



ARTIGO

AS ARTES CÊNICAS COMO OBJETO DE POLÊMICA: O DEBATE SOBRE A “DECADÊNCIA DO TEATRO NACIONAL” (RIO DE JANEIRO, 1822-DÉCADA DE 1920)¹

Contato

Ciudad universitaria
C/ de Paul Guinard, 3
E-28040 – Madrid

daniel.nogueira-polleti@casadevelazquez.org

 Daniel Polleti²

École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques
Casa de Velázquez
Madri – Espanha

Resumo

A “decadência do teatro nacional” é um tema onipresente de todo o debate sobre as artes cênicas do Brasil do século XIX até o começo do XX. A proposta deste artigo é *levar a sério* as justificativas dos atores e mostrar como esse debate tem um papel estruturante no meio teatral local. Analisando esta discussão nos jornais cariocas, argumenta-se que, ao invés de julgar a veracidade do que é dito, deve-se atentar aos usos que são feitos do debate e seus efeitos sociais. Ele é uma peça central dos jogos de disputas de poder e de legitimação de grupos profissionais. Pelo debate, o meio teatral esclarece suas questões e desafios, são propostos caminhos a serem seguidos e as posições de cada ator são explicitadas. Enfim, ele é um apelo à união, única maneira de regenerar o teatro, ao mesmo tempo em que se tenta estabelecer uma coexistência pacífica entre os diversos interesses no interior desse universo.

Palavras-chave

Teatro brasileiro – século XIX – Primeira República – Artes cênicas – Literatura brasileira.

¹ Artigo não publicado em plataforma *preprint*. Todas as fontes e bibliografia utilizadas são referenciadas. Este artigo tem origem na tese de doutorado do autor, defendido em 2022 na Université Paris Saclay, intitulada *Cosmopolitisme en scène. Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)*.

² Graduado pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre em História das sociedades ocidentais contemporâneas na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne como aluno da École normale supérieure de Cachan. Doutor em História pela Université Paris Saclay. Atualmente é membro científico da École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques, Casa de Velázquez.



ARTICLE

THE PERFORMING
ARTS AS AN OBJECT
OF CONTROVERSY:
THE DEBATE ON THE
“DECADENCE OF THE
NATIONAL THEATER”
(RIO DE JANEIRO, 1822-1920s)

Contact

Ciudad universitaria
C/ de Paul Guinard, 3
E-28040 – Madrid – Espanha
daniel.nogueira-polleti@casadevelazquez.org

 Daniel Polleti

École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques
Casa de Velázquez
Madrid – Espanha

Abstract

The “decadence of the national theater” is a recurring theme in the debate on the performing arts in Brazil from the 19th century to the beginning of the 20th. This article aims to take the actors’ justifications seriously and demonstrate how this debate plays a structuring role in the local society of the spectacle. By analyzing this discussion in Rio’s newspapers, it is argued that attention should be paid to the uses that are made of the debate and its social effects, rather than judging the veracity of what is said. The debaters are professionals engaged in the daily life of theatrical practice who seek solutions to the impasses they face, both individually and for the group to which they belong. Through the debate, the society of the spectacle clarifies its issues and challenges, proposes ways forward, and makes clear the positions of each actor. In short, it is a call for unity as the only way to regenerate theater while at the same time trying to establish a peaceful coexistence between various interests within this universe.

Keywords

Brazilian theatre – 19th century – Brazilian First Republic – Performing arts – Brazilian literature.

Quem se aventura pelos debates sobre o teatro na imprensa brasileira do Império e da Primeira República depara-se com uma queixa incessante: a “decadência do teatro nacional”. Desde o aparecimento dos primeiros textos de crítica, na primeira metade do século XIX, todos afirmam que o teatro está decadente.

Até agora, nenhum trabalho procurou problematizar esse discurso. De um lado, as primeiras histórias do teatro brasileiro (SOUSA, 1960; MAGALDI, 1962; PRADO, 1988), escritas por críticos literários ou teatrais, se inserem na continuidade do que era dito na época e vão procurar as “razões” da decadência. De outro lado, a partir da década de 1980 e a ascensão da história cultural, os pesquisadores passam a se interessar pelos gêneros mais populares, como a revista e a comédia de costumes, que pouca atenção haviam merecido até então. No entanto, se esses estudos contribuem para uma compreensão mais ampla da história do teatro no país, o debate sobre a decadência aparece sempre de maneira incidental e não é satisfatoriamente problematizado.

Claudia Braga afirma que seu projeto de mestrado procurava estudar as causas da decadência do teatro brasileiro a partir do final do Império. No entanto, a autora diz que sua pesquisa não identificou nenhum ponto de ruptura que marcaria o começo do declínio: a Primeira República se situaria na “continuidade de uma produção dramática, predominantemente cômica, popular, cujo objetivo [...] era a tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo, explicar o Brasil”. Braga chega à conclusão de que a ideia de decadência tinha origem no “*mito* da erudição europeia” e na “tendência à depreciação [...] do *produto* nacional” (BRAGA, 2003, p. 6, itálicos da autora). Já Adriano de Assis Ferreira (2010, p. 37) encontra o problema no modo de produção do espetáculo, cada vez mais destinado a um público mais amplo, o que “desagrada a elite [...] que deixa de ser seu alvo primordial.”

A tese de Braga levanta várias questões. Em primeiro lugar, o que a autora entende por decadência? Ela não explica jamais em qual sentido é utilizado esse termo. A questão aqui é evidentemente a literatura. Mas estamos falando de qualidade ou quantidade? No primeiro caso, quais critérios utilizamos para definir um texto bom ou ruim? No segundo, nenhum dado quantitativo é apresentado. Sobretudo, é estranho falar em “tendência à depreciação do produto nacional” ou em “elite”, quando quem mais fala em decadência são os próprios profissionais do mundo do espetáculo – atores, dramaturgos, críticos, etc –, os produtores do espetáculo nacional, e não o “alvo”.

Já Angela Reis e Daniel Marques (2001, p. 312-402) afirmam que a ideia de decadência “contrastava com o intenso movimento nos teatros da época”. Ora, aqui falamos de outra coisa: enquanto Braga nega a ideia de decadência a partir da afirmação de uma continuidade dramática, Reis e Marques falam do “movimento” nos teatros sem, no entanto, citar nenhum dado.

Fernando Antonio Mencarelli (1999, 65-67) procura relativizar as “estatísticas teatrais” que Artur Azevedo publicava na segunda metade dos anos 1890, mostrando uma queda do número de espetáculos entre 1895 e 1897. Segundo Mencarelli, os dados não autorizam nenhuma conclusão, pois não se trataria de uma “amostra representativa”, sem nenhuma explicação sobre o que seria “representativo”. Mesmo reconhecendo uma queda no número de espetáculos nos últimos anos do século XX, o autor considera 1236 espetáculos no ano de 1897 um número significativo, sem explicar o porquê. Finalmente, Mencarelli afirma que a “crise” se abatia sobretudo sobre o drama nacional, enquanto o teatro musical ligeiro iria “proporcionalmente” muito bem.

Ora, os dados que levantamos a partir dos anúncios de espetáculos nos jornais cariocas³ (Tabela) mostram o contrário e são totalmente coerentes com as queixas de Artur Azevedo (In Neves, 2002, p. 501), que lamentava uma queda de 1817 representações, em 1895, a 1006, em 1903. A queda no número de espetáculos é durável e é exatamente o teatro musical que sofre mais. A situação é ainda mais dramática quando vemos a nacionalidade dos dramaturgos que escreveram as peças que subiram aos palcos cariocas (Gráfico): em 1890, por volta de 36% dos espetáculos realizados no Rio de Janeiro apresentavam uma peça brasileira, contra somente 5% em 1910. Esses dados não deixam dúvida: a situação do teatro brasileiro nas primeiras décadas da República, na capital brasileira, está longe de ser brilhante e as queixas do dramaturgo parecem ter fundamento, ainda mais levando-se em conta que essa é uma época de crescimento constante da população carioca, que mais do que duplica entre 1890 e 1920, segundo os dados dos censos desses anos.

Tabela
Representações teatrais no Rio de Janeiro em 1890, 1900, 1910 e 1920

	1890		1900		1910		1920	
	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%
Musical	986	56%	540	49%	572	48%	2744	63%
Declamação	761	43%	518	47%	532	44%	1441	33%
Ópera	0	0%	42	4%	99	8%	154	4%
TOTAL	1747	100%	1100	100%	1203	100%	4339	100%

Fonte: *O Paiz, Jornal do Brasil, Gazeta de Notícias e O Jornal* (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional).

³ Utilizados aqui como elementos de contextualização, esses dados são analisados em nossa tese. Ver Polleti (2022).

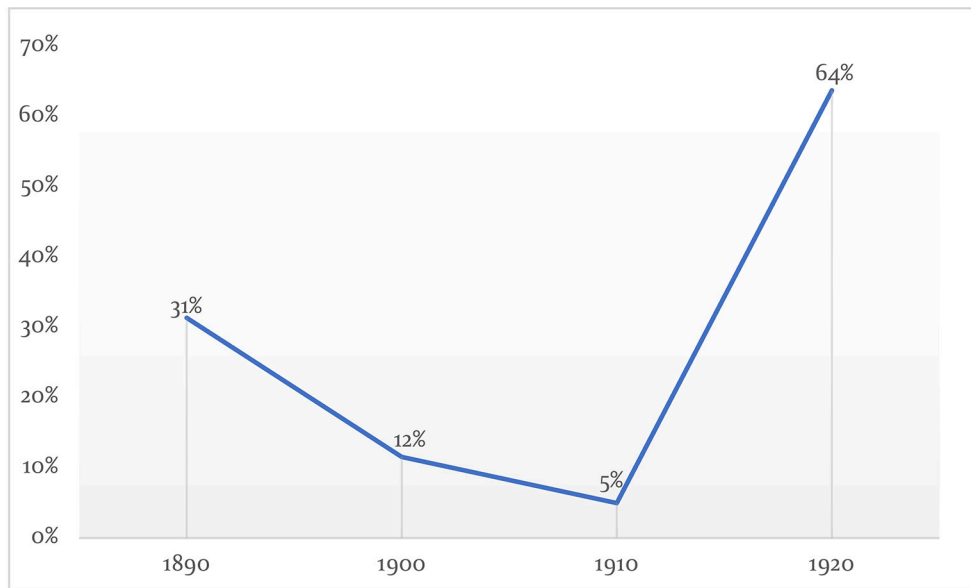
E não se trata de um fenômeno global: o teatro carioca segue uma trajetória oposta ao das capitais europeias, por exemplo (CHARLE, 2008, p. 206-209). No entanto, a expansão espetacular do número de representações entre 1910 e 1920, que mais que triplica, sendo quase 65% com peças nacionais, deveria apaziguar as preocupações dos homens de teatro. E se o problema fosse a “elite”, esta tinha a sua disposição o Teatro Municipal, com suas grandes tournées de companhias teatrais e operísticas europeias, além do Trianon, com peças nacionais e que constrói uma imagem de si como um teatro “elegante” frequentado pela boa sociedade (FERREIRA, 2004). Tudo indica que não haveria mais razão para falar em decadência. Ao contrário, nós observamos mesmo uma intensificação das queixas, com a noção de “crise” ganhando cada vez mais espaço nas discussões⁴ e convivendo com as velhas lamentações sobre o declínio do palco.

