



sala preta
ppgac

ISSN: 2238-3867

Volume 24
Nº 2
2025

REVISTA SALA PRETA

Apoios

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial / Processo 401240/2024-0)

ABCD - Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais / USP (Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP - Edital 2025)

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / ECA / USP

EXPEDIENTE

Editores Responsáveis pelo v.24 n.2

Luiz Paulo Pimentel de Souza (Editor Convidado)

Mariana Soutto Mayor (Editora Executiva da Sala Preta)

Paulo Bio Toledo (Editor Convidado)

Editores Executivos

Alessandra Montagner (UNICAMP)

Henrique Rochelle (USP)

Lucienne Guedes (USP)

Marcos Bulhões (USP)

Mariana Soutto Mayor (USP)

Sofia Boito (UNICAMP)

Suzana Schmidt Viganó (USP)

Verônica Veloso (USP)

Editores

Alexandra Dumas (UFBA)

Ana Júlia Marko (Universidad Catolica del Peru)

Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC)

David Atencio (Universidad Católica de Chile)

Jorge Lopes Ramos (University of Greenwich)

Maria Clara Ferrer (UFSJ)

Victoria Pérez Royo (Universidad Zaragoza)

Equipe Técnica

Pedro Henrique Chaves Bueno (Bolsista PUB, 2023-2025)

Tikinet (Revisão e Diagramação)

Conselho Científico

Aleksandar Dunderovic, Birmingham City University

Artur Sartori Kon, Universidade de São Paulo

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense

Carlos Gontijo Rosa, Universidade Federal do Acre

Carmela Soares, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Cassiano Quilici, Universidade Estadual de Campinas

Cecília Salles, Pontifícia Universidade Católica, Brasil

Flora Sussekind, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Gilberto Icle, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Gustavo Luiz Nunes Borghi, Universidade de São Paulo

Isabelle Launay, Université de Paris 8

Janaina Carrer, Célia Helena

Jaqueline Gomes de Jesus, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

João Florêncio, University of Exeter

Josette Féral, Université de Paris 3

Lúcio Agra, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Lynn Garafola, Columbia University

Naira Ciotti, Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Olivier Neveux, École Normale Supérieure de Lyon

Paulina Maria Caon, Universidade Federal de Uberlândia

Patrice Pavis, University of Kent

Renato Ferracini, Universidade Estadual de Campinas

Vicente Concílio, Universidade do Estado de Santa Catarina

Pareceristas

O ciclo editorial correspondente ao **V.24 N.2 (2025)** da **Revista Sala Preta** contou com a colaboração da comunidade acadêmica na revisão por pares. Agradecemos aos pareceristas abaixo, que contribuíram com pareceres para este ciclo.

Ademir de Almeida

Alexandra Dumas

Bebel Nepomuceno

Christian Fernando dos Santos Moura

Conrado Dess

Diego Moschkovich

Fernanda Raquel

Gustavo Guenzburger

Guilherme Augusto Diniz

Henrique Brener Vertchenko

João Roberto Faria

Julia Guimarães Mendes

Kildervan Abreu de Oliveira

Luís Augusto Reis

Maria Lívia Nobre Goes

Marília Ariza

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Nina Nussenzweig Hotimsky

Paola Lopes Zamariola

Patricia Freitas dos Santos

Paula Chagas Autran Ribeiro

Priscila Saemi Matsunaga

Roberta Carbone

Rodrigo Alves do Nascimento

Sara Mello Neiva

Suzana Schmidt Viganó

Viviane da Soledade

Walter Garcia

A Revista Sala Preta agradece o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq através do Processo 401240/2024-0 (Chamada CNPq Nº 30/2023 - Programa Editorial), da Agência de Bibliotecas e Coleções Digitais através do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP - Edital 2025, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / ECA / USP.



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i2p3-9

EDITORIAL

Luiz Paulo Pimentel de Souza

Mariana Soutto Mayor

Paulo Bio Toledo



O Brasil como problema no teatro, o teatro brasileiro como problema histórico

Este dossiê dedicado a temas da história do teatro brasileiro surgiu do interesse de seus editores em reunir estudos e análises que problematizassem fenômenos históricos ligados ao campo da linguagem teatral neste imenso e diverso território chamado Brasil. Pensar criticamente a história do teatro brasileiro é um exercício marcado por ambiguidades: se, por um lado, é preciso delimitar os pressupostos da categoria “teatro”, entendendo sua historicidade e limites de significação, por outro lado, se faz necessário desconfiar das expectativas nacionalistas que rondam a ideia de “Brasil” e questionar a própria expectativa de nação constituída, da “comunidade imaginada” Brasil. Ambas as categorias não são estáveis e quando relacionadas tensionam problematizações porque também precisam lidar com processos históricos de formação marcados por múltiplas violências, desmandos e desigualdades.

“Nunca houve um monumento da cultura que também não fosse um monumento de barbárie”, afirma Walter Benjamin (1996, p. 226) no sétimo fragmento das *Teses sobre o conceito de história* ao identificar que os processos de produção e de transmissão da cultura não estão isentos de violência e dominação. Desse modo, caberia ao pensamento crítico adotar o gesto teórico-político de **escovar a história a contrapelo**, residindo aí a tentativa de agir na contramão do gesto da monumentalização, o qual naturalizaria a crueldade como herança e como destino. Se nos dedicarmos a escutar o que ressoa da afirmação benjaminiana, torna-se inevitável reconhecer que a história do teatro brasileiro, quando tratada como monumento, relato linear e obediente às cronologias oficiais, também se configura como um campo marcado por tensões, apagamentos, silenciamentos e violências.

Diante dos impasses, surgem muitas perguntas: como pensar em teatro no período colonial? Como questionar os marcos de um pretense início do teatro brasileiro? Há “teatro brasileiro” antes da independência? Como analisar as dinâmicas culturais institucionalizadas em tensão com as formas sociais teatralizadas de grupos indígenas ou africanos? E como interpretar os processos de modernização do teatro brasileiro? Quais conexões podem ser feitas com as práticas contemporâneas? Os desafios das pesquisas em

história do teatro brasileiro são muitos e envolvem a pesquisa e interpretação de fontes documentais, o diálogo interdisciplinar, a leitura crítica de bibliografias e a busca por temas pouco estudados, para não dizer inéditos.

Apesar das dificuldades, é notável o aumento do número de pesquisas que ensaiam produzir novas perspectivas historiográficas a respeito do problema “teatro brasileiro”. Alguns desses estudos se dedicam a problematizar marcos e periodizações, outros partem do protagonismo de populações historicamente minorizadas, bem como de formas cênicas e manifestações culturais pouco estudadas do ponto de vista teatral. Algumas destacam ciclos notáveis de politização da cena, enquanto outras friccionam formas teatrais com instituições e estruturas sociais fundantes da moderna sociedade brasileira, tais como os campos jurídicos, o policial e o sistema escravista. Diferentes estratégias, mas uma orientação em comum: ao lançar novas perguntas à história do teatro brasileiro, essas pesquisas nos apresentam o desejo de não contar as mesmas narrativas que vinham sendo contadas, ou contá-las de outros modos, escovando-as à contrapelo, mobilizando novas perspectivas e metodologias. É na direção de oferecer novas perspectivas teóricas, metodológicas e temáticas para a história do nosso teatro que este dossiê foi pensado.

O dossiê apresenta inicialmente três artigos que têm em comum o objetivo de questionar marcos históricos consolidados por certos cânones historiográficos que indicam periodizações específicas a partir das noções de “modernização”, “nacionalidade” ou “crise” do teatro nacional.

No texto “De Machado a Vianinha: empenho na consolidação do teatro nacional”, Rafael Villas Bôas propõe uma leitura das articulações entre política e teatro, atravessando os projetos artísticos de dois importantes autores do teatro brasileiro. Tanto no trabalho de Machado de Assis quanto no de Oduvaldo Vianna Filho é possível observar um esforço formativo e crítico em torno da ideia de um teatro brasileiro, assim como a expectativa de sua renovação. Mas também ali reside o dilema: se toda formação seria uma seleção, todo recorte também produziria exclusões. O texto, ao recuperar esse percurso, não apenas revisita os marcos de um “sistema teatral”, mas expõe suas ambivalências e brechas.

Já o artigo “Da decadência à crise: o teatro brasileiro no contexto da modernidade (décadas de 1910 e 1920)” de Daniel Polleti analisa a emergência do discurso da “crise” do teatro nacional como reorganizador simbólico do lugar social das artes da cena diante da ascensão do cinema e das transformações urbanas nas primeiras décadas do século XX. A partir de fontes recolhidas da imprensa do período, o autor mostra como a ideia de “crise” desloca o debate sobre o teatro do campo artístico para o campo de suas finalidades sociais e civilizacionais. O teatro passa a ser espaço privilegiado onde se travam disputas sobre os modos de ver, sentir e organizar a experiência coletiva a partir do novo mercado de entretenimento urbano.

“Teatro brasileiro moderno: tradições interpretativas e vetores de difusão conceitual”, de Henrique Brener Vertchenko, segue problematizando os fundamentos conceituais e marcos históricos a respeito da ideia do teatro moderno nacional. A análise percorre uma ampla literatura de autores e autoras que vêm discutindo diferentes perspectivas a respeito dos marcos temporais em torno da encenação moderna e das inovações dramatúrgicas que propiciaram flagrar mudanças estéticas que configurassem uma nova era nas produções cênicas. Em seu percurso argumentativo, o autor evidencia como o ideal de um “teatro moderno” se constrói muitas vezes via exclusões estéticas, apagamentos históricos e um pacto com a lógica do progresso e civilização.

Os três artigos seguintes mobilizam debates sobre formas da cena oitocentista no Brasil pelo viés da relação entre teatro e escravidão, seja apresentando novas perspectivas para temas recorrentes na historiografia do teatro brasileiro, seja buscando novas interpretações para objetos pouco estudados. O texto de Luiz Costa-Lima Neto debruça-se sobre a obra *Os dois ou o inglês maquinista*, de Martins Pena, conectando-a com um período chave da política da escravidão no Brasil, entre 1840 e 1843, em que o tráfico negreiro seguia ativo apesar de sua ilegalidade. A análise de Costa-Lima Neto sobre os diálogos, as personagens e as situações cênicas da dramaturgia de Martins Pena é reveladora de novos sentidos para o texto à luz da conjuntura do período, explicitando o caráter crítico da obra, muitas vezes construído de forma quase explícita, como acontece nas referências ao traficante José Bernardino de Sá, presidente do Teatro São Pedro de Alcântara, no ano em que a obra foi encenada.

O artigo de Mariana Soutto Mayor “Por um teatro decente: transformações do trabalho teatral na capital do vice-reino do Brasil-Rio de Janeiro (1808-1822)” debate transformações estruturais na cena colonial entre o final do século XVIII e a chegada da família real no Rio de Janeiro, em 1808. A autora discute o trabalho teatral na América portuguesa a partir da presença de artistas negros e mestiços nos palcos coloniais, dando destaque para a forma cênica *lundu*, para entender o processo de mudança em curso disparado pela contratação de artistas europeus e a construção do Real Teatro São João (futuro Teatro São Pedro de Alcântara) no Rio de Janeiro, chamado “teatro decente” em decreto assinado por D. João. Tal processo revela disputas em termos de mercado de trabalho, mas também escolhas políticas que irão influenciar movimentos posteriores. Soutto Mayor também busca indagar sobre os vestígios da presença negra na cena oitocentista, e questionar apagamentos históricos.

O texto seguinte de Luiz Paulo Pimentel Souza, “Da Liberdade como benefício e encenada como mágica: uma crítica à tecnologia emancipatória posta em cena pelo movimento abolicionista nos teatros (1880-1888)” analisa as conferências emancipadoras do final do século XIX pela perspectiva da cena, indagando sobre os sentidos performativos do ato de conceder a liberdade em cena para um sujeitos escravizados. Longe de questionar o caráter político do movimento, Pimentel de Souza orienta o olhar do leitor para a composição estética e dramática de tais ações: quais eram os efeitos nos espectadores diante de tal “espetáculo”? Quais os debates mobilizados nas audiências que fortaleceriam o próprio movimento político organizado? Qual o papel dos artistas que se dispunham a organizar benefícios em favor de alforrias? Por que a escolha de um tipo de performance que se assemelhava aos espetáculos de mágica? Tais questões são articuladas em perspectiva crítica e em relação ao processo abolicionista, através do debate historiográfico recente sobre o período.

O último bloco de textos concentra análises de formas cênicas, espetáculos e dramaturgias localizados na primeira metade do século XX, destacando as intensas transformações políticas e sociais do país ao longo do período.

Em “A emergência do Grand-Guignol no Brasil: um estudo sobre *Dominó Negro* (1916)”, Sofia Almeida e Larissa de Oliveira Neves lançam luz sobre

uma forma cênica pouco conhecida e que teve presença no Brasil seja por meio de turnês de companhias estrangeiras como via produções nacionais: o Grand-Guignol. Ao se debruçar sobre o estudo de uma obra nacional dessa linguagem cênica, a peça *Dominó Negro*, de Guilhermina Rocha, o artigo evidencia como essa forma espetacular pode ser pensada como contribuição importante para tentativas de modernização da cena local.

Já o artigo “Teatro de canto de rua: Cecílio Sá e o teatro amador popular e religioso em São Luís na primeira metade do século XX”, de Gilberto Santos Martins, investiga a invenção de formas cênicas em São Luís articuladas à religiosidade popular e às práticas educativas/formativas. O estudo documenta a atuação do idealizador Cecílio Sá e do Teatro de Canto de Rua como experiências de produção teatral que desafiam as divisões entre o erudito e o popular, o laico e o religioso, o teatro e a pedagogia.

“*Ópera Café*, de Mário de Andrade: um ensaio de teatro político no palco imaginário do modernismo paulista”, de Philippe Curimbaba Freitas, analisa o manuscrito da peça operística de Mário de Andrade considerando-o uma das primeiras experiências de teatro político nacional. Ao longo do texto, o autor propõe abordar a *Café* como um projeto artístico de mão dupla: por um lado, haveria uma tentativa inédita de atrair um público de espectadores centrado nas classes urbanas trabalhadoras e rurais, por outro, seria possível observar a figura do artista posicionada de modo a tornar sua missão conduzir esse público a um caminho libertário, assumindo às vezes um papel de sacerdote ou líder espiritual.

Por fim, “Teatro sob o véu do autoritarismo: entrevista com Edson Roberto Santana” registra narrativas, memórias e interpretações da arte de uma época realizadas por uma importante figura do teatro brasileiro. A entrevista, conduzida por Ademir de Almeida em 2019, percorre a trajetória do ator, diretor e dramaturgo desde sua entrada no Teatro de Arena até sua atuação no Grupo Núcleo, bem como na invenção da forma do Teatro Jornal. O relato, atravessado por reflexões sobre estratégias de sobrevivência e gestos de coletivização do saber teatral, testemunha a invenção de uma cena política em época de intensa repressão estatal, perspectivando a potência do trabalho criativo na forja de brechas, vínculos e novas formas cênicas.

Ao reunir perspectivas diversas, este dossiê visa afirmar a história do teatro brasileiro não como um acervo pacificado, mas como campo que segue

em disputa e aberto a novas perspectivas e investidas teóricas e metodológicas. Escovar essa história à contrapelo não é apenas uma metáfora procedimental, mas sim um imperativo político diante das formas recorrentes de silenciamento, apagamento e captura simbólica que atravessam a produção e a memória das artes cênicas no Brasil. Se, como nos lembra Walter Benjamin, pode-se apoderar do passado como imagem que relampeja num instante de perigo, os textos aqui reunidos acendem esses lampejos ao iluminar fissuras, redesenhar arquivos e fontes, deslocar marcos, e interrogar as condições de possibilidade daquilo que se pode chamar teatro brasileiro.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política* (Obras escolhidas, vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 22-232.



De Machado a Vianinha: empenho na consolidação do teatro nacional

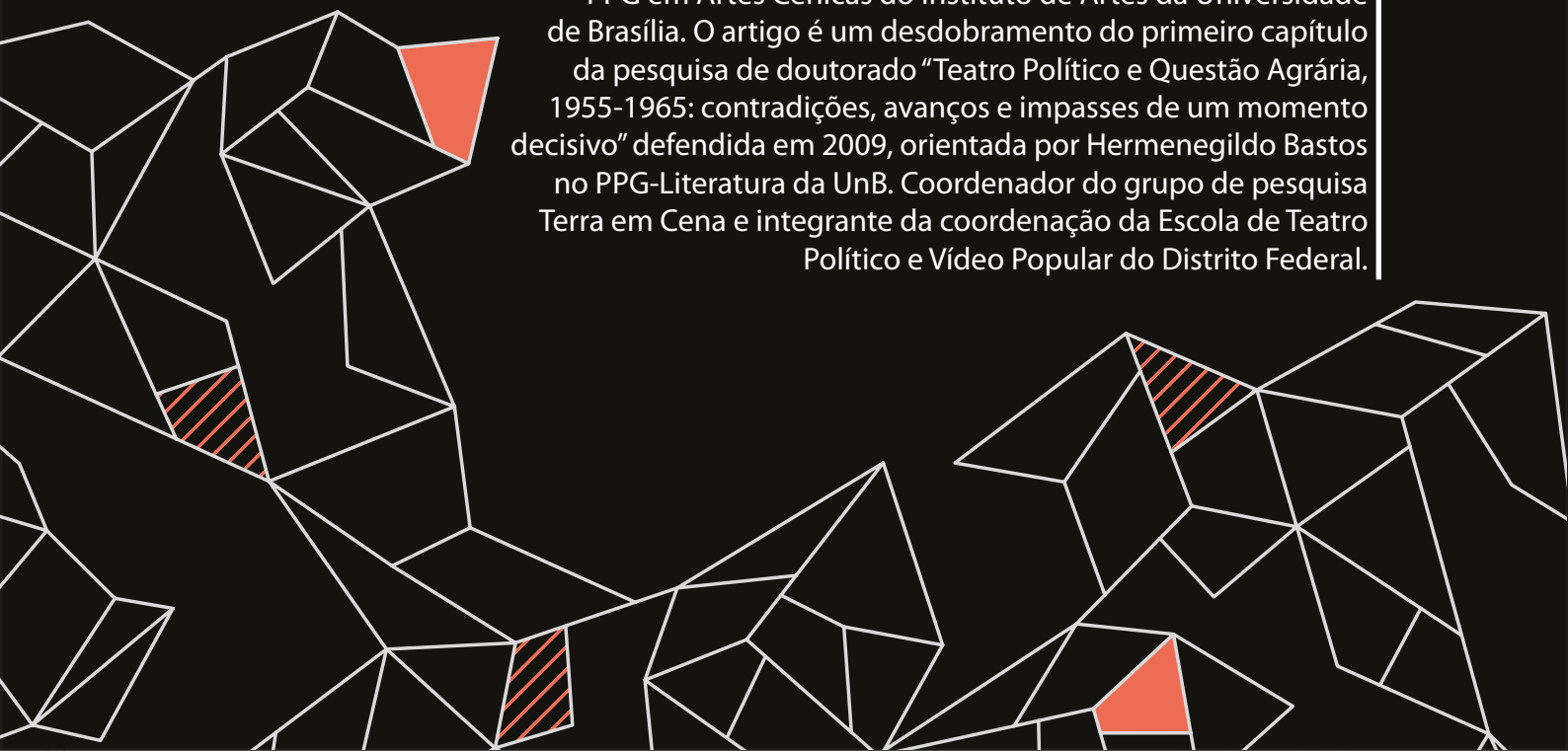
*From Machado to Vianinha:
commitment to consolidating
national theater*

*De Machado a Vianinha:
compromiso de consolidación
del teatro nacional*

Rafael Litvin Villas Bôas

Rafael Litvin Villas Bôas

Professor Doutor Associado III do Campus de Planaltina e do PPG em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. O artigo é um desdobramento do primeiro capítulo da pesquisa de doutorado "Teatro Político e Questão Agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo" defendida em 2009, orientada por Hermenegildo Bastos no PPG-Literatura da UnB. Coordenador do grupo de pesquisa Terra em Cena e integrante da coordenação da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal.



Resumo

O artigo analisa, de forma comparada, as providências de Machado de Assis para a consolidação do sistema literário nacional e as providências de Vianinha, em conjunto com Augusto Boal e outros, para a formação do sistema teatral brasileiro. O processo de construção e consolidação do sistema teatral brasileiro é analisado pelos pontos de vista histórico e estético, com ênfase na produção dramatúrgica do período, que supera dialeticamente os limites do Realismo Dramático com o Realismo Crítico, mediante forte influência de Bertolt Brecht. A pesquisa demonstra como atuaram com destacado empenho na consolidação de tradições artísticas brasileiras, marcadas pela expressão crítica da realidade local e pelo contraponto com a norma cosmopolita. Uma das principais evidências do argumento é o ensaio de Vianinha “Momento do teatro brasileiro” (1958).

