

A pedra do meio do caminho: relações entre homens de letras e o teatro popular na Primeira República

The stone of the middle of the road: relations between the literati and the popular theater in the First Republic

Phelippe Celestino

Doutorando em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo

E-mail: phelippe.celestino@usp.br

Resumo: A partir de teóricos e pesquisadores voltados à história da vida intelectual e à investigação dos conceitos de nação e identidade nacional, busca-se explorar algumas questões acerca do teatro brasileiro na Primeira República. Para tal, cita-se autores tais como Machado de Assis e Arthur Azevedo, a fim de estabelecer considerações acerca da participação destes homens de letras na busca de um suposto teatro sério, nacional e autêntico em oposição ao teatro cômico musicado, de caráter popular.

Palavras-chave: teatro brasileiro, teatro popular, homens de letras, Primeira República.

Abstract: From theoretical and researchers that are focused on the history of intellectual life and research of the concepts of nation and national identity, this analysis seeks to explore some questions about the popular theater in the First Republic. To do this, it cites authors such as Machado de Assis and Arthur Azevedo, in order to establish considerations about the participation of these men of letters in the search for an alleged serious theater, national and authentic in opposition to musical comedy theater, of popular character.

Keywords: brazilian theater, popular theater, literati, First Republic.

A prática teatral na virada do século foi marcada pelo forte caráter popular. Contrário do que se possa imaginar, tal fenômeno não ocorreu graças a algum projeto estético, de linguagem ou de instância ideológica. A receptividade por si só marcou a forte ocupação e o consumo de teatro no cotidiano da capital federal, o Rio de Janeiro. O teatro dito ligeiro, que abrange operetas, mágicas, vaudevilles, revistas, etc., preponderou nos teatros daquela época e atuou como cultura hegemônica por décadas. Desde a inauguração do Alcazar Lyrique em fevereiro de 1859 até a segunda metade do século XX, a tônica teatral era o mercado de espetáculos marcados pelo forte apelo visual e cômico. O público lotava os teatros, muitas vezes em várias sessões numa mesma noite, e assim a prática teatral nacionalizava-se à medida que o público majoritário ditava suas preferências e o seu gosto. Os dramaturgos, os diretores, os atores e as atrizes, e os demais criadores do palco estavam a par de tal demanda e assim se firmava um teatro popular de fortes raízes no cotidiano das plateias. Segundo Mencarelli (2012, p. 256), “operetas, mágicas e revistas faziam centenários e enchiam os cofres das companhias: os empresários descobriram a eficácia popular da fórmula do teatro musicado”.

Essa produção teatral de notável caráter popular foi estudada e detalhada por vários estudiosos do teatro brasileiro, dentre eles Neyde Veneziano (1991; 1996; 2006), Fernando Mencarelli (1999; 2003) e Larissa de Oliveira Neves (2009). Verifica-se, contudo, uma necessidade de se estudar a parcela dos pensadores e intelectuais – aquela época homens de letras – que almejavam e proclamavam uma outra realidade para a arte teatral brasileira, ou melhor dizendo, “uma alternativa teatral e literária aos gêneros populares” (FARIA, 2012, p. 320). Dentre eles podemos citar Machado de Assis, José Veríssimo, Silvío Romero, Coelho Neto e até mesmo Arthur Azevedo, o grande expoente do repertório ligeiro. Nesse sentido, esse artigo explora como a formação acadêmica dos brasileiros no final do século XVIII influenciou no imaginário intelectual oitocentista e também nas relações que esses homens de letras tiveram com o teatro de sua época, ou seja, como esses elementos foram capazes de determinar os modos de atuação e percepção dos homens de letras ao teatro hegemônico naquele momento.

O teatro do fim do século XIX e início do XX possui particularidades intrínsecas ao próprio momento histórico brasileiro: a tentativa de construção de uma *identidade nacional* atrelada ao sentimento de pertencimento advindo da Independência de 1822 e eclodido na Proclamação da República em 1889. Desvincular-se das determinações estrangeiras, coloniais e das suas variantes culturais e formar um Estado nacional com características sociais, políticas e culturais próprias mostra-

va-se um desejo comum. É importante perceber que despontava ali o desejo de se afirmar o Brasil como uma *comunidade* singular e independente. As características do que é ou não popular estão diretamente vinculados ao que se entende como *nação* e *identidade nacional*. Apoiava-se, para tanto, sobre uma hipótese de algo originalmente brasileiro: a miscigenação e a cor local¹. Mesmo que a política e as relações sociais possuíssem ainda certas contaminações externas, dado o vínculo secular com a Corte Portuguesa e a forte presença de estrangeirismos – sobretudo franceses –, é a partir desse momento que o sentimento de *singularidade*, este *ser* brasileiro, irrompe e se torna um problema recorrente na historiografia, na crítica e nos demais estudos brasileiros. Esta singularidade, porém – e será essa a questão inicial –, trata-se de algo inapreensível, indizível. Consequentemente, as características originais e autênticas do que seria o popular, e consequentemente a definição da cultura popular, são igualmente complexas e intangíveis.

Para compreender o conceito de *nação* que opera dentro da definição do popular, recorre-se aqui à análise empreendida por Benedict Anderson na obra *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Neste estudo Anderson esclarece que as noções de *nação* e, consequentemente, de *nacionalismo*, tratam-se de “produtos culturais específicos” (Op. cit., p. 30), tendo em vista que

para bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneiras seus significados se transformaram ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda (idem).

Com o objetivo de discutir a questão, o autor apresenta três problemas que considero fundamentais para compreender e “avaliar rapidamente o conceito de ‘nação’ e oferecer” (Idem), assim, “uma definição operacional” (idem) capaz de mapear os elementos que estão no cerne da definição do que se apresenta como cultura popular.

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

¹ Ver *Do grotesco e do sublime*: o Prefácio de Cromwell, escrito por Victor Hugo (Editora Perspectiva, 2007).

Quanto ao primeiro, o que se coloca é o confronto entre o argumento dos nacionalistas, que colocam a nação como algo ancestral e inerente à própria origem de um povo, e a visão crítica dos historiadores, que apontam para o fato da nação se tratar de um fenômeno da Modernidade. De forma análoga, o *popular* articula esses mesmos elementos, ou seja, de compartilhamento e identificação entre indivíduos de uma mesma região, país ou comunidade. Esse movimento nacionalizador, possui eclosões mais significativas a partir de meados do século XVIII e durante o XIX, principalmente com o advento do Romantismo. Ela, a nação, surge, portanto, como um ímpeto romântico que tenta assimilar algo que se supõe existir, mas que existe de forma obscura e misteriosa: um mito. Será justamente essa imagem do mito nacional que irá sustentar e assegurar a existência de uma cultura popular legítima e admissível. A fim de compreender esse imaginário coletivo por de trás do pensamento romântico, recorre-se ao estudo *As raízes do Romantismo* (Três Estrelas, 2015) realizado por Isaiah Berlin.