Pouco importa se a atividade teatral é robusta ou fraca, se as peças em cartaz são brasileiras ou estrangeiras, comédias e dramas ou revistas e operetas. Todo mundo está sempre falando de decadência. Afinal, por quê? E o que liga todos esses discursos, que fazem referência a dimensões bastante diversas do espetáculo? O argumento avançado neste artigo é que, mais importante do que uma suposta descrição da realidade – apesar de que o discurso dos atores veicula desafios e problemas bem reais –, o interesse está no debate em si, nos usos que são feitos dele e nas ações que ele produz. Trata-se de uma discussão sem grande profundidade teórica, marcada por incoerências e por um claro gosto pela polêmica. No entanto, se esse discurso é repetido ad nauseam por cada geração e é central em todo o debate sobre o palco brasileiro, é porque ele é importante e tem uma função estruturante não somente na forma de se pensar as artes cênicas no Brasil, mas também na organização da “sociedade do espetáculo” (CHARLE, 2008) pelas tomadas de posição de seus atores. Pretende-se “levar a sério” os atores da época e suas críticas. A proposta é fazer “um esforço para compreender o fundamento prático” do discurso, de um lado, e “analisar os seus efeitos sociais” (BARTHE *et al.*, 2013, p. 186), de outro.

⁴ Questão que não tratamos aqui, por falta de espaço, e que será objeto de um outro artigo. Para situar o leitor, a ascensão de um discurso de crise parece estar ligada ao aparecimento de outras formas de espetáculo (como o esporte) e ao estabelecimento do cinema como principal símbolo de modernidade e lugar de sociabilidade urbana, o que desestabiliza os discursos produzidos sobre o teatro ao longo do século XIX e coloca em xeque a função social e simbólica que lhe era conferida e que justificava sua importância para a sociedade e para a nação. Esta é a razão pela qual este artigo tem a década de 1920 como limite cronológico.

Gráfico

Representações teatrais com peças brasileiras no Rio de Janeiro (%) em 1890, 1900, 1910 e 1920



Fonte: *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias* e *O Jornal* (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional).

Esse debate se manifesta sobretudo pela imprensa, principal veículo de expressão dos letrados brasileiros até o começo do século XX. Será principalmente pela imprensa que, portanto, analisaremos este debate. Utilizaremos também textos biográficos e prólogos de peças.

Um trabalho exaustivo seria evidentemente impossível nos limites de um artigo. Assim, não será feito um estudo atento de cada momento em que essa questão apareceu. Dentro da perspectiva de analisar os usos que são feitos desse debate, nós procuraremos mostrar as semelhanças entre as tomadas de posição de atores que, muitas vezes, estão distantes temporalmente. Idas e vindas serão constantes. Tal perspectiva terá como consequência uma perda do detalhe das dimensões particulares de cada discurso ou debate individual – onde predomina, de qualquer forma, a repetição de lugares comuns. Além disso, a evolução desse debate, que tem obviamente sua própria história, é secundária. Trata-se de uma história marcada por uma complexificação crescente conforme aumenta o contingente de profissionais que entram para o teatro e em função do aparecimento de outras formas de divertimentos urbanos que acompanham o desenvolvimento do Rio de Janeiro. Ao invés disso, procura-se entender os motivos que fazem esse debate ficar na ordem

do dia por mais de um século. O foco recai aqui exatamente sobre a repetição de temas, queixas e soluções propostas, e sobre a lógica que ligaria dimensões bastante diversas do espetáculo – desde o público até a qualidade dos atores, passando pela concorrência estrangeira, a dramaturgia, a ação do Estado, a crítica etc. – em torno do mesmo diagnóstico de um declínio da arte dramática.

A argumentação está dividida em quatro partes. Em primeiro lugar, mostra-se que a ideia de decadência estabelece uma relação com o passado e é uma forma de construir uma história do teatro brasileiro, que se insere na história nacional, pela qual identidades profissionais são criadas. Mas, ao mesmo tempo, a decadência prefigura a regeneração e serve de justificativa para inúmeras iniciativas que buscam este fim, como é mostrado na segunda parte. Sobretudo, demonstra-se, em seguida, que o diagnóstico do declínio é um apelo à união de todos os atores da sociedade do espetáculo. É pela comunhão de todos, protegidos no seio da nação, que a regeneração é possível. E é a própria repetição incessante da polêmica que faz do teatro um assunto permanente do debate público e uma questão importante para a nação, como vemos na última parte. Dentro desse processo, alguns líderes emergem e reivindicam para si a tarefa de regenerar o teatro.

Um discurso histórico

A primeira questão que se coloca é a historicidade desse discurso, tanto no que se refere ao seu momento de enunciação quanto ao passado ao qual ele faz referência. Toda ideia de decadência implica uma referência a um passado, uma “idade dourada”, apogeu do objeto discutido.

As lamentações sobre o declínio do teatro são tão antigas quanto o próprio teatro brasileiro. Desde os primeiros textos encontrados, sobressai o saudosismo, o “antes-tudo-era-melhor”. Já no primeiro texto da coletânea de João Roberto Faria (2001, p. 279-280), escrito por três estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, as lamentações nesse sentido aparecem. Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga escreveram o “*Ensaio sobre a tragédia*”, publicado na *Revista da Sociedade Filomática* em 1833, onde os autores retraçam a história do teatro ocidental procurando um modelo para a dramaturgia brasileira. A história contada pode ser descrita como uma parábola, com um “aperfeiçoamento progressivo na arte dramática” até a chegada do classicismo francês dos séculos XVII e XVIII, quando seria possível imaginar que “o gênio havia tocado a última meta de seu desenvolvimento.” No entanto, no final do século XVIII, “eis que uma conspiração se propaga do Norte da Europa. Uma nova escola debaixo do nome de – romântico – combate os princípios clássicos consagrados pela longa experiência de tantos séculos.” Trata-se da manifestação no Brasil da antiga polêmica entre “an-

tigos” e “modernos” que sacudia o meio artístico europeu e que alimentava o discurso de decadência do teatro na França, por exemplo (GOETSCHEL, 2016, p. 38-42).

Justiniano José da Rocha será o que mais se dedicará ao teatro nos anos subseqüentes. Ele será encontrado na imprensa carioca como um dos primeiros “críticos” teatrais brasileiros. Já nas páginas d’*O Chronista*, o saudosismo é evidente: ele se lembra que “ainda não há muito as representações teatrais pareciam ser o divertimento que mais simpatia excitava no Rio de Janeiro. Teatrinhos particulares se levantaram; e a eles sempre concorriam numerosos espectadores” (*O Chronista*, 20/08/1836). O que o incomoda é a presença cada vez mais frequente do teatro romântico nos palcos cariocas. Comentando *Le Roi s’amuse*, ele não esconde sua aversão ao drama de Victor Hugo: “Ainda crime, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não tem reproduzido nossa cena!” (*O Chronista*, 19/11/1836).

Mais tarde, agora no jornal *O Brasil*, ele publica um esboço de história do teatro brasileiro, que ele divide em quatro “épocas” – a “colonial”, a “liberal”, a “cavalheiresca e guerreira” e a “romântica brava” – que marcam a passagem de um teatro de “boas composições” dramáticas a um teatro cada vez mais espetacular e emotivo. O autor lamenta os bons tempos da época colonial, quando “entremeses de uma sublimidade de composição que nada deixa a desejar” subiam à cena e “faziam as delícias de nossos maiores” (*O Brasil*, 15/06/1841).

Mas Justiniano reconhece que “o triunfo da escola romântica sobre a escola clássica, tanto tempo disputado, parece ser seguro” (*O Chronista*, 20/07/1836). Dramas e, principalmente, melodramas românticos, assim como peças cômicas, cairão no gosto do público nas décadas seguintes. Figura central desses anos será o ator João Caetano dos Santos, que, como diretor do Teatro São Pedro, brilhará como a principal estrela do teatro brasileiro até os anos 1860 (PRADO, 1972).

Se para Justiniano José da Rocha a ascensão do romantismo marca a decadência do teatro, futuramente muitos verão os anos de João Caetano como o ápice do teatro brasileiro. O “Talma Brasileiro” receberá, então, as homenagens devidas pelos seus sucessores. Em 1886, por exemplo, é organizado um “Festival João Caetano” pelo ator Francisco Correa Vasques (1839-1892). Joaquim Nabuco aproveita a ocasião para, em seu discurso, defender “a ideia de criação de um teatro normal, que fosse um ensinamento e um estímulo para o engrandecimento do teatro nacional, hoje tão decadente e baldado de recursos” (*O Paiz*, 30/08/1886).

É também por iniciativa do ator Vasques que será erguida a estátua em homenagem a João Caetano em frente ao Teatro São Pedro de Alcântara. Sua campanha começa em 1883, quando, em um artigo publicado na *Gazeta da Tarde*, ele faz apelo à supostamente conhecida generosidade dos artistas dramáticos, que frequente-

mente fazem representações em benefício de viúvas, órfãos, inválidos e sociedades de beneficência. No entanto, os atores continuariam a ter uma imagem negativa na sociedade, segundo Vasques, por culpa deles mesmos, que são incapazes de se unir e trabalhar juntos em nome do interesse coletivo: “é preciso, portanto, que a classe se reúna em um só homem” (*Gazeta da Tarde*, 13/12/1883). Ele lança, então, uma subscrição em favor do seu projeto de construção de um monumento – que seria originalmente um mausoléu – a João Caetano.

A nossa honra está empenhada; um pouco de coragem e de boa vontade e teremos conseguido um brilhante resultado.