Palavras-chave: Formação, Sistema literário, Sistema teatral, Teatro brasileiro, Realismo.

Abstract

This study compares the measures by Machado de Assis to consolidate the national literary system and the measures by Vianinha, Augusto Boal, and others to form the Brazilian theatrical system. This research analyzes the process of construction and consolidation of the Brazilian theatrical system from historical and aesthetic points of view, stressing the dramatic production of the period, which dialectically overcomes the limits of dramatic realism by critical realism via the strong influence of Bertolt Brecht. This research shows how they acted with outstanding commitment to consolidating Brazilian artistic traditions and its critical expression of local reality and the counterpoint with the cosmopolitan norm. One of the main pieces of evidence for the argument is Vianinha's essay *Moment of Brazilian Theater* (1958).

Keywords: Formation, Literary system, Theatrical system, Brazilian theater, Realism.

Resumen

Este artículo realiza un análisis comparado de las medidas tomadas por Machado de Assis para consolidar el sistema literario nacional y las medidas tomadas por Vianinha, junto con Augusto Boal y otros, para constituir un sistema teatral brasileño. Se analiza el proceso de construcción y consolidación del sistema teatral brasileño desde los puntos de vista histórico y estético, con énfasis en la producción dramática del período, que supera dialécticamente los límites del realismo dramático con el realismo crítico, mediante la fuerte influencia de Bertolt Brecht. Esta investigación demuestra cómo actuaron con destacado compromiso para consolidar las tradiciones artísticas brasileñas marcadas por la expresión crítica de la realidad local y el contrapunto con la norma cosmopolita. Una de las principales evidencias del argumento es el ensayo *Momento del Teatro Brasileño* (1958).

Palabras clave: Formación, Sistema literario, Sistema teatral, Teatro brasileño, Realismo.

O teatro em busca de uma nação ou uma nação em busca de um teatro?

A reflexão de Machado de Assis: “Não só o teatro é um meio de propaganda, como também o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante”, presente em uma crítica teatral publicada em *O Espelho*, em 2 de outubro de 1859, se lida descolada de seu contexto e destacada do texto em que se insere, pode dar a falsa impressão de que Machado de Assis foi pioneiro, no Brasil, da divulgação da filosofia marxista-leninista, cuja doutrina da propaganda e agitação cumpre um papel estratégico¹.

A despeito de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e Vladimir Ilitch Ulianov Lênin (1870-1924) serem relativamente contemporâneos, a recepção brasileira do comunismo é posterior – o Partido Comunista Brasileiro (PCB) é criado em 1922 –, o que desencoraja a hipótese da ligação direta de Machado com uma tradição radical de teatro em progresso², que toma impulso em meados das décadas de 1910 e 1920, após sua morte, portanto, e que teve Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), na Alemanha da primeira metade do século XX, e, posteriormente, Vianinha (1936-1974), Guarnieri (1934-2006) e Boal (1931-2009), no Brasil da década de 1960, como alguns de seus principais expoentes.

Contudo, nada nos autoriza a descartar por completo a hipótese de que haja determinada ligação entre o sentido de propaganda presente no texto de Machado e nos textos de Vianinha, que, por sua vez, herda o legado da experiência soviética, pelo fato de atuar como militante do PCB. A ligação, entretanto, não é da ordem da simetria do engajamento, isto é, pode haver uma espécie de articulação por vias tortas, cujo fio da meada seria o empenho na consolidação do teatro nacional.

Tanto Machado quanto Vianinha foram homens de letras que protagonizaram, cada qual em seu tempo, o empenho pela consolidação de uma

1 O texto *Que fazer?* de Lênin, emblemático para o debate sobre agitação e propaganda, foi publicado pela primeira vez em 1902.

2 Entretanto, cabe ressaltar que, em algumas crônicas, como na de 11 de maio de 1888, Machado faz menção ao socialismo e aos socialistas (Assis, 1990, p. 56-59), o que indica o conhecimento do escritor da existência dessa doutrina.

tradição artística brasileira marcada pela expressão crítica da realidade local e pela assimilação crítica da norma cosmopolita.

Machado de Assis trabalhou em jornais como crítico teatral, redigiu importantes ensaios e artigos sobre a produção artística nacional, escreveu peças, poemas, crônicas e contos, e consagrou-se como romancista. Além disso, no âmbito institucional, foi fundador da Academia Brasileira de Letras, providência aparentemente ambígua, na medida em que parece imitar, à moda ilustrada, as correlatas academias europeias, ao mesmo tempo em que, como faca de dois gumes, se tratava de providência para garantir a acumulação interna da tradição literária local.

Embora Vianinha seja mais conhecido como um dos principais dramaturgos do teatro brasileiro, caracterizou-se também pela militância política e pelo ativismo cultural, foi o principal estimulador da criação e do desenvolvimento dos Centros Populares de Cultura (CPCs), escreveu ensaios de intervenção e trabalhou como ator, de teatro e cinema, além de ter encerrado a carreira escrevendo roteiros para séries e programas de televisão. Todavia, como o fio da meada não correrá pela trilha autobiográfica, e sim pela comparação do senso de nacionalidade que ambos procuraram cobrar ao teatro feito no Brasil, retornemos às críticas de Machado.

O argumento de Machado, que precede a afirmação destacada no início, compara o teatro com a imprensa e a tribuna como canal de iniciação e meio de proclamação e educação pública. Em crítica anterior, de 25 de setembro de 1859, Machado (Assis, 1944, p. 10) afirma: “O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização”. Caberia ao teatro, portanto, a função edificante de, por meio da supremacia da ideia, diante do meio inculto, colaborar para o ajuste entre o modelo e a realidade:

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo. (Assis, 1944, p. 10)

A perspectiva é ilustrada, e o teatro é posicionado na vanguarda dos meios de educação e moralização das massas. Contudo, como o fundamento do argumento ascende às origens do liberalismo, cujo marco é a Revolução Francesa (1789), há passagens em que o legado republicano assume contornos radicais, pela crítica direta aos privilégios das “castas superiores”

Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

E assim, sempre assim: a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos. (Assis, 1944, p. 18)

Machado aponta ainda uma vantagem do teatro em relação à imprensa e à tribuna. Segundo ele, no teatro, a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise, enquanto, nas outras duas esferas, a verdade é discutida, analisada. O viés da racionalidade, da lógica ficaria para a tribuna e a imprensa, enquanto o teatro seria a linguagem encarregada de uma espécie de demonstração sensível da verdade: “De um lado a narração falada ou cifrada, de outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática” (Assis, 1944, p. 19). Daí a aposta de que o teatro seria o meio mais eficaz e insinuante de propaganda. Na sequência da afirmação, o autor afirma taxativo: “É justamente o que não temos” (Assis, 1944, p. 19).

As razões dessa ausência são explicadas nas mesmas críticas de 1859 aqui tomadas como objeto de análise. Na crítica de 25 de setembro de 1859, Machado reclama da falta de iniciativa para o deslanche da dramaturgia nacional, apesar da existência de condições favoráveis: “Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema” (Assis, 1944, p. 8). Existiriam, portanto, segundo o crítico, elementos importantes para a formação de um sistema teatral nacional: a matéria local a ser figurada dramaturgicamente (terreno) e a tradição de auditório (rebanho) a

garantir um público e um círculo de escritores (planetas), ainda que modesto, na falta de um dramaturgo capaz de dar o salto de qualidade esperado.

Décio de Almeida Prado (1955, p. 249) afirma, no ensaio “A evolução da literatura dramática no Brasil”, que:

o teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçada nos três elementos contínuos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa, de fato, com a Independência. Não nos faltam, é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais. Mas são manifestações isoladas, esporádicas, insuficientes para afirmar a existência de um verdadeiro teatro.

Entretanto, quase quatro décadas após a Independência, Machado diagnostica o caráter incipiente da atividade teatral no país, desprovida de acúmulo interno, dependente e vulnerável às influências estrangeiras:

As massas que necessitam de verdades, não as encontrarão no teatro destinado à reprodução material e improdutivo de concepções deslocadas da nossa civilização – e que trazem em si o cunho de sociedades afastadas.

Insisto pois na asserção: o teatro não existe entre nós: as exceções são esforços isolados que não atuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático [...]. (Prado, 1955, p. 19)

A influência externa, tida como nefasta, é também inevitável como modelo fundante da linguagem no Brasil, e o diferencial ficaria por conta de a capacidade da linguagem captar a peculiaridade da matéria social local, diversa da cosmopolita, e, nem por isso menor, pelo contrário, até mais promissora devido a seu caráter nascente. A título de exemplo da adoção do modelo estrangeiro como norma, cabe ressaltar comentário de Machado sobre o desajuste histórico entre adereços e personagens da companhia do teatro São Januário: “A primeira regra em arte dramática é a harmonia; o deslocamento é sempre uma decadência, uma destruição” (Prado, 1955, p. 19).

É interessante notar que, um século após as formulações de Machado, Vianinha manifesta, no artigo “Momento do teatro brasileiro”, de outubro de 1958, a intuição de que o rumo a seguir na ainda incipiente construção do

teatro brasileiro era a perseguição dos vestígios de nossa particularidade, enquanto país:

Muitos erros ainda. Muita coisa pra aprender, mas, acima de tudo, uma profunda humildade e um profundo amor por aquilo que é nosso, por aquilo que toca nossa gente, única maneira de fazer teatro e de fazer arte – partir daquilo que existe, que é visível, partir daquilo que compõe o homem no mundo em que vivemos. (Vianna Filho, 1983, p. 24)

Depreende-se daí certo senso de realismo calcado na concretude da especificidade local, que, ao mesmo tempo em que sugere lucidez nas providências para minorar o vigor das influências externas, vai se manifestar também como obstáculo a ser superado, tendo em vista as limitações dramáticas dessa concepção de Realismo.

O desajuste funcional do Realismo no teatro brasileiro do século XIX

No Brasil do século XIX, de maioria iletrada, a despeito das ambições cosmopolitas, a recepção do Realismo, como estilo de época, foi mediada por certo desajuste funcional, expresso por meio da função moralizante e civilizadora com a qual os dramaturgos se viram empenhados, conforme notamos no exemplo das posições críticas de Machado de Assis. Segundo Décio de Almeida Prado (1955, p. 262), a filosofia seria: “Se a realidade é imoral, corrija-se a realidade”. Com prejuízo da verossimilhança, o empenho em prol da construção da nação ofuscou a percepção da realidade, entendida de acordo com as premissas europeias do Realismo, como representação de um ideal de verdade objetiva, “da vida como ela é”.

Ao analisar o drama *Mãe* (1862), de José de Alencar, Prado (1955) avalia que é possível entender a falsidade psicológica e social que move o protagonista, aparentemente branco, estudante de medicina, ao exultar de felicidade quando descobre que a escrava que lhe serve desde pequeno é sua própria mãe, se compreendermos que as premissas da peça se norteiam pelo seguinte ângulo: “os preconceitos são injustos, logo não existem” (Prado, 1955, p. 262). Segundo o crítico, o Realismo teatral, “pelo menos tal como foi

entendido entre nós, é o inverso do que viria a ser o Naturalismo: é otimista, espiritualista, comprazendo-se em descrever sentimentos elevados, em reconhecer no homem as melhores qualidades” (Prado, 1955, p. 262).

A quebra abrupta de continuidade da importação de formas de representação estéticas do teatro que, de acordo com a dinâmica europeia, deveria passar do Realismo para o Naturalismo foi “desviada” para a importação de gêneros de espetáculos considerados mais vulgares – o *vaudeville*, a revista, o café-concerto, a mágica e a opereta –; é mais um capítulo do descompasso estrutural entre formas estéticas estrangeiras e matéria social local. Afinal, como incorporar ao pé da letra o espírito naturalista de objetividade e imparcialidade, que introduz na literatura inclusive os aspectos bestiais e repulsivos da vida, dando preferência às camadas mais baixas da sociedade (Prado, 1955) diante das lentes empenhadas do nacionalismo? Sem falar no fato de que, nos países do centro, foi com o Naturalismo que os proletários entraram em cena como personagens e protagonistas – dado que não encontraria paralelo corrente no Brasil escravagista.

Nessa viravolta, Machado de Assis – que conseguira, por meio de sua literatura, imprimir ao Realismo uma dimensão crítica muito além do significado de Realismo como estilo de época – reagiu, em 1873, de forma preconceituosa a esses gêneros de espetáculo e ao gosto do público:

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor severas obras 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? (Assis apud Prado, 1955, p. 264)

A expectativa dos homens de letras do período em relação ao meio – de que o teatro deveria cumprir um papel formativo, no sentido de moralizar e civilizar a população inculta – deve-se provavelmente ao caráter de evento social coletivo do ato teatral, que proporcionava o encontro das pessoas e a discussão posterior das peças, nos salões. Além disso, como naquela época, e até hoje, a leitura não era um hábito no Brasil, a expectativa de divulgar e fixar a moral dominante foi investida no espetáculo teatral.

Na ausência de formação, a tradição da comédia de costumes

De acordo com Décio de Almeida Prado (1955, p. 255), em reflexão sobre a evolução da literatura dramática no Brasil, a única tradição que teria vingado em nosso teatro foi a comédia popular:

Martins Pena não chegou a dedicar ao teatro dez anos de vida – a tuberculose não lhe deixou tanto tempo. Foi o suficiente, todavia, para que legasse ao nosso teatro a sua única tradição possuidora de alguma vitalidade, – a tradição cômica popular. Os tipos que descreveu, o matuto ingênuo, o estrangeiro esperto e embromador, a velha ranzinza, o malandro simpático, ficaram para sempre nos nossos palcos.

Paulo Arantes, comentando a avaliação de Prado, reflete que, a despeito de não ter se dado uma formação propriamente, se instalou no Brasil uma tradição, por onde nosso teatro sempre recomeça:

Toda vez que se exaure o arremedo anterior, “renasce a nossa comédia, inocente de tudo o que se passa no resto do mundo”. Como se uma falha recorrente de formação assegurasse o funcionamento em continuidade de um filão teatral que pelo menos não ofendia o sentimento de verossimilhança do público – como diria, no seu tempo, um José Veríssimo, vexado pelo espetáculo de uma sociedade incoerente e canhestra e que portanto não se prestava, sem evidente impressão de artificialidade, à estilização elevada do drama moderno. Em suma, no que se refere aos momentos decisivos da formação desequilibrada numa sociedade mal acabada como a nossa, a frágil linha de continuidade lhe vem da tradição cômica popular, cuja vitalidade no entanto é da ordem da repetição, uma espécie de baixo contínuo que antes embarça do que facilita uma “evolução” perseguida com tanto afinco. Daí a marcha realmente forçada rumo ao gosto moderno, como costuma salientar o próprio Décio de Almeida Prado, lembrando, por exemplo, da nossa vanguarda de boca para fora, obrigada a afetar apreço pela atualidade internacional, porém se entregando, não sem nenhum remorso, à graça rudimentar das chanchadas nacionais: é que, tendo o nosso teatro crescido no ritmo sincopado que se assinalou, passamos abruptamente demais da comediazinha de costumes para o grande teatro de problemas. (Arantes, 1995, p. 143)

A análise que Vianinha faz de sua peça de estreia é emblemática a partir do paradoxo apontado por Arantes. Já envolto pelo ambiente do teatro em busca da expressão do homem brasileiro, reverberação estética da doutrina nacional desenvolvimentista³, Vianinha tece autocrítica sem complacência ao seu primeiro texto dramático, *Bilbao, Via Copacabana*, sem deixar de reconhecer, contudo, a filiação estética da obra e seu ponto de partida no universo da dramaturgia – de fato, indício de novo recomeço da nossa marcada tradição:

Comédia de costumes, talvez. Apesar de não conhecer bem o que se define neste termo. Há qüiproqué – há a santa ingenuidade. Há o reconhecimento posterior. São os truques da comédia. É teatro e mais nada. Neste sentido qualquer aproximação naturalista, mesmo realista, me parece perigosa. Seu vigor está na teatralidade – nos efeitos – nas pausas – na quebra de ritmo constante – na farta informação para reconhecimento dos personagens – no padrão nítido em que elas são construídas – a irreverência de Rainha – a ingenuidade de João – a grandiloquência de porta de barbearia de Pablo – a dignidade da inglesa. Estanques. Enxutos. Sem nuances, sem fundos psicológicos. Sem contrários. Sem dramas. [...] *Bilbao, Via Copacabana* nada traz ao pensamento moderno, ao questionário filosófico e social que o homem se propõe. Ela brinca. Então é brincar. E qualquer tentativa em contrário encerraria sua incipiente carreira. Antes de *Bilbao, Via Copacabana*, Oduvaldo Vianna Pai e Martins Pena andaram dando lição, cada um no que mais dominava, de diálogos, de ritmo e de situação cômica. (Vianna Filho, 1981, p. 30)

A nosso ver, a complexidade da obra é maior do que o dramaturgo sugere. Para além de mero exercício cênico, Vianinha estreia recuperando características épicas da comédia popular, daí a ausência de preceitos do drama que o autor reclama em sua peça: falta de nuances, de fundos psicológicos,

3 A etapa nacional-desenvolvimentista marca um momento econômico e político da história brasileira em que a oligarquia rural brasileira passa a dividir o poder com a burguesia industrial, a partir da década de 1930, e após a Segunda Guerra Mundial, este modelo se intensifica com o processo de substituição de importações, com o desenvolvimento do parque industrial brasileiro. Trata-se do processo de modernização do desenvolvimento brasileiro, que teve nas artes momentos expressivos em diversas linguagens, com artistas empenhados em retratar o Brasil por meio do reconhecimento de suas matrizes formativas, de sua população, da representação de sua força de trabalho, período em que o personagem brasileiro surge menos como promessa edificante da nova nação dos trópicos, mas como expressão fraturada das contradições do subdesenvolvimento, como legado histórico de um país ex-colônia que até poucas décadas era escravocrata.

“sem dramas”. Por meio da exploração satírica da contradição entre a ânsia de cosmopolitismo da classe média ascendente e a inanição permanente do meio, desnuda-se a dinâmica dialética do local e universal, ou da relação entre centro e periferia, tema caro às peças de Martins Pena e à parte da literatura brasileira. Prevalece, na posição de Vianinha sobre a peça, o preconceito, forjado havia décadas, de que a forma da comédia não é adequada para lidar com temas sérios. Do outro lado estaria o teatro de problemas. A fragilidade da posição dual será confirmada nas peças seguintes do ciclo do teatro político brasileiro, na medida em que as questões estruturais dos impasses do país são formalizadas pelas formas da comédia.

O principal fator do reconhecimento rebaixado da crítica da época para as comédias de Pena era a expectativa por um teatro bem ajustado ao modelo dramático, quando as comédias de Martins Pena pendiam muito mais para a esfera épica. É essa tradição reconhecida de forma resignada pela crítica oficial que a dramaturgia do ciclo de 1955 a 1964 saberá aproveitar e dela extrair o acento épico que definirá a eleição dos temas, personagens e formas das peças. É, portanto, a persistente tradição da comédia de costumes, que não encorpou ao ponto de carimbarmos a formação do sistema teatral brasileiro ao molde do literário, que funcionará como alavanca para a elaboração de peças como *Revolução na América do Sul*, *A mais-valia vai acabar*, *seu Edgar*, entre outras. Preocupado com a consolidação do teatro nacional, um dos méritos de Vianinha foi reconhecer e tornar visível essa linha evolutiva.

No ensaio “Teatro ao Sul”, Gilda de Mello e Souza reflete sobre o fato de o teatro ter sido a linguagem, juntamente com o cinema, em detrimento da literatura, que melhor expressou a crise da elite cafeeira paulista: “o teatro se antecipava no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance” (Souza, 1980, p. 109). Para explicar a questão, a ensaísta elenca argumentos sociais e estéticos. A urbanização acelerada do processo de modernização do Sul se diferenciou, em ritmo e forma, do modo como ocorreu no Norte.

No Norte, a relativa morosidade do processo permitiu que se formasse à margem do naufrágio uma classe de remanescentes disponíveis que,

tendo perdido os privilégios, vieram a público tentando recriar na arte o mundo perdido. O “testemunho da realidade” foi dado, assim, pelos membros mais seriamente atingidos pela crise e tivemos o grupo admirável de “romancistas da memória”, de que José Lins do Rego foi o expoente mais alto.

[No Sul] A decadência de todo um setor da sociedade era compensada pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez. (Souza, 1980, p. 110)

No teatro, a expressão da consciência do subdesenvolvimento começa a tomar corpo com *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, que formaliza esteticamente o processo de modernização conservadora ocorrido com a substituição do posto de comando entre as classes dominantes na década de 1930. E, num curto espaço de tempo, essa linha evolutiva assume contornos radicais, com peças como *Revolução na América do Sul* e *Brasil versão brasileira*, em que se pode notar a manifestação da consciência catastrófica do atraso, conforme os termos descritos por Antonio Candido no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (1989).