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

Compreende-se, logo, que a ideia de nação possui nitidamente essas características ressaltadas por Berlin, pois ela traz em si esse algo inarticulável, obscuro, irracional, inexprimível, nos levando a imagens que apontam a outras imagens, culminando por fim num movimento aparentemente infinito. Diante disso, e corroborando com Anderson, o sentimento nacional se mostra como uma *invenção* e não como algo imanente à própria origem de um povo. Portanto, ao realizar este processo de *invenção*, a nação se coloca como uma *comunidade imaginada*, e “*imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, p. 32). Do mesmo modo, a cultura popular antes de ser proclamada, inventada ou imaginada, não existe senão no pensamento daqueles que a vislumbram e que buscam defini-la em algo apreensível e discursável. No que tange ao Romantismo, pode-se

vincular esta invenção ao mais alto desejo romântico de criação perante aquilo que é inatingível e imensurável (BERLIN, p. 202). Segundo Berlin, “é isso que cria tradições, é isso que cria Estados, nações, Constituições” (Idem, p. 189). É essa

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

Relativo ao segundo ponto destacado por Anderson, ressalta-se o problema *sine qua non* da própria noção de nacionalidade como conceito social e cultural: a ideia *nação* atribui a um conjunto de indivíduos uma gama de semelhanças, pois parte-se da hipótese de que todos que nascem, habitam e convivem num mesmo espaço possuem certas características intrínsecas, uma cultura em comum. Entretanto, ao realizar tal determinação, a ideia de nação exclui a relatividade própria da subjetividade de cada indivíduo expressa através da “particularidade irremediável das suas manifestações concretas” (ANDERSON, p. 31) no tempo e espaço específico que elas ocorrem. Nesse sentido, coloca-se a questão: o sujeito atua de modo a ser coerente com a sua nação, ou a nação se molda² de modo a ser coerente com a manifestação do indivíduo? Gellner, por meio de Anderson, nos provoca: “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele *inventa* nações onde elas não existem” (ANDERSON, p. 32). Ora, se a nação fora inventada a partir da observação e organização das ações e realizações investidas outrora por indivíduos antecedentes, pressupõe-se que ela deva acompanhar igualmente o ritmo das transformações de um povo. Todavia, isto invalida o seu motivo de ser: uma instituição atemporal e transcendente, baseada numa hipótese de essencialidade totalitária, pois como Anderson define: a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, sobera-

² Berlin (2015, p. 191) esclarece que esse aspecto moldador se encontra como base fundamental do Romantismo, e o interpreta como “a vontade, o fato de que não existe uma estrutura das coisas, que a pessoa pode moldar as coisas como quiser – elas passam a existir apenas como resultado de sua atividade de moldar”, e assim se torna “oposição a qualquer doutrina que tentasse representar a realidade como dotada de alguma forma que pudesse ser estudada, descrita, aprendida, comunicada a outros e tratada de maneira científica em algum aspecto”.

na” (Idem.). A cultura popular em igual medida realiza esse inventário das ações e realizações de uma certa comunidade e as organizam de modo a representar uma instituição que é ao mesmo tempo datada historicamente, mas também soberana, pois transcende gerações e as relações espaciais e temporais.

Logo, a ideia de nação e as suas definições resultantes pressupõem a existência de uma regularidade pouco – ou nada – invariável de eventos sociais e culturais, o que, por fim, acaba por suprimir a imprevisibilidade inevitável dos fenômenos históricos que por excelência extrapolam a ideia de atemporalidade. Em outras palavras, eis um problema para a nação: o tempo. Cada época, momento histórico, geraria nacionalidades e identidades próprias? O próprio acúmulo não redefine os conceitos?

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles (ANDERSON, 2007, p. 56).

Acerca do terceiro problema posto por Anderson, coloca-se a inexistência de um pensamento crítico sólido que sustente a própria existência do nacionalismo enquanto uma prática política ou social resultante de uma observação crítica e profunda da realidade e do seu funcionamento. Contudo, dada a sua potência imaginativa e aglutinadora de ideais comuns e generalizadas, o nacionalismo acaba se estruturando mais como uma *ideologia*, e não como uma “corrente filosófica”. Possui, assim, alta capacidade política, tornando-se plataforma de divulgação de ideários políticos sustentados sobre uma noção de validade universal para uma determinada comunidade ou população. Entretanto, não é difícil notar, após uma observação criteriosa e objetiva, que a nação trata-se de uma *invenção* impalpável, eis por isso que “o nacionalismo, ao contrário da maioria dos outros “ismos”, nunca gerou grande pensadores próprios: nenhum Hobbes, Tocqueville, Marx ou Weber” (Idem, p. 31). Anderson ainda acrescenta que aqueles poucos que se simpatizaram minimamente com o nacionalismo, ainda assim o criticaram de maneira a desmistificá-lo minimamente, uma vez que “esse ‘vazio’ cria certa condescendência entres os intelectuais cosmopolitas e políglotas” (Idem). Além disso, o fato da nação configurar-se como uma invenção nos revela que uma análise mais apurada e com “base verdadeira na realidade” (BERLIN, 2015, p. 189) culmina em uma desconstrução e refutação da sua própria validade e pertinência perante o que ela mesma se propõe.

Essa instabilidade reside também na definição do popular, que nunca se apresenta de maneira consensual entre os críticos e historiadores, dada a sua complexidade própria e inerente ao problema central: a transitoriedade e a multiplicidade de experiências e representações humanas e sociais de uma comunidade.

Qualquer coisa que o homem pode criar o homem pode destruir; portanto, a única coisa que é eterna é esse processo misterioso, assustador, que se dá abaixo do nível de consciência. É isso que cria tradições, é isso que cria Estados, nações, Constituições; qualquer coisa escrita, qualquer coisa articulada, qualquer coisa alcançada por homem sensatos em um momento de raciocínio frio é uma coisa muito fina, superficial, que provavelmente vai desmoronar quando outros homens igualmente sensatos, igualmente superficiais, igualmente razoáveis a refutarem – e, portanto, não tem nenhuma base verdadeira na realidade (idem).

Ao compreender a nação como uma *invenção* e não como um conceito social e histórico, nos habilitamos a discutir as demais definições que a cercam. A *identidade nacional* é uma delas. Sendo ela um dos elementos de articulação na definição da cultura popular de uma nação, seu estudo nos serve para revelar as engrenagens capazes de construir os conceitos e as assimilações que serão compartilhadas por uma comunidade, e que geram por fim o sentimento de identificação e pertencimento capaz de engajar os indivíduos nesse imaginário.

De início, se a identidade nacional se baseia e se fundamenta sobre a nação, é esperado que ela possua igualmente um caráter inventivo do que propriamente factual. Isso não significa, necessariamente, dizer que a *identidade nacional* não seja um aspecto importante de análise quando se trata de pesquisar uma cultura específica, nesse caso, a popular; pois temos, sobretudo, de lidar com o fato da sua existência a partir do instante no qual ela é inventada e passa a agir sobre o imaginário coletivo. Justamente por ela, a identidade nacional, tal como a nação, tratar-se de uma invenção, é importante que dissequemos os princípios que impulsionaram tal fenômeno. Mesmo que se trate mais de uma ideologia do que de um fenômeno com ocorrência externa e verificável, vale ressaltar que a *identidade nacional* surge em vários discursos de legitimação quando emerge uma discussão sobre determinada cultura. Nesse sentido, “a identidade parece tão óbvia que não tê-la, ou nada saber dela, só poderia ser coisa de um tolo ou de um cabeça de vento” (DETIENNE, 2013, p. 10).

Parece que as noções de identidade e de nação, por mais familiares que sejam, contêm em si uma complexidade e uma riqueza conceituais que deveriam despertar a curiosidade intelectual dos antropólogos e dos historiadores para os quais as palavras, as crenças e as representações partilhadas colocam problemas e fazem nascer

questões de interesse geral. Por exemplo, antes de voltar a isso mais demoradamente, por que os seres humanos se apegam a certas crenças ou ideias mais do que a outras? (idem).