Estou certo que seremos bem acompanhados nesta tarefa: [...] imprensa, governo, comércio, artistas, povo, abraçai a nossa ideia, protegei-a e que possamos um dia dormir o sono eterno, dentro do edifício que por fora atestará aos vindouros que na terra de Santa Cruz existiu um ator, que esse ator era um gênio, e que esse gênio se chamava – JOÃO CAETANO DOS SANTOS. (*Gazeta da Tarde*, 13/12/1883).

Finalmente, a inauguração da estátua é a ocasião para Vasques pronunciar “frases de indignação [...] alusivas à vergonhosa decadência da arte teatral entre nós” (*Diário de Notícias*, 06/05/1891).

Como mostra Andrea Marzano (2008, p. 166-80), Vasques utiliza o peso simbólico da memória de João Caetano para a construção de uma identidade positiva de um grupo profissional que seria capaz de superar os preconceitos sociais que a profissão de ator sofria, além de ser uma retórica de convencimento de seus companheiros para os problemas que os afetavam. Nesse sentido, o glorioso passado do teatro brasileiro contrastava com a penúria dos dias atuais.

No entanto, a memória de João Caetano estava longe de ser consensual, assim como não era consensual o ator durante sua vida. Muitos o acusavam de ser o responsável pela decadência do teatro nacional, pois ele exerceria um monopólio nefasto sobre o teatro brasileiro na metade do século XIX. Ele teria abdicado de sua “missão” nacional pela glória pessoal, representando melodramas estrangeiros, mais aptos ao seu estilo de representação, ao invés de boas peças nacionais. “Enlevado pelos seus triunfos, pela glória adquirida no palco, [ele] esquecia-se de tudo, e avojava o espírito às regiões aéreas, sonhando com a imortalidade” (AZEVEDO, 1870, p. 335). Para José de Alencar, “sua alma já deve[ria] estar saciada destes triunfos e dessas ovações pessoais [...]. Como ator, já fez muito para a sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento do seu país” (ALENCAR, 2004, p. 108-09). Um de seus defensores se insurge contra os críticos do Talma brasileiro:

Ninguém ignora, que todos os teatros têm chegado a um perfeito estado de esmorecimento, influenciando para esse resultado algumas causas que se podem assinalar, e outras de mais difícil discriminação; não se trata, porém, de estudar essas causas, combatê-las [...]

O que se faz é olhar para João Caetano, e dizer: é ele!.... Ele é que é o causador da *decadência* do teatro. (*Correio da Tarde*, 30/11/1859, grifo no original)

As críticas a João Caetano vinham sobretudo da parte dos homens de letras. Implícitas a esses ataques, estão questões bem mais pragmáticas do que a sorte do teatro nacional. Sobretudo, a dificuldade que os escritores tinham para alcançar o público. Em uma sociedade pouco alfabetizada, o teatro era uma alternativa para escritores que não podiam contar com um mercado editorial bem desenvolvido. Isto é particularmente importante em um país onde a literatura se coloca a “missão” de construir uma imagem idealizada e moralizada do país. Tudo isso faz das poucas salas de espetáculo disponíveis – e, principalmente, a maior e mais reputada sala da capital, o Teatro São Pedro – um objeto de cobiça para todos aqueles que querem se lançar na carreira literária. No entanto, eles terão que lidar com esses intermediários que são os atores e, sobretudo, os diretores de sala que, assim como os editores, devem velar pelo equilíbrio financeiro de suas empresas e, portanto, pesar o possível retorno financeiro dos manuscritos propostos em função dos gostos do público (ROZEAUX, 2012, p. 727-735).

A inauguração do teatro Ginásio Dramático, em 1855, pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes de Souza, é um dos raros momentos de esperança para os homens de letras, quando escritores como José de Alencar, Machado de Assis e Quintino Bocaiuva encontram um espaço onde seria possível colocar suas peças em contato com o público. E é ali que eles vão propor uma estética realista a partir da qual a “regeneração” do teatro nacional seria possível, em oposição ao repertório do Teatro São Pedro (FARIA, 1993; SOUZA, 2002). É no Ginásio que “o drama nacional brasileiro surge afinal das trevas em que o desânimo, ou o descuido nosso ia o deixando mergulhado”, e onde o teatro nacional “há de erigir-se e há de completar-se, porque meio ereto já vai ele” (*Correio Mercantil*, 23/03/1862), como afirma José Lino de Almeida (1836-1888).

A esperança não se concretizou. Já na metade dos anos 1860 essa dramaturgia começa a desaparecer dos palcos brasileiros. Muitos comentaristas dirão que o culpado seria o teatro Alcazar Lírico, inaugurado em 1859, que introduziu a opereta de Offenbach no Rio de Janeiro em 1865, dando início ao sucesso do teatro musical ligeiro, em tudo diferente da imagem idealizada da sociedade e dos princípios morais visados no Ginásio. É assim que, para uma boa parte da posteridade, os anos do

Ginásio ficariam marcados como apogeu do teatro brasileiro⁵. Artur Azevedo dirá que “a época do Ginásio foi, inquestionavelmente, a melhor que atravessou o nosso teatro” (In NEVES, 2002, t. 1, p. 182), quando a

famosa companhia [de] Joaquim Heleodoro dos Santos [...] fez a idade do ouro da nossa literatura dramática, representando peças de Macedo, Alencar, Quintino Bocaiuva, Machado de Assis, Pinheiros Guimarães, Aquiles Varejão, Sizenando Nabuco e outros, – companhia que, com mais algum esforço, teria levantado sobre sólidas bases o edifício do teatro nacional (In NEVES, 2002, t. 1, p. 364).

Trata-se, em suma, de uma construção memorialista da parte dos dramaturgos. O próprio nascimento do sistema literário no Brasil é fortemente marcado pela preocupação de se criar um patrimônio literário nacional. Basta lembrar o quanto a eclosão do romantismo foi precedida pela publicação de ensaios, coletâneas, críticas, biografias e estudos históricos de escritores da época colonial. Estes escritos representam o surgimento da consciência nacional de uma literatura emancipada da tutela portuguesa e servem de base para a tarefa de construção do “grande monumento” que é a literatura nacional (ROZEAUX, 2012, p. 45-81). O teatro brasileiro será incorporado nesta empreitada como parte da “missão” do homem de letras. Não é por acaso que a peça que entrará para a história como o momento inaugural do teatro brasileiro – *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, estreada em 1838 com João Caetano no papel principal –, conta a história de um dramaturgo brasileiro do século XVIII perseguido pela Inquisição portuguesa, símbolo da ignorância e do atraso. A dimensão memorial da peça é evidente em seu prólogo, onde Magalhães lamenta o “esquecimento em que estão os nomes dos nossos ilustres antepassados; o desleixo com que tratamos os poucos escritores que nos dão glória” (MAGALHÃES, 1839, p. I).

Da decadência à regeneração

A decadência é óbvia para todos: “as ideias emitidas sobre este assunto encontravam-se no seguinte ponto: o teatro nacional está morto; somente alguns, os mais céticos talvez, dizem que o teatro nacional não está morto, pela razão muito simples que só pode morrer quem viveu.” (*Brazil*, 05/04/1884). Mas nem tudo está perdido. Trata-se de “um período de abatimento, uma crise formidável com efeito, mas des-

⁵ E, inversamente, a inauguração do Alcazar é o início da decadência. Para Artur Azevedo, é este o início da “débâcle” (FARIA, 2001, p. 608).

sas que precedem as reações salutares," (*Revista Brasileira*, t. 1, 1879, p. 137) como afirma Carlos de Laet. O declínio precede a regeneração.

Muito se fala do teatro em termos científicos. Como na França (Goetschel, 2016, p. 63-73), o teatro é apresentado como um ser vivo que está doente e demanda, portanto, a administração de remédios: "o doente periga e sem remédios violentos ele morrerá de podridão" (*Brazil Americano*, 04/12/1875). Aqueles que não são grandes conhecedores de ciência, podem utilizar uma metáfora bíblica (Fig. 1): "a arte dramática [...] qual outro Lázaro, só espera um Cristo para vir ressuscitá-la" (*Revista Mensal da Sociedade*, n.º 4, 31/07/1872), segundo Jerônimo Simões. Dessa forma, percebe-se que, atrás da imagem sombria, a decadência do teatro é, na verdade, um discurso performativo: ele produz iniciativas – os "remédios" – e deixa o campo aberto para o aparecimento de eventuais heróis – os candidatos ao papel de "Cristo".

Figura 1

"O Teatro Nacional." [Ilustração], *Fon-Fon*, ano XIV, n.º 30, 24/07/1920



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domínio público.

Os debatedores não são observadores passivos da derrocada do teatro cantando suas glórias passadas. Há uma verdadeira procura de soluções. É a ideia das numerosas enquetes jornalísticas que aparecem na Primeira República, quando artistas, críticos e escritores são convocados a se pronunciar sobre o assunto. As-

sim, uma enquete lançada por Luiz de Castro (filho), em 1896, possui somente duas questões, conforme o relato de Artur Azevedo (In NEVES, 2002, t. I, p. 182): “1º – quais são as causas da decadência do nosso teatro? 2º – qual é o remédio a dar-lhe?” É esse esquema – denúncia da decadência e proposta de regeneração – que aparece já no primeiro texto que nós encontramos discutindo o “teatro nacional”, publicado em 1827. O autor começa com o diagnóstico dos problemas do palco carioca, que se encontrariam na “falta de bons cômicos,” para em seguida propor soluções: “é preciso apresentar à ambição uma perspectiva de vantagens pecuniárias, e de consideração,” é esta a razão da “degeneração destes dois ornamentos da civilização [o teatro e a literatura].” (*O Espelho Diamantino*, 01/10/1827).

A referência ao passado não é apenas uma questão identitária. Ela é também uma promessa de um futuro melhor pelo retorno a uma situação anterior. Os próprios heróis do passado servem de caução para a aptidão de artistas e escritores brasileiros para a arte dramática. Gastão Bousquet mostra quanto culto aos antepassados e promessa de regeneração andam juntos e são repetidos de maneira tão insistente que o crítico se mostra farto de escutar sempre a mesma ladainha:

Nós já estamos cansados de ouvir tratar dessa coisa a que chamam pomposamente “a regeneração do teatro nacional”. [...]

Agora ainda, o ator Vasques e o ator Areias estão agitando o diabo da questão [...]. Aproveitando o fato de ser inaugurada a estátua de João Caetano, eles pedem mais uma vez que o teatro nacional seja “reerguido do estado de abatimento em que atualmente se acha.”

