que dominara boa parte da literatura europeia. Na literatura brasileira, o conflito deu-se entre o universalismo – entre nós sempre visto como sinônimo de europeu – e a representação da vida nacional ou regional. "Enquanto na

[117] Ibidem, p. 35.
[118] SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 35.
[119] Ibidem, p. 43.
[120] Ibidem, p. 43.

Europa os românticos criticavam a imitação do grego, no Brasil criticava-se – e talvez ainda se critique – a imitação do europeu."[121]

[121] LEITE, Dante Moreira. Op. cit., p. 36.

Considerações finais

Angela Marques da Costa e Lilia Moritz Schwarcz contam que Lima Barreto criticou a peça *O Albatroz*, de Oscar Lopes, na revista *Estação Teatral*, de 1911. O escritor, primeiramente, condenou uma passagem da encenação que fazia referência à criação de um aeroplano. De acordo com ele, o tema seria desproporcional com nosso meio. Em um segundo momento, fez restrições ao fato de o autor ser de Botafogo:

> A sua visão de sociedade nacional é de um palacete de Botafogo. Ora aquilo não passa de uma macaquice, não tem feitio seu, não se parece com o resto do Brasil [...] Há nele uma visão falseada de nossa vida [...] Caro Oscar: entre nós, um inventor é cômico, não é dramático".[122]

Acusado de criar um ambiente diverso daquele da época, Lopes redarguiu:

> Quer você dizer que nós não cuidamos disso? Que não nos interessamos pelo palpitante problema da navegação aérea? É um engano. Patrocínio teve o seu hangar e o seu pássaro voador. Vi um e outro. Posso mesmo dizer-lhe que eu, Goulart de Andrade e Martins Fontes estávamos convidados pelo extraordinário tributo para navegar com ele na experiência. Augusto Severo inventou o *Pax* aqui no Rio. E ainda agora um oficial do Exército, o senhor Paulino Nuno, tem pronto o sistema de um novo aparelho de voar. E quer outro fato característico? Eu terminava o drama *Albatroz,* quando os jornais entraram a noticiar diversas experiências de um aeroplano, praticadas por um mecânico, em terreno da Gávea. Parece que tudo isso bem pode justificar um inventor no teatro brasileiro, sem que eu seja forçado a transferir residência para o Saco do Alferes.[123]

Na tréplica, Lima Barreto continua a insistir que a figura de um inventor tupiniquim é cômica. Passa, pois, a descaracterizar o ofício. Depois disso, completa:

[122] BARRETO, 1911 apud COSTA, SCHWARCZ, 2000, p. 149.
[123] LOPES, 1911 apud COSTA, SCHWARCZ, 2000, p. 150.

> Resta-me a questão de Botafogo. Estás enganado em supor que é a residência que faz um botafogano. Botafogano, meu caro Oscar, é o brasileiro que não quer ver o Brasil tal qual ele é, que foge à verdade do meio, e faz figurino de um outro cortado em outras terras. De modo que tu, mesmo indo para o Saco do Alferes, tu que queres fugir à nossa fealdade, à nossa pobreza agrícola, comercial e industrial, és um botafogano. Botafogano é o brasileiro exilado no Brasil; é o homem que anda, come, dorme, sonha em Paris. A seu jeito, é um *déraciné*. Tanto isto é verdade que tu não possuis a intenção direta que o resto do Brasil tem do inventor.[124]

As autoras de *1890-1914: no tempo das certezas* citam a polêmica apresentada para servir de ilustração das tensões e ambiguidades do Brasil do fim do século XIX. De um lado, havia a utopia de "um país moderno e científico; coadunado com as vogas europeias e norte-americanas. De outro, uma realidade complicada, em que Paris não passava de um modelo distante para essa nação assolada por problemas estruturais, pela doença e pela pobreza."[125]

Citamos a passagem porque ela se ajusta a boa parte do que foi por nós discutido. O mais importante, porém, é perceber como essa discussão sobre o teatro é representativa de uma época e colabora, assim, para a sua compreensão. Questões como a construção da nacionalidade, a ânsia cosmopolita e a influência estrangeira, ajudam-nos a entender nossas letras e, por extensão, o brasileiro.

Procurou-se mostrar, ademais, que, durante a *Belle Époque*, tivemos – a despeito de uma crítica nativista – um teatro ativo e atrativo. Contudo, era um teatro que não se encaixava nos paradigmas literários de uma certa intelectualidade, que via com maus olhos os elementos paródicos e musicais daquelas encenações. Desse modo, a arte dramática produzida durante as décadas iniciais do século XX deve ser estudada sob uma perspectiva histórica e, o mais importante, livre de preconceitos.

[124] LOPES, 1911 apud COSTA, SCHWARCZ, 2000, p. 151.
[125] COSTA, Angela Marques da, SCHWARCZ Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 151-152.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa, edições 70, 1991.

ASSIS, Machado de. *Critica litteraria.* Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto.* Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

BASTOS, Michelle. *Dulcina de Moraes:* memórias de um teatro brasileiro. Brasília, LGE, 2007.

BERLIN, Isaiah. *Estudos sobre a humanidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil*: 1900. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo, Cultrix, 1993.

CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do teatro brasileiro:* um percurso de Anchieta a Nélson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ufrj, 1996.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro brasileiro do século XX*. São Paulo, Scipione, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. São Paulo, Martins, 1971.