Quando se quer fundamentar a identidade nacional, recai-se sobre o perigo inevitável de valorizar determinadas práticas em detrimento de outras. Se para estabelecer os parâmetros e critérios de conformação de uma identidade se aplica a observação do que se refere à maioria, ou melhor, à recorrência, fica claro que há, nesse sentido, uma implícita ausência de totalidade e universalidade. Por outro lado, ao tentar realizar a assimilação de um imaginário coletivo (Idem, p. 12) e regional, a identidade nacional constrói uma *narrativa* pautada sobre uma escolha, ou melhor, um *ponto de vista*. Os critérios para tais escolhas, seja pela maioria ou pela regionalidade, podem ser tanto questões de originalidade quanto percepções de representatividade social. Logo, identidade nacional “designa um conjunto [restrito] de seres humanos caracterizados por uma comunidade de origem, de língua e de cultura” (Idem, p. 11). Concebe-se, assim, a ideia de que cada indivíduo é “uma ‘pessoa’ sentida como mais ou menos inseparável de uma cultura, de uma história, ou mesmo de uma missão ou de um destino” (idem, p. 10). Ao se definir a cultura popular de uma comunidade, atua-se justamente nesse âmbito de pertencimento e representatividade, capaz de reunir diferenças e diversidades num conjunto mais ou menos comum a todos.

À vista disso, o que se sobressai é a consciência acerca do fato de que a *identidade nacional* se trata de um fenômeno elaborado a partir de uma invenção ancorada sobre o mito da *nação*, capaz de construir uma *narrativa*, um *imaginário*, que aglutina mais ou menos uma série complexa de fatores sociais baseados em diversos parâmetros locais e geográficos que darão origem a uma cultura específica. Pode-se dizer, enfim, que “ela implica, com efeito, uma espécie de espontaneidade, essencial para a força de um Povo, com seus sentimentos e paixões” (Idem, p. 12), com sua própria cultura, pois

para todo ser vivo, esteja ou não consciente disso, identificar é vital. Reciprocamente, para todo indivíduo que vive e sobrevive socialmente, ser identificado é tão cotidiano e banal quanto identificar seres vivos que o cercam e abordam (idem, p. 27).

Adentrando na questão da produção teatral em meados do século XIX, surge o primeiro problema que diz respeito à questão da relação entre literatura, teatro e cultura popular. Mais especificamente, e relativa à ordem de construção de um ideal de *identidade nacional* brasileira, pautada sobre uma tentativa de se criar uma *nação* singular com fundamentos na produção cultural, tem-se a problemática da *classe ilustrada* no Brasil. Quanto a isso, o evento não se restringe ao que se desenvolvia

somente na literatura em específico, mas também nos palcos. A formação da literatura brasileira, no compasso da mais alta cultura europeia, mostrava-se a melhor direção para nortear a fundação de uma cultura artística de excelência.

A mentalidade de uma geração que participou da Independência e quem tem raízes nas primeiras tentativas dos brasileiros de adaptar às condições de seu meio, a cultura “ilustrada” da Europa no século XVIII; características de pensamento que continuam depois pelo século XIX adentro, motivo pelo qual nos preocupamos também em traçar os seus reflexos nas manifestações progressistas e modernizadoras dos brasileiros durante o Império (DIAS, 2005, p. 39).

O teatro no século XIX possui particularidades que datam igualmente desta tentativa de construção de uma prática literária erudita, paralela àquela que era desenvolvida nos polos culturais da era oitocentista, centralizados, como nos mostra Dias, na Europa *desde* o século XVIII. Porém, como nos atenta a autora (2005, p. 77), “a definição de uma consciência nacional é fenômeno bem posterior e só há de refletir-se na literatura, no movimento romântico de meados do século XIX” em diante. Como incidência constante disso, tem-se as influências francesas encarnadas por aqui por conta, sobretudo, de dois fatores: (1) o constante fluxo de brasileiros que iam estudar nas principais cidades europeias, e então referimo-nos “aos brasileiros formados nas principais universidades europeias, principalmente em Coimbra, a partir de 1772, e também em Montpellier, Edimburgo, Paris e Estrasburgo”; e (2) as excursões de companhias francesas que desembarcavam no Rio de Janeiro, que naquela época já era a capital do Império. Sobre este último aspecto, o pesquisador João Roberto Gomes de Faria nos esclarece que

essas peças [trazidas por cias estrangeiras], vistas no palco do Ginásio³, ou lidas, entre 1855 e 1862, serviram como modelos para vários dramaturgos brasileiros que surgiram a partir de 1857. Embora sejam diferentes entre si, foram consideradas obras representativas do realismo no teatro por nossos folhetinistas e críticos, porque representavam a vida social contemporânea com alguma naturalidade na construção da ação dramática. É o que se percebe sobretudo nas peças de Dumas Filho e Augier, autores de autênticas comédias realistas, isto é, comédias que não tinham como objetivo primeiro provocar o riso, mas descrever costumes. Ambos evitam exageros na expressão dos sentimentos das personagens e nos diálogos que buscam reproduzir a linguagem do dia a dia. Já Barrière e Feuillet nem sempre foram fiéis à ideia da naturalidade em cena e escreveram peças em que se misturam os procedimentos dramáticos da comédia realista e do drama romântico ou mesmo do melodrama. No repertório brasileiro, também esse hibridismo será contemplado por nossos autores [...]. O aspecto que une todos os dramaturgos dessa geração, franceses ou brasileiros, é a preocupação com a função moralizadora do teatro (FA-

³ Ginásio se refere ao *Teatro Ginásio Dramático* localizado no centro do Rio de Janeiro.

RIA, 2012, p. 160).

Ressalta-se, mediante esses fatos, que há nisso tudo um projeto, que envolve “os sonhos dos ilustrados brasileiros – sonhos que envolvem visões otimistas não somente do progresso material, como também de regeneração social”⁴. Tratava-se, logo, de um “projeto civilizatório’ para o Brasil, empreendido pela intelectualidade brasileira” (NOSELLA, 2010, spp) desde o fim do século XVIII, e que podemos considerar como “nascido do desejo de consolidação de uma sociedade brasileira moderna e civilizada (num modelo francês)” (Idem), que se encontrará justamente expresso e “representado na produção teatral nacional, fundamentalmente, pelo movimento ‘Realista’” descrito acima por Farias (Idem).

Todavia, esta empreitada por parte destes intelectuais em direção ao progresso material, representado pelo pensamento liberalista, e percebendo, agora, a arte como instrumento utilitarista, não data do meio do século oitocentista. As raízes disso se encontram no final do século XVIII e início do XIX, quando há um investimento considerável do Estado em direção a este horizonte de conhecimento pragmático e de progressão materialista.

Aproveitados por uma política de Estado “ilustrada”, crenes no poder da razão, única e universal e na função pragmática da ciência a serviço do progresso material, procuraram os estudiosos brasileiros dos fins do século XVIII e início do XIX integrar o Brasil na cultura ocidental, traduzindo, aprendendo e, sobretudo, tentando aplicar. Era essa, no dizer de Arruda Câmara, a finalidade do Areópago de Itambé: “tornar conhecido no Brasil o estado atual da Europa”, assim como o da revista *O Patriota*: “as luzes espalham-se no mundo para todos; cumpre aproveitá-las” (DIAS, 2005, p. 78).