Mas pelo amor de Deus! É sempre e eternamente a mesma história: “João Caetano... Teatro nacional... João Caetano... Regeneração do teatro nacional... João Caetano...” Nós ouvimos tudo isso há longos anos, sem protesto [...]. E apesar de tudo isso, nada de teatro nacional reerguido ou não reerguido. (*Diário de Notícias*, 07/05/1891).

A questão não fica apenas na palavra. A decadência do teatro nacional serve de justificativa e publicidade a inúmeras iniciativas: associações e concursos são criados com a promessa de regenerar a arte dramática; empresas, companhias e clubes amadores se comprometem com a tarefa; eventos e representações são organizados e apresentados como o ponto de inflexão da dramaturgia nacional.

Para citar alguns exemplos, em 1882 é criada a Associação Iniciadora do Teatro Nacional, que tinha como objetivo “não só auxiliar o desenvolvimento da literatura dramática brasileira, por meio de concursos e prêmios, mas também lançar a primeira pedra da reconstrução do teatro nacional, que jaz completamente aniquilado” (*Jornal do Commercio*, 27/03/1882). Em 1895, é a vez de um grupo de homens de letras “cheios de boa vontade e – parece incrível! – cheios ainda de entusiasmo por essa velha história de regeneração do teatro nacional” (*Revista Illustrada*, nº 681, 1895, p. 7), entre os quais são encontrados Inglês de Sousa, Araripe Júnior, Moreira

Sampaio, Urbano Duarte e Artur Azevedo, criar a Sociedade “Teatro Brasileiro”, associação sem fins lucrativos que teria uma companhia teatral, uma escola para a formação de artistas e um teatro próprio.

Uma mente fértil em ideias para salvar o teatro era Antonio Francisco de Sousa Martins (1836-1917), o “ator Martins”. Em uma época de empresas teatrais efêmeras, cada nova companhia por ele criada tinha o intuito de regenerar o palco. Já em 1879, a *Gazeta da Noite* (12/04/1879) solicita a proteção do público à sua companhia, que se instalara no Teatro Cassino e que, “pela boa organização, inteligente escolha do programa e ressurreição que se propõe fazer do teatro nacional, deve merecer-lhe a assistência e a proteção.” Em 1885 é a vez de Artur Azevedo (In Silva, 2010, p. 448) pedir que “o público fluminense corresponda nobremente a uma ideia tão louvável e faça converter em realidade o que muita gente considera utopia.” E quando se discute a criação da Sociedade “Teatro Brasileiro”, em 1895, nós descobrimos que “também o ator Martins anda pensando em fazer o que puder pelo teatro nacional. Também tem o seu projeto” (*Gazeta de Notícias*, 15/04/1895). A insistência é tanta, que ele vira um personagem de um dos carros alegóricos do Clube dos Democráticos no Carnaval de 1896:

O Teatro do Rio de Janeiro [...] era representado por um maxixeiro endiabrado [...] e duas figuras – um palhaço e uma mulher nua.

Realmente é isto mesmo o nosso teatro, mas o ator Martins, repimpado seriamente ao lado do teatro, dizia – *Vou reformar isto!* (*O Paiz*, 19/02/1896, itálicos no original).

A sociedade civil fazia sua parte fundando sociedades com as mesmas ambições redentoras:

Arcádia brasileira – É este o título de uma sociedade literária e científica que alguns acadêmicos desta capital acabam de fundar, e que tem por fim a instrução popular e a regeneração do teatro nacional, desideratum este que pretendem alcançar já criando cursos noturnos de história pátria e de língua vernácula, estabelecendo conferências públicas, dando à luz uma revista mensal, já emitindo opinião sobre todos os dramas que forem levados à cena. (*A Nação*, 24/05/1873, grifo no original).

É também com este “*desideratum*: a regeneração do teatro nacional e da arte dramática” (*Cruzada*, 01/05/1883) que a Sociedade Dramática da Gávea representa *Antônio José, ou O Poeta e a Inquisição*.

Todo mundo tem a sua ideia, o seu projeto, para salvar o teatro nacional. As iniciativas, quase todas de curta duração, se sucedem:

Muito se fala agora em teatro nacional. Verdadeiro Epimênide para uns, como o simpático Alberto Pires, que agora quer arrancá-lo do prolongado sono: para outros, como o Centro Artístico, tudo está por criar. Aquele intenta o renascimento, cercando-se de verdadeiros artistas, laureados

e aclamados pelas plateias brasileiras [...]: o segundo quer operar o *fiat lux* com o concurso dos amadores do Elite Club e do teatrinho da Gávea. Este leva à cena *O Badejo*, comédia em versos do brilhante comediógrafo Artur Azevedo; o primeiro vai ao cofre das glórias literárias e ressuscita esta preciosa gema do teatro brasileiro *O Fantasma Branco*. (*Cidade do Rio*, 17/10/1898).

A crítica também se mobiliza. Em 1882, um “grupo de moços inteligentes e bastante preparados, com a chama do entusiasmo no espírito e um alvo alevantado: tentar pelos maiores esforços erguer o teatro nacional, à altura que deve ter,” (*Gazeta da Tarde*, 06/05/1882) se une e funda a *Gazeta dos Teatros*.

E é preciso lembrar que a própria atividade do crítico nasce com o propósito de trazer soluções para o teatro nacional. Na primeira metade do século XIX, os primeiros jornalistas que escreviam sobre os espetáculos no Rio de Janeiro frequentemente mencionavam a importância da crítica para o aperfeiçoamento do teatro. O primeiro texto de crítica musical encontrado por Luís Antônio Giron (2004, p. 219), n’*O Spectator Brasileiro*, em 1826, já afirma que “a crítica, disse um grande autor francês, é a mãe da perfeição.” O autor anônimo faz, em seguida, um paralelo entre o teatro e a política, lembrando que “se não tivesse crítica aos crimes da Revolução Francesa [...] ainda se veriam os mesmos espetáculos horrorosos.” Enfim, ele explica a função da crítica: com “o nosso parecer sobre a peça que se tem representado, poderão os Atores aproveitarem-se das nossas observações.” Já o crítico da *Aurora Fluminense* (22/02/1827) discorre longamente sobre o declínio da cena e exorta o governo a apoiar o teatro nacional, elemento necessário para uma “Nação livre” e para a educação do povo: “O Ministério não deve ser surdo a estas linhas, filhas do amor que votamos ao nosso país.” E Emílio Adet se exaspera contra a direção do teatro São Pedro de Alcântara, que parece não dar importância às repetidas críticas que ele faz ao repertório do estabelecimento: “Tínhamos prometido não censurarmos a direção: mas ela não atende às nossas observações, e a paciência nos falta; que nos ouça, que se nos compreenda, e então calar-nos-emos.” (*Minerva Brasiliense*, 01/12/1843). A crítica reivindica uma autoridade. Sua função é observar os defeitos e apresentar soluções, que os outros setores da sociedade do espetáculo devem aplicar. Daí o interesse que o teatro “esteja” em decadência. Trata-se, em parte, de uma dinâmica de legitimação de uma prática jornalística.

Em resumo, todos querem regenerar o teatro nacional. A decadência é a justificativa para inúmeros projetos. No entanto, nada parece tirar o teatro da sua letargia. Como diz Julia Lopes de Almeida (1862-1934), o teatro tem a aparência “de um doente de vastas relações e que sente à sua cabeceira ora um ora outro amigo aconselhando-lhe novas panaceias como recurso de salvação. Cada qual traz a sua receita e com ela o interesse pelo doente que define indiferente a tudo” (*O Paiz*, 15/11/1911).

Um apelo à União

Dentro do debate, grupos se formam e se definem mutuamente. Não somente os heróis do passado servem de marcas identitárias, mas o próprio jogo de acusações mútuas define fronteiras entre “eles”, os culpados, e “nós”, os regeneradores. Dentro de uma atividade que conta, necessariamente, com a participação de atores vindos de horizontes diversos, cada um com seus próprios interesses, trata-se de uma disputa pela legitimidade⁶.

As soluções propostas são quase sempre um apelo à união, uma forma de mobilizar o meio criando um objetivo comum. Em 1899, Artur Azevedo perguntava: “Por que não se há de reunir um grupo de jornalistas para discutir e estudar os meios de conjurar a crise teatral e propor as providências que parecerem mais acertadas?” (In NEVES, 2002, p. 316). Mais tarde, é Mário Nunes (1886-1968) que propõe que os críticos esqueçam suas antigas rivalidades e se unam em uma associação, para que “fosse mais eficiente a ação que desenvolvem permanentemente em favor do teatro.” Assim, seria possível, “como força irresistível, anular a ação dos maus e desonestos sempre que os altos interesses do teatro o exigissem, multiplicando-se ao infinito os casos em que todos estaríamos de acordo” (*Jornal do Brasil*, 24/09/1927).

E não poderia ser diferente. O teatro nacional “é uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito,” como diz José de Alencar (In FARIA, 2001, p. 469). A construção desse grande monumento depende de uma ação conjunta de todos os seus trabalhadores que, juntos, construirão esse edifício em homenagem à pátria: “as grandes obras não são a preocupação de um homem, nem se resumem ao trabalho de uma só geração,” diz Paulo Antônio do Valle (1861, p. VII-VIII) no prefácio de suas obras teatrais, que ele oferece à nação: “Depondo no altar da pátria esta pobre oferenda, pago o devido tributo de filho agradecido.”

Se é pela união que a regeneração do teatro é possível, a desunião de seus elementos é, ao contrário, a razão do seu declínio. Voltando à polêmica entre João Caetano e os escritores da metade do século XIX, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) afirma que “a arte dramática só fez legítimos progressos naquela época em que o Sr. Dr. Magalhães se uniu ao Sr. João Caetano: nessa época todos os elementos artísticos se associaram e revestiram o palco cênico de toda sua dignidade.” A derrocada teria começado quando João Caetano, deslumbrado pelo sucesso, teria abandonado “seu voluntário mestre, o seu novo guia, o seu anjo benéfico, e o seu gênio artístico” (In FA-

⁶ Para um estudo sobre a formação de uma incipiente indústria e os conflitos gerados neste processo, cf. MENCARELLI, 2003.

RIA, 2001, p. 368). A “rebeldia” de João Caetano teria como resultado um teatro que, ao invés de ser um grande monumento à pátria, é submetido às vontades de “uma ambição sem glória nacional, e de uma política toda individual” (In FARIA, 2001, p. 365).