Consideração sobre a recepção do teatro de Bertolt Brecht no Brasil: do Realismo Dramático ao Realismo Crítico

As experiências de barbárie da primeira e segunda guerra, que, em última instância, indicam o atestado de falência da universalidade do projeto burguês, são elementos constituintes da teoria teatral brechtiana. A formulação dos procedimentos de distanciamento se liga a uma tentativa de crítica à naturalização da barbárie, em chave negativa, antissistêmica. Essa perspectiva não encontrava paralelo no Brasil, ainda empenhado na construção de seu projeto de nação, vítima distante e, em certa medida, beneficiado pela hecatombe das duas grandes guerras mundiais. O crítico Roberto Schwarz atentou para os desajustes da recepção positiva de procedimentos forjados em contexto e com sentido oposto:

Conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica a mitologia burguesa do indivíduo avulso. Em suma, as constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo – a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando o denominador comum. (Schwarz, 1999a, p. 121)

O modo como o procedimento do distanciamento foi apropriado pelo teatro brasileiro ilustra o desajuste, pois, ao invés de proporcionar a visão distanciada e, por isso, crítica da realidade, o recurso funcionou, em parte, a serviço da identificação mistificadora que a dimensão nacionalista do desenvolvimentismo requeria. Avaliando o papel de Vianinha na recepção brasileira da influência brechtiana, Betti (2005, p. 98) ressalta que “Vianinha iniciou sua trajetória de dramaturgo numa época em que a burguesia nacional precisava, ainda, cultivar as aparências de que a forma como exercia o poder ligava-se indissociavelmente à idéia de progresso social”.

No ensaio “O caráter popular da arte e arte realista”, escrito em 1938, Brecht aborda detalhadamente os conceitos de “popular” e “realismo”, e comenta as experiências de agitação e propaganda desenvolvidas em parceria com operários. Segundo o autor, ser realista significa a implicação das seguintes providências: apresentar o sistema de causalidade social; escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana; destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento; ser concreto e possibilitar a abstração.

Não devemos deduzir o conceito de realismo a partir de determinadas obras já existentes, mas sim utilizar livremente todos os meios, velhos ou novos, de eficácia “comprovada” ou não, vindos da arte ou de outras fontes, para colocar nas mãos dos homens uma realidade viva que possam transformar. Devemos ter o cuidado de não qualificar apenas de realista uma forma historicamente determinada do romance, pertencente a uma época, a de Balzac ou de Tolstoi, estabelecendo assim, para a definição de realismo, critérios exclusivamente formais, literários. Não falaremos então de uma forma realista de escrever apenas nos casos em que, por exemplo, “tudo” se ofereça aos nossos sentidos, exista um

“clima” e o desenvolvimento da fábula conduza a que os personagens mostrem a sua interioridade. O nosso conceito do que é realista deve ser amplo e político, livre em matéria de estética e desligado de toda a espécie de convenções. (Brecht, 1967, p. 118)

No teatro brasileiro, talvez possamos afirmar, se definirmos como pressuposto para o recorte da história do teatro moderno no Brasil o ponto de vista dos trabalhadores, que a busca por essa proposta de forma realista começa com *Eles não usam black-tie* (1958), de Guarnieri, peça em que problemas de trabalhadores são trazidos a primeiro plano, chocando-se com a forma dramática da obra, incapaz de representar questões de ordem coletiva, como a greve, deixada sempre de fora de cena.

Com os trabalhos do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena⁴, a antinomia estética presente naquela peça começa a se resolver, nas produções seguintes, rumo a uma dramaturgia épica. *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, foi a peça encenada posteriormente pelo Arena e, de acordo com Maria Sílvia Betti (2005, p. 75), esse trabalho permitiu ao dramaturgo “refletir sobre as contradições da forma dramática trabalhada, levantando questões que seriam decisivas no sentido de conduzi-lo na direção do épico”. De acordo com Betti, a peça dava continuidade à novidade de *Eles não usam black-tie* (1958) de colocar no centro do palco problemas proletários e aprofundar a pesquisa pela formalização estética do que se convencionou chamar de “realidade nacional”. Ao discutir e reescrever a peça sucessivas vezes, segundo Betti, o autor pôde perceber que:

com as ferramentas dramatúrgicas disponíveis até então (o realismo cênico, a caracterização de personagens com base na psicologia individual e a construção de um conflito apoiado nos dilemas do indivíduo) não seria possível ir além daquilo que ele próprio fizera no processo de criação do texto. (Betti, 2005, p. 91)

4 O Seminário de Dramaturgia aconteceu entre os anos de 1958 e 1961, segundo Autran (2015, p. 9): “cumpru um papel inovador como meio de modificação do ofício do dramaturgo, coletivizando as práticas no mesmo movimento em que une de maneira radical a teoria e a prática. É isso o que lhes permitiu levar a cabo um projeto de reflexão sobre teatro brasileiro que exigiu tomada de partido em relação não só aos conteúdos políticos mas também à forma como esses conteúdos seriam trabalhados no palco”.

Com *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961), Vianinha supera o limite do realismo calcado na forma dramática de representação da realidade. De acordo com Iná Camargo Costa (1996, p. 90): “Por suas ousadias, *Mais-valia* estabeleceu um desafio aos dramaturgos brasileiros, definindo talvez um padrão não-realista de ‘pesquisa de realidade’ (como eles costumavam dizer) dificilmente ultrapassável”.

Apesar da primeira encenação de uma peça de Brecht no Brasil ter acontecido em 1958, com a Companhia Maria Della Costa encenando *A alma boa de Setsuan*, Décio de Almeida Prado é enfático ao afirmar que a influência brechtiana no Brasil tem início com *Revolução na América no Sul* (1960), de Augusto Boal:

A inflexão anti-realista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil. [...] Brecht afastava-se do realismo, enquanto processo artístico, para analisar mais a fundo a própria realidade. O chamado alienamento era efetivamente um modo diverso de aproximação. Ele dava alguns passos para trás, e sugeria aos atores e ao público que fizessem o mesmo, para enxergar o mecanismo social e não os indivíduos. (Prado, 1996, p. 70)

Como vimos, a referida influência já estava presente desde o Seminário de Dramaturgia, e interessa notar que seu aprofundamento ocorreu em processo de desenvolvimento desigual e combinado. Para ficarmos com o caso de Vianinha, a peça *Quatro quadras de terra* (1963) é posterior a *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; entretanto, significa um recuo em termos formais, pois, apesar de a matéria exigir tratamento épico, o conflito agrário do país é abordado em chave dramática. Ao mesmo tempo, *Quatro quadras de terra* é uma espécie de providência formativa para a peça seguinte do dramaturgo sobre o mesmo tema, *Os Azeredo mais os Benevides* (1963), em que são incorporados diversos recursos épicos.

De acordo com depoimento de Fernando Peixoto, podemos notar como a recepção do teatro épico funcionou como contraponto, em maior ou menor escala, à concepção do Realismo entendida nos moldes dramáticos:

O que buscávamos era um confronto mais próximo, mais direto e mais transformador da realidade. Mas o realismo em forma de trabalho nos

fazia cair só dentro do indivíduo. As situações ficavam em nível interno, não se sabia muito bem como se sair delas. Foi mais ou menos nesse momento que Brecht apareceu. Dentro do Oficina entrou questionando a continuidade de um processo do realismo, do método de trabalho e da concepção do espetáculo teatral, começando a minar aquilo que tinha sido nosso objetivo central, que era o processo de identificação. (Peixoto apud Bader, 1987, p. 234)

Nos momentos em que a formalização de uma experiência local deu a ver criticamente aspectos da “realidade brasileira” não evidentes nas esferas da percepção política e social, como a demarcação da estratégia da contrarrevolução em andamento na peça *Revolução na América do Sul*, ou a crítica à política da aliança de classes entre operariado e burguesia nacional nas peças *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, ambas de Vianinha, podemos dizer que a recepção do teatro brechtiano deixou o aspecto positivo, e atingiu dimensões de crítica negativa.

Em *O método Brecht* (1999, p. 39), Fredric Jameson diagnostica a recepção do legado de Brecht no Terceiro Mundo, nos idos dos anos 1960:

Quanto ao Terceiro Mundo, finalmente, os aspectos camponeses do teatro brechtiano, que abriram vasto campo para a bufoneria chapliniana, para a mímica, a dança e todo tipo de encenação e performance pré-realista e pré-burguesa, asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros “não-ocidentais” do Brasil à Turquia, das Filipinas à África. Três tipos de necessidades foram, assim, atendidas: a da inovação teatral e teórica em um período particularmente ávido de tais novas teorias e modos de encenação, após a guerra; a de um novo tipo de literatura e de política *agitprop* após a estéril produção de formas jdanovistas em alguns países, bem como uma renovação das tradições ricas e múltiplas da arte de vanguarda que precederam a consolidação do poder de Stálin; e, finalmente, a das possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não-eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de terceiro mundo.

Costa (1996) mostra como, após o golpe de 1964, o teatro épico passa progressivamente de força produtiva para mercadoria, uma vez que os vínculos entre artistas e estudantes com camponeses e operários são rompidos, e

os procedimentos passam a ser usados para evocar a defesa da liberdade, de um ponto de vista específico, numa forma que transita ambigualmente do épico para o dramático.

Momento decisivo: Arena como marco zero e CPC como limite

Providência inevitável para todo processo de pesquisa interessado na trajetória histórica e estética do teatro brasileiro é se deparar com os estudos do crítico Décio de Almeida Prado. Como vimos, é por meio de alguns de seus textos que somos informados que, de modo diverso do que ocorrera com a formação do sistema literário brasileiro, no caso da linguagem teatral, a única tradição que vingou nestas terras, de modo recorrente, embora inconstante, foi a comédia de costumes. Todavia, notamos, nos estudos do autor, a constatação de que, se nos meados do século XX ainda não podíamos dizer que tivéssemos adentrado na seara do teatro moderno, nosso teatro acumulara condições promissoras para um salto de qualidade em sua linha evolutiva, e o momento era de expectativa com a consolidação de um processo de amadurecimento crítico.

No livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, publicado originalmente em 1956, o crítico Décio de Almeida Prado pondera que as condições para o surgimento de um dramaturgo de grande porte no Brasil já estavam dadas, em termos de avanço nas áreas de encenação, interpretação e cenografia, faltando apenas o salto rumo à revolução literária:

Em relação aos autores nacionais, cometo a heresia de pensar que, considerados em bloco, alguma coisa ainda os separa do nível já alcançado pelos nossos melhores atores, cenógrafos e encenadores, fato, entretanto, perfeitamente normal: no teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica à dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba

manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro. (Prado, 2001, p. 21)

Noutros termos, a constatação contundente de Prado é de que, ainda em 1955, não se podia falar na existência de um teatro propriamente brasileiro. Em outro texto do autor, escrito em 1955, *A evolução da literatura dramática* – considerado por Paulo Arantes como um texto emblemático para a reflexão sobre o papel do teatro no sistema da cultura brasileira –, o crítico destaca na historiografia o diagnóstico pessimista recorrente e aponta para a possibilidade otimista com a nova geração. Diante do valor de releitura historiográfica do argumento, consideramos pertinente destacá-lo na íntegra, a despeito de sua extensão:

Ao chegarmos ao presente, correndo os olhos uma última vez pela história do nosso teatro, a derradeira impressão, infelizmente, é de melancolia e frustração. Tivemos no passado, não há dúvida, obras teatrais de algum mérito; mas nada que se possa comparar, nem de longe, em quantidade e qualidade, ao nosso conto, romance e poesia. Eis o que cada época não cessa de proclamar, por intermédio de suas vozes mais representativas. Basta apurar o ouvido para perceber esse coro de lamentações, esse queixume coletivo, erguendo-se monotonamente, geração após geração. No Romantismo, é Álvares de Azevedo: “É uma miséria o estado de nosso teatro: é uma miséria ver que só temos João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática é impossível!” Trinta anos mais tarde, José de Alencar: “Se algum dia o historiador de nossa nascente literatura, assinalando a decadência do teatro brasileiro, lembrar-se de atribuí-la aos autores dramáticos, este livro protestará contra a acusação. A representação do Jesuíta é a nossa plena justificação. Ela veio provar que o afastamento dos autores dramáticos não é um egoísmo, mas um banimento. O charlatanismo expulsou a arte do templo.” Ou Machado de Assis: “Se o teatro, como tablado, degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito. Não se argumente com meia dúzia de tentativas, que constituem apenas uma exceção; o poeta dramático não é ainda aqui um sacerdote, mas um crente de momento que tirou simplesmente o chapéu ao passar pela porta do templo. Orou e foi caminho.” No começo do século, Sílvio Romero: “Uma das afirmativas mais constantes da crítica brasileira, infelizmente em grande parte exata, é a da não existência entre nós de uma verdadeira literatura dramática.” No Modernismo, Antônio de Alcântara Machado: “Diante do teatro universal, o brasileiro forma um contraste

que põe tristeza na gente. Tão grande ele é. O estudo daquele só cabe num livro bem gordo e pede tempo, tempo. O estudo das tendências do nosso é impossível. O teatro brasileiro não tem tendências. Não tem nada. Não está provado que existe”

Lendo tais palavras, em face de tanto desalento, não podemos esconder um sorriso de superioridade, esse leve sorriso que os netos costumam destinar aos pais e avós. Talvez não tenhamos também melhor sorte. Mas a verdade é que contamos com outras possibilidades de sucesso. Há toda uma geração, apta, técnica e esteticamente, a elevar o espetáculo a alturas jamais alcançadas no Brasil. Mesmo as peças, nosso ponto mais fraco – vivemos ainda hoje de traduções – já começam a crescer em número, a ensaiar maiores vôos. O teatro espalha-se aos poucos pelo país inteiro, firma-se em Recife, com Waldemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho; em São Paulo, com Alfredo Mesquita e o “Teatro Brasileiro de Comédia”; ganha novas platéias, com as peças infantis de Luca Benedetti; conquista camadas sociais e raciais ainda inexploradas, com o “Teatro Experimental do Negro”, de Abdias Nascimento. Mais ‘dez anos, mais vinte anos – e quem sabe já não constitua exceção dentro da nossa literatura e do panorama universal.

Enquanto isso não acontece, enquanto essa Cinderela, essa irmã tradicionalmente mais pobre entre as outras artes, não calça os miraculosos sapatinhos (que tenha chegado o momento da metamorfose mágica é uma das esperanças mais caras da atual geração), o papel dos que batalham pelo desenvolvimento do teatro no Brasil assemelha-se ainda um pouquinho ao daquelas tropas de vanguarda cuja função é encher com os corpos os leitos dos rios para que os que vêm depois possam passar impunemente. E se algum dia alcançarmos a outra margem, criando um teatro especificamente brasileiro, como forma e pensamento, embora ligado ao europeu, não cremos que ninguém se lembrará de se queixar, ou de reivindicar, a não ser com orgulho, a sua parte de sacrifícios – de sacrifícios, na verdade, voluntária e prazerosamente feitos” (Prado, 1955, p. 279)

Mais de quatro décadas depois, no prefácio de *O teatro brasileiro moderno*, Prado descreve no recorte que define como do surgimento, desenvolvimento e ápice do teatro moderno brasileiro houve uma espécie de linha evolutiva marcada pelo aparecimento de número considerável de dramaturgos de boa estatura estética, responsáveis pelo deslanche do teatro moderno no Brasil:

[...] o presente ensaio só atinge plenamente o seu foco entre 1940 e 1970, quando se dá entre nós o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes. A década

de trinta figura nele mais como introdução, que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo. (Prado, 1996, p. 11)

Se confrontarmos os diagnósticos de Prado nos referidos textos, podemos observar que o momento decisivo, em que o crítico chamou de “deslanche do teatro moderno” no Brasil, acontece entre a segunda metade da década de 1950, contempla a produção da década de 1960 e tem seu epílogo na década de 1970.

Comparando o processo de formação da literatura brasileira, tal qual descrito por Candido (1997), com o processo de evolução da experiência teatral brasileira, identificamos nas décadas de 1950 e 1960 o momento de estabelecimento orgânico de continuidade e amadurecimento.

A peça *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, delimita um patamar a partir do qual o teatro brasileiro passa a incorporar técnicas, formas e temas estrangeiros em síntese com a evolução interna da matéria teatral, viabilizando a elaboração de um ponto de vista dialético sobre o impasse da formação nacional, por meio da síntese de tendências particularistas e universalistas. Segundo Costa (1996, p. 68):

[...] por ter tratado dos métodos e momentos privilegiados do processo da contra-revolução brasileira, começando pelo movimento fundamental de cooptação do inconsistente grupo autoproclamado revolucionário [...], e culminando com a objetiva aliança que, estabelecida nos marcos da política institucional, é amplamente patrocinada em sua farsa eleitoral pelo imperialismo onipresente e que tem como único objetivo manter uma situação que nem sequer permite aos trabalhadores o direito à vida, para tanto lançando mão do vasto arsenal de armas teatrais criadas na milenar tradição do teatro popular, mais as lições aprendidas na teoria e na dramaturgia brechtianas, Augusto Boal deu um grande passo na revolução que, desde Guarnieri, se vinha processando na dramaturgia brasileira. Se Guarnieri introduzia um assunto novo, colocando a classe operária no centro de sua peça, com as conseqüências que vimos, Boal percebeu que, na situação histórica brasileira, por mais central que fosse o papel da classe, avançando em suas reivindicações e organização, a contra-revolução em andamento é que se colocava como protagonista.

E, sendo esse protagonista o adversário a ser criticado, tratou-o com os recursos teatrais adequados: a farsa, a sátira e a caricatura explícita.

Costa relembra ainda a tradição do teatro brasileiro, da qual Boal soube tirar proveito, de formalizar temas de ordem política em chave farsesca, haja vista, por exemplo, as seguintes obras: *Juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena; *A torre em concurso* (1863), de Joaquim Manoel de Macedo; *Caiu o ministério!* (1861) e *Como se fazia um deputado* (1882) de França Júnior; *Quase ministro* (1862), de Machado de Assis; e *O Mandarin* (1883), *O Carioca* (1886) e *A República* (1889), de Artur Azevedo; entre outros.

O cotejo da experiência teatral brasileira com o processo de formação do sistema literário nacional nos permite ponderar, em chave de hipótese, com base nos estudos de Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa, que o momento decisivo do que poderíamos chamar de processo formativo do teatro brasileiro ocorreu no curto ciclo da produção teatral que se engrena a partir de *Eles não usam black-tie* (1958) e finda em 1964, quando a ditadura cívico-militar desmonta a engrenagem de radicalização do aparelho teatral, que vinha se articulando a passos acelerados. A peça *Os Azeredo mais os Benevides* inauguraria o teatro do CPC no prédio da sede da União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, que foi incendiado, e os arquivos do CPC foram destruídos. Essa obra de Vianinha encerra o ciclo de ascensão do teatro épico no Brasil como força produtiva. Além dela, peças como *Revolução na América do Sul*, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, e *Brasil versão brasileira*, entre outras são emblemáticas do processo de amadurecimento acelerado pelo qual passou o teatro brasileiro.

Trata-se do momento em que o teatro brasileiro abandona a condição de aparelho burguês de manutenção dos padrões de representação da classe dominante e se modifica estruturalmente, desenvolvendo uma posição crítica e, em alguns casos, antissistêmica.

Assim como na formação do sistema literário, observamos a existência vigorosa de determinados pressupostos para a estruturação do sistema teatral, como, por exemplo, a presença da causalidade interna, pressuposto explicado por Candido (1989, p. 153) no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas.

Mas uma diferença relevante entre os processos formativos da literatura e do teatro é que, no caso do primeiro, se trata, conforme Candido ressalta, do mapeamento do desejo dos brasileiros de possuir sua própria literatura, desejo esse que andava no mesmo compasso do empenho da classe dominante local em construir uma nação, inspirada no modelo cosmopolita, apesar de arcar com o ônus da condição periférica do sistema, lidando de modo descompassado, porém funcional, com ideias liberais e sistema escravocrata.

No caso do argumento sobre o processo formativo do teatro, trata-se do amadurecimento de uma linguagem que ocorre no contexto em que o projeto de nação da classe dominante é colocado em xeque por uma perspectiva de transformação radical e popular da estrutura social do país, e manifesta-se à contracorrente dos critérios mercantis da produção teatral. Ou seja, refere-se a um ciclo formativo que, de modo algum, corresponde ao desejo da classe dominante brasileira de ter nesse teatro o equivalente local da produção europeia. Essa passagem ocorrera no estágio imediatamente anterior, protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e mesmo nesse caso, a dinâmica da vida teatral em país periférico não esteve isenta de contradições.

Uma segunda diferença é que o salto de qualidade resultante da acumulação interna, que sintetiza dialeticamente as tendências particularistas e universalistas, não se dá por meio de um escritor, exclusivamente, como no caso de Machado de Assis na literatura, e sim por meio de um processo coletivo de trabalho que reuniu vários dramaturgos, entre os quais Vianinha, Boal e Guarnieri, que, por sua vez, souberam aprender com o legado local de seus antecessores e digerir criticamente as influências externas, numa perspectiva dialética de síntese das tendências particulares e universais.