Há nisso, pois, certo desdém para com a reflexão das artes em geral dos *oitocentos iniciais*, pois se há um desenvolvimento conjunto voltado ao culto do conhecimento amparado sobre as ciências aplicadas com fins ao progresso material, orientado por uma perspectiva objetiva e pragmática, há de se considerar que a arte, *a princípio*, nada tem a ver com esta expectativa liberal de cunho materialista. Como prova disso, tem-se o fato de que no já mencionado periódico *O Patriota*, “o espaço dedicado às ciências era bem maior que o das letras, desculpando-se Araújo Guimarães, seu redator-chefe, ao publicar um poema, por roubar espaço aos conhecimentos úteis” (Idem, p. 79). Como resultado disso,

⁴ DIAS, 2005, p. 109. A importância do Teatro Realista para esta análise é aspecto imprescindível. Porém, havemos de abordá-lo com maior afinco mais adiante, a fim de não interrompermos o que se discute agora: a formação da intelectualidade brasileira e o *status* nação.

a mentalidade pragmática dos iluministas foi-se enraizando entre os brasileiros. O conceito dos que tinham as artes como hierarquicamente inferiores às ciências parecia refletir o alvitre geral da época. Borges de Barros, muito influenciado pelo estilo de Voltaire, não perdia oportunidade, em suas memórias e trabalhos de cunho prático, escritos para *O Patriota*, de reafirmar para a posteridade a grandeza da memória dos que introduziram plantas⁵ e abriram novos ramos de comércio, a seu ver em muito superiores aos guerreiros heroicos e aos relatos inúteis de grandes batalhas (idem, p. 79).

Entretanto, o que vale ressaltar é que esta noção se transforma conforme o XIX se desenvolve, a ponto de existir a afirmação de que “o teatro, segundo intelectuais influentes como Machado de Assis, seria o mais eficiente instrumento moralizador” (VANNUCCI, 2012, p. 279). Isso remonta, segundo Décio de Almeida Prado, estudioso notável do Teatro Brasileiro, às décadas finais do século XVIII.

A novidade vinha de Portugal, como de costume. Mas, desta vez, com o aval do poder monárquico, interessado, desde a ascensão do trono de D. José I, em não ficar devendo muito às demais cortes europeias em questão de brilho musical. Um alvará concedido pelo governo em 1771 aconselhava o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grandes esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários. (PRADO, 2012, p. 42).

Essa explanação quanto ao caráter extremamente objetivo, pragmático e utilitarista, desta insurgente intelectualidade brasileira, justifica-se pelo fato de que será essa persistência na minuciosidade dos eventos que irá reverberar no pensamento romântico a se desenrolar no século XIX, pois “certo realismo dos românticos brasileiros na descrição concreta de pormenores vivos da natureza e

⁵ Pode parecer curiosa aqui a referência às plantas, mas se deve deixar claro que no século XVIII tornou-se esta a tendência majoritária dos intelectuais brasileiros: o estudo da Botânica e da Mineralogia. Além disso, “fomento e a difusão dos estudos naturais na colônia, até então tidos como “suspeitos e ignóbeis”, constituíam fenômeno inteiramente revolucionário se o confrontarmos com os moldes do ensino jesuítico que predominava até o momento” (idem, p. 53). Como os objetivos eram claros: melhorar a produção e a civilização colonial, “a melhoria da produção subentendia uma política de ilustração e de incentivo ao progresso. A tipografia do Arco do Cego foi fundada em 1798 com a finalidade de divulgar conhecimentos de ciências naturais e de agricultura, uma vez que razão, natureza e prática deveriam compor forças para o bem da sociedade. Daí a publicação de uma série de traduções e tratados sobre a cana-de-açúcar, o algodão, as bebidas “alimentosas”, as especiarias da Índia e as novas técnicas agrárias, que formaram os onze volumes do *Fazendeiros do Brasil* [...]” (idem, p. 59).

de usos e costumes pode ser traçado, em parte, pela influência dessa geração de estudiosos práticos e ‘ilustrados’” (Idem, p. 79). E isso irá corroborar justamente no discurso *nacionalista*, que se caracteriza pela busca criteriosa de detalhes e particularidades que compõem uma suposta *identidade nacional*, que por fim se instala no centro da definição do que é ou pode vir a ser o *popular*. Tratava-se de um olhar que se impunha sobre determinada realidade, a fim de construir uma sociedade singularmente brasileira, com usos e costumes próprios.

Traço de continuidade ainda mais significativo a unir os cientistas práticos dos fins do século XVIII à geração dos românticos brasileiros e a penetrar pelo século XIX afora foi a sobrevivência de uma inclinação pragmática, que se exprimiu no culto às ciências e aos conhecimentos úteis, dedicando-se à busca, consciente e pragmática, dos instrumentos da nova nacionalidade. Toda sua obra caracterizou-se por esse nacionalismo didático. [...] Punham no culto à ciência o mesmo fervor com que veneravam a arte. “Tratava-se” – escreve Antônio Candido – “de construir uma vida intelectual, em sua totalidade, para progresso das luzes e conseqüente grandeza da pátria” (idem, p. 117).

Caminhando para pensar a relação desta intelectualidade brasileira com a prática teatral na Primeira República, resta como último ponto argumentar a presença determinante dessa mentalidade liberalista, materialista e utilitarista que irá se acentuar a partir da segunda metade do século XIX, com a ascensão e afirmação da burguesia enquanto classe social fundada na ordem econômica, evento responsável pelas mudanças nos meios de produção e no processo de modernização nacionais. Para esclarecer e resumir essa perpetuidade intelectual, tem-se as palavras de Dias:

Persistiram, pois, na mentalidade dos que ensaiaram a modernização do Brasil, em meados do século XIX, muitas das peculiaridades de pensamento dos ilustrados com os quais nos ocupamos: a tendência para associar em sua formação intelectual, aos estudos jurídicos, os conhecimentos científicos úteis à sociedade e, pois, a variedade e versatilidade de interesses e ocupações; o pragmatismo racionalista dos ideólogos do Século das Luzes, de que se imbuíram os estudantes brasileiros nas universidades europeias, e ao mesmo tempo uma atitude marcante de fé nos conhecimentos teóricos.

A continuidade dos grupos e das ideias, que pode ser traçada pelas **manifestações culturais**, nos artigos de revistas e nos programas de certas sociedades destinadas a atualizar as técnicas e a manter o contato com as inovações europeias nos conduziu através de todo o período do Segundo Reinado até a atuação característica dos positivistas nos primeiros anos da República (idem, p. 125).

De agora em diante, havemos de nos preocupar mais diretamente com o tea-

tro, mas com a consciência de que a compreensão de todos estes fenômenos sociais e históricos expostos até agora compõem uma chave fundamental para entender o que se postula como teatro *popular* no final do século XIX e início do XX.

De partida, e que possui relação direta com a vida teatral que irrompe 1889 à dentro, coloca-se em discussão o momento que o teatro deixa de se fundamentar na experiência literária (de fins útil e nacionalista) e passa a assumir meios autônomos de propagação, difusão e fruição. A princípio, antes de se firmar o teatro cômico musicado no Brasil, por meio da efetivação das cenas sobre o palco do teatro Alcazar Lyrique, houve a plenitude de um teatro de cunho intimamente literário e moralizador: o teatro realista. Figura notável deste teatro, segundo João Roberto Faria, é José de Alencar, “que assumiu uma postura respeitosa em relação à nossa burguesia emergente, a quem, no seu entendimento, cabia o papel histórico de civilizar e modernizar o país” (FARIA, 2012, p. 164). Para retratar tal investimento, Alencar fazia “reverência aos valores éticos dessa classe social, como o trabalho, o casamento e a pátria” (FARIA, 2012, p. 164).

Pode-se dizer que este teatro possuía em seu cerne justamente aqueles aspectos que delimitamos anteriormente: uma intelectualidade formada por referências diretas à cultura europeia, mais especificamente a francesa, e que se debruça em investir no Brasil, através da literatura, e conseqüentemente do teatro (considerado ainda naquela época apenas como mais uma forma literária), uma visão de regeneração social a partir da descrição objetiva e minuciosa de costumes brasileiros. Machado de Assis, grande representante desta intelectualidade nacional, é um dos literatos que se coloca à frente da arte teatral compreendendo-a como uma necessidade literária.