As disputas internas ao mundo do espetáculo inviabilizariam a regeneração do teatro. A proposta do governo de criar uma companhia teatral para as celebrações do centenário da Independência atiza as ambições de empresários e atores, que querem todos ser os beneficiários da bondade estatal. Um observador ironiza a situação:

Pois, meus senhores, ainda não reina a harmonia entre a família teatral. Vivem os jornais e os artistas a queixar-se da indiferença do governo pelo teatro nacional. No dia em que o governo dá ouvidos aos queixumes [...] a *negrada* se engalfinha e os escolhidos para executores das medidas governamentais ouvem o diabo. [...]

Imaginem os senhores que a um grupo de pedreiros alguém encomendasse o levantamento de uma parede. À disposição dos obreiros seriam postas quantidades de tijolos e massa que bastassem. [...] Vai iniciar-se o trabalho: um operário pega em um tijolo, um outro pega no mesmo tijolo, disputam os dois, o terceiro intervém, reclamando prioridade, um quarto alega suas prerrogativas, generaliza-se a discussão, fecha o tempo, voam tijolos, partindo cabeças. Ao fim da peleja, há tijolo por todo o lado e pedreiros destroçados. A parede nem foi começada... É assim o teatro nacional. (*O Malho*, n. 1022, 15/04/1922, itálicos no original).

Da mesma forma, em 1903, quando o Theatro Municipal do Rio de Janeiro começa a se tornar uma realidade, um certo “R.” lamenta que, quando o assunto é teatro, “não há de encontrar duas opiniões de acordo,” razão pela qual o Municipal “é uma espécie de torre de Babel. Cada voz que se ergue sustenta uma nova teoria, baseando-se em novas causas e aumentando a confusão” (*Gazeta de Notícias*, 22/03/1903).

Todos estão engajados em uma sincera luta pelo teatro. No entanto, os ganhos econômicos e simbólicos que o meio é capaz de oferecer parecem inferiores às ambições. Se todos pregam a união, a realidade dos interesses dos múltiplos atores aponta, ao contrário, para a explosão da unidade do mundo teatral. O desafio é, portanto, encontrar um meio de conciliar todos os interesses. Trata-se de criar a “igrejinha”, como diz José Ângelo Vieira de Brito:

O teatro existe, meus amigos. O que não existe ainda é o meio teatral, [...] a união de todos como uma força, a *igrejinha* próspera que comece a dominar. [...] No dia em que esta estiver organizada e próspera, abrindo de par em par aos fiéis as portas que dão acesso à intimidade dos trabalhadores e dos fortes – nesse dia, amigos, o público se acotovelará na bilheteria e disputará um ingresso, e não se ouvirá mais falar em decadência. (*A Notícia*, 04/01/1909, grifo no original).

A questão é (*re*)organizar o teatro. Como diz o ator João Colás (1856-1920):

Há doze anos atrás, nós tínhamos teatro. Como não houvesse lei que garantisse ou acautelasse os direitos dos artistas e os direitos dos empresários, uns e outros trataram de claudicar. Muitas

vezes o ator em destaque deixou o empresário em palpos de aranha, só porque teve em outra companhia um contrato melhor. Os empresários, por sua vez, entraram no regímen do calote. E fez-se a confusão geral, que se chama agora a crise teatral. É preciso [...] tratar de acautelarem os interesses de todos. E preciso disciplinar, com leis, essa balbúrdia que vai por aí. (*Gazeta de Notícias*, 13/04/1911).

O sentido dessa “organização” é variável e corresponde à própria indefinição do termo “teatro nacional”. De qualquer forma, quase todos estão de acordo que a solução passa pelo Estado: “do governo, e só do governo, pode vir o remédio a este penoso estado de coisas,” diz Artur Azevedo (In NEVES, 2002, p. 128). E não se trata apenas de financiar a atividade teatral. Machado de Assis critica “as subvenções improdutivas” à companhia de João Caetano, que são “empregadas na aquisição de individualidades parasitas.” Para o autor, “o desleixo, as lutas internas são o resultado lamentável desses desvios da arte. Levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios, é a obra dos governos e das iniciativas verdadeiramente dedicadas” (ASSIS, 2008, p. 134). O Estado pode mesmo virar uma espécie de “público vicariante”, para utilizar a expressão de Antônio Cândido (2014, p. 94) para a literatura: na ausência de um amplo público consciente, o reconhecimento oficial equivale a uma retribuição à obra de arte e é uma forma de consagração. Um certo Tic-Tac – provavelmente o jornalista português Henriques Chaves (1849-1910) – lamenta que “o teatro e as letras têm sido considerados pela maior parte dos homens eminentes da República como coisas fúteis e de pouco valor.” Ao contrário, “o imperador frequentava os teatros [...] com uma certa assiduidade e revelava por alguns artistas e escritores uma certa predileção” (*Gazeta de Notícias*, 29/12/1902).

O teatro não é apenas uma questão artística. Ele é uma questão *nacional*. “Uma nação apresenta no seu teatro o quadro do estado da sua civilização, do seu gosto, das suas ideias mais simpáticas, do atraso ou florescimento da sua literatura e das suas artes,” segundo Joaquim Manuel de Macedo. Esta é a razão da preocupação com o olhar do estrangeiro, um *topos* frequente: “Que juízo farão de nós os estrangeiros ilustres que chegam à cidade do Rio de Janeiro, e que vão por bem explicável curiosidade ao nosso teatro?” (In FARIA, 2001, p. 532).

Mas, se o teatro exprime a civilização do país, ele é também um instrumento civilizador. Ele tem a “fisionomia de instituição formadora da moral e dos costumes, de escola de literatura, de linguagem e de belas-artes,” segundo o deputado João Cardoso de Meneses e Sousa (CÂMARA, t. V, 1873, p. 204), argumentando favoravelmente a um projeto de lei de financiamento das artes cênicas. Trata-se de uma visão que era já veiculada pelas primeiras representações teatrais no Rio de Janeiro logo após a chegada de D. João VI ao Brasil (BUDASZ, 2010), que encontrará eco em uma concepção romântica da figura do homem de letras, segundo a qual ele teria

uma vocação como condutor da reforma social e de guia da vida da comunidade (CÂNDIDO, 1955, v. 2, p. 9).

Seja como for, o debate tem como postulado uma homologia entre o nível do teatro e o nível da “civilização” do país⁷. Não é apenas o teatro que está decadente, é o teatro *nacional*, o que coloca em jogo a própria posição do país entre as nações “civilizadas”. Assim, o teatro é trazido para o centro do debate público e vira uma questão que ultrapassa a sala de espetáculo. O debate produz uma história do teatro que se insere na própria história nacional e dela é indissociável. E é por isso que o teatro deve ser protegido pela nação. É assim que os homens de teatro vão reivindicar a prioridade nacional contra a concorrência estrangeira. Esta se manifesta de várias formas.

A primeira é a tradução de peças estrangeiras. Já em 1844, um certo “Ephemero” afirma que

Os nossos teatros devem preferir as peças originais às traduzidas; e o público deve sustentar aquelas, ainda quando medíocres, dizendo com justo orgulho: - Isto, ao menos, é nosso; isto não foi mendigado do estrangeiro. – Enquanto assim não fizermos, não teremos teatro nacional. (*Diário do Rio de Janeiro*, 20/07/1884).

Em 1858, Machado de Assis ataca os diretores por causa das “traduções enervando a nossa cena dramática”, causando nos palcos brasileiros uma “inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões, às vezes, e galicismos” (ASSIS, 2008, p. 112).

Também os atores serão vítimas da concorrência estrangeira, principalmente a partir das últimas décadas do século XIX, quando cada vez mais companhias europeias em turnê desembarcarão nos palcos do Rio de Janeiro. Em 1886, Artur Azevedo lamenta a “tristíssima sorte dos nossos malfadados atores”, que são “vítimas dessas bonitas aves de arribação, que para eles são verdadeiras aves de rapina” (In SILVA, 2010, p. 774). Os artistas europeus expulsam as companhias locais dos principais teatros da capital justamente durante o período mais rentável do ano, o inverno, obrigando-as a partir elas também em turnê, mas pelas médias e pequenas cidades provinciais. Além disso, a comparação é inevitável e o veredito é quase sempre desfavorável aos artistas locais⁸. O público, acostumado às grandes estrelas

⁷ Em outras palavras, os atores reivindicavam uma autoridade social e mesmo política ao teatro, aquilo que Jean-Claude Yon (2002) chama de “dramatocracia” para o caso parisiense. Para a importância do teatro no debate público e como lugar de sociabilidade já na primeira metade do século XIX, ver Morel (2005).

⁸ As queixas dos contemporâneos têm fundamento. Nossos dados mostram que, em 1890, as companhias brasileiras foram responsáveis por 86% dos espetáculos teatrais no Rio de Janeiro. Esse número cai para apenas 14% em 1910. Neste ano, não foi encontrado nenhuma companhia teatral nacional em atividade

internacionais, “não perdoa aos nossos artistas o não serem Rossis, Ristoris, Salvini, Coquelins e Sarahs Bernhardt” (*A Notícia*, 01/01/1900).

No fundo, estão questões bem mais pragmáticas que tocam o cotidiano dos profissionais do teatro. É claro, questões econômicas são importantes, na medida em que a possibilidade dos dramaturgos de verem suas peças representadas ou dos atores exercerem suas profissões é uma questão de sobrevivência. Não é por acaso que muitos vão defender a criação de impostos sobre as traduções ou sobre as companhias estrangeiras, que seria uma forma de proteger a produção nacional.

No entanto, há também uma preocupação com o estatuto social de artistas e escritores. Para os autores é a realização de sua “missão”, que justifica socialmente o trabalho intelectual. Para os atores, trata-se da dignidade de uma classe profissional que é alvo de preconceitos. Não é por acaso que uma boa parte do debate gira em torno das origens sociais dos artistas, que raramente tiveram a oportunidade de fazer estudos longos, o que seria uma das razões da imoralidade do que se passava em cena. Nesse sentido, uma escola dramática, uma das soluções mais citadas, seria não apenas um meio de transmitir uma técnica, mas também uma forma de melhorar o nível intelectual dos atores e atrair jovens de famílias “respeitáveis”. Seria uma maneira de fazer com que “ser ator ou atriz não seja uma condição pejorativa”, elevando a profissão ao nível dos formados na Escola de Medicina ou na Escola de Belas Artes, segundo J. Brito (*A Notícia*, 06/09/1909). Da mesma forma, Julia Lopes de Almeida entende que a “escola elevará o nível intelectual e moral do teatro, porque ela não soltará no palco indivíduos analfabetos e mais ou menos inconscientes das suas responsabilidades”, aumentando, assim “o respeito do público pela gente do teatro” (*O Paiz*, 30/10/1909).