Nas obras que compõem esse conjunto delimitado pelo recorte de 1958 a 1964, podemos observar uma progressão crítica do desenvolvimento teatral que tensiona os limites das fronteiras do Realismo Dramático e abre caminho

para as pesquisas em torno do Realismo Crítico. A posição de Boal no prefácio da peça *Revolução na América do Sul*, em que explica os procedimentos e opções que utilizou no processo de elaboração, é sugestiva:

Quis escrever uma peça que não procurasse a análise de um personagem defrontado com um problema, e essa tarefa teria que se socorrer de elementos técnicos trazidos pelo cinema, pelas formas épicas e pelo circo. Tentei uma visão panorâmica incompatível com qualquer variação em torno da cena-gabinete; embora a peça não seja, em nenhum momento, realista, foi a realidade, em todos os casos, o ponto de partida. (Boal, 1986, p. 25)

Por fim, cabe ressaltar que o momento decisivo de acumulação e organização do teatro brasileiro ocorre num contexto de engajamento, em que outras linguagens artísticas operaram sínteses dialéticas em seus modos de produção, e a esfera cultural em sentido amplo se articulava com as esferas da política e da economia de maneira diversa dos períodos anteriores, conforme observa Schwarz no ensaio “Os sete fôlegos de um livro” (1999b), sobre a repercussão de *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido:

Sob o signo do desenvolvimentismo, os obstáculos encontrados pela industrialização e pela reforma agrária, pelo cinema e pelo teatro, pela alfabetização de adultos e pela reforma universitária pipocavam e remetiavam uns aos outros, sugerindo a noção de uma única e vasta formação nacional em curso. (Schwarz, 1999b, p. 56)

No mesmo sentido, Paulo Arantes faz referência, no ensaio “Providências de um crítico literário na periferia do Capitalismo”, ao processo formativo de múltiplas dimensões que estava em jogo naquele período:

[...] O livro [Formação da Literatura Brasileira] dava também outro passo adiante, como a seu tempo veremos: aquela história de formação, que refundia de alto a baixo a interpretação de nosso passado literário, incorporava-se em termos atuais a um processo intelectual formativo de múltiplas dimensões (do teatro ao cinema, passando pela teoria social – para dar uma idéia de sua abrangência), ao qual deu enfim formulação definitiva, sem dúvida por mérito próprio do autor que primeiro compreendeu o significado do lugar central ocupado pela literatura na reconstrução mental do país [...]. (Arantes, 1997, p. 22)

Porquanto, naquele contexto histórico de engajamento em prol da efetivação de um projeto popular para o país, de caráter radicalmente democrático, a providência de Antonio Candido é parte do empenho formativo de ordem mais geral, e conforme salientou Arantes (1997), o crítico literário aprendeu com o romancista (Machado de Assis) a providência de extrair aprendizado dos impasses e os avanços de seus predecessores. A observação de Schwarz – “A relação de continuidade, adensamento ou superação é constante, ao ponto de se tornar uma força produtiva deliberada, uma técnica de trabalho” (Schwarz, 1999b, p. 46) – cabe não apenas para as providências tomadas por Machado e Candido, como para a ação deliberada dos cineastas do Cinema Novo⁵ e dos dramaturgos do referido ciclo do teatro político brasileiro de 1958 a 1964.

Cabe frisar, por fim, que há um pressuposto implícito no argumento sobre o momento decisivo do ciclo formativo do teatro brasileiro, que diz respeito ao recorte que delimita na trajetória de nosso teatro a entrada em cena dos trabalhadores, no âmbito do conteúdo e progressivamente na esfera formal da linguagem teatral.

Referências bibliográficas

- ARANTES, P. E. Décio de Almeida Prado e o papel do teatro no sistema da cultura brasileira. **Revista Cultura Vozes**, [s. l.], n. 6, ano 89, v. 89, 1995.
- ARANTES, P. E. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, O. B. F.; ARANTES, P. E. (org.). **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.

5 No cinema, o período correspondente ao ciclo produtivo do teatro político brasileiro equivale ao momento de nascimento do movimento Cinema Novo, com a estreia dos primeiros filmes dos cineastas mais representativos do movimento: entre 1959 e 1960, Leon Hirszman produz colagens para a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*; em 1961, Nelson Pereira dos Santos lança *Mandacaru Vermelho*; o coletivo de cinema do CPC produz *Cinco Vezes Favela*, em 1962; Glauber produz *Barravento*; Ruy Guerra, *Os cafajestes* no mesmo ano; Nelson Pereira, *Boca de Ouro*; em 1963; Joaquim Pedro de Andrade estreia *Garrincha, a alegria do povo*; entre 1963 e 1964, são produzidos os três filmes que em conjunto serão nominados pela crítica como a trilogia da seca: *Vidas Secas* (Nelson Pereira), *Os Fuzis* (Ruy), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha); em 1964, Leon Hirszman produz *Maioria Absoluta*; Cacá Diegues, *Ganga Zumba*; e Eduardo Coutinho roda a parte ficcional de *Cabra marcado pra morrer*, mas o processo de filmagem é interrompido pela ditadura e só é retomado e finalizado em 1984.

- ASSIS, M. de. **Crítica Theatral**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1944.
- ASSIS, M. de. **Bons dias!** (Introdução e notas de John Gledson). 3. ed. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da Unicamp, 1990.
- AUTRAN, P. **Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. São Paulo: Portal, 2015.
- BADER, W. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BETTI, M. S. Revisitando Chapetuba: uma análise de Chapetuba Futebol Clube. In: MACIEL, D.; ANDRADE, V. (org.). **Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira do século XX**. Campina Grande; João Pessoa: Bagagem; Ideia, 2005. p. 75-92.
- BOAL, A. Revolução na América do Sul. In: BOAL, A. (org.). **Teatro de Augusto Boal**. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 17-117.
- BRECHT, B. O popular e o realista. In: BRECHT, B. (org.). **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 115-122.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- COSTA, I.C. A comédia desclassificada de Martins Pena. In: COSTA, I.C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JAMESON, F. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PRADO, D. de A. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, A. (org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955. v. II.
- PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, D. de A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SCHWARZ, R. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: SCHWARZ, R. (org.). **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999a. p. 113-148.
- SCHWARZ, R. Os sete fôlegos de um livro. In: SCHWARZ, R. (org.). **Seqüências brasileiras**. São Paulo: Cia das Letras, 1999b. p. 46-58.
- SOUZA, G. de M. e. Teatro ao Sul. In: SOUZA, G. de M. e. (org.). **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 109-116.
- VIANNA FILHO, O. **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**. Rio de Janeiro: Ilha/Muro, 1981.
- VIANNA FILHO, O. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em 02/03/2025

Aprovado em 27/05/2025

Publicado em 11/08/2025



Da decadência à crise: o teatro brasileiro no contexto da modernidade (décadas de 1910 e 1920)

From decline to crisis: the Brazilian theater within the context of modernity (1910s and 1920s)

De la decadencia a la crisis: el teatro brasileño en el contexto de la modernidad (décadas de 1910 y 1920)

Daniel Polleti

Daniel Polleti

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 pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne como aluno da École normale supérieure de Cachan. Doutor em História pela Université Paris Saclay, onde defendeu uma tese intitulada *Cosmopolitisme em scène: Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822–1930)*, no Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Atualmente é membro científico da École des hautes études hispaniques et ibériques, Casa de Velázquez, onde desenvolve um projeto sobre o espetáculo em Portugal e as transferências culturais entre Europa e Brasil do século XIX ao começo do XX.

Resumo

Este artigo examina o discurso em torno da “crise do teatro” no Brasil nos anos 1910 e 1920. Analisa como essas discussões refletem mudanças mais amplas na sociedade e transformações no mercado de entretenimento urbano, particularmente com a ascensão do cinema e de outras formas modernas de lazer. O estudo está estruturado em três seções: a primeira contextualiza a “crise teatral” como um fenômeno global, examinando como o cinema e a urbanização afetaram o papel social e simbólico do teatro; a segunda discute as respostas a essa crise, destacando os esforços para manter o poder simbólico do teatro, como produções voltadas para a elite, e as adaptações para um modelo mais acessível de “teatro por sessões” inspirado no cinema; e a terceira explora as tentativas de integrar elementos da cultura moderna e forjar uma identidade nacional no teatro, com influências do modernismo, do teatro argentino e da cultura afro-brasileira. O artigo argumenta que a modernização do teatro brasileiro não foi marcada por rupturas abruptas, mas por adaptações graduais que revelam uma complexa interação entre tradição e inovação.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Modernismo, Anos 1920, História cultural.

Abstract

This study examines the discourse surrounding the “theater crisis” in Brazil in the 1910s and 1920s. It analyzes how these discussions reflect broader changes in society and transformations in the urban entertainment market, particularly with the rise of cinema and other modern forms of leisure. This study has three parts, the first of which contextualizes the “theater crisis” as a global phenomenon, examining how cinema and urbanization have affected the social and symbolic role of theater. The second section discusses responses to this crisis, highlighting efforts to maintain the symbolic power of theater, such as productions aimed at the elite, and adaptations to a more accessible model of “theater by sessions” inspired by cinema. The third section explores attempts to integrate elements of modern culture and forge a national identity in theater, with influences from modernism, Argentine theater, and Afro-Brazilian culture. This study argues that the modernization of Brazilian theater showed no abrupt ruptures, evincing gradual adaptations that reveal a complex interaction between tradition and innovation.

Keywords: Brazilian theater, Modernism, 1920s, Cultural studies.

Resumen

Este artículo examina el discurso en torno a la “crisis del teatro” en Brasil en las décadas de 1910 y 1920. Analiza cómo estos debates generan cambios más amplios en la sociedad y transformaciones en el mercado del entretenimiento urbano, en particular con el ascenso del cine y otras formas modernas de entretenimiento. Este estudio se estructura en tres secciones. La primera contextualiza la “crisis del teatro” como fenómeno global al examinar cómo el cine y la urbanización han afectado al papel social y simbólico del teatro. La segunda sección analiza las respuestas a esta crisis y destaca los esfuerzos por mantener el poder simbólico del teatro, como las producciones dirigidas a las élites y las adaptaciones a un modelo más accesible de “teatro por sesiones” inspirado en el cine. La tercera sección explora los intentos de integrar elementos de la cultura moderna y forjar una identidad nacional en el teatro, con influencias del modernismo, del teatro argentino y de la cultura afrobrasileña. Este artículo sostiene que la modernización del teatro brasileño no estuvo marcada por rupturas abruptas, sino por adaptaciones graduales que revelan una compleja interacción entre tradición e innovación.

Palabras clave: Teatro brasileño, Modernismo, Años 1920, Historia cultural.

A “decadência do teatro nacional” é um tema onipresente em todo debate sobre as artes cênicas no Brasil desde a primeira metade do século XIX até as primeiras décadas do XX. Foi demonstrado, em outro artigo¹ (Polleti, 2024), o interesse heurístico desse *topos* para a compreensão do teatro brasileiro, quando vimos que esse debate tinha uma função estruturante na “sociedade do espetáculo” do Rio de Janeiro – capital cultural e centro político do país, lugar onde a produção artística local assumia o caráter de “nacional” – pelas tomadas de posição de seus atores.

Uma evolução marcante nesse debate ocorre a partir dos anos 1910 e se consolida na década seguinte, quando o *topos* da decadência começa a perder espaço para outro, aquele da “crise”. Essa constatação pode parecer surpreendente se olharmos os dados estatísticos que elaboramos a partir dos anúncios de espetáculos nos jornais cariocas² (Tabela 1). Longe de passar a

1 Para todas as referências que serão feitas ao debate anterior sobre a decadência do teatro nacional, ver este artigo.

2 Para uma análise mais fina desses dados, ver Polleti (2022).

imagem de um momento de crise, os números parecem indicar um período de euforia: após um período de declínio do número de representações nas primeiras décadas da República e de quase desaparecimento da dramaturgia brasileira dos palcos cariocas, as representações mais do que triplicam entre 1910 e 1920, ao mesmo tempo em que as peças nacionais chegam a 64% das representações nesse ano. Por que, então, queixa-se tanto da crise do teatro? E por que essa mudança nos termos do debate nesse momento?

O discurso de crise não se situa necessariamente em ruptura com aquele de decadência, nem o substitui. Os dois termos podem ser intercambiáveis e o debate sobre a crise do teatro retoma muitas questões que já eram frequentes sob o termo de decadência. Da mesma forma, desde o século XIX, a palavra “crise” às vezes aparecia como sinônimo de “decadência,” apesar desta palavra ser de longe a preferida para lamentar a situação do palco. Mas, acompanhando o desenvolvimento do debate nos jornais cariocas, é evidente que, a partir da década de 1910, as queixas se expressam cada vez mais em termos de crise.

Tabela 1 – Número de representações no Rio de Janeiro segundo a nacionalidade da peça em 1890, 1900, 1910 e 1920

	1890		1900		1910		1920	
Peças	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%
Nacionais	549	31%	127	12%	60	5%	2768	64%
Estrangeiras	1082	62%	921	84%	1081	90%	1534	35%
Desconhecido	116	7%	52	5%	62	5%	37	1%
Total	1747	100%	1100	100%	1203	100%	4339	100%

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

O objetivo deste artigo é mostrar que essa evolução não é anedótica, mas exprime a inquietação com o lugar social do teatro³. O debate sobre a decadência do teatro nacional tinha como pressuposto sua importância para

³ A ideia de “crise” tem aqui, portanto, um significado diferente da ideia de “crise do drama,” que Elen de Medeiros (2011) empresta de Peter Szondi (2006) para explicar uma tensão existente entre uma forma dramática consagrada e o tema tratado na dramaturgia do começo do século XX.

o país: “uma nação apresenta no seu teatro o quadro do estado da sua civilização, [...] do atraso ou florescimento da sua literatura e das suas artes,” dizia Joaquim Manuel de Macedo (Faria, 2001, p. 532). Principal lugar de sociabilidade urbana, onde eram difundidas ideias e normas de comportamento, ao teatro era reivindicada uma autoridade social⁴. Mas a ascensão de novas formas de diversões urbanas – principalmente o cinema, mas também os espetáculos esportivos, o *music-hall* e mesmo as novas tecnologias que aparecem com o desenvolver da indústria fonográfica e do rádio – colocaria em questão todo o discurso construído ao longo do século XIX sobre a importância do teatro. A questão é, portanto: como adaptar o palco aos novos tempos?

O artigo está dividido em três partes. Na primeira, discute-se o sentimento de perda de sentido da prática teatral com a ascensão de novas formas de divertimento urbano. Na segunda, mostra-se que os atores da época tinham consciência da necessidade de mudar o teatro e trabalharam para isso, fosse tentando salvar o seu poder simbólico, transformando-o em uma arte de elite, fosse adotando o cinema como referencial para reorganizar o espetáculo. Enfim, veremos que havia também um esforço para assimilar a “cultura do modernismo” ao palco.

A perda do sentido: uma crise mundial

Percorrendo os jornais dos anos 1910 e 1920, chama atenção a quantidade de comentários sobre a crise do teatro no mundo. Fala-se de crise em Nova York, onde “o teatro passa [...] por uma situação difícil”, enquanto “o cinema vê [...] crescer a sua fama” (Jornal do Brasil, 18 jul. 1923). Na Inglaterra, “todos os teatros estão sendo fechados, devido [...] ao crescente desenvolvimento do cinema, resultando daí uma crise teatral” (Correio da Manhã, 18 jul. 1922). “A crise teatral na Rússia” é objeto de um artigo, no qual se lamenta que “o teatro atravessa presentemente, por toda parte, um terrível período de crise” (Gazeta de Notícias, 15 jul. 1925). Também se fala da “crise do teatro ligeiro na Espanha” (Gazeta de Notícias, 16 dez. 1925) ou da “crise do teatro em Barcelona” (Theatro & Sport, 14 jun. 1924).

⁴ Trata-se daquilo que Jean-Claude Yon (2012) chamou, para o caso de Paris, de uma “dramatocracia”.

Essa é uma primeira diferença em relação ao discurso de decadência: enquanto o declínio se referia sobretudo ao teatro **nacional**, a crise é do teatro *tout court*. Os críticos não deixam de notar que “a Crise, aliás, é geral; todos os países sofrem-na” (O Imparcial, 20 mar. 1927), ou que “a crise do teatro é um fenômeno universal” (Gazeta de Notícias, 16 nov. 1927). Assim, o que é feito em outros países pode servir de exemplo ao Brasil. “O que nos ensina Buenos Aires” (O Paiz, 3 set. 1925) é o título de um artigo sobre a crise teatral argentina. Também “o governo alemão tomou, há pouco, uma medida interessante, para conjurar a crise teatral” (Gazeta de Notícias, 16 nov. 1927): financiar companhias itinerantes. Mesmo a Noruega desperta interesse, pois a “municipalidade de Oslo subvencionava o Teatro Nacional norueguês com 125.000 coroas, arrancadas aos impostos da exploração cinematográfica.” (Gazeta de Notícias, 16 nov. 1927).

Uma reunião de trabalhadores do teatro em Roma para encontrar uma solução para a “crise do teatro italiano” (Gazeta de Notícias, 22 fev. 1924), assim como uma enquete realizada em Buenos Aires pelo diário *La Nación* “entre gente de teatro para saber as causas da crise cênica atual” (Correio da Manhã, 24 maio 1929), são noticiadas na imprensa carioca. Sobre a França, o *Correio da Manhã* (27 nov. 1929) reproduz a opinião de Louis Le Sidaner (1898-1985) sobre a crise do teatro ligeiro em Paris, que seria resultado da americanização dos espetáculos. Seria necessário, portanto, “restaurar a arte e a elegância” e mostrar no palco “qualquer coisa de genuinamente francês”. A identidade nacional se encontraria ameaçada também na Espanha, onde a crise tocava principalmente o *género chico*, subgênero da zarzuela que seria “o teatro nacional por excelência e no qual melhor se revelam certos aspectos dos costumes populares” (Gazeta de Notícias, 16 dez. 1925).

Também no Brasil, a identidade nacional está ameaçada: o problema é “a decadência do que é nosso, a invasão dos estrangeiros, em todos os gêneros” (Correio da Manhã, 26 dez. 1926). Tal questão já aparecia quando se discutia a “decadência” e a concorrência estrangeira, tanto pelas peças traduzidas como pelas turnês de companhias europeias, era denunciada como uma ameaça à nacionalidade. Mas, principalmente após a Primeira Guerra Mundial, a questão é colocada diferentemente. O escritor português Júlio Dantas (1876-1962) afirma que “o desenvolvimento do gosto pelo cinema e

pelo gênero de *'music-hall'*, se é certo não conseguiu matar o teatro, criou, entretanto, em Portugal, como em toda a parte, a crise do teatro” e lamenta que poucas peças que sobem aos palcos lisboetas “possam ser consideradas originais portugueses” (Correio da Manhã, 16 dez. 1928). A ascensão do cinema como principal diversão urbana acompanha a consolidação de uma nova hegemonia no plano internacional, a dos Estados Unidos, cujo principal elemento, no campo da cultura, era não mais a circulação de peças ou de artistas, como era o caso da hegemonia cultural francesa do século XIX, mas a supremacia técnica e a difusão de produtos da Segunda Revolução Industrial. Por isso, muitos viram na crise do teatro uma crise civilizacional, pois cultura americana e industrialismo estão intimamente ligados e representam um declínio dos valores artísticos do século anterior:

Quais as manifestações de arte que nos chegam da grande pátria norte-americana? A cinematografia? Esta é muito mais uma prova de desenvolvimento industrial do que uma revelação de arte. As fábricas de filmes norte-americanas, prodigiosas organizações comerciais e industriais, visam os lucros fabulosos que estão auferindo, e apenas apuram o feitio de seus filmes para que estes lucros sejam maiores ainda. (A Máscara, 1927 apud Gomes, 2004, p. 60).

Ao industrialismo americano, o autor opõe a França, “uma civilização que atingiu o seu apogeu” (A Máscara, 1927 apud Gomes, 2004, p. 60).

Segundo os comentários da época, o cinema invade o espaço do teatro. Mário Nunes reporta duas assembleias da “classe teatral”, em que os artistas, “mais diretamente sacrificados pela crise do teatro”, exprimiam como “ideia dominante” o “combate ao cinema”, pois “as poderosas organizações cinematográficas apoderavam-se dos teatros, deles expulsando os artistas” (Jornal do Brasil, 7 out. 1927).

Também os empresários e os diretores de trupe encontram no cinema um concorrente bem mais barato. Já em 1911 encontramos um diálogo – que parece ser uma entrevista, mas sem nenhuma referência ao entrevistador ou ao entrevistado – que começa com a pergunta: “o teatro nacional está em crise?” A resposta é obviamente afirmativa e a razão é o cinema:

É formidável essa influência do cinematógrafo. A película pôs em crise a ribalta. Crise de tempo e crise de dinheiro.