Severo em seu diagnóstico, [Machado de Assis] começava por condenar o excesso de traduções em nossa cena, atribuindo a culpa aos empresários, que preferiam encenar traduções a animar os autores nacionais. Lamentava esse fato porque o sucesso que haviam obtido as comédias de Martins Penas, Macedo e Alencar em passado recente era prova de que o público aplaudia as peças brasileiras e que era possível formar um repertório maior do que aquele que havia. Retomando a proposta feita por Alencar no texto “A Comédia Brasileira”, proclamava então a necessidade da criação do teatro nacional e apontava igualmente o realismo teatral francês, chamado de “escola moderna”, como modelo. [...] Outro assunto que aparece bastante nos folhetins de Machado é o da situação de abandono do teatral brasileiro por parte do governo imperial. Num debate com Macedo Soares, para quem o governo não devia subsidiar companhias dramáticas, deixando-as concorrer entre si, opôs-se firmemente a tal ideia. No folhetim de 16 de dezembro de 1861, citou Victor Hugo para demonstrar que o teatro não era uma “indústria”, que as peças não eram “mercadorias”, que o governo devia ter, sim, uma responsabilidade em

relação à arte. Afinal, “criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização não é obra da concorrência”. Como jamais foi atendido, em vários folhetins Machado lamenta que não se tenha criado naqueles anos um “teatro normal”, isto é, uma companhia dramática administrada pelo governo, junto da qual funcionaria uma escola de formação de atores. Nesse sentido, fazia coro com Joaquim Manuel de Macedo (FARIA, p. 211 e 217).

Ademais, nota-se que o teatro mostrava-se como alternativa para uma classe intelectual que procurava estabelecer uma nova proposta de *identidade nacional* do homem brasileiro, pautado sobre a família, o trabalho e a nação. É essa intelectualidade – salvo raras exceções tais como Martins Penas e alguns outros autores de comédias “baixas”⁶ – que vai escrever para o teatro da segunda metade do século XIX. São todos profissionais da literatura, não são “homens de teatro”, pois nesta época ainda não existia a figura do dramaturgo tal como a conhecemos modernamente, ou seja, um profissional dedicado à escrita teatral, inteirado das particularidades performativas do teatro e participativo da sua amplitude cênica⁷. Logo, conclui-se que Alencar, e outros escritores que escreveram para o teatro realista, por serem profissionais da literatura se mostravam vinculados com a ideia geral do romance enquanto objeto característico da época. Isso tem íntima relação com o aspecto burguês e moralizador do teatro realista.

Sabemos que em suas origens o romance não era apenas o gênero que mimetizava de maneira apologética ou crítica os mecanismos de funcionamento do liberalismo econômico e da sociedade burguesa. Surgido em países que viviam intensos processos de urbanização e alfabetização, o romance era também uma forma literária dirigida *para* o público burguês, condição de sua existência, sobrevivência e também seu fim (GUIMARÃES, 2004, p. 63).

Assim, esse movimento teatral surge em 1855 e se prolonga com maior fôlego até 1865, quando irá lidar com as dificuldades do surgimento de outra linguagem

⁶ O termo “baixas” é utilizado aqui para fazer referência às formas cômicas compostas por elementos considerados pela crítica tradicional como inferiores. Como exemplos destas formas podemos citar a farsa e a sátira.

⁷ A chegada ao Rio de Janeiro da década de 1870 de Arthur Azevedo muda radicalmente este panorama. Pois sua maestria e genialidade ao produzir diversas formas cômico musicadas, influencia diversos autores, e “podemos perceber que esses autores estavam absolutamente comprometidos com a prática teatral. Ao indicar detalhadamente um cenário, ao descrever um figurino, ao orientar a movimentação e os estados de ânimo dos personagens, as rubricas refletem a presença do autor em cena, como regente de uma escrita que só se compreende como escritura cênica, na medida em que só se completa inteiramente no espetáculo, com a assistência de seu público (CHIARADIA, 2003, p. 159).

cênica vinculada mais intimamente à cultura oral e às vivências daqueles alheios à burguesia – e também de certo modo à intelectualidade. Logo, o declínio do sucesso do teatro realista se dá devido ao êxito emergente do teatro cômico musicado, representado de início pelas *operetas* que rapidamente tomam um caráter popular.

No ano de 1865, o teatro de cunho literário que vinha sendo hegemônico nos palcos do Rio de Janeiro sofre um forte revés. Desde 1859, o pequeno teatro Alcazar Lyrique vinha oferecendo um outro tipo de espetáculo, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres. O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e lições edificantes pelas canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos vaudevilles vindos diretamente de Paris, assim como os artistas, e apresentados em francês. O golpe de misericórdia sobre o chamado teatro sério veio em fevereiro de 1865, quando o Alcazar estreou a opereta *Orphée aux enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémiux e Ludovic Halévy, com sucesso extraordinário. Nos anúncios dos jornais de 28 de dezembro de 1865, podia-se ler que a peça já havia sido representada 150 vezes. Ou seja, a enorme afluência do público sinalizava para os empresários teatrais o caminho fácil para o lucro. A menos que fossem tomadas medidas para salvar o **teatro de cunho literário**, seus dias estavam contados (FARIA, 2012, p. 217).

Ora, se há no teatro realista uma feição mais próxima da literatura, isso quer dizer que há nele certa estreiteza com a intelectualidade brasileira. Se há a presença desta classe de intelectuais, há também, como vimos anteriormente, toda a conjuntura de construção de uma *identidade nacional* a partir de uma cultura europeia com vistas à regeneração social por meio da razão, visto que: a formação e origem da classe intelectual brasileira do século XVIII e XIX haviam ocorrido nos centros europeus. Prova disso, são as palavras do grupo de redatores de uma edição de 1878 da *Revista da Sociedade Phenix Litterraria*, que diziam: no “quadro do desenvolvimento intelectual brasileiro do povo brasileiro o que menos há é luz! Em compensação (triste compensação!) temos mais do que sombras – temos trevas!”⁸. A menção à ideia de contraposição entre luzes e sombras, relativas estas à razão e à ignorância, une o discurso destes intelectuais com o pensamento do Século das Luzes empreendido pelo Iluminismo europeu, em oposição à Era das Trevas (Idade Média).

Por outro lado, no que diz respeito à questão de invenção da *nação* presente na reverência do teatro realista à pátria, pode-se dizer que havia tal desejo, pois há nessa intelectualidade brasileira, de meados do século XIX, a influências das ideias

⁸ GUIMARÃES, 2004, p. 93. Segundo o autor, o trecho mencionado fora assinado pela redação, que era composta por Urbano Duarte, Antão Silvério, Lauro Sodré, Paulo Marques e M. Valladão.

românticas. Porém, para refletir a nacionalidade, ou melhor, a *identidade nacional* brasileira, faltava a esses intelectuais uma abertura às experiências da cultura popular. O interesse maior era em investimentos que fossem em direção às mudanças dos modos de produção com vistas a um pensamento liberalista com fins ao progresso material e cívico do país. Toda essa complexidade de fatores lida diretamente com o caráter e o pensamento burguês.