Em resumo, o debate sobre a decadência é uma maneira de tentar promover a união do meio teatral, tanto no interior de cada grupo profissional, como no conjunto de todos os seus atores. Trata-se de criar uma “igrejinha” onde todos podem comungar, uma maneira de fazer uma sociedade que se insere no seio da nação: é para a nação que todos trabalham e, portanto, a nação deve proteger e incentivar o teatro nacional. No entanto, o mesmo debate passa a imagem de um grupo sempre à beira da explosão, atravessado por interesses diversos e irreconciliáveis. Ao mesmo tempo, os homens e mulheres de teatro se encontram diante de um governo que, sobretudo a partir das últimas décadas do Império, parece prestar pouca atenção à questão teatral. Também o público parece indiferente aos prantos do meio teatral e à nacionalidade das peças em cartaz. Mesmo a elite, a quem caberia a tarefa

na capital brasileira entre a segunda metade de maio e a primeira metade de novembro. Todos os teatros estão ocupados por companhias europeias.

de apoiar as artes brasileiras, não parece disposta a vir em ajuda do teatro nacional, como reclama Artur Azevedo:

Ninguém espera da parte mais fina da sociedade carioca o menor movimento em favor das artes [...] a parte da sociedade que mais nos domina, que mais influi na formação do nosso gosto e do nosso caráter, não está convenientemente preparada, pelo espírito, pela inteligência e pela educação, para julgar outra coisa que não sejam modas e piqueniques. (apud PEREIRA, 2007, p. 164).

De fato, uma das grandes lamentações dos homens de teatro é o abandono por parte da elite da cena nacional. Dentro de uma perspectiva de construção da nacionalidade pelo topo da estrutura social, proposta desde a Independência, da qual os homens de letras participarão ativamente (ROZEAUX, 2012), a participação da elite é fundamental para o escritor brasileiro realizar sua “missão”. O público popular é criticado pelos seus gostos e sua pretensa falta de moralidade. No entanto, prevalece uma visão paternalista sobre o povo como alguém que deve ser educado. “Se compete às empresas teatrais grande parte do preparo do público para o acolhimento do teatro nacional, aos críticos de produções dramáticas cabe também parte da missão,” segundo um jornalista, para quem a função da crítica é “contribuir para a formação da opinião pública e conseqüentemente educar o povo para a instalação do teatro nacional” (*Diário de Notícias*, 19/05/1888). O discurso muda quando se trata da elite: a razão da decadência é a “falta de apoio dos poucos que pensam melhor,” segundo Sebastião Siqueira Fernandes, para quem “só uma camada da sociedade pode fazer a duração do teatro culto, do teatro de ideia” (*Jornal do Brasil*, 12/01/1928). José Veríssimo associa o declínio ao abandono da cena nacional pela elite, captada pelo teatro europeu. O crítico relembra os bons tempos do romantismo, quando

havia gosto pelo teatro! O público acorria pressuroso às casas de espetáculo onde se representavam peças nacionais. Este público era o escol da sociedade carioca. Entusiasmava-se pelas peças, discutia os autores, formavam partidos em torno de teses que encontravam então no teatro um transmissor fiel. (*O Paiz*, 22/03/1912).

Comentário que mostra que o debate em si, o ato de se falar do teatro, tem sua importância.

Polêmicas e produção de salvadores

O debate ultrapassa os limites do pessoal do teatro: “Não são somente os críticos de arte, os profissionais, que o discutem; é toda a gente, qualquer chimpanzé da parvoíce, todo o bicho careta da toleima enfatuada” (*Diário de Notícias*, 28/06/1891). Um poema assinado por “Um da banda” ironiza o fato de que todo mundo, “o alfaiate, / o droguista, o cabeleireiro, / o barbeiro e o engraxate / e para guiá-los o

cocheiro!", se julga no direito de propor medidas para regenerar o palco (*Jornal do Commercio*, 13/03/1890). É comum, por exemplo, encontrar a questão nas páginas de correspondência dos jornais.

Frequentemente, o teatro nacional é apenas uma desculpa para iniciar duelos de erudição (Fig. 2): alguém lança a questão e desafia uma outra pessoa a respondê-la, a conversa que se segue se transforma em uma simples troca de insultos ou um desfile de erudição dos mais extravagantes, com os debatedores expondo sua vasta cultura sobre Shakespeare, a tragédia grega, Aristóteles, etc.

Figura 2

"O Teatro Nacional." [Ilustração], *O Malho*, ano XI, nº 528, 26/10/1912



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domínio público.

No final, a questão que desencadeou a querela simplesmente desaparece. Para uma boa parte dos numerosos anônimos que se pronunciavam sobre o tema, debater o teatro nacional se assemelha a uma atividade lúdica, com as páginas dos jornais se transformando em uma arena de duelo para o entretenimento do público (fig. 3). No limite, o teatro nacional é apenas um assunto para se falar, na falta de algo melhor, como confessa Álvaro de Amaranthe:

O quanto é triste a posição de um cronista literário quando os assuntos escasseiam? É bem enfadonha a posição daqueles que como eu têm por obrigação encher umas tantas tiras de papel e dizer alguma coisa do que se passou no mundo literário no espaço de 30 dias que se deixaram atrás! Mas se o assunto nos foge, [...] o que fazer senão limitarmo-nos àqueles poucos que aparecem? [...]
Portanto, agarremo-nos com ambas as mãos aos poucos assuntos que, como anjos salvadores, nos caem debaixo das vistas e demos pacífica conta da nossa missão, começando por falar... no teatro nacional [...] (*O Poeta*, 13/08/1884).

Figura 3
"O espectador... ausente." [Ilustração], *O Paiz*, 14/06/1916



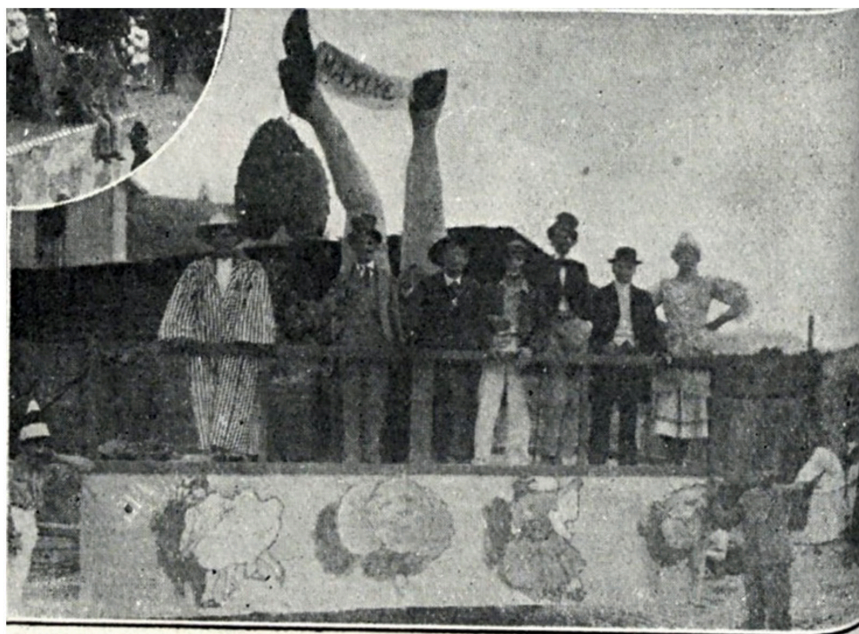
Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domínio público.

Nós encontramos a questão em lugares inesperados, como nos desfiles de carnaval. Em 1896, "os Democráticos fizeram muita gente rir até mais não poder com as críticas ao teatro nacional" (*Gazeta da Tarde*, 19/02/1896); em 1901, são os Fenianos que ironizam a questão teatral com um carro alegórico onde podia-se ver "uma charanga e espectadores, aplaudindo delirantemente as peças representadas pelos

bonecos figurando conhecidos atores” (*Jornal do Brasil*, 20/02/1901). E o mesmo clube retoma o tema em 1919, com um carro intitulado “Teatro Nacional” (fig. 4).

Figura 4

“Fenianos – Carnaval 1919” [Foto (Detalhe)], *Fon-Fon*, ano XIII, nº 10, 08/03/1919.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domínio público.

Em suma, todo mundo fala sobre o teatro. E se os discursos produzidos não se destacam pelo refinamento da reflexão, a repetição incessante em si tem o mérito de manter, por mais de um século, a questão do teatro como um assunto corrente do debate público. E não é preciso lembrar aqui o quanto a polêmica é, em si, um instrumento de propaganda. Mais do que isso, o debate produz a crença⁹ na importância do teatro e na necessidade de regenerá-lo, além de servir de base para a construção de categorias segundo as quais os homens de teatro organizam seu universo.

⁹ Tanto que alguns observadores vão se perguntar se o teatro não está em decadência exatamente porque se fala demais no assunto, como J. Brito: “Dizem-nos em crise. É possível; mas o mal maior é dizer-se isso a cada passo, a cada instante, repetidamente, a propósito de tudo. O público, de tanto ouvir, se convence mesmo de que aquilo, que ele vê todos os dias, está decadente. Às vezes, ele ainda não tinha dado bem por isso, mas de tanto lho dizerem e lho repetirem, acaba atendendo e verificando.” (*A Notícia*, 04/01/1909).

Isso não impede que alguns observadores reclamem que poucas soluções práticas saiam desse debate:

O Sr. Lindolfo Collor, jovem publicista que se vem recomendando à admiração nacional com uma enquete sobre o nosso teatro, não tem perdoado às gentes da moderna geração a ânsia que todos sentem neste país de dizer qualquer coisa de que o motivo elegante faça obscurecer o senso prático. [...]

O teatro nacional é uma blague e um detestável pretexto. [...] Então, como os assuntos mais fúteis são sempre os mais fáceis, resolveu perder um tempo útil e fazê-lo perder a intelectuais que, por o serem, não têm noção do tempo.

Obrigou-os ou incitou-os a dizerem coisas, [...] todas participando do sabido e do ineficaz, na certeza já certa de que no Teatro Nacional ficaria tudo como dantes [...]. (*Careta*, nº 197, 09/03/1912).