Veja: como pode um empresário competir em preço com um espetáculo de cinematógrafo? [...]

O cinematógrafo ultramoderno, neste século de perfeição, de visão pronta de coisas nítidas, em que a psicologia penetrou em tudo e em que a análise atingiu o extremo, supre o teatro.

O “film” [...] dá todas as encantadoras “nuances” de um sorriso, toda a escala trágica do desespero em estampa no rosto e toda a expressão do gesto [...].

Veja a diferença entre o cinematógrafo e a companhia de teatro. Esta tem os contratos com os artistas, tem os gastos de guarda-roupa, os ensaios e não dá exhibições todos os dias. (Gazeta de Notícias, 23 nov. 1911)

O interessante desse comentário é que ele opõe o teatro ao cinema não apenas em função de critérios pragmáticos, como o preço das sessões ou os custos de uma companhia teatral. Ele também faz do cinema a expressão de uma das principais invenções da modernidade: a psicanálise. A cinematografia expressaria melhor a sensibilidade do homem moderno, pois a câmera capturaria melhor a dimensão psíquica do indivíduo, a qual se forma, na modernidade, por um processo de “interiorização de instâncias” psíquicas, criando assim uma cultura baseada no indivíduo que é a condição de existência da psicanálise (Vermorel; Vermorel, 1993, p. 844).

Outro autor que discute a questão de um ponto de vista psicológico é o médico e escritor Antônio José de Azevedo Amaral (1881-1942), em um artigo de 1929 intitulado “Crise do teatro”, no qual é postulado um “conflito latente” entre o “teatro do feitio clássico e a cena aparelhada com os recursos da técnica científica moderna”. O problema do teatro encontraria suas raízes no século XVIII, quando “o intelectualismo afetou por tal forma a arte dramática, que se eclipsou a sua essência profunda e a própria razão de ser do teatro”. Para Azevedo Amaral, o “verdadeiro teatro”, que nasceu de uma “necessidade psicológica”, não é intelectual, mas “exclusivamente emotivo” e realiza uma função educativa, a inculcação de uma ideia no espírito do espectador, “diminuindo-lhe transitoriamente a capacidade inibidora da inteligência pela exaltação passional”. Esse efeito seria obtido pela “combinação do ritmo coreográfico, da melodia e da combinação de cores, destacando-se no meio desse conjunto de elementos estimulantes da sensibilidade a ideia central

resumida, como único elemento intelectual” (O Paiz, 3 jul. 1929). O cinema daria continuidade a uma reação que teria começado com Wagner, que, no entanto, não teria encontrado os meios técnicos adequados:

No teatro wagneriano, restabelecem-se [...] a finalidade e os métodos do teatro primitivo, do teatro de Ésquilo e de Sófocles e da cena shakespeariana. A combinação do som e da visualização, reforçados por um conjunto de *trucs* técnicos, permitiram ao formidável criador do teatro de Bayreuth produzir uma atmosfera de sugestividade e de intoxicação mental [...]. O cinema falado permitirá a realização do que Wagner não chegou a obter em absoluta perfeição com os recursos associados da poesia, da polifonia musical, da arte da cor e [...] com as astúcias de uma genial charlatanice cênica. Em torno da nova arte dramática, que está emergindo dos progressos da técnica científica, será possível realizar-se o conjunto de elementos de sugestão estética, idealizado pelo mestre germânico para a tremenda ofensiva sugestionadora, que a sua vontade de domínio ambicionava lançar sobre as multidões que deviam ser fanatizadas nos seus templos musicais. (O Paiz, 3 set. 1929)

Os termos fortes utilizados pelo autor – “intoxicação mental”, “vontade de domínio”, “multidões que deviam ser fanatizadas” –, assim como a referência a Wagner – cuja influência na criação da mitologia e ideologia nazista é até hoje objeto de discussão (Viereck, 2017; Chassain-Pichon, 2020) –, não são fortuitos: Azevedo Amaral, que defendeu uma tese na Alemanha e era partidário de ideias racistas e eugenistas, foi um dos principais intelectuais autoritários do Brasil nos anos 1930 e um dos maiores apologistas do Estado Novo (Fausto, 2001).

Observemos o que o artigo de Azevedo Amaral tem de complementar à citação anterior, no sentido de que ambos dão conta de dois processos que, apesar de parecerem opostos, formam o fundamento da cultura moderna ocidental. Enquanto o jornalista anônimo considera o cinema a melhor expressão cultural da modernidade por sua capacidade de expressar a psicologia individual, o escritor louva a sétima arte como um fenômeno de massa e um instrumento capaz de doutriná-la. Ora, a própria psicanálise, ao mesmo tempo que se baseia em um modelo social e cultural centrado no indivíduo, muito cedo se interessa pelos fenômenos de massa na constituição da psique individual, começando por Freud (2011) e se transformando em um ramo da

psicologia com Gustave Le Bon (Moscovici, 1991), que publica a *Psychologie des foules* em 1895, não por acaso o ano de nascimento do cinema (Sand, 1995). Podemos lembrar também o quanto toda a reflexão da Escola de Frankfurt sobre a indústria cultural e a cultura de massa parte de uma preocupação política e está intimamente ligada à ascensão dos regimes totalitários na Europa (Koepnick, 1999).

Em resumo, os comentários da época sugerem que o cinema responderia melhor às necessidades culturais do homem moderno, o que coloca em xeque a autoridade social do teatro:

TEATRO NACIONAL – Antiquíssima e obsoleta diversão, felizmente agora substituída pelo cinema [...]. O carioca pré-histórico alugava um camarote no S. Pedro e para lá se dirigia com a esposa, a prole, a mucama e o moleque, portador de vários utensílios indispensáveis para um trabalho que, começando às 8 horas da noite [...] acabava na madrugada seguinte. O homem moderno vai ao cinema, que dura uma hora, se tanto, e lá trava relações que muito o instruem e saneiam. Eis porque tudo anda tão instruído e saneado. (O Paiz, 26 jan. 1916)

Apesar da ironia, observa-se que o homem moderno não vai ao cinema apenas para se divertir, mas também para “travar relações”. Mais uma vez, é a função do teatro como lugar de sociabilidade que se encontra ameaçado.

Podemos pensar na própria localização das salas de espetáculo e sua relação com o espaço urbano. No Rio de Janeiro, a praça Floriano Peixoto é, até os nossos dias, popularmente conhecida por “Cinelândia”, o que era também o caso de São Paulo para a região ao redor do cruzamento das avenidas Ipiranga e São João até os anos 1970, e isso apesar do fato desses lugares terem também a maior concentração de salas de teatro das duas cidades – no caso do Rio de Janeiro, ao lado da Praça Tiradentes (Lima, 2000) –, incluindo os dois prédios monumentais construídos no começo do século XX para representar o progresso das cidades – os teatros municipais. Isso mostra o quanto o cinema se transforma em uma referência na paisagem urbana, em detrimento do teatro. De fato, a Avenida Central, o grande eixo simbólico da reforma urbana de Pereira Passos, pensado como um *boulevard* parisiense e lugar de sociabilidade elegante, é rapidamente tomada pelos cinemas, enquanto os teatros parecem ter dificuldades para encontrar seu espaço nos primeiros anos após a abertura da nova via. É João do Rio que conta:

Há bem cinco anos, em pleno delírio dos cinematógrafos, Cristiano de Souza andava com a preocupação de um teatro na Avenida. Mas nem o seu prestígio, nem a sua elegância e nem o seu talento conseguiram fazer compreender o teatro na Avenida.

– A época é dos cinematógrafos! Não dá nada o teatro – diziam os capitalistas. (Peixoto, v. I, 2009, p. 242)

A questão é central para o teatro conservar seu valor simbólico e sua capacidade de ser vetor de comportamentos: “a proximidade espacial do público mais próspero é um trunfo essencial para o desenvolvimento dos diversos mercados do espetáculo, pois ele serve de árbitro em primeira instância para o lançamento de novidades e sua difusão no longo termo” (Charle, 2008, 29).

Mesmo as antigas reivindicações para a construção de teatros monumentais que exprimiriam a “civilização” do país perdem sentido conforme as cidades brasileiras adotam o modelo urbanístico americano, com a verticalização construtiva. Os efeitos desse processo são visíveis hoje nos teatros municipais paulistano e carioca, que perderam muito do efeito monumental imaginado por seus construtores por causa dos edifícios maiores que os cercam. A associação entre o modelo urbanístico americano e a crise do teatro é objeto de um comentário que acusa o empresário Francisco Serrador (1872-1941), “engenheiro reconstrutor dos terrenos da Ajuda, a quem o Rio deve seu primeiro surto de urbanização *new-yorkina*”, de querer “aplicar processos eutanásicos no teatro nacional”, transformando “todos os teatros em cinemas” (O Malho, n. 1281, 02 abr. 1927). Um outro jornalista exprime uma queixa nesse sentido em um artigo intitulado “Crise Teatral”, quando circula o rumor que seria “arrendado mais um teatro para transformar-se em arranha-céu, abrigando no pavimento térreo um cinema” (O Imparcial, 26 mar. 1927).

O cinema parece se inserir muito mais naturalmente na nova morfologia das zonas centrais. As salas de projeção encontram refúgio mais facilmente nas novas tipologias arquiteturais, instalando-se no térreo dos arranha-céus ou no interior de galerias comerciais⁵. Elas também acompanham melhor a

5 No Rio de Janeiro, o primeiro caso de um teatro situado no térreo de um prédio é o Carlos Gomes que, após um incêndio, é reconstruído e reinaugurado em 1932. Alguns cineteatros (a maioria, muito mais cinema do que teatro) aparecem mais cedo nessa situação, um dos mais famosos exemplos se encontrava em São Paulo: o suntuoso Santa Helena (Campos; Simões Júnior, 2006).

expansão da zona urbana e, rapidamente, ao lado dos suntuosos “palácios cinematográficos” das zonas centrais, multiplicam-se pelas regiões periféricas cinemas de bairro que se transformam em lugares de sociabilidade da população local. As salas de teatro, por outro lado, permanecem fortemente concentradas na região central.

A presença do cinema parece modificar a distribuição do capital simbólico das diversões urbanas. Abordando o caso de São Paulo, Paula Santoro (2004) mostra como as salas de cinema aparecem, no começo do século XX, como um cenário urbano que representaria o progresso, em ruptura com o mundo rural e a antiga cidade provincial, e um lugar de construção de um estilo de vida cosmopolita. É pelos filmes, mais do que pelo teatro, que os modos de vida de outros centros urbanos são veiculados, pois a tela permite “viajar para outros mundos” e oferece a possibilidade ao público de circular entre “os cidadãos do mundo”, para retomar duas expressões da autora. É a ideia de um comentário de Ruy Barbosa:

[...] o cinema é o teatro condensado e rápido [...], tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas. Não tem bastidores, não tem fingimentos, não tem mentiras. [...] No cinema viajo longes terras; vejo mundos por onde nunca me seria dado transitar; [...] estou com os homens de todas as nacionalidades e de todas as raças; contemplo a atitude, a ação de todos os costumes [...]. (Caretta, n. 616, 10 abr. 1920)

Em suma, o cinema não é somente um concorrente para o teatro – como outros concorrentes que eram denunciados no século XIX, como o circo ou o café-concerto –, ele desestabiliza todas as certezas sobre o lugar social do teatro e sua importância social. Daí a noção de crise, que é mais profunda do que aquela de decadência, pois trata-se não somente de uma questão que se refere à qualidade ou à quantidade dos espetáculos, mas que toca a própria função social do teatro.

“Mudar ou morrer”: um novo teatro para novos tempos

Mas nem tudo está perdido. Discutindo a crise do teatro, Mário Nunes utiliza um vocabulário – que encontramos desde o século XIX, quando era

discutida a “decadência” – que remete à medicina e à ideia de doença. Da mesma forma que um cientista procura micróbios que causam “pavorosas moléstias” e devem ser eliminados pela administração de remédios, à crítica cabe “a obrigação [...] de procurar remédio para os males” (Para Todos, n. 400, 1926) do teatro. Como no século passado, soluções são procuradas.

Mas o que fazer? O discurso de decadência trazia uma promessa de futuro melhor: discutiam-se soluções, projetos eram lançados e insistia-se na necessidade de união dentro da sociedade do espetáculo. É assim que a regeneração da cena seria possível. Mas a questão agora é mais complicada, pois as promessas de “regeneração” são insuficientes frente aos novos desafios, dado que o retorno ao passado, a uma “era dourada,” é impossível.

Para alguns, se o teatro perdeu sua autoridade social e seu poder político, ainda era possível salvar seu poder simbólico. Aqui, a oposição entre a tradição dramática e a aura da representação, de um lado, e o caráter industrial do cinema, de outro, é mobilizada e corresponde à oposição entre uma cultura de elite e uma cultura de massa. É o argumento de Leopoldo Froes em um comentário sobre o livro *Ideias de Outros*, do crítico português Eduardo Scarlatti:

O seu capítulo sobre o teatro e o cinema coloca nos devidos termos a questão. Sacha Guitry já encontrara a fórmula: “o teatro é para as ‘élites’ e o cinema para as multidões”. Scarlatti [...] aponta-nos a ideia de Bergson: “o mecanismo da inteligência é cinematográfico”.

E, então, comenta: “O cinema não é mais do que a satisfação do espírito sem necessidade de cultura. É a sucessão de imagens pelo mecanismo elétrico em vez do mecanismo intelectual. [...] Só à ignorância e às inteligências pobres são necessários os sons e os gestos imitativos – a sensação como sistema de percepção.” (Gazeta de Notícias, 1º jul. 1927, grifo no original)

É a mesma ideia da anedota de Victorino de Oliveira, que conta a indignação de um amigo na saída do teatro. Ele se revolta contra o público que enche os cinemas ao mesmo tempo em que deixa as representações teatrais vazias, o que seria horrível para a civilização do país e uma ameaça ao “verdadeiro teatro.” Mas Victorino tenta reconfortá-lo:

Deixa as fitas. O que é preciso é que o público se aperceba que, sendo o cinema mais barato do que o teatro, o cinema está, para com o teatro, na mesma distância de um gramofone para com a voz de um tenor [...]. A arte, através da mecânica, não passa de uma indústria. O cinema é a grande indústria da arte de representar. Sendo assim, só os espíritos educados podem compreender a diferença e fazer a seleção. (A Notícia, 12 dez. 1916)

Há certa resignação da parte do autor: se a maioria do público prefere o cinema, ao teatro resta o recolhimento sobre si mesmo e, conservando seu poder simbólico, assumir-se como uma arte de elite.

Para aqueles que ainda querem lutar, é preciso encontrar outras soluções. Mas, sendo a “regeneração”, o retorno ao passado, impossível, é necessário ir além. É preciso mudar o teatro:

A crise do teatro perdura. [...] O cinema falado veio engrossar as hostes que se opõem à salvação do teatro, e [...] constitui um adversário capaz de comprometer seriamente qualquer tentativa de salvação. O teatro ficou muito tempo estacionado, sem uma transfusão de sangue que lhe revigorasse o organismo. [...]. O cinema está francamente agindo no campo do teatro e este que lhe cedeu os primeiros palmos de terreno, não tardará muito em ceder-lhe todo o domínio. [...]

Não há outra solução. Ou “cambiar ou morrer”, segundo a fórmula dannuziana. (Jornal do Brasil, 4 ago. 1929)

O teatro não responde mais às demandas do tempo, segundo Gustavo Barroso:

[...] toda a doença do teatro vem [...] da concorrência cinematográfica. Isso, porque este é o progresso e aquele a rotina. Com o acréscimo da luz elétrica unicamente, o teatro de hoje é o mesmo dos bons tempos do romantismo. E enquanto o teatro não arranjar meios de ficar de acordo com a nossa época, eminentemente técnica, não sairá do marasmo em que vai vegetando. Daí o movimento que se realiza em toda a Europa para a modernização do teatro, dando-se as mãos para esse efeito decoradores, engenheiros e arquitetos. [...] Dezenas de ideias, cada qual a mais ousada, têm sido postas em prática [...] com o fito de modernizar todos os processos teatrais [...]. Os inovadores do teatro moscovita já suprimiram o pano de boca. A ribalta foi destruída pelos vienenses. Na Europa Central, a opinião generalizada é a de terminar a antiga divisão do teatro em sala de espetáculo e palco. [...]. (Fon-Fon, ano XXIV, n. 18, 3 maio 1930)

É interessante, em ambos os comentários, observar que, na década de 1920, não somente já se havia chegado à conclusão da necessidade de mudar o teatro, mas também que os brasileiros estavam cientes dos ensaios nesse sentido realizados na Europa. No entanto, Décio de Almeida Prado (1988, p. 37) afirma que “persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria”. Quer dizer, o teatro teria permanecido alheio tanto aos esforços de modernização da cena promovidos pelos europeus quanto à modernização pela qual as outras artes brasileiras estavam passando no período.

Para a maior parte dos estudiosos do teatro brasileiro, a modernidade só chegaria aos palcos do país na década de 1940. Sábado Magaldi (1962, p. 193) situa o momento decisivo em 1943, quando Os Comediantes representam *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Zbigniew Ziembinsk. Seria esse o momento em que era transferido para o encenador o papel de vedete, até então apanágio do primeiro ator. Para Décio de Almeida Prado (1988, p. 43-44), a consolidação do teatro moderno viria com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Essa companhia contava com a colaboração de vários encenadores, que se alternavam na direção das produções; uma grande trupe garantia a representação de um repertório bastante eclético, que misturava antigos e modernos, clássicos e peças que satisfaziam o gosto popular. Era assim que o “Brasil saía [...] do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se.” Também para Tânia Brandão (2002, p. 53), o TBC promoveu a “institucionalização da cena moderna,” pois foi nesse momento que o “moderno tornou-se a linha dominante do mercado.”

Em suma, a modernidade teatral se instalaria com uma nova organização da trupe teatral, que daria espetáculo segundo uma estética moderna, cuja concepção seria responsabilidade do diretor cênico, que substituiria a figura do ensaiador. Essa modernidade não seria o “fruto de uma evolução normal dentro de sua atividade, porém, a consolidação de uma série de movimentos e iniciativas de caráter revolucionário, contra a mediocridade ambiente” (Dória, 1975, p. 117). Não que se desconhecêssem tentativas anteriores, mas essas não passariam de “sobressaltos rebeldes,” nas palavras de Gustavo Dória. Mas o que explicaria, então, a aparente contradição entre a

necessidade de mudar que vemos na década de 1920 e a continuidade que os historiadores veem nesses anos?

A leitura que os críticos brasileiros fizeram da história do teatro brasileiro e mundial parece se basear em uma memória que privilegia as grandes rupturas e uma linha narrativa centrada no “teatro de arte” e seus heróis, consagrando uma visão construída posteriormente sobre o que seria o teatro moderno, que tem na figura do diretor cênico o seu realizador. Não cabe aqui uma discussão sobre como foi construída a ideia do moderno no teatro brasileiro⁶, mas é importante relativizar essa visão para termos uma visão livre de preconceitos sobre as realizações dos homens de teatro brasileiros dos anos 1920⁷.

Mesmo na França, a figura do *metteur en scène* ainda estava longe de se impor nessa década. Serge Prost (2001) mostra que personagens como André Antoine e Jacques Coupeau ocupam um “lugar socialmente e economicamente secundário no espaço teatral” da primeira metade do século XX, afirmando que eles “dirigem um número limitado de teatros e esbarram em outros grupos que beneficiam de maior legitimidade, como os atores e os autores dramáticos”, enquanto a Comédie-Française e o Conservatório continuam sendo bastiões do tradicionalismo. É somente após 1945 que os *metteurs en scène* ocupam progressivamente um espaço mais importante, começando pelas novas instituições do teatro público criadas após a guerra, como os teatros nacionais (TN) e os centros dramáticos nacionais (CDN), e

6 Trata-se de uma construção que envolve a legitimação de posições intelectuais e artísticas a partir da década de 1930, que tem como pano de fundo a reestruturação do Estado brasileiro sob o governo Vargas, que estabelece uma nova relação com o meio artístico, e o desenvolvimento do sistema universitário no país, sobretudo com a fundação da Universidade de São Paulo (Pereira, 1998; Pontes, 1998; 2011).

7 Para ficar claro, não se busca aqui invalidar as balizas estabelecidas da historiografia teatral brasileira, nem criticar o trabalho de outros historiadores que colocam a modernidade do teatro brasileiro nos anos 1940, o que é totalmente válido se considerarmos como moderno o teatro tal como ele é praticado em nossos dias (década de 2020). Afinal, a noção de moderno é, nesse sentido, necessariamente definida *a posteriori*, quando todas as outras opções foram descartadas. Portanto, é totalmente legítimo que pesquisadores, visando compreender o teatro brasileiro contemporâneo, assumam esse momento como o “ponto de chegada” do palco no país. O que procuramos é reestabelecer o que havia de incerto nos anos 1910 e 1920, para melhor compreender os ensaios dos atores do período e ter uma visão mais completa do conjunto do mundo do espetáculo da época.

os novos eventos, como o Festival de Avignon, que terão como diretores Jean Vilar, Patrice Chéreau, Roger Planchon etc⁸.