No entanto, se há um país no qual a grande maioria da população corresponde a pessoas analfabetas, pode-se esperar que isso resultasse em certa crise de comunicação da classe intelectual com o resto da população, ou seja, uma real distância com o teatro popular. E isso acontece de maneira bastante acentuada, e gera um desequilíbrio notável, ou melhor, uma “desconformidade entre aqueles nossos primeiros homens de letras e o meio” (VERÍSSIMO apud GUIMARÃES, 2004, p. 69), o que gerava sobre os intelectuais “um desconhecimento generalizado, na primeira metade do século 19, da situação do país e das condições concretas para a produção e circulação de bens culturais” (Idem, p. 70) o que, por fim, tornou “a literatura uma coisa à parte na vida nacional” (Idem, p. 74). E, se essa classe intelectual vinha produzindo para a burguesia, pode-se esperar que o sucesso do teatro realista estava amparado sobre “o hábito ainda hoje vigente entre a elite brasileira de assumir que um pequeno grupo representa algo muito maior do que apenas um pequeno grupo” (Idem, p. 97). Pois, se no Teatro Ginásio havia tido repetidas representações de *O Demônio Familiar* de José de Alencar, o *Alcazar Lyrique* vem logo em seguida e efetiva mais de centenas de apresentações de *Orphée aux enfers*.⁹ Essa alteração, denotada por uma preferência geral pela alegria, pela música ligeira, pela malícia e pela beleza das mulheres (FARIA, 2012, p. 217) em oposição às intenções literárias ora regeneradoras ou com efeitos moralizantes, outrora nacionalistas, é expressiva justamente por materializar este descompasso ocorrido entre a classe intelectual literária e a realidade em geral da população brasileira. O desacordo é pungente, o que gera perplexidade por parte dos intelectuais, que estáticos perante a questão da necessidade de fomento de uma literatura nacional e de bens culturais que “refletissem a penúria do ‘estado espiritual da maioria de nossas gentes’”, não percebem as possibilidades de rearticulação de novas formas a partir do teatro cômico musicado,

⁹ Sobre a opereta: “O sucesso da opereta deveu-se inicialmente ao alemão Jacques Offenbach, que na segunda metade dos anos 1850, em Paris, ocupou o Théâtre de Bouffes-Parisiens, onde apresentava espetáculos compostos por dois ou três esquetes de um ato cada, sempre em tons farsescos e satíricos, e entremeados por números musicais executados por uma orquestra de dezesseis músicos. Foi em 1858 que ele estreou sua primeira obra-prima, *Orphée aux enfers*, uma deliciosa e trepidante paródia do mito de Orfeu. [...] Pouco tempo depois, Offenbach escreveu outras operetas [...] que conquistaram Paris e todo território europeu. As notícias sobre o sucesso desse repertório chegaram ao Brasil e logo o Alcazar se incumbiu de colocá-lo em cena” (BRITO, 2012, p. 219).

notadamente popular naquela sociedade.

O teatro romântico e o realista, com suas preocupações literárias, começaram a perder público a partir de 1859, quando foi criado no Rio de Janeiro o teatro Alcazar Lyrique, pelo empresário Joseph Arnaud. A plateia masculina em especial foi seduzida pelo ambiente de cabaré – podia-se beber nas mesas dispostas diante do palco – e pelos espetáculos baseados na música, na dança, na beleza das mulheres e na malícia com que eram representados os duetos, os pequenos vaudevilles e as cenas cômicas. O repertório, inteiramente francês, era apresentado na língua original, principalmente por atrizes francesas contratadas para passar temporadas no Brasil. Com sucesso crescente desse teatro que era puro entretenimento, vários escritores deixaram de escrever peças e não poucos intelectuais protestaram nos jornais e revistas contra o avanço do teatro cômico e musicado, que não tardaria em se tornar hegemônico nos palcos fluminenses. Em fevereiro de 1865, o Alcazar estreou a opereta – ópera-bufa – *Orphée aux enfers*, música de Offenbach, texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy. Esse espetáculo decidiu a sorte do teatro brasileiro nas décadas seguintes. Tendo ficado um ano em cartaz, abriu caminho para a encenação, entre nós, de outras operetas concebidas por Offenbach ou por Charles Lecocq, para citar os mais requisitados. Os homens de teatro brasileiro viram-se estimulados a traduzir, adaptar e a escrever esse tipo de peça que o público do Rio de Janeiro e de outras cidades aplaudiu com entusiasmo. Os empresários teatrais exploraram incansavelmente a opereta e as outras formas dramáticas cômicas e musicadas, que foram surgindo e consolidando o gosto teatral das nossas plateias nos últimos decênios do século XIX (BRITO, 2012, p. 219).

Essa desarmonia expressa nas palavras de Brito e que, aparentemente, se mostra apenas teatral, aponta, na verdade, para uma situação problemática, na qual se nota que “uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população” (ROMERO apud GUIMARÃES, p. 73), destacada pela “relação frágil entre o grupo minúsculo de literatos e o povo em geral” (GUIMARÃES, 2004, p. 73). Sobre essa realidade brasileira, alguns dados:

Ao longo de todo o século 19 os alfabetizados não ultrapassaram os 30% da população brasileira, e não se verificaram alterações de perfil e dimensão do leitorado semelhantes às que acompanharam a emergência do romance na França, Inglaterra e Estados Unidos. Em 1872 apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento; entre a população em idade escolar (6 a 15 anos), que somava 1.902.454 meninos e meninas, apenas 320.749 frequentavam escolas, ou seja, 16,9%. Já em 1890 a porcentagem diminuiu: apenas 14,8% sabiam ler e escrever. Ainda segundo o censo de 1872, que apurou uma população de quase 10 milhões de habitantes, apenas 12 mil frequentavam a educação secundária e havia 8 mil bacharéis no país. Esses dados indicam o leitorado potencial, o que significa que o número de pessoas efetivamente capazes de ler e escrever era certamente muito menor (idem, p. 66).

Essa cisão entre a intelectualidade e o público do teatro popular daquele momento no Brasil, aponta para o surgimento da opereta na década de 1850, quando “o enorme sucesso desse repertório diversificado era visto pela elite intelectual como sintoma da decadência do teatro no Brasil” (VANNUCCI, 2012, p. 295). Essa conjuntura não desaparece e avança para a Primeira República, perdurando em grande parte da primeira metade do século XX.

Nesse meio tempo, o descontentamento por parte dos intelectuais quanto ao teatro continua, porém sem maiores expressões públicas como ocorrera no início do Alcazar Lyrique. Como pensamento exemplificador de grande parte da intelectualidade brasileira quanto ao teatro no *fin-de-siècle*, podemos citar os dizeres de Machado de Assis no seu artigo Instinto de Nacionalidade, publicado originalmente no dia 24 de março de 1873 no periódico oitocentista *O Novo Mundo*.

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original.¹⁰

Nas últimas frases de Machado podem ser percebidas as suas mágoas quanto ao teatro nacional e o seu respectivo público. Mas, ao contrário do que o autor diz (“é nada”), o teatro brasileiro vivia no fim do XIX uma intensa produção teatral, mas não com aqueles moldes desejados pela intelectualidade oitocentista. E, assim, a hegemonia do teatro cômico musicado havia tomado dimensões muito maiores do que as que a influência da classe letrada podia exercer: o teatro cômico musicado havia se tornado *indústria*.

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprime uma mudança de escala no panorama teatral brasileiro com a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais e de circulação de dinheiro em torno do que se revelava novo negócio: uma indústria

¹⁰ <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf> (Acesso em 25/06/2016).

da cena. [...] A formação de uma cultura urbana de entretenimento com espetáculos realizados por companhias nacionais e internacionais intensifica-se a partir da década de 1870, tornando-se um negócio regido pelos mesmos princípios comerciais de outras indústrias. Voltada para o público heterogêneo das concentrações urbanas, essa nova empresa teatral desconsiderava o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica [...] (MENCARELLI, 2012, p. 253).