Ora, o autor, que assina como *Conde de Luxo em Burgo*, ao negar a utilidade prática da enquete, ainda assim dá pistas para entender a sua realização: a vontade do jovem jornalista de ser notado e da “moderna geração” de falar sobre o assunto. Estudando o caso francês, Pascale Goestchel (2016, p. 154-171) afirma que a enquete é uma expressão fundamental da identidade e da coesão de um corpo profissional que, além de legitimar a revista ou o jornal que a publica, é uma maneira, para aqueles que a respondem, de se colocar no espaço mediático. Além disso, ela dá a palavra a alguns agentes reconhecidos como legítimos interlocutores do debate e contribui para a formação de um discurso, que não é sempre coerente, mas que faz sistema e tem por objetivo convencer os leitores que a decadência é real e que a questão ultrapassa os limites do mundo do espetáculo.

A imprensa serve, portanto, como instância de consagração e de reconhecimento mútuo. Isso explica alguns casos curiosos de roubo de identidade, quando alguém se infiltrava em uma conversa assinando com o nome ou pseudônimo de um dos participantes, o que pode ser interpretado como uma forma de participar do debate sem as credenciais necessárias. Isso aconteceu durante um “duelo artístico”, para utilizar as palavras de Oscar Guanabarino, entre este e o professor Miguel Cardoso (1850-1912). Durante uma violenta troca de gentilezas, uma terceira pessoa se insere na conversa tentando se passar pelo segundo. Mas Guanabarino, que até então dirigia palavras duras ao seu oponente, nota a presença do falsário e imediatamente muda o tom, repudiando o intruso e cobrindo Cardoso de elogios:

Aproveitando-se de uma discussão séria, em terreno acessível tão somente a pessoas de espírito cultivado e fina educação, um inimigo do Sr. Miguel Cardoso [...] escreveu e assinou o nome do ilustre professor da Escola Normal num editorial do Diário de Notícias de ontem, fingindo responder ao nosso artigo de polêmica artística encetada com toda a hombridade de parte a parte. [...] O Sr. Miguel Cardoso é um artista de fino trato, educado na Europa, relacionado com pessoas muito distintas da nossa sociedade [...]. Na discussão poderá ser batido, mas, vencido

ou vencedor, contenda todo o respeito necessário à sua condição de moço ilustrado, cavalheiro distinto pelas suas maneiras delicadas e artista digno de entreter uma polêmica com a redação de uma folha que guarda as conveniências impostas pela civilidade. (GUANABARINO, 2019, p. 120).

Apesar da violência retórica, há um reconhecimento mútuo entre os debatedores. Participar do debate significa ser reconhecido como um igual. Se há violência, ela é sempre uma violência entre *pares*:

Efetivamente, esta questão do teatro nacional está quase em condições de figurar apenas como assunto de crônicas para encher, e parece que, no máximo, pode de tempos a tempos servir para um desses torneios de imprensa, em que os principiantes vêm exhibir as suas forças e onde alguns veteranos se prestam a comparecer por amizade ou simpatias para o novato cavalheiro. (*Gazeta de Notícias*, 20/03/1891).

Mais uma vez, o observador anônimo lamenta que nenhuma solução saia do debate, mas dá as razões para que ele ainda assim seja realizado: o interesse dos críticos em “encher” (o espaço das colunas) e a vontade dos principiantes de “exibir as suas forças”, quer dizer, de se inserirem no espaço público. Mas há dois níveis: “os principiantes” e os “veteranos”, e o comentário sugere que o debate estreita relações no interior de grupos, o que nos leva à lógica do duelo que rege as polêmicas literárias, tal como Roberto Ventura (1991, p. 146-149) analisou, que pressupõe a luta entre iguais, entre adversários que ocupam a mesma posição na hierarquia interna de seus grupos.

A crítica em si é um exemplo das contradições dos apelos a união das quais falamos. Ao mesmo tempo em que se critica a falta de harmonia entre os críticos – João do Rio afirma que uma das razões da decadência do teatro é a “falta de solidariedade dos jornais, é a algidez idiota de muitos” (BARRETO, 2009, p. 114) –, as polêmicas nas páginas dos jornais são um instrumento de autopromoção. Além disso, é preciso lembrar que quase todos os críticos são também autores e, ao mesmo tempo, reivindicam uma independência e uma objetividade da crítica. Isso produz dinâmicas contraditórias entre cabotinismo, pessoal e da própria capela literária, e rivalidades com outros críticos, eles também escritores. Ao mesmo tempo em que é possível denunciar que “com os autores nacionais, havia clara e patente má vontade dos autores nacionais, todos notáveis críticos”, (BARRETO, 2009, p. 115), todo comentário elogioso a um colega pode ser visto com suspeita pelo leitor. Artur Azevedo deixa claro o impasse:

Os jornalistas, em vez de confraternizarem, andam todos os dias a notar os erros dos colegas [...]. Se me sucede tratar algum escritor por amigo, no dia seguinte é infalível um remoque de Escaravelho [Luiz de Castro, pai], como se não me fosse permitido ter amigos.

O leitor, se não for literato, o que é difícil, pois hoje em dia não há quem o não seja (Até eu!), dirija-se a um por um dos nossos escritores públicos, e peça a opinião deles sobre qualquer dos

seus colegas, indistintamente. Depois de haver arrecado vinte ou trinta respostas, meta a mão na consciência e diga-me se é possível organizar nesta terra uma associação literária sem muita hipocrisia. (In SILVA, 2010, p. 697).

Vemos assim que o debate serve para explicitar os desafios do meio teatral, diferenciar grupos e marcar as posições de cada indivíduo no interior desse universo. Sobre este último ponto, o mais importante é a identificação de seus líderes, afinal, o teatro é o Lázaro que espera o seu "Cristo", e é o próprio Artur Azevedo que se compara ao filho de Deus: "não julguem o leitor que pretendo ser comparado a Cristo, [...] mas creia que esta campanha em favor de uma ideia com que muitos simpatizam e que ninguém defende, é um verdadeiro martirólogo" (*A Notícia*, 25/10/1900).

A luta pelo teatro nacional é a luta do indivíduo contra o meio. Aqueles que aceitam a tarefa de liderar a regeneração das artes cênicas assumem todos os sofrimentos inerentes a tal missão. Trata-se de uma luta pela salvação coletiva e jamais pela glória pessoal. Procópio Ferreira (1939, p. 57) faz uma descrição da personalidade do ator Vasques com uma profusão de termos emprestados à religião:

Vasques deu ao mundo tudo o que possuía de puro e de bom, como missionário em catequese. Foi além de si próprio porque tratou mais do bem coletivo que da alegria pessoal. [...] No muito que produziu deixou vincado o traço brônzeo do seu caráter. Nunca realizou pelo egoísmo do prêmio.

E Procópio continua: "com a simplicidade de um São Francisco de Assis, as ações saíam-lhe abençoadas, unguidas de tão sincera intenção de grandeza coletiva" (FERREIRA, 1939, p. 58). Ora, a generosidade era um atributo que o próprio Vasques atribuía a João Caetano durante sua campanha pelo monumento em honra ao seu mentor, que agora Procópio retoma como uma característica de todos os atores. No fundo, encontramos novamente a questão do estatuto social dos profissionais do teatro. O passado, a época de Vasques e João Caetano, era aquele tempo quando os atores gozavam da estima da sociedade:

Parece que a época de esplendor, do prestígio de nossos atores passou. [...] Hoje, nem sequer a nossa profissão constitui uma classe amparada pelos poderes públicos. Que força, que prestígio social tem um ator nas horas presentes? – Nenhum. [...] Qual o ator que vive no conceito familiar da sociedade? Que respeito social lhe é prestado? (FERREIRA, 1939, p. 72-73).

A referência ao passado forma uma tradição. Cada novo líder se coloca como continuador da tarefa de seus antecessores. Procópio continua a obra de Vasques, da mesma forma que este continuava a obra de João Caetano. Igualmente, após a morte de Artur Azevedo, outros candidatos a líder vão aparecer como continuadores de seu trabalho. Fundando a Escola Dramática Municipal, em 1910, Coelho Neto continua "com denodo a luta tenaz e persistente de Artur Azevedo" (*A Imprensa*, 18/04/1910). Durante uma homenagem a Gomes Cardim (1865-1932), fundador da Companhia Dramática Nacional, o ator João Barbosa descreve o trabalho deste como um compromisso com a memória do dramaturgo:

Um dia, Artur Azevedo escreveu-te, chamando-te sua companhia, seu amigo e mais que seu amigo, seu irmão de cruzada em prol do nosso teatro. Tomaste para com a sua memória um compromisso sagrado e tens sabido mantê-lo. Grandes e cruéis já têm sido as tuas decepções, mas ainda não fraquejaste em meio da peleja. [...] Nenhum interesse remunerador te guia, apenas o impulsiona o ardente desejo insatisfeito da realização do teu ideal. (*Gil-Blas*, nº 87, 07/10/1920).

Um trabalho, como vemos, totalmente desinteressado, como era aquele de Artur Azevedo, que jurava: "A minha catequese em favor do teatro não é feita para o meu interesse individual: trabalho para os outros, para os que agora chegam, para os que hão de chegar" (In NEVES, 2002, p. 14).

No entanto, é curioso notar que, frequentemente, os mesmos que lutam pela regeneração do teatro nacional são também acusados de serem os responsáveis pela sua decadência. Muito se questiona a contradição entre seus discursos e suas ações, uma vez que os mesmos que se apresentavam como regeneradores do teatro, colocavam em cena peças consideradas de baixo nível literário. Mais uma vez, é com o argumento do sacrifício em nome do bem comum que esses líderes se justificam: eles sacrificam sua integridade artística para que seus colegas possam colocar o pão na mesa de suas famílias, como diz Vasques:

Cansado de uma luta de onze anos, sem esperanças, sem auxílio, vendo que nada conseguia, entregue aos próprios recursos de artistas que precisavam viver, ataquei o inimigo na sua própria fortaleza; escrevi o *Orfeu na roça*.

A arte chorou de vergonha, é verdade, mas os meus companheiros estavam salvos. (*Gazeta da Tarde*, 29/11/1883).

Da mesma forma, Artur Azevedo afirma que ele não impõe "ao empresário uma peça que [lhe] valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo," recusando sacrificar "o interesse alheio às [suas] veleidades de escritor dramático" (In NEVES, 2002, p. 272).

Em suma, o "homem necessário ao teatro" era aquele que "servia-o continuamente e de todas as maneiras que podia. Cuidava mais dele do que de si próprio.

Andava constantemente metido em projetos [...] que não lhe rendiam coisa alguma” (apud FERREIRA, 1939, p. 32), segundo as palavras de João Luso (1874-1950) sobre o ator João Barbosa. No entanto, é óbvio que carregar a cruz da missão de regeneração do teatro nacional traz benefícios individuais.