Há também a armadilha da história literária, que tende a supervalorizar alguns personagens que gozam de maior legitimidade literária, razão pela qual eles são mais lembrados pela posteridade e suas obras são mais frequentemente editadas, o que pode dar uma falsa impressão da posição dos atores da época e levar outros ao esquecimento. Essa talvez seja a razão da importância dada a Roberto Gomes por alguns historiadores, como Elen de Medeiros (2021), que o considera o iniciador dos ensaios de modernização do teatro no Brasil por conta de sua tentativa de escrever um teatro simbolista, próximo das ideias de Maeterlinck. É verdade que Roberto Gomes foi representado nas ditas temporadas de teatro brasileiro do Municipal do Rio de Janeiro, mas isso mesmo mostra o quanto ele era um autor atípico no contexto da época, visto que a programação desse teatro não era nada representativa do conjunto do movimento teatral local. Além disso, suas peças ficavam alguns poucos dias em cartaz e eram muito raramente retomadas⁹.

Por outro lado, os esforços de outros personagens são esquecidos. É o caso de Renato Viana (1894-1953), cujo papel de modernizador é minimizado pela historiografia devido às suas supostas contradições que impediriam a realização da modernidade no seu teatro. *A Última Encarnação de Fausto* (1922) não é moderna, pois “o texto permanece ainda preso a alguns pressupostos e revela uma tensão ao confrontar, inadequadamente, os recursos simbolistas à forma do melodrama” (Medeiros, 2021, p. 19). Se Viana aborda temas modernos, ele “não alcançou uma liberdade estética suficiente ao tema tratado, caindo em melodrama extremado” (Medeiros, 2008, p. 40) e, “em termo de dramaturgia,” se mostrou “preso a velhos padrões estéticos”

8 Quer dizer, trata-se do estabelecimento de uma nova política para o teatro, instituída pelo Estado no pós-Guerra, que vai consagrar, pela sua ação, a figura do *metteur en scène* (Abirached, 2011, p. 24-26). Assim, para Proust, a afirmação do lugar do diretor cênico – que consegue encontrar uma legitimidade junto à imprensa, que tende a privilegiar o teatro público – não tem nada de evidente e é resultado de um “trabalho social de definição e delimitação” (Boltanski, 1982, p. 82), processo que não é isento de conflitos, como atestam as denúncias de outros agentes, como os dramaturgos e os atores, que criticam os diretores por monopolizarem cargos e financiamentos.

9 Por exemplo, *O Jardim Silencioso*, peça citada por Medeiros, fazia parte do repertório da Companhia Dramática Nacional, mas ela foi representada apenas três vezes em 1918, uma em 1919 e outra em 1920.

(Milaré, 2009, p. 19). Em suas peças, os “episódios são melodramáticos e falsos” (Magaldi, 1962, p. 183).

Viana foi um personagem muito mais engajado no cotidiano do teatro do que Roberto Gomes. Funcionário público, este nunca viveu de teatro, apenas escrevendo críticas musicais para imprensa, e suas peças são obras da maturidade do autor¹⁰. Viana se engaja mais cedo na carreira teatral e faz dela o seu projeto de vida. E, acompanhando o debate nos jornais, é muito mais a figura dele que se sobressai como agitador do meio teatral. E mesmo “a crítica, em peso, via nele o caminho certo para o soerguimento do combalido teatro brasileiro”, segundo Brício de Abreu (*apud* Milaré, 2009, p. 39).

Ou seja, Renato Viana ocupa uma posição criada a partir de uma demanda do meio teatral, que buscava um herói providencial para mostrar o caminho às artes cênicas do país. E sua produção dramatúrgica é acompanhada de uma série de iniciativas nesse sentido. É o caso da *Batalha de Quimera* (1922), que seria uma tentativa de modernização cenográfica pela síntese do som e da iluminação com o texto; da *Colmeia*, tido como um ensaio de criar uma nova “ideologia” do espetáculo pela interdependência das funções do grupo, dirigidos pelo diretor, a quem cabe a homogeneidade do espetáculo (Milaré, 2009, p. 105-116); da *Caverna Mágica* (1927), que recorreria aos amadores para a realização do sonhado resgate; e do *Teatro-Escola* (1934), projeto de educação dos atores e do público (Copati; Gorito, 2018; Milaré, 2009; Rodrigues, 2014). No entanto, esse caminho não é aquele da ruptura e nem o momento parece propício a revoluções estéticas no teatro. Uma perspectiva comparativa pode esclarecer este ponto.

Para o caso francês, Christophe Charle (1979) mostra que a vanguarda teatral é obra de jovens autores sem acesso aos palcos parisienses, controlados por um grupo fechado de autores consagrados. Alguns novatos estabelecem, então, uma aliança com certos diretores marginais para representar suas peças em circuitos alternativos. Viana, em contrapartida, lança seus projetos já sendo um personagem bem estabelecido no cenário teatral local – suas primeiras peças haviam sido escritas para Itália Fausta e a Companhia Dramática Nacional –, em um momento no qual não parece haver uma

¹⁰ Roberto Gomes escreveu apenas oito peças – excetuando-se uma comédia em francês escrita aos 16 anos –, a primeira quando ele já tinha 28 anos de idade.

sobreprodução literária, tal como aquela do campo literário parisiense que deu nascimento às vanguardas. Ao contrário, os anos 1920 parecem ser um momento de euforia para o teatro brasileiro¹¹.

Renato Viana é uma figura que busca a modernização do teatro brasileiro, mas não necessariamente aquela da crítica posterior. Ele responde a uma demanda que já fazia parte das expectativas do meio teatral. Ele começa seu projeto quando já é conhecido, com artistas já consolidados. Nós podemos imaginar, portanto, que a modernidade não chegaria ao teatro brasileiro por uma ruptura radical, mas pela reforma gradual de seus elementos, o que, aliás, não é uma exclusividade brasileira. Christophe Charle (2008, p. 463-464) lembra que o caráter social e coletivo do teatro impõe limitações que tornam toda ruptura difícil, razão pela qual a modernidade sempre chega atrasada aos palcos. A ruptura com a representação tradicional se pratica por meio de procedimentos ou aspectos do espetáculo bastante diferentes, sem que todos os elementos da modernidade estejam presentes ao mesmo tempo. Nesse sentido, é possível imaginar que a modernização do teatro seria um processo de coabitação de traços novos, que respondem a um desejo difuso de renovação, com fórmulas antigas e bem arraigadas nos hábitos do mundo do espetáculo. Assim, em Viana, as novidades cênicas podem coexistir com uma dramaturgia melodramática sem que isso seja visto como uma contradição pelos contemporâneos (Milaré, 2009a). Ele era visto como um autor moderno, como diz o ator e dramaturgo Antoine Cassal:

Renato Viana [...], na minha opinião, é um dos autores que poderiam ser representados com êxito, em Paris [...].

Seu teatro é moderno... posso assegurar, sem medo de contestação, que ele é um dos poucos autores que, verdadeiramente, emprestaram uma feição moderna ao teatro, dando-lhe uma forma nova [...]. (Jornal do Brasil, 13 jan. 1928)

¹¹ Ver os dados acima. Alguns indícios parecem indicar que as companhias teatrais chegavam mesmo a ter dificuldades para encontrar peças originais em número suficiente para preencher toda a temporada. Por exemplo, um comentarista afirma que o repertório da Companhia Dramática Nacional ainda não é totalmente brasileiro simplesmente porque a produção de novas peças não acompanha a demanda. (Mariano, 2008, p. 109).

E deveríamos ver o melodrama como um anacronismo? Isso seria ignorar a importância do gênero no contexto brasileiro. Muito já foi dito sobre a importância do melodrama na construção de identidades sociais na América Latina. Entre uma visão “democrática” e outra que vê apenas a articulação de identidades subalternas pelo dominante, vários autores mostram as fissuras e as contradições da narrativa melodramática que permitem a inserção de ideologias e identidades dominadas no interior do discurso construído pelo dominante (Benavides, 2008; Martin-Barbero, 2002). Entrar nesse debate seria longo, mas convém destacar a perspectiva de Matthew Bush (2014), para quem as particularidades da história social latino-americana produzem uma compreensão das interações sociais que compartilham traços do melodrama. O autor utiliza a concepção de Peter Brooks (2010) do melodrama como um “modo narrativo”, um modo de expressão que dá sentido à experiência, para mostrar como as características de base da estética melodramática foram reformuladas para dar sentido à experiência social na América Latina. Utilizado pelas elites nacionais como uma maneira de representar sua relação com as classes populares após as independências, o melodrama será o modo narrativo dominante quando a literatura abordar a política e a sociedade, moldando o imaginário estético do continente tanto na esfera da alta cultura como naquela da cultura popular.

E por que o melodrama representaria um elemento ultrapassado se o gênero influenciou praticamente tudo que corresponde à ideia de modernidade cultural no Brasil? Ele se adapta muito bem às tecnologias do século XX. Não somente o cinema se apropria do melodrama (Xavier, 2003), mas também a rádio faz dele seu modo de expressão na radionovela e no radioteatro (Salvador, 2010; Paula; Collaço, 2013). Encontramos o melodrama nos palcos e no jornalismo, sendo o próprio Nelson Rodrigues um exemplo de jornalista e dramaturgo que mobiliza recursos melodramáticos tanto nas suas crônicas quanto nas suas peças (Nunes, 1994; Guinsburg, 1994). Mesmo lugares inesperados acabam por sofrer influências melodramáticas, como o samba (Dias, 2016) – símbolo da nacionalidade e uma das bases da indústria fonográfica – e a imprensa esportiva, que utiliza estratégias discursivas melodramáticas para narrar os fatos esportivos, particularmente em momentos de grande comoção nacional, como os fracassos da seleção brasileira de futebol (Costa, 2020).

O exemplo do esporte é interessante, pois, desde o final do século XIX, os homens de teatro apontam a multiplicação dos espetáculos esportivos como uma das causas da decadência do teatro nacional, ao ponto de um grupo de artistas, “vexados pela vizinhança dos velódromos, boliches e fronteiras” (Jornal do Commercio, 22 jun. 1898), se reunirem em comissão para ir ao palácio presidencial pedir a proteção do governo ao teatro nacional. No entanto, o esporte é bem recebido pela elite brasileira. O futebol, por exemplo, era visto como uma atividade civilizada e elegante, ao redor da qual foram construídos códigos de conduta, rituais e discursos higienistas que o associam à modernidade cosmopolita da Primeira República. Não é por acaso que uma das mais representativas figuras da cultura desse período, Coelho Neto, era um grande entusiasta do futebol, enquanto um personagem marginal, e mesmo subversivo, como Lima Barreto se opunha tenazmente ao esporte bretão, a ponto de fundar uma Liga contra o Futebol (Rosso, 2010). Isso antes do esporte ser popularizado e mostrar toda sua capacidade de mobilização das massas para além das diferenças de classe social, o que pode ser observado já nas primeiras partidas internacionais da seleção brasileira, no final da primeira década do século XX. É essa a razão pela qual o governo se mostrará muito mais disposto a apoiar o futebol (Pereira, 2024) do que havia sido até então para socorrer o teatro, apesar das inúmeras queixas desde o século XIX.

Em suma, o melodrama é a maneira privilegiada pela qual se exprime a modernidade cultural no Brasil. Em vez de ser um anacronismo, pelo melodrama observamos como as novas tecnologias e formas de diversão urbana não somente ocupam o espaço que era reivindicado pelo teatro como lugar de sociabilidade, articulação de identidades e vetor de comportamentos, mas também se apropriam dos mecanismos de representação social que eram o domínio por excelência do teatro. Este se encontra adiante da concorrência das novas diversões urbanas não apenas na esfera econômica (os dados que temos não parecem indicar nenhuma “crise” nesse sentido): é a autoridade social do palco que é colocada em questão. Oscar Guanabara afirma que a “moral [...] foi substituída pela propaganda viva do cinema, e com mais probabilidade de calar fundo no espírito da juventude do que os perniciosos exemplos

preconizados pela comédia leviana dos franceses modernos”, e é dessa forma que os filmes “assassinam o teatro” (Jornal do Commercio, 6 dez. 1912).

E é por isso que, mais do que questões estéticas, o que se discute na imprensa sobre o trabalho de Viana é o seu aspecto social. A dimensão estética de seus projetos pouco aparece nos jornais cariocas, ou é referida por termos vagos como o “novo” ou a “negação da rotina”. E o próprio Viana, apesar de pregar uma “franca hostilidade ao formalismo acadêmico”, deixa claro que seu objetivo é mais geral: “criar, no Brasil, uma genuína Arte Dramática” que representasse “a civilização de nosso povo” (A Noite, 14 out. 1922). Mas o mais interessante é como ele pretende alcançar esse objetivo pela Batalha da Quimera:

Dentro desse programa, [...] a minha companhia terá sempre a colaboração artística, e mesmo honorífica, das figuras de mais alto destaque na sociedade, ficando a mise-en-scène decorativa de cada peça aos cuidados de uma senhora ilustre do nosso meio, e cujo nome seja reconhecidamente eminente no mundanismo carioca, nas artes e elegâncias – ou de um cavalheiro nas mesmas condições. (A Noite, 14 out. 1922)

É por isso que a companhia iria promover não somente espetáculos teatrais, mas também reuniões chamadas “Horas Teatrais”, concursos, chás, festas caritativas, concertos, exposições etc.

E esse elitismo é ainda mais evidente na Caverna Mágica, a começar pelo fato da trupe ser composta, em sua maioria, por amadores, tendo como estrela uma certa Manon de Grioux, “figura de destaque na nossa sociedade, elemento de escol” (A Manhã, 5 jan. 1928). É assim que Viana cria “um passatempo agradabilíssimo para as pessoas cultas e selecionadores de emoções” (Jornal do Brasil, 1º jan. 1928). Enfim, a estreia da companhia no Teatro Casino, com a peça *Abat-Jour*, do próprio diretor, atrai uma “concorrência seleta e formada das figuras mais representativas do nosso meio social” (Gazeta de Notícias, 19 jan. 1928).

É o mesmo caso do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, visto como um precursor das ideias de Jacques Copeau no Brasil. É sabido que Moreyra esteve em Paris em 1913, que ele frequentou as *soirées* do Vieux-Colombier e cita Coupeau quando fala do Teatro de Brinquedo; a influência do diretor

francês parece ter menos a ver com questões cênicas do que com a criação de um lugar de sociabilidade da elite. A ideia é criar “um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas, cada noite... Tal qual foi o Vieux-Colombier, tal qual foi o Atelier, em Paris” (Medeiros, 2017, p. 51) – um teatro “da elite para a elite,” segundo as palavras de seu criador.

Ensaaios cênicos podem ter sido feitos, mas o que foi realizado neste campo parece ter valor mais por sua capacidade de atrair a curiosidade de uma parcela do público, talvez pelo valor simbólico de estar em dia com o que acontece na Europa. Assim, eles respondem a uma antiga queixa do meio teatral, que aparece com frequência desde o século XIX: o abandono por parte da elite do teatro nacional. É Mário Nunes que se regozija que o “público que lê e que compreende o que lê e que vinha se afastando do teatro, pouco a pouco [...] começa a prestar atenção” (Jornal do Brasil, 20 jan. 1928) nas iniciativas de Viana e Moreyra.

Se Viana e Moreyra partem do pressuposto que para salvar o teatro é preciso apostar no seu valor simbólico e construir um espaço reservado, restringindo-o a uma arte de elite, outros atores parecem adotar a estratégia oposta e elegem o cinema como referencial para a reorganização do espetáculo cênico. É o caso do “teatro por sessões”: espetáculos curtos, de uma hora e quinze minutos, que são representados três vezes por noite, ou mesmo quatro aos domingos, com a adição de uma matinê, emulando assim a rapidez do cinema e permitindo a redução do preço do ingresso.

Adotado pela primeira vez em 1908, pela companhia da atriz Cinira Polônio, o teatro por sessões torna-se a regra do teatro musical carioca nos anos 1910. Nesses anos, emerge a figura do empresário Paschoal Segreto como o grande nome do teatro musical ligeiro, sendo responsável pelas duas principais companhias de revistas e operetas do Rio, aquelas dos teatros São José e São Pedro. Diferentemente dos antigos diretores de trupe do século XIX, que eram quase todos originalmente atores, Segreto tem um percurso exterior ao meio teatral: imigrante italiano, ele aparece primeiro implicado no jogo de azar ilegal, o que lhe vale algumas passagens pela polícia, para, em seguida, construir um império no setor de divertimentos urbanos, sendo proprietário de cinemas, parques e cafés-concertos, antes de investir no teatro (Martins, 2014). Por isso, ele estabelece uma nova relação com a cena: enquanto as

companhias dirigidas por atores ou ex-atores tentavam conciliar o imperativo financeiro de agradar ao público e pretensões artísticas¹², as empresas do “industrial” – epíteto dado pela imprensa – Segreto assumiam de maneira descomplexada o objetivo de apenas divertir o público. “Rir! Rir! Rir!” era um chavão dos anúncios do teatro musicado nos jornais.

Além disso, o modelo do teatro por sessões impunha uma nova rotina de trabalho para atores e escritores. De um lado, as particularidades do formato das peças e a realização diária de espetáculos produzem a demanda por uma série de dramaturgos especializados que desenvolvem uma técnica particular da escrita teatral e trabalham a maior parte do tempo em parceria (Chiaradia, 2003). De outro lado, as exigências das apresentações diárias impunham uma organização e um ritmo de trabalho ao corpo artístico capaz de dar conta de uma produção quase industrial do espetáculo. Não é por acaso que é nos 1910 e 1920 que aparecem as organizações profissionais ligadas aos trabalhadores do espetáculo, acompanhando a ascensão das organizações sindicais ligadas ao movimento operário no Brasil. Os exemplos mais famosos são a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a Casa dos Artistas, mas sabemos que diversas associações ligadas a outros grupos profissionais – como os críticos, os maquinistas e até os cambistas – são criadas nessa época (Camargo, 2012). São indícios da ascensão de uma consciência de classe que cria uma identidade mais associada ao mundo do trabalho, diferente da antiga identidade romântica da figura do “artista” (Veras, 2012).

Mas não é somente o teatro musical que procura imitar o espetáculo cinematográfico. Em 1928, Oduvaldo Viana funda, com o objetivo de “salvar o teatro” do perigo do cinema, a companhia Teatro Paulista. Da mesma forma que o teatro por sessões, a ideia era organizar um espetáculo breve, em apenas um ato, dividido em três quadros. Trata-se da criação de um novo gênero, o “sainete brasileiro”, que seria uma adaptação do sainete *criollo* – a forma que tomou este gênero espanhol na Argentina e no Uruguai – ao

12 Mesmo a companhia de Jacintho Heller, fortemente associada ao teatro musicado, guardava um espaço não negligenciável ao repertório “sério”. Para o ano de 1890, os anúncios de espetáculos dessa companhia nos jornais mostram que um quarto das representações apresentaram uma obra do teatro declamado, sendo 22% classificadas com “drama” ou “peça” e 3% como “comédia”. Além disso, lembremos que, antes de fundar sua primeira companhia, Heller fez parte, como ator, de trupes respeitáveis, como a de João Caetano, no teatro São Pedro, e a do Ginásio Dramático.

Brasil. O mais interessante é que Oduvaldo Viana, para justificar o seu projeto, propõe um paralelo entre as sociedades de Buenos Aires e de São Paulo, particularmente no que se refere às numerosas populações estrangeiras nas duas cidades e à necessidade de criar um gênero popular em que apareçam personagens dessas diferentes procedências (Magaldi; Vargas, 2001, p. 112).

Apropriar-se da cultura do modernismo

Oduvaldo Viana não foi o único a se interessar pelo teatro argentino nessa época, nem o teatro foi a única expressão cultural a sofrer a influência do vizinho platino. O contexto pós-Primeira Guerra Mundial foi favorável a uma aproximação entre o Brasil e os países hispano-americanos, pois a carnificina no Velho Mundo provocou a desilusão das elites latino-americanas com o modelo de civilização europeu (Compagnon, 2013). Parte-se, assim, em busca de novos paradigmas para pensar a identidade nacional. A Argentina emerge, então, aos olhos de alguns como um modelo de “modernidade à americana” (Alencastro, 2021) e vai atrair a atenção de intelectuais interessados em alternativas para se pensar a cultura brasileira (Artundo, 2004). Para uma parte dos homens de teatro, o país vizinho será um exemplo de uma nação latino-americana que conseguiu criar o tão almejado “teatro nacional”, cuja lição pode ser aproveitada pelos brasileiros (Polleti, 2021).