Assim sendo, o que há para dizer do teatro na Primeira República se resume basicamente à grande popularidade do teatro cômico musicado e algumas tentativas de ruptura com esse predomínio exercido não apenas pela produção teatral, mas também, e muito importante, pela preferência e procura do público. Deve-se, entretanto, citar as tentativas de alguns escritores de literatura em escrever para o teatro. Sobre isso podemos fazer algumas referências acerca das tentativas naturalistas de Aluísio de Azevedo e as simbolistas de Roberto Gomes e João do Rio¹¹. Todavia, contidos em sua maioria ainda em um pensamento de regeneração – agora além de social, artística –, tais autores se mantinham vinculados às tendências europeias e pouco se detinham sobre o que se desenvolvia nos palcos brasileiros. Essa inércia, deve-se ressaltar, remonta ao caráter da própria construção da intelectualidade brasileira, tal como vimos brevemente nas primeiras páginas deste artigo. Estabelecer relações interdisciplinares e compreendê-las dialeticamente se mostra como uma alternativa, no mínimo, instigante, de novos horizontes de leitura e de análise do teatro que se desenvolve a partir da segunda metade do século XIX e se estende até às duas últimas décadas da Primeira República. Trata-se, acima de tudo, de tentar abarcar minimamente a amplitude diversa das relações demasiado complexas do público em geral com a intelectualidade literária do Brasil daquela época.

Como se vê, ainda em 1890 o naturalismo tem muitos adversários no meio intelectual brasileiro. Quanto ao público, mais uma vez não correspondeu às expectativas de Aluísio Azevedo. Ao cabo de seis representações seguidas, *Um Caso de Adulterio* e a comediuzinha *Em Flagrante* saíram de cartaz. Foi a última decepção do escritor com o teatro, gênero que abandonou definitivamente. Nem mesmo as histórias do teatro brasileiro registraram suas tentativas de levantar o nível do teatro que se praticava no final do século XIX. Peças como *O Mulato*, *O Caboclo* e *Um Caso de Adulterio* merecem ser lembradas como exemplos de seu esforço no sentido de atualizar o teatro brasileiro, fazendo-o dialogar com a tendência mais moderna da literatura de seu tempo (FARIA, 2012, p. 316).

Por outro lado, conforme se aproxima o fim dos oitocentos, o Rio de Janeiro

¹¹ Sobre esses autores e outros, ver *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*, de autoria do pesquisador Eudinyr Fraga, publicado pela editora *Art & Tec* em 1992.

ro – polo da cultura e sociedade brasileira até então – assiste a transformação da cidade pelo processo transformador da urbanização moderna. O teatro, sempre na tentativa de ser fiel com a sua época, corresponde a essas mudanças e acompanha no palco e na produção teatral as mudanças ocorridas no seu entorno. Na esteira disso, a própria estrutura de reformulação urbana corrobora para a efetivação e consolidação da prática cômico musicada: surge o trabalho automatizado e a necessidade cada vez maior de equipamentos urbanos voltados ao entretenimento, daí que desponta o “quadro de diversificação da oferta de diversão urbana, com os *music-halls*, cafés-concerto, casas de “chopp”, salas de cinema, que também atraíam o público” (MENCARELLI, 2012, p. 268). O teatro acompanha a tendência, aspecto que o fazia “distanciar-se cada vez mais da literatura, afirmando-se como entretenimento para quem havia trabalhado durante o dia” (FARIA, 2012, p. 308).

Na primeira metade do século XX, o Rio de Janeiro, capital da recém-proclamada República, viveu uma enorme transformação urbanística, sob o comando do prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913). [...] esse processo, modelado pelo cosmopolitismo parisiense, não previu a participação da população de baixa renda. As partes nobres da cidade foram destinadas às elites e as camadas populares da população foram “empurradas” para os subúrbios e para os morros. As transformações na paisagem urbana na cidade incrementaram a indústria do entretenimento que vinha ganhando força desde fins do Império. O fortalecimento da imprensa após as campanhas abolicionista e republicana, a inauguração de novas linhas de bonde e, em seguida, as reformas do “Bota Abaixo”, concorreram para a consolidação das várias formas de diversão à disposição das pessoas. [...] Se era recorrente a ideia de que o final do século XIX teria sido de “decadência” do teatro nacional, tal ideia contrastava com a intensa movimentação existente nos teatros nesse período, em que se assistia ao aparecimento de novas formas culturais: “a permanência e o desenvolvimento de uma tradição cômica, o envolvimento com a produção musical popular e a constituição de um incipiente mercado cultural de massas” são alguns dos fatores que podem ser associados à voga do teatro ligeiro. Preferidos da plateia, os gêneros musicais permaneciam incólumes às discussões entre intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito “sério” no país. A revista de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e os vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação de um rico mercado em que trabalhava um grande número de atores e atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos. A cada temporada, subia à cena uma infinidade de peças, que ficavam pouco tempo em cartaz – salvo evidentemente as exceções -, pois era preciso atrair o público com novidades (REIS; MARQUES, 2012, p.321-322).

Não podíamos deixar de citar um dos grandes artistas responsáveis pela soberania do teatro cômico musicado no Brasil, o dramaturgo e produtor de teatro

Arthur Azevedo. “Sua trajetória intelectual e artística no Rio de Janeiro coincide com essa fase do teatro brasileiro, tendo iniciada nos anos de 1870 e terminada apenas com sua morte em 1908” (MENCARELLI, 2012, p. 255). Apesar de ter sido o grande expoente e fomentador do teatro ligeiro, pois foi “o autor mais expressivo a se dedicar a paródias, operetas, revistas de ano e burletas” (Idem), Azevedo possuía problemas, dúvidas e conflitos intelectuais quanto ao teatro que praticava e criava, “e por isso foi alvo de pares como Coelho Neto e Cardoso da Mota, que o acusavam de ser um dos responsáveis pela decadência do teatro nacional” (Idem).

Artista e homem de teatro, Azevedo era íntimo dos palcos cariocas. Frente aos ataques amparados senão no rastro histórico que sustentava a inteligência brasileira, e que estudamos sucintamente no início deste texto, o dramaturgo “se defendia argumentando que quando chegou ao Rio, em 1873, vindo do Maranhão, com 18 anos, as paródias e operetas já tinham se firmado no cenário carioca” (Idem). Entretanto, Azevedo tinha sensibilidade crítica, e sabia, de um modo tanto que “às avessas”, que a questão em si do teatro no Brasil não era o próprio teatro, mas sim a diversidade do público. Em uma de suas crônicas, o autor faz a distinção entre as pessoas que compunham o público carioca da época, e assim o “dividia basicamente em dois grupos: o ‘público’ comum, pobre, analfabeto; e a ‘sociedade’ intelectual e/ou economicamente privilegiada” (NEVES, 2006, p. 20). Além disso, Azevedo era atento ao seu meio, e percebia que as influências do antigo e recorrente desembarque de companhias estrangeiras com repertórios de autores consagrados havia exercido certo efeito indesejado, pois “essas visitas, longe de concorrer para que o teatro nacional desabrochasse, produziram o efeito diametralmente oposto” (AZEVEDO apud VANNUCCI, 2012, p. 296), e haviam produzido um resultado complicado para o palco brasileiro: “o público não perdoa nossos autores não serem Shakespeares e Molières; não perdoa aos nossos atores não serem Rossis e Novellis; não perdoa às nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Duses” (Idem).