Esses benefícios são, em primeiro lugar, simbólicos: uma enorme estima individual que pode gerar homenagens parecidas àquelas que são feitas às grandes figuras do passado. A estátua de João Caetano é também a estátua de Vasques e, após a morte deste, um medalhão de bronze com sua efígie foi inserida no pedestal do monumento. Realiza-se assim uma operação memorialística que coloca os dois personagens lado a lado como os patronos dos atores brasileiros, como diz José do Patrocínio:

O teatro tem duas máscaras [...]: a tragédia e a comédia. O teatro nacional, já as afivelou, com uma espontaneidade genial. João Caetano e Vasques são os fiadores da nossa aptidão, um representando a tragédia, o outro a comédia. Em torno dos dois, como planetas em torno de sóis, temos tido uma plêiade de artistas de merecimento real. (*A Notícia*, 28/11/1904).

Mas essa posição pode produzir ganhos bem mais concretos: Artur Azevedo era frequentemente acusado de liderar a campanha pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro em benefício próprio, pois ele seria naturalmente seu diretor. Se o dramaturgo morreu no ano anterior à inauguração do teatro, suas ações parecem indicar que ele estaria feliz em abandonar seu emprego público pela direção da nova instituição, apesar de ele jurar não querer ser mais do que espectador no novo teatro (SICILIANO, 2016). Mais importante, isso mostra que a disputa dos benefícios oferecidos pelo Estado era uma questão na cabeça dos atores da época. E quando o Estado abria os cofres para o mundo do espetáculo, Artur Azevedo aparecia sempre como a primeira escolha para levar a cabo o projeto público, como foi o caso do teatro da Exposição Nacional de 1908, que teve o dramaturgo como diretor.

Voltemos a nossa problemática: por que se fala em decadência?

Em primeiro lugar, é preciso salientar a falta de precisão dos termos do debate. Ninguém parece preocupado em definir o que significa a “decadência” e é normal encontrar em um mesmo duelo dois debatedores com perspectivas completamente distintas sobre o declínio da cena sem que, no entanto, alguém se preocupe em estabelecer um terreno comum de discussão. Também o “teatro nacional” está longe de ter um significado claro: jamais definido, significados implícitos bastante diversos aparecem, o “teatro nacional” podendo significar um ramo das artes do país; um edifício teatral; o conjunto dos artistas e dramaturgos brasileiros; uma companhia teatral financiada pelo Estado; qualquer espetáculo com atores brasileiros; qualquer espetáculo em língua portuguesa (incluindo as companhias portuguesas);

uma dramaturgia escrita por autores brasileiros; ou mesmo tudo e qualquer coisa que aparecesse em cena nos teatros do país¹⁰.

Também a coerência não parece ser a principal preocupação dos debatedores. Um mesmo ator pode emitir discursos francamente contraditórios conforme ele se dirige a um ou outro interlocutor, se insere em uma polêmica ou outra. No final, a impressão que fica é que as justificativas dos atores e suas propostas são elaboradas no calor do momento e cada debatedor é livre para escolher o argumento que é mais conveniente naquela situação específica em que ele se encontra.

E é exatamente este o ponto principal: o debate sobre a decadência não é uma discussão abstrata entre intelectuais; acima de tudo, ele é uma peça central dos jogos de disputas de poder e de legitimação da sociedade do espetáculo. Os debatedores são sobretudo profissionais engajados no cotidiano da prática teatral e que buscam soluções para os impasses que lhes são colocados, tanto individualmente como para o grupo ao qual eles pertencem. Mais do que uma lamentação, o debate sobre o declínio da cena é a maneira pela qual a sociedade do espetáculo esclarece as questões e os desafios que lhe são colocados, são propostos caminhos a serem seguidos e as posições de cada ator são explicitadas. Enfim, ele é um apelo à união, única maneira de regenerar o teatro, ao mesmo tempo em que se tenta estabelecer uma coexistência pacífica entre os diversos interesses desse universo que parece sempre à beira da explosão.

Ao lado destes, toda uma nebulosa de atores exteriores ao mundo do espetáculo se apropria do debate e faz dele usos diversos. Dessa forma, eles contribuem, pela própria repetição, a manter o teatro no debate público e fazer dele um assunto importante que diz respeito à própria nação, a tal ponto que é o campo político que se apropria da questão: a arte dramática aparece frequentemente nos debates legislativos, tanto no nível nacional como no nível estadual e municipal (LEVY, 2016; SILVA, 2017) e alguns candidatos farão da regeneração do teatro uma das suas principais bandeiras durante as campanhas eleitorais¹¹, como Malvino da Silva Reis (1842-?), que se apresenta como candidato a deputado em 1884 (*O Mequetrefe*, n° 333, 1884, p. 7).

¹⁰ Sobre esta discussão, ver SILVA, 2019.

¹¹ Os candidatos que se mostrassem amigos do teatro garantiam a simpatia de pessoas importantes da imprensa, como Artur Azevedo que, durante as eleições, fazia elogios aos candidatos que tivessem alguma proposta para a arte dramática.

Fontes primárias

Fontes impressas

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Edição de João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ASSIS, Machado de, *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Edição de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, Moreira de. "João Caetano dos Santos", *Revista do IHGB*, v. 2, no XXXIII, 1870, p. 337-58.
- BARRETO, Paulo. *João do Rio e o palco*, vol. I. Edição de Níobe Abreu Peixoto. São Paulo: EDUSP, 2009.
- CÂMARA dos Srs. Deputados. *Annaes do Parlamento Brasileiro*: Sessão de 1873, 5 t.. Rio de Janeiro: J. Villeneuve & C., 1874.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques: o homem e a obra*. São Paulo: J. Magalhães, 1939.
- MAGALHÃES, G. *Antonio José ou o poeta e a inquisição*. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial, 1839.
- VALLE, Paulo Antônio. *Ensaio dramáticos*. [s. l.: s. n.], 1862.

Jornais (consultados na Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional)

- Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro: 1827-1839.
- Brazil*. Rio de Janeiro: 1883-1885.
- Brazil, O*. Rio de Janeiro: 1840-1852.
- Brazil Americano*. Rio de Janeiro: 1875-1876.
- Careta*. Rio de Janeiro: 1908-1930.
- Chronista, O*. Rio de Janeiro: 1836-1839.
- Cidade do Rio*. Rio de Janeiro: 1887-1902.
- Correio da Tarde, O*. Rio de Janeiro: 1855-1862.
- Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*. Rio de Janeiro: 1848-1868.
- Cruzada*. Rio de Janeiro: 1883.
- Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 1885-1895.
- Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 1821-1878.
- Espelho Diamantino, O*. Rio de Janeiro: 1827-1828.
- Fon-Fon*. Rio de Janeiro: 1907-1930.
- Gazeta da Noite*. Rio de Janeiro: 1879-1880.
- Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro: 1880-1901.
- Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 1875-1930.
- Gil-Blas*. Rio de Janeiro: 1919-1923.
- Imprensa, A*. Rio de Janeiro: 1898-1914.
- Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 1891-1937.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 1827-1930.
- Malho, O*. Rio de Janeiro: 1902-1930.
- Mequetrefe, O*. Rio de Janeiro: 1875-1893.

- Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro: 1843-1845.
Nação, A. Rio de Janeiro, 1872-1876.
Notícia, A. Rio de Janeiro: 1894-1916.
Paiz, O. Rio de Janeiro: 1884-1930.
Poeta, O. Rio de Janeiro: 1883-1892.
Revista Brasileira. Rio de Janeiro: 1857-1930.
Revista Illustrada. Rio de Janeiro: 1876-1898.
Revista Mensal da Sociedade. Rio de Janeiro: 1864-1874.

Referências Bibliográficas

- BARTHE, Yannick *et al.* Sociologie pragmatique: mode d'emploi. *Politix*, v. 103, n. 3, 2013. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-politix-2013-3-page-175.htm>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BUDASZ, Rogerio. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*. New York: Oxford University Press, 2010.
- CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 2 vols. São Paulo: Martins Fontes, 1955.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris: Albin Michel, 2008.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp, 1993.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03012005-221042/pt-br.php>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122010-123502/pt-br.php>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- GIRON, Luis Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro, São Paulo: EDUSP, 2004.
- GOETSCHER, Pascale. *La « crise du théâtre »: une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIIIe siècle-fin des années 1930)*. Mémoire d'HDR – Université Paris 1, 2016.
- GUANABARINO, Oscar. *Transcrições guanabarinas: antologia crítica*. Vol. I. Organização Luiz Guilherme Goldberg, Amanda Oliveira, et Patrick Menuzzi. Porto Alegre: LiquidBook, 2019.

- LEVY, Aiala Teresa. *Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924*. Tese (Doutorado em História) – University of Chicago, 2016. Disponível em: <https://knowledge.uchicago.edu/record/601>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: DIFEL, 1962.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966
- MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro, 1839-1892*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/280448>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial, 1820-1840*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- NEVES, Larissa. *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894- 1908)*. 2 t. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, 2002. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/269937>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- POLLETI, Daniel. *Cosmopolitisme en scène. Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)*. Tese (Doutorado em História) – Université Paris Saclay, 2022. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-03972293>. Acesso em: 20 de junho de 2024.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- REIS, Ângela; MARQUES, Daniel. O teatro do pré-modernismo. In: FARIA, J. R. (dir.). *História do Teatro Brasileiro*, v. 1. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 321-402.
- ROZEAUX, Sébastien. *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*. Tese (Doutorado em História) – Université Lille 3, Lille, 2012. Disponível em: <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/THESES-LILLE3/tel-00768691>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- SICILIANO, Tatiana. O guerreiro do Theatro Municipal : Arthur Azevedo e sua luta pela consolidação do teatro nacional. In QUEMIN, A.; BÔAS G. V. (org.). *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Marselha: OpenEdition, 2016, p. 300-314.
- SILVA, Charles Roberto. *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27092017-111334/pt-br.php>. Acesso em: 11 jan. 2024.

- SILVA, Esequiel Gomes. “*De Palanque*”: as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886). Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/e8e62020-48e9-4f61-8a65-e818c4f8cb1a>. Acesso em: 11 jan. 2024.
- SILVA, Raquel Barroso. *Teatro ligeiramente nacional no século XIX*. Curitiba: CRV, 2019.
- SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto nacional do livro, 1960.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Unicamp, 2002.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- YON Jean-Claude. *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Aubier, 2012.

Recebido: 23/02/2024 – Aprovado: 21/08/2024

Editores Responsáveis

Miguel Palmeira e Stella Maris Scatena Franco