A já citada Colmeia, de Renato Viana, teria como origem um “pseudo-clube” que se reunia na casa do jornalista e escritor argentino Benjamin de Garay (?-1943) – uma figura central nos intercâmbios entre Brasil e Argentina no campo do teatro, tanto por seu papel como tradutor quanto como incentivador do trânsito de artistas (Araujo, 2002; Passero, 2004; Maia, 2008) – em São Paulo e que contava com a participação de Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Afonso Schmidt e do dramaturgo Paulo Gonçalves (Paulillo, 2002, p. 74). O que mostra que, apesar da relativa falta de interesse do Modernismo pelo teatro, uma parte do mundo do espetáculo não estava longe da vanguarda paulista e partilhava suas preocupações. Aliás, a Batalha da Quimera contava com dois participantes da Semana de 1922: Ronald de Carvalho e Villa-Lobos.

Um exemplo da importância do teatro argentino como um repertório de recursos para os desafios do teatro brasileiros é a peça *O Castagnaro da*

Festa (1928), de Oduvaldo Viana. Essa obra é baseada em um sainete argentino, *Los Disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924), e inspira a fixação de um personagem típico da modernidade urbana paulistana, o imigrante italiano, que já fazia parte do universo teatral platino (Rodrigues, 2019). Segundo Alfonso Cruzado (2022, p. 202), Viana promove a integração do imigrante como força que realiza a modernização da cidade, mas de maneira crítica. As rubricas da peça indicam que, ao abrir as cortinas, seria mostrado um painel onde estaria escrito, em letras de fogo: “SÃO PAULO! A AMÉRICA DO NORTE DA AMÉRICA DO SUL! SÃO PAULO, CIDADE ENCANTADA! – QUE CRESCE COMO O GIGANTE DE SCOTT, PARA ORGULHO DA RAÇA INTRÉPIDA DOS BANDEIRANTES...” (Viana, 2015, p. 4). O autor recupera, portanto, as principais imagens do discurso regionalista paulista que aparece junto ao desenvolvimento econômico da cidade e que se exprime no teatro na famosa representação de *O Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, no Theatro Municipal, em 1914 (Ferretti, 2004). Mas essa aparente glorificação de São Paulo é contrariada pela própria peça, que não evolui nos bairros modernos do oeste da cidade, mas no miserável bairro operário do Brás, com sua população de imigrantes, negros e caipiras. Assim, essas populações se integram na modernidade urbana, como agentes da modernização, mas pelo seu lado menos brilhante, longe das preocupações de grandeza da elite, mas como os excluídos do sistema capitalista.

Se em São Paulo a questão era a inserção do imigrante, no Rio de Janeiro o problema gira em torno da população negra que, após os trabalhos de renovação urbana de Pereira Passos, se encontra marginalizada nos morros cariocas. É óbvio que os negros sempre fizeram parte do teatro brasileiro, seja como profissionais, seja como personagens. No entanto, e dado que o teatro deveria representar a “civilização” da nação, a inserção dessa população nos discursos sobre a identidade nacional do século XIX era problemática, pois a literatura tinha a tendência de embranquecer a população brasileira (Rozeaux, 2020). É somente após a Grande Guerra que as manifestações culturais dos negros brasileiros ganham legitimidade e passam a integrar – sem a carga envergonhada que o reconhecimento da natureza mestiça do povo brasileiro tinha em Sílvio Romero, por exemplo – o discurso nacionalista que se forma nesses anos que, livre do fardo das teorias raciais do final do século XIX,

promove uma reavaliação do valor da mestiçagem como elemento central da nacionalidade. No entanto, o mundo do espetáculo não se limita a receber passivamente as revisões teóricas produzidas por intelectuais. Hermano Vianna (1995) argumenta que as ideias de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda sofrem a influência das relações pessoais desses autores com personalidades do mundo da cultura popular, como Pixinguinha e Donga.

Tal reavaliação foi sem dúvida favorecida pelo contexto cultural internacional. Tiago Gomes (2004) mostra que tanto a descoberta pelo Ocidente da “arte negra” quanto a disseminação de gêneros musicais vindos dos Estados Unidos representam uma nova modernidade (Sevcenko, 1992) e legitimam as expressões artísticas das populações negras. Ainda mais quando artistas negros brasileiros conseguem atrair a atenção do Velho Mundo, como Pixinguinha e os Oito Batutas (Shaw, 2011), dando-lhes uma legitimidade que é reforçada pelas turnês internacionais que começam a trazer ao Brasil vedetes internacionais negras, particularmente aquela que melhor representa essa modernidade dos 1920, que mistura americanismo, parisianismo e exotismo: Joséphine Baker (Rose, 1990), que visitou o país em 1929, subiu ao palco com artistas brasileiros e deixou sua marca na produção teatral posterior (Domingues, 2010). Mas o exemplo da *Revue nègre* teve repercussões no Brasil mesmo antes da visita da Vênus Negra, com a criação da Companhia Negra de Revistas (1926-1927), fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), mais conhecido como “De Chocolate”, antigo artista de variedades em Paris no começo dos anos 1920 (Barros, 2005). Em resumo, a cultura “negra” estava no centro da modernidade dos anos 1920 e os próprios modernistas brasileiros tinham consciência desse fato: Oswald de Andrade afirma, em uma palestra na Sorbonne em 1922, que “jamais foi sentir-se tão bem, no ambiente de Paris, a presença sugestiva do tambor negro e do canto índio. Essas forças étnicas estão em plena modernidade” (*apud* Amaral, 1992, p. 71).

Esses exemplos mostram que o teatro não estava alheio às correntes do modernismo internacional e, além disso, tinha preocupações em comum com modernistas brasileiros. Sobretudo, vê-se que a apropriação da “cultura do modernismo” (Velloso, 2006), como uma sensibilidade desvinculada de um movimento de vanguarda, era uma preocupação do teatro.

De um ponto de vista puramente temático, nós encontramos essa preocupação, obviamente, no teatro de revista, cuja natureza impõe um diálogo com a atualidade tal qual ela aparece na imprensa. Mas também outros gêneros trazem elementos da cultura moderna para suas peças. Podemos simplesmente olhar para os títulos das peças de Gastão Tojeiro, o mais popular comediógrafo desse período. Pensando somente nas peças escritas nos anos 1910 e 1920, encontramos referências ao cinema (*A Mulata do Cinema*, 1918; *Os Rivals de George Walsh*, 1919), ao automóvel (*O Automóvel do Amor*, 1911; *Minha Mãe Guia Automóveis*, 1925), aos produtos da Segunda Revolução Industrial (*E o Tal do telefone*, 1925; *A Moça que Vende Discos*, 1930) ou à atualidade política (*Os Alegres Bolchevistas*, 1928). Poderíamos pensar também na figura do trem em *Onde Canta o Sabiá* (1921), que quebra a monotonia da vida de uma família suburbana e traz um desequilíbrio àquele sistema social com a chegada de um jovem afrancesado que rompe os laços que organizavam aquele universo (Cafezeiro; Gadelha, 1996, p. 347-348). Se a moral da peça pende para uma reafirmação dos valores “tradicionais”, ela não deixa de ser uma forma de colocar em questão uma sociedade que passa por um processo de modernização. Se o teatro foi o grande esquecido da Semana de 1922 e as realizações da vanguarda paulista foram limitadas no campo das artes cênicas, isso não quer dizer que o teatro não tenha se colocado em questão e procurado caminhos para superar os desafios da época.

Globalmente, as pesquisas sobre o modernismo das últimas décadas tendem a se afastar do estetismo e se concentrar na matriz sociocultural da qual emergem as vanguardas, submetendo o cânone modernista a revisões que mostram a multiplicidade das expressões do moderno. Estudos recentes mostram que os pressupostos conceituais dos primeiros discursos sobre o moderno operam uma marginalização de práticas e manifestações culturais que poderiam ser reconhecidas como expressões da modernidade (Brooker, 2010).

No Brasil, também, estudos dos últimos cinquenta anos vêm reavaliando a imagem revolucionária da vanguarda modernista de São Paulo, seja reinserindo o movimento no contexto sociocultural da Primeira República (Moraes, 1978; Hardman, 1992) ou analisando a posição de seus membros perante a oligarquia paulista (Lafetá, 1974; Miceli, 1979), seja pela redescoberta

de realizações anteriores ou de obras que floresceram à margem do movimento paulistano (Castro, 2021; Lago, 2010). No entanto, no que se refere ao teatro, faltam ainda estudos que problematizem a gênese da noção de “moderno”, assim como a posição e os interesses dos atores que participaram dessa construção¹³.

No entanto, as queixas sobre a crise do teatro entre os anos 1910 e 1920 mostram que havia a consciência de que o teatro estava ameaçado de se tornar obsoleto e que era necessário, portanto, mudá-lo para adaptá-lo aos novos tempos. Em outros termos, mesmo que a palavra não seja frequentemente usada, era preciso modernizá-lo. No entanto, essa modernização não tem necessariamente o sentido de ruptura ou de revolução estética tradicionalmente atribuído ao modernismo pela história cultural. Trata-se, acima de tudo, de um esforço de um meio profissional para reencontrar um sentido social para a prática teatral em um momento no qual o discurso do teatro como representação da nação, que animava todo o debate sobre a “decadência do teatro nacional”, se torna obsoleto ante as novas tecnologias e formas de divertimentos urbanos que oferecem mecanismos de representação social muito mais poderosos que aqueles oferecidos pelo teatro do século XIX.

Mas o que fazer? Ao contrário da impressão que uma visão retrospectiva pode dar, já com um consenso formado sobre o que seria o “teatro moderno”, a resposta estava longe de ser óbvia para os atores da época, daí a multiplicidade das soluções propostas. Algumas são francamente elitistas e parecem apostar na criação de um espaço reservado para o teatro como um lugar de sociabilidade da elite, como as companhias de Renato Viana e o Teatro de Brinquedo. Outras apontam na direção de fazer do teatro uma indústria que tem como único objetivo fazer o público se divertir, como vemos no teatro de revista. Entre esses dois extremos, encontramos soluções intermediárias, como o Teatro Trianon, localizado na Avenida Central, que cultivava em torno de si a imagem de um espaço destinado à boa sociedade, mas

¹³ Mais uma vez podemos fazer um paralelo com o caso francês. Pesquisas nas últimas décadas relativizaram a ruptura de André Antoine na criação da *mise en scène* moderna, seja abordando a construção memorial ao redor da figura do *metteur en scène* como legitimação de um grupo profissional, seja pela análise de realizações mais antigas que mostram que a construção do teatro moderno não foi resultado de uma ruptura, mas de tendências de longo prazo que se encontram entre as últimas décadas do século XIX e a primeira do XX (Falco, 2013).

que praticava um gênero de evidente apelo popular (Ferreira, 2004). Outro exemplo é a Companhia Dramática Nacional, que, apesar da estima do seu diretor, Gomes Cardim, a proteção que gozava da elite paulistana e a sua promessa de reerguer o teatro nacional, tinha um repertório bastante conservador de dramas e melodramas que quase nada diferiam do drama burguês do século XIX. Isso também é sintoma de um meio profissional que perdeu sua unidade: enquanto no debate sobre a decadência preconizava-se a união do meio teatral como condição para regenerar a cena, a multiplicação das iniciativas, nos anos 1920, em direções diversas aponta para a explosão do mundo do espetáculo. Isso é resultado tanto da caducidade do discurso do teatro como representação da nação, que garantia um lugar para a sociedade do espetáculo no seio da pátria, quanto da própria expansão do grupo profissional. Mas podemos também nos perguntar se isso não é um sinal de modernidade, dado que uma característica dos campos artísticos modernos é exatamente a existência de um polo econômico dominante distinto do polo simbólico dominante. Nesse sentido, as evoluções dos anos 1910 e 1920 preparariam o terreno para o “movimento de renovação teatral” que ocorreu em São Paulo nos anos 1940, do qual faziam parte o TBC e a Escola de Arte Dramática, e que, segundo William Santana Santos (2021), seria uma tentativa de criar um polo “moderno-amador de circulação restrita”, que produziria um “teatro de elite”.

Enfim, se descolarmos a análise histórica do teatro dos anos 1910 e 1920 de uma definição construída *a posteriori* do que seria o “teatro moderno” e pensarmos a modernidade como uma “aventura” (Berman, 1982), uma experiência histórica cujo resultado é incerto, compreenderemos melhor o que os homens e mulheres do teatro brasileiro desses anos estavam fazendo e a importância deles para a evolução das artes cênicas no Brasil.

Referências bibliográficas

- ABIRACHED, R. **Le théâtre français du XXe siècle**: histoire, textes choisis, mises en scène. Paris: Avant-scène théâtre, 2011.
- ALENCASTRO, L. F. A Semana de Arte Moderna: platinofilia e nacionalização do mercado de trabalho em São Paulo. In: AMARAL, A.; BARROS, R. T. (org.). **Moderno onde? Moderno quando?** A Semana de 22 como motivação. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. p. 19-30.

- AMARAL, A. Oswald de Andrade e as artes plásticas no modernismo dos anos 20. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 33, p. 68-75. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70471>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- A MANHÃ. Rio de Janeiro: 1925-1930.
- A NOITE. Rio de Janeiro: 1911-1930.
- A NOTÍCIA. Rio de Janeiro: 1910-1916.
- ARAUJO, R. M.. Comentários sobre as várias edições d'Os Sertões, de Euclides da Cinha. **SOLETRAS**, São Gonçalo, n. 4, p. 47-56, 2002. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4445/0>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- ARTUNDO, P. **Mário de Andrade e a Argentina**: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão. São Paulo: Edusp, 2004.
- BARROS, O. **Corações De Chocolat**: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.
- BENAVIDES, H. **Drugs, thugs, and divas**: telenovelas and narco-dramas in Latin America. Austin: University of Texas Press, 2008.
- BERMAN, M. **All that is solid melts into air**: the experience of modernity. New York: Penguin, 1982.
- BOLTANSKI, L. **Les cadres**: la formation d'un groupe social. Paris: Éditions de Minuit, 1982.
- BRANDÃO, T. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Setes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- BROOKER P. Introduction. In: BROOKER, P. (org.). **The Oxford Handbook of Modernisms**. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 1-4.
- BROOKS, P. **L'imagination mélodramatique**: Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès. Paris: Classiques Garnier, 2010.
- BUSH, M. **Pragmatic passions**: melodrama and Latin American social narrative. Madri: Iberoamericana, 2014.
- CAFEZEIRO E.; GADELHA, C. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- CAMARGO, A. R. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 34-51, 2012.
- CAMPOS, C. M.; SIMÕES JÚNIOR, J. G. **Palacete Santa Helena**: um pioneiro da modernidade em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC, 2006.
- CASTRO, R. **As vozes da metrópole**: uma antologia do Rio dos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CHARLE, C. **La crise littéraire à l'époque du naturalisme**: roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1979.

- CHARLE, C. **Théâtres en capitales**: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Albin Michel, 2008.
- CHASSAIN-PICHON, F. **De Wagner à Hitler**: portrait en miroir d'une histoire allemande. Paris: Passés-composés, 2020.
- CHIARADIA, F. Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na companhia do Teatro São José. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 153-63, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57127>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- COMPAGNON, O. **L'adieu à l'Europe**: l'Amérique Latine et la Grande Guerre: Argentine et Brésil, 1914-1939. Paris: Fayard, 2013.
- COPATI, G.; GORITO, L. A. A última encarnação do Fausto: teatro modernista brasileiro em diálogo com os cânones europeus. **Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 18, n. 205, p. 96-105, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/40996>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro: 1910-1930.
- COSTA, L. M. da. **Os vilões do futebol**: jornalismo esportivo e imaginação melodramática. Curitiba: Appris, 2020.
- CRUZADO, A. R. **Percursos e percalços de um gênero dramático popular**: o sainete no Brasil e na Argentina como gênero dissidente. 2022. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: <http://app.uff.br/riuff/handle/1/26042>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- DIAS, B. S. N. Cuando me llame nostalgia: un análisis del melodrama en la samba. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN, 2., 2016, Quito. **Anais [...]**. Quito: Red Xescom, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/340940880_Cuando_me_llame_nostalgia_un_analisis_del_melodrama_en_la_samba. Acesso em: 18 jul. 2024.
- DOMINGUES, P. A "Vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 95-124, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2911>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- DÓRIA, G. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FALCO, A. La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine. **Revue d'Histoire du Théâtre Numérique**, Paris, n. 1, 2013. Disponível em: <https://hal.science/hal-01644800/document>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- FARIA, J. R. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FAUSTO, B. **O pensamento nacionalista autoritário**: 1920-1940. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FERREIRA, A. **Teatro Trianon**: forças da ordem x forças da desordem. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade

- de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03012005-221042/pt-br.php>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- FERRETTI, D. J. Z. **A construção da paulistanidade**: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930). 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001397776>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- FON-FON. Rio de Janeiro: 1910-1930.
- FREUD, S. **Psicologia das massas e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: 1910-1930.
- GOMES, T. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Unicamp, 2004.
- GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. **Travessia**, Florianópolis, n. 28, p. 7-10, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16895>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- HARDMAN, F. F. Antigos modernistas. In: NOVAES, A. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-308.
- JARDIM, E. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: 1910-1930.
- JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: 1910-1930.
- KOEPNICK, L. **Walter Benjamin and the aesthetics of power**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- LAGO, M. A. C. **O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana de 22. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- LAFETÁ, J. L. **1930, a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LIMA, E. F. W. **Arquitetura do espetáculo**: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.
- MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: SENAC, 2001.
- MAIA, P. M. **Cartas inéditas**: de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Salvador: Edufba, 2008.
- MARIANO, M. **Um resgate do teatro nacional**: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922). 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03082009-164635/pt-br.php>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- MARTIN-BARBERO, J. **Des médias aux médiations**: communication, culture et hégémonie, Paris: CNRS éditions, 2002.

- MARTINS, F. O palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 83-92, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45138>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- MARTINS, W. S. N. **Paschoal Segreto**: “ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920). Rio de Janeiro: Autografia, 2014.
- MEDEIROS, E. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, v. 14, p. 36-46, 2008. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24894>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- MEDEIROS, E. Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro. **Letra e Ato**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 11-22, 2011. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/article/view/209.html>. Acesso em: 20/11/2024.
- MEDEIROS, E. de. Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo. **Letras e Ato**, Campinas, v. 7, n. 7, p. 48-57, 2017. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/article/view/847.html>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**: 1920-1945. São Paulo: Difel, 1979.
- MILARÉ, S. **Batalha da Quimera**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MILARÉ, S. O grande sonho do guerreiro da quimera: teatro-escola como um ideal. **Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 108-17, 2009. Disponível em: <https://www.olharesceliahelena.com.br/olhares/article/view/15>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- MOSCOVICI, S. **L'âge des foules**: un traité historique de psychologie des masses. Bruxelles: Ed. Complexe, 1991.
- NUNES, L. A. Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano. **Travessia**, Florianópolis, n. 28, p. 49-62, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16897>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- O IMPARCIAL. Rio de Janeiro: 1912-1930.
- O MALHO. Rio de Janeiro: 1910-1930.
- PASSERO, C. A. Los límites de la lengua. Benjamín de Garay y la praxis de la traducción. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 95-100, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9538>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- PAULA, L.; COLLAÇO, V. R. M. Incêndio da alma. A Dramaturgia das Radionovelas. **Urdimento**, Florianópolis, n. 20, p. 159-67, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013159>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- PAULILLO, M. C. R. A. **Tradição e modernidade**: Afonso Schmidt e a literatura paulista, 1906-1928. São Paulo: Annablume, 2002.

- PEIXOTO, N. A. (org.). **João do Rio e o palco**. Página teatral. 2 vols. São Paulo: Edusp, 2009.
- PEREIRA, L. A. M. **Footballmania**: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938). São Paulo: Hucitec, 2024.
- PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda**: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.
- POLLETI, D. O Teatro argentino no Brasil na Primeira República: trocas, encontros e reflexões. **Revista de História**. São Paulo, n. 180, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/176254>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- POLLETI, D. **Cosmopolitisme em scène** : spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930). 2022. Tese (Doutorado em História) – Université Paris Saclay, Paris, 2022. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-03972293>. Acesso em: 22 maio 2025.
- POLLETI, D. Artes cênicas como objeto de polêmica: o debate sobre a “decadência do teatro nacional” (Rio de Janeiro, 1822 - década de 1920). **Revista de História**, São Paulo, n. 183, 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/222399>. Acesso em: 22 maio 2025.
- PONTES, H. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PONTES, H. **Intérpretes da metrópole**: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp, 2011.
- PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988
- PROUST, S. Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre. **Sociologie du Travail**, Paris, v. 43, n. 4, p. 471-489, 2001. Disponível em: <https://journals.openedition.org/sdt/35441?lang=en#:~:text=Dirigeant%20l'ensemble%20des%20structures,40>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- RODRIGUES, A. A. **O imigrante italiano no sainete argentino da primeira metade do século XX**: Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión. 2019. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Espanhola e Hispânica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-04092019-162944/pt-br.php>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- RODRIGUES, S. Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil. **Artcultura**, Uberlândia, v. 16, n. 14, p. 19-30, 2014. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34253>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- ROSE, P. **Joséphine Baker**: une Américaine à Paris. Paris: Fayard, 1990.
- ROSSO, M. **Lima Barreto versus Coelho Neto**: um fla-flu literário. São Paulo: Difel, 2010.
- ROZEAUX, S. Les *Letras Pátrias* au Brésil, une littérature du blanchiment? **Sigila**, Paris, v. 45, n. 1, p. 19-29, 2020. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-sigila-2020-1-page-19?lang=fr>. Acesso em: 20 nov. 2024.