____. *Literatura e sociedade.* São Paulo, Publifolha, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. "A Pesquisa de Periódicos na Literatura Brasileira." In:NAPOLI, Roselis Oliveira de. *Lanterna Verde e o Modernismo*. São Paulo, IEB/USP, 1970.

CIVITA, Vítor (Ed.). *A era dos bacharéis:* 1900/1910. São Paulo, Abril, 1980 (Coleção Nosso Século, 2.).

COSTA, Angela Marques da, SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914*: no tempo das certezas. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1968.

DIMAS, Antônio. *Bilac, o jornalista:* Gazeta de Notícias (1902-1908). Tese (Livre-docência em Letras) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 2000. v.2.

____. *Bilac, o jornalista:* outros periódicos (1890-1908). Tese (Livre-docência em Letras) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 2000. v.4.

____. A encruzilhada do fim do século. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina*: palavra, literatura e cultura. A Emancipação do Discurso. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.

____. *Tempos eufóricos.* São Paulo, Ática, 1983.

DRAGO, Niuxa. "A dramaturgia de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro na 'tradição da comédia de costumes': indícios da cidade na cena." *Folhetim:* cadernos monográficos, Rio de Janeiro, nº 1, p. 68-90, 2004.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília, Senado Federal, 2003. v. 5.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais:* o século XIX no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 2001.

FIORATTI, Gustavo. Brasil disputa musicais da Broadway. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 30 abr. 2010.

____. Diretor reacende debate sobre musicais. *Folha de S. Paulo,* S. Paulo, 12 abr. 2010.

____.Diretor compara "Mamma Mia!" com filme da Xuxa. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 5 nov. 2010.

GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa, Gradiva, 1993.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio.* Rio de Janeiro, Agir, 2005.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro:* temas, formas e conceitos. São Paulo, Perspectiva, 2006.

HANSEN, Patrícia Santos. *Brasil, um "país novo"*: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideial de infância brasileira na Primeira República. 2007. 253 f. Dissertação (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro, Agir, 2008.

HENRIQUES, Marina. "A dramaturgia de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro na 'tradição da comédia de costumes' e sua relação com a prática atorial do início do século XX." *Folhetim: cadernos monográficos*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 12-35, 2004.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terrence (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac.* São Paulo, T. A. Queiroz, 1992.

JÚNIOR, R. Magalhães. *Arthur Azevedo e sua época.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

KÜCHLER, Adriana. Enxurrada de musicais atrai crianças, jovens e adultos em busca da fama. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 mar. 2009.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi Di. *O gattopardo*. Tradução de Marina Colasanti. Bestbolso, 2007.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro.* São Paulo, Ática, 1992.

LEVIN, Orna Messer, NEVES, Larissa de Oliveira (org.). *O theatro:* crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Campinas, Unicamp, 2009.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo:* mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.

MACIEL, Paulo. "Pontuações sobre o lugar da comédia em meio a noções de fundação, formação e tradição no teatro brasileiro." *Folhetim: cadernos monográficos,* Rio de Janeiro, nº 2, p. 6-13, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro.* São Paulo, Global, 2008.

____. *Cem anos de teatro em São Paulo, 1875-1974.* São Paulo, SENAC, 2001.

MARIANO, Maira. *Um resgate do teatro nacional*: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922). 2008. 273 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo. vol. 1.

MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Garnier, 1904.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *A cena aberta*: a interpretação de "O bilontra" no teatro de revista de Arthur Azevedo. 1996. 270 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários.* São Paulo, Cultrix, 2004.

MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical.* São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Arthur Azevedo*: em busca da história. 2006. 458 f. Dissertação (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

NEVES, Lucas. Musicais são os preferidos da minoria que vai ao teatro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 jun. 2008.

PAIXÃO, Múcio da. *O theatro no Brasil.* Rio de Janeiro, Moderna, 1917.

PEIXOTO, Níobe de Abreu. *João do Rio e o palco:* momentos críticos. São Paulo, Edusp, 2009. vol. 2.

____. *João do Rio e o Palco:* página teatral. Vol. 1. São Paulo, Edusp, 2009. vol. 1.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro.* São Paulo, Edusp, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso.* São Paulo, Ática, 1992.

RABETTI, Beti. "Pontuações sobre a comediografia carioca ligeria." *Folhetim: cadernos monográficos*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 6-11, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. De volta ao passado. *Folha de S. Paulo*, S. Paulo, 24 mar. 2009.

REIS, Ângela. *Cinira Polônio:* a divette carioca. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1999.

RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro:* uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942). 2008. 218 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo. vol. 1.

ROESLER, Carlos Eduardo Noronha. *Nacionalismo, tradição e modernidade*. 2008. 87 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

RYBCZYSKI, Witold. *Casa*: pequena história de uma ideia. Record, Rio de Janeiro, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso.* São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

____. "A dimensão cômica da vida privada na República". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil* - República: da *Belle Époque* à era do rádio. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração." In: *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão.* São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Fafayette. *História do teatro brasileiro.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. *Teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, Inl, 1960.

STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia*: raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro, Fiocruz, 2005.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar:* teatro de revista brasileiro. São Paulo, Unicamp, 1996.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VIEIRA, Luis Fernando, ENIO, Lysias. *Luiz Peixoto:* pelo buraco da fechadura. Rio de Janeiro, Vieira&Lent, 2002.