A passagem do século XIX para o XX tem como principal homem de teatro Artur Azevedo, atestando a permanência do teatro ligeiro, das formas do teatro cômico e musicado que contemplam as expectativas do público menos sofisticado, graças aos preços baixos dos bilhetes, possíveis pela modalidade de espetáculo implementada por Cinira Polônio em 1908: o teatro por sessões. [...] Vários dramaturgos, artistas e empresários foram bem-sucedidos na empreitada de oferecer entretenimento às classes média e baixa da população. Por outro lado, para muitos intelectuais e escritores, o teatro ligeiro era sinônimo da “decadência” do teatro brasileiro, que vinha se acentuando desde as últimas décadas do século XIX. Era preciso superar esse estado de coisas. Escrever “teatro sério”, inspirado principalmente na melhor dramaturgia francesa do momento parecia o caminho natural. Edmond

Rostand, Eugène Brieux, Henri Bataille, Henry Bernstein, Maurice Donnay eram dramaturgos de sucesso, encenados no Brasil por companhias estrangeiras, ao lado de outros autores importantes que faziam sucesso em Paris, como Ibsen, Maeterlinck, Sudermann, D'Annunzio (COSTA, 2012, p. 335-336).

Assim sendo, e tendo em visto tudo aquilo que fora aqui exposto, percebe-se que o teatro, e ainda mais a dramaturgia, desenvolvidos nos anos antecedentes e contemporâneos à Primeira República, perpassaram por momentos diversos. Tempos estes, que trazem em sua essência uma relação conflituosa entre os autores teatrais – representados pela classe literária – e o público. A ânsia de regenerar, educar e atualizar a sociedade brasileira, a fim de mantê-la em sincronia com as mais variadas tendências e revoluções culturais e artísticas da Europa, resulta em *ideias fora do lugar*. Pois, se há uma classe de intelectuais preocupada em *inventar* uma *nação* e, conseqüentemente, uma *identidade nacional*, a fim de construir uma cultura literária e artística própria, mas inspirada em referências estrangeiras, deve-se esperar minimamente que esta esteja a par do seu próprio meio. Vale ressaltar, ainda, que a questão em si não está na *imitação* – até porque a assimilação de culturas e pensamentos estrangeiros trata-se de uma realidade até mesmo de países considerados modelos, como, por exemplo, os europeus –, mas sim na tentativa de instalar uma “cultura *sem relações com o ambiente*, produção que não sai *do fundo de nossa vida*” (SCHWARZ, 1987, p. 41). Logo, se há um problema, ou um disparate, este “não se devia à cópia, mas ao fato de que só uma classe copiava. A explicação não deve ser de raça [mestiços ou meridionais], mas de classe” (Idem). Havia “ideias novas” (Idem, p. 44), mas essas ideias, com origens estrangeiras, não dialogavam com a realidade nacional: as classes sociais do Brasil Imperial, colonizado, e, em seguida Republicano, não são, no seu âmago, semelhantes àquelas dos centros europeus. No Brasil ainda se perpetuava a escravidão, e quando não, os seus vestígios ainda vão prevaleciam – e prevalecem até hoje. Se na Europa havia uma classe burguesa e um Estado aparentemente afins de mudanças estruturais, comprometidos com a civilidade, a urbanização e a nação, no Brasil não se pode dizer o mesmo, pois irão perdurar na República os mesmos costumes coloniais de opressão e exploração.

[...] é claro que a ordem social expressa por elas [as ideias novas] estava longe de encontrar aqui o seu equivalente exato, mormente fora dos meios citadinos. Outrora era a articulação da sociedade, outros os critérios básicos de exploração econômica e da repartição de privilégios, de sorte que não podiam, essas ideias, ter o sentido que lhes era dado em parte da Europa ou antiga América Inglesa [...]. O resultado é que as fórmulas e palavras são as mesmas, embora fossem diversos os conteúdos e o significado que aqui passavam a assumir”. Digamos que o passo da Colônia ao

Estado autônomo acarretava a colaboração assídua entre as formas de vida características da opressão colonial e as inovações do progresso burguês. [...] Noutras palavras, a discrepância entre os “dois Brasis” não é produzido pela veia imitativa, [...] ela foi o resultado duradouro da criação do Estado nacional sobre base de trabalho escravo, a qual por sua vez, com perdão da brevidade, decorria da Revolução Industrial inglesa e da conseqüente crise do antigo sistema colonial, quer dizer, *decorria da história contemporânea* (idem, p. 45).

Logo, a questão da imitação se apresenta como um falso problema e não devemos nos ater a ela, pois “fica sugerido que as elites se poderiam conduzir de outro modo, sanando o problema, o que equivale a pedir que o beneficiário de uma situação acabe com ela” (Idem, p. 47). Junto a isso, este falso problema localiza a questão na relação elite e modelo, quando, na verdade, o “ponto decisivo está na segregação dos pobres, excluídos do universo da cultura” (Idem’).

A precariedade do meio intelectual, objeto frequente da indignação de artistas que se colocavam numa esfera à parte, como vítimas do meio, deixará de ser percebida por Machado como pura negatividade e/ou contingência externa à atividade literária, passando a ser tratada como condição inerente à produção literária no Brasil. A indiferença geral, a carência de público e de opinião consistente, a sensação constante de queda no vazio deixam de ser tratadas como acidentes lamentáveis ou frutos de conspirações, mas fatos de uma sociedade fundada em poderosos procedimentos de exclusão sobre os quais a produção literária deve refletir (GUIMARÃES, 2004, p. 104).

Todavia, o exercício elementar da nossa análise está na constatação de que o teatro ligeiro inverte esta lógica de letramento missionário e educação cultural, e realiza “o acesso dos trabalhadores aos termos da atualidade, para que os possam retomar segundo o seu interesse”, que neste caso, equivale mesmo ao entretenimento e à diversão, impulsionado por uma expressão autêntica das demandas das ruas. Portanto, se a ausência de um interesse literário reside sobre a população em geral, isso não se trata de um problema, mas sim uma consequência, pois havia um regime que aplicava a educação como patrimônio restrito das classes dominantes. A falta de um público “culto” era um problema *dos e para* os intelectuais. O que se tem como resultado inevitável de tudo isso é o *desencontro*, que expressou de um lado à indiferença (do povo) e de outro a frustração (dos intelectuais). Essa complexidade de fatores mostra como era pouco provável qualquer estabelecimento de uma *identidade nacional* abrangente e universal, ou ainda, a criação de uma ideia de *nação* catalisadora de toda essa multiplicidade. Se pudéssemos recorrer a alguma, a que talvez fosse mais coerente seria alguma que levasse em conta esta diversidade cultural

apoiada e um sistema sócio-político que passa de colonial a excludente, expressando uma heterogeneidade composta de manifestações orais coabitando com a produção intelectual. Mas, como a *nação* prescinde um ideal de civilidade e progresso, o que foge a isso – ou seja, o analfabetismo e a desigualdade – torna-se um *estorvo repleto de ironia: aquela pedra do meio do caminho*.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERLIN, Isaiah. *As Raízes do Romantismo*. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2015.

DETIENNE, Marcel. *A Identidade Nacional: um enigma*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da Metrópole e outros estudos*. São Paulo: Editora Alameda, 2005.

FARIA, João Roberto; MENCARELLI, Fernando; PRADO, Décio de Almeida; VANNUCCI, Alessandra; MENCARELLI, Fernando; REIS, Ângela; MARQUES, Daniel IN: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012.

NOSELLA, Berilo Deiró. *O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: modernismo e nacionalismo no pensamento de Décio de Almeida Prado*. VI Congresso da ABRACE: 2010.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Nankin, 2004.

CHIARADIA, Filomena. *Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José*. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 3, 2003, p. 153-163.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Artigo recebido em 31/05/2019, aprovado em 17/07/2019.