- SALVADOR, R. **A era do radioteatro**: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.
- SAND, S. 1895. Les images, les foules et le cinéma. **Le Mouvement Social**, Paris, n. 172, p. 7-19, 1995. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-1995-3-page-7?lang=fr>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- SANTORO, P. **A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo**: do provinciano ao cosmopolita. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-24012022-191024/pt-br.php>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- SANTOS, W. S. **O palco das elites**: o “movimento de renovação teatral” na cidade de São Paulo (1939-1949). 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03062021-201956/pt-br.php>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHAW, L. Afro-Brazilian popular culture in Paris in 1922: Transatlantic dialogues and the racialized performance of Brazilian national identity. **Atlantic Studies**, [s. l.], v. 8, n. 4, p. 393-409, 2011. Disponível em: <https://www-tandfonline-com.bnf.idm.oclc.org/doi/full/10.1080/14788810.2011.611725>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- SZONDI, P. **Théorie du drame moderne**. Belval: Circé, 2006.
- VERAS, F. R. **Tablado e Palanque**: a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918– 1945). 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2012. Disponível em: <https://rima.ufrj.br/jspui/handle/20.500.14407/14036>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- THEATRO & SPORT. Rio de Janeiro: 1914-1925.
- VERMOREL, H.; VERMOREL, M. Psychanalyse et modernité. **Revue Française de Psychanalyse**, Paris, v. 57, n. 3, p. 841-54, 1993. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-1993-3-page-841?lang=fr>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- VIERECK, P. **Metapolitics**: From Wagner and the German Romantics to Hitler. New York: Routledge, 2017.
- VELLOSO, M. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (orgs.). **O tempo do liberalismo excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 351-386.
- VIANA, O. Castagnaro da Festa. In: **Teatro para Todos UFSJ**, cópia numérica pelo GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro/UFSJ, 2015. Disponível em: <https://www.teatroparatodosufs.com.br/download/oduvaldo-vianna-pai-o-castagnaro-da-festa/>. Acesso em: 8 out. 2022.
- VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues.

São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YON, J.-C. **Une histoire du théâtre à Paris**: de la Révolution à la Grande Guerre.

Paris: Aubier, 2012.

Recebido em 20/11/2025

Aprovado em 07/06/2025

Publicado em 11/08/2025



Teatro brasileiro moderno: tradições interpretativas e vetores de difusão conceitual¹

*Modern Brazilian theatre:
interpretative traditions and vectors of
conceptual diffusion*

*Teatro brasileño moderno:
Tradiciones interpretativas y vectores de
difusión conceptual*

Henrique Brener Vertchenko

Henrique Brener Vertchenko

Professor e pesquisador, doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (França). É membro dos grupos de pesquisa "Estudos do Teatro Ex-Cêntrico – ETEx" (UFAC, USP), "Brasiliana: escritos e leituras da nação" (UFMG) e "História do Teatro Brasileiro - Formação e Crítica" (UniRio).

¹ Agradeço ao grupo de Estudos do Teatro Ex-Cêntrico (ETEx) e ao CNPq, pela Bolsa de Desenvolvimento Tecnológico Industrial (2024/2025).

Resumo

O artigo apresenta um balanço teórico das principais interpretações em torno da ideia de teatro moderno e identifica algumas problemáticas relacionadas à sua difusão. Para tanto, são analisadas as perspectivas que observam o fenômeno por meio do advento da encenação e por meio de inovações dramatúrgicas, para, em seguida, serem examinadas sua inserção no contexto brasileiro e seus vetores básicos de disseminação conceitual. Objetiva-se, assim, o entendimento dos processos históricos e intelectuais que viabilizaram sua construção e seus usos.

Palavras-chave: Teatro brasileiro moderno, Mise en scène, Dramaturgia moderna.

Abstract

This study theoretically overviews the main interpretations on the idea of modern theater and points some issues related to its dissemination. For this, it analyzes perspectives that address the phenomenon by the emergence of stage directing and dramaturgical innovations. It then examines the incorporation of these developments into the Brazilian context and the key vectors of their conceptual dissemination. This study aims to understand the historical and intellectual processes that enabled the construction and appropriation of the idea of modern theatre.

Keywords: Modern Brazilian theater, Mise en scène, Modern drama.

Resumen

Este artículo presenta un panorama teórico de las principales interpretaciones en torno a la idea de *teatro moderno* e identifica algunas cuestiones relacionadas con su difusión. Para ello, se analizan las perspectivas que observan el fenómeno mediante el surgimiento de la puesta en escena y de las innovaciones dramatúrgicas, para, luego, examinar su inserción en el contexto brasileño y sus vectores básicos de difusión conceptual. El objetivo es, por tanto, comprender los procesos históricos e intelectuales que hicieron posible su construcción y usos.

Palabras clave: Teatro brasileño moderno, Mise en scène, Dramaturgia moderna.

Em sua agenda de 1984, o ator, produtor e pesquisador João Angelo Labanca escreveu em meio às suas anotações: “onde começa o teatro moderno?”². A indagação aparentemente banal ganha contornos particulares quando consideramos que Labanca havia sido membro do grupo Os Comediantes, presente inclusive na emblemática montagem da peça *Vestido de Noiva*³. O escrito pode sugerir que, em sua mente, tal marco não estava apaziguado, mesmo àquela altura, constituindo-se como uma possível questão em seu horizonte teórico e histórico. A observação é sintomática da persistência de um problema amplo – de implicações nacionais, políticas, culturais, artísticas e historiográficas – baseado, muitas vezes, em conceituações pré-concebidas e que não levam em conta as disputas dentro dos campos culturais.

Noção fundamental que mobilizou grande parte da crítica, dos debates e dos estudos teatrais ao longo do século XX, o teatro moderno resvalou, no mais das vezes, em um ordenamento de temporalidade que leva a uma determinada periodização, provocando uma operação teleológica que estabelece um parâmetro de evolução arrasador com estéticas e técnicas de gerações anteriores, procedimento com evidentes implicações historiográficas e memorialísticas. Como reação ao avanço do teatro enquanto entretenimento de massas e produto sujeito às lógicas mercantis no bojo de transformações do capitalismo industrial, tal teatro – estabelecendo o debate sobre sua função social e trazendo sentidos de reabilitação intelectual – se construiu por meio de contraposições: “teatro sério”/ “teatro para rir”; “teatro moderno”/ “teatro antigo”; “teatro de arte”/ “teatro comercial”. Para tanto, foram decantadas determinadas formas teatrais como aquelas ideais para serem representativas de seu projeto.

A observação desse teatro a partir de suas tradições interpretativas e dos caminhos de difusão e recepção dessas tradições pode ser reveladora de como sua construção conceitual esteve ancorada na passagem de um imaginário eleito para um corpo de ideias traduzidas em um *corpus* literário e teórico que acomodava e idealizava as práticas teatrais, distanciando-as,

2 Agenda localizada no Arquivo Labanca, Cedoc-Funarte (1984).

3 De acordo com os programas, Labanca não atuou na estreia da peça em 1943, mas passou a integrar o elenco no papel de um dos médicos, na temporada de 1944 em São Paulo, constando também como assistente de direção de Ziembinski a partir de 1945.

em alguma medida, de suas inscrições históricas concretas. Apresentamos, assim, algumas linhas de força teóricas elaboradas ao longo do século XX e que sustentaram a construção desse controverso conceito.

O metteur en scène

De modo sumário, a modernização do teatro, a partir de fins do século XIX, compreendeu um processo que pode ser identificado como a “invenção” do Teatro de Arte, em que pesem as inúmeras ramificações que essa concepção adquiriu e o surgimento mesmo de contestações a esse estatuto. Trata-se de uma nomenclatura, como indica Jean-François Dusigne (1997), utilizada pela primeira vez apenas a partir de 1890 pelo dramaturgo Paul Fort, que se disseminou rapidamente pela Europa. A exploração do termo “Arte”, com A maiúsculo, era corrente na época como maneira de aprofundar a sua diferenciação em relação à “técnica”, criando uma separação radical entre o domínio de recursos para fins utilitários e a criação imaginária para exaltação do belo. Segundo Dusigne, um teatro concebido como “Arte” respondia a objetivos de distinção entre o ocupante de um *métier* e o artista inspirado, e acabava por revelar que essa atividade, difundida então como entretenimento de massas, nem sempre era vista como arte. É evidente que essa oposição surgia em uma Belle Époque que via a intensa expansão de seu horizonte técnico industrial, e o teatro destinado a simples divertimento era ameaçado pela concorrência de inúmeras alternativas.

Uma das interpretações mais difundidas para se observar o processo que “inventava” o Teatro de Arte dispõe em seu cerne o advento da encenação moderna. Seu surgimento era assentado na substituição de um diretor de cena ou ensaiador, aquele que dispunha os elementos no palco segundo critérios codificados, por um encenador, isto é, um artista responsável pela unidade do espetáculo. Movido por um ato de reflexão derivado da interpretação subjetiva do texto, ele se aproxima de um demiurgo orientado pelo imperativo de uma criação original, que instaura uma realidade única a partir da articulação dos componentes e sujeitos envolvidos, desvinculando a peça e o trabalho da direção da simples execução de um texto ou da atinência a gêneros formais pré-estabelecidos. Ocupando esse papel capital, ele se torna

a autoridade que assina a *mise en scène*, evidenciando a passagem de um regime teatral supostamente calcado na observância das teorias do drama para a construção de poéticas da encenação abertas à pesquisa e à experimentação que marcariam grande parte do século XX.

Bernard Dort (2010), analisando a Paris do Segundo Império, justifica o aparecimento da encenação como resultado de necessidade concreta de ordem sociológica – para além de avanços tecnológicos –, proveniente de uma alteração na estrutura de consumo teatral em uma cidade redesenhada, com uma modificação quantitativa e qualitativa de um público cada vez mais heterogêneo e portador de novas atitudes frente ao teatro. Nisso residiria o ponto capital: desde a segunda metade do século XIX não haveria mais um público homogêneo e diferenciado de acordo com o gênero de espetáculo que lhe era oferecido, eliminando um acordo prévio entre “homens de teatro” e espectadores acerca do sentido e estilo da obra apresentada. Dessa maneira, era impulsionada uma constante recriação, já que o equilíbrio entre as exigências da plateia e a ordem do palco não se apresentava mais como postulado, mas era modificado a partir dessa transformação nas atitudes de demanda do público.

Como sabido, a figura canônica fundadora dessa transformação foi o francês André Antoine, que em 1887 criaria o *Théâtre Libre*, atestando a proposição de novas formas de trabalho para um novo público e experimentando elaborações estéticas calcadas fundamentalmente no naturalismo. Um naturalismo, diga-se de passagem, bastante complexo, pois como ponderou Jean-Pierre Sarrazac (2004, p. 122), a busca feita por esse artista “tem mais relação com uma interrogação filosófica sobre a verdade”, do que com a mera reprodução das aparências da realidade. O fenômeno das “cenas livres” nascido com Antoine – baseado em um quadro de sócios que garantia a independência financeira e a autonomia temática de suas peças – se difundiu também por outras cidades europeias, a exemplo da *Freie Bühne* de Otto Brahm em Berlim e da *Independent Theatre Society* em Londres.

Guardadas as suas especificidades sociológicas e estéticas, processos que levaram à modernização teatral no fim do século XIX também foram impulsionados pelos pensamentos e propostas de Richard Wagner, de Constantin Stanislavski e, mesmo antes, do “teatrocrata” Duque Jorge de

Saxe-Meiningen, que concebeu em seu ducado o projeto de uma companhia permanente que remodelasse as bases da organização, interpretação e encenação teatrais, chamando a atenção pelo realismo histórico e pela pesquisa etnográfica (Guinsburg, 2001, p. 16-17). Subjacente à pluralidade de proposições, estava a reivindicação de autonomia do espetáculo frente a outras instâncias, como a literatura. Para se alcançar essa autonomia, o encenador servia como mediador entre um texto e um espetáculo, além de se postar como um pesquisador que, no mais das vezes, explorava cenários complexos e as novas possibilidades trazidas pelo advento da iluminação elétrica. Há um deslocamento do olhar, de maneira que, muitas vezes, a autoria da obra-espetáculo passasse a ser atribuída a ele, sem, no entanto, maiores questionamentos da própria noção de autoria em uma atividade coletiva.

A encenação moderna, advinda desse processo histórico, traria grandes impactos para a estrutura teatral e dominaria grande parte dos debates até, pelo menos, a década de 70 do século XX, projetando nomes como Gordon Craig, Adolphe Appia, Meyerhold, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Gaston Baty, Louis Jouvet e Max Reinhardt. Conforme salientou mais uma vez Bernard Dort, atestando a “era da encenação” em lugar da era dos grandes astros:

Hoje [década de 1960] o reinado do encenador está definitivamente imposto. [...]. Quando falamos de um espetáculo, é o nome do encenador, mais do que o do intérprete principal ou mesmo do que o do autor, que é colocado em primeiro plano: nos referimos ao *Tartufo* de Louis Jouvet, ao de Roger Planchon, ao *Galileu* de Giorgio Strehler ou ao *Rei Lear* de Peter Brook... Em quase todos os lugares as companhias teatrais constituídas em torno de um ator-vedete cederam lugar a grupos fundados por um encenador e por ele dirigidos. (Dort, 2010, p. 61-62)

Se em um primeiro momento a encenação moderna se liga ao naturalismo – almejando a intensidade da vida por meio do estudo minucioso da natureza e do homem –, posteriormente as tendências se multiplicariam e se combinariam, evidenciando que o moderno não é um estilo específico. Ressaltava-se, somente, a crise da *mímesis*, restando como denominador comum para a encenação moderna a noção de teatralidade, o que permitiria a ampliação do espectro de operações criativas.

Deve-se ressaltar que essa noção, que traz em si a exigência de um sentido maior para o espetáculo que vá além do texto escrito, só pode ser tomada como uma novidade se considerarmos como contraposição os teatros de matriz literária das sociedades burguesas, dominados por rígidas regras. Os públicos dos teatros populares, ou de outros tempos, como dos gêneros medievais, elizabetano e da *commedia dell'arte*, conviviam com a teatralidade – que pode ser pensada em termos de códigos e de uma vitalidade lúdica representacional⁴ que assume o teatro como jogo – sem maiores questionamentos de seu estatuto. Daí a influência que exercem aos encenadores, ao longo do século XX, as expressões rituais e religiosas, as diversas mitologias, os gêneros populares e marginais como os teatros de feira e de marionetes, o circo, a ópera chinesa ou as máscaras orientais. Isso permitiu a expansão da percepção do que poderia ser o teatro, incorporando novas convenções, ousando representações psicológicas, admitindo a sugestão, a imaginação e o experimentalismo.

Rupturas na dramaturgia

Embora historicamente as novas perspectivas abertas ao encenador e as inovações dramáticas de então tenham caminhado juntas, elas são muitas vezes estudadas independentemente, a partir de áreas de pesquisa que separam texto e espetáculo, análise dramática e teatro enquanto fenômeno social⁵. Tal divisão será mantida aqui tanto para fins didáticos quanto para examinarmos, precisamente, as diferentes tradições interpretativas em questão. Assim, se a concepção já apresentada acessa o teatro moderno por meio do modo de produção espetacular, a análise do repertório dramático também se apresenta como uma linha de força fundamental para a construção dessa ideia.

Enquanto em um primeiro momento os textos dramáticos dos primórdios da modernização se alinhavam às preocupações dos encenadores no sentido de oferecer um documento humano, uma tese sobre a sociedade,

4 Tomo essa definição de Guinsburg (2007).

5 Tania Brandão (2009, p. 69), por exemplo, defende que “está fora de questão [...] a possibilidade de se vincular o nascimento do moderno a qualquer modificação na dramaturgia [...]”: o moderno não é obra derivada dos textos.”

ou, como se defendia na época, uma *tranche de vie*, posterior e rapidamente, as possibilidades se multiplicariam. A síntese clássica de John Fletcher e James McFarlane (1989) oferece os principais tópicos geralmente abarcados nesse plano. Conforme exposto por esses autores, a modernização do drama teria significado um conjunto de inovações técnicas e temáticas, de modo que fosse dado relevo às tensões entre as esferas pública e privada, expondo as contradições da vida burguesa a partir da incorporação de reflexos das novas teorias sociais e psicanalíticas. Buscava-se, portanto, encontrar soluções dentro do texto dramático para que fossem evidenciadas, por exemplo, as instâncias psíquicas do sujeito, o que resvalava no extravasamento dos limites rígidos de narrativas fixas espacial e temporalmente. O resultado foi a quebra da ilusão cênica e o triunfo da teatralidade, o que, em termos teóricos, representava a crise da forma textual dramática e a sua abertura paulatina a recursos próprios dos gêneros épico e lírico. Os representantes usuais desse processo são dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann, Maeterlinck, George Kaiser, Ernst Toller, Brecht, Bernard Shaw, Eugene O'Neill e Pirandello, cada um guardando, obviamente, suas singularidades de escrita.

Entre as reflexões mais consolidadas sobre o drama moderno e que certamente subjaz à síntese de Fletcher e McFarlane, merece destaque a *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi (2011), devido à sua ampla aceitação, principalmente nas culturas de esquerda, e à sua relativa hegemonia nos estudos acadêmicos sobre literatura dramática no Brasil, a partir das interpretações de Anatol Rosenfeld (1977) e de Iná Camargo Costa (1996; 1998; 2012), e, finalmente, à sua tradução e publicação em 2011 pela editora Cosac Naify, repercutindo a retomada desse autor pelo francês Jean-Pierre Sarrazac. A teoria de Szondi – escrita na Alemanha em 1956 e tributária de Hegel, Emil Staiger e Lukács – relaciona os sistemas formais das obras às mudanças históricas. Para ele, a forma artística seria uma dialética entre o “enunciado de conteúdo” e o “enunciado formal”. Essa relação dialética abre a possibilidade para que ambos os enunciados entrem em contradição, o que se dá quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que assimila, mas que já seriam incompatíveis com seus pressupostos. Dessa maneira, nas últimas décadas do século XIX, teria

ocorrido o começo da crise da forma dramática burguesa, fechada no princípio do diálogo entre indivíduos, evidenciando uma contradição crescente entre a forma do drama e os novos conteúdos.

O drama burguês, formado desde o Renascimento a partir de diversas leituras da *Poética* Aristotélica, partia da reprodução da relação entre homens em um presente absoluto da ação. Portanto, o diálogo era o meio que dava expressão linguística a esse universo, sendo banidos elementos externos e narrativos, tais como o prólogo, o coro e o epílogo. Passaram a ser exigidas as unidades de tempo, espaço e ação, e o acento se dava no traço de caráter individual e nas escolhas feitas pelo protagonista, fazendo com que as vontades individuais se apresentassem supostamente como universais (Szondi, 2004). Nesse universalismo individualista, cuja síntese se encontra na vida privada, a intimidade do lar passa a ser o espaço privilegiado a representar uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado em detrimento do público.

Segundo Szondi, o conceito de teatro moderno se define a partir do processo histórico desencadeado pela crise desse drama, propiciada pela contradição entre os enunciados de conteúdo e forma. Isso quer dizer que novos objetos passaram a ser discutidos pelo teatro, entre eles, a questão de classe (por exemplo, com Strindberg em *Srta. Júlia*), a emancipação feminina (Ibsen, em *Casa de Bonecas*), o universo dos sonhos (Maeterlinck), a questão operária (Hauptmann em *Os Tecelões*) ou a impossibilidade do diálogo (Tchekhov). Essa crise evidenciava uma cisão entre sujeito e objeto, já que o objeto não era mais o próprio sujeito individual burguês, mas questões de interesse comum da sociedade, sujeitos anônimos e coletivos. Para discutir esses outros objetos era necessário que o palco narrasse e criticasse diversos conteúdos que não se restringiam aos limites do palco burguês, uma vez que os próprios temas em questão seriam assuntos épicos. A principal consequência formal para dar conta desses novos conteúdos foi a emersão do elemento épico, isto é, narrativo, cujo maior expoente seria, sem dúvidas, Brecht.

Nessa reflexão, que passa pela teoria dos gêneros, a “resolução” da crise da forma dramática, portanto, passaria pela inserção do épico, aquela forma capaz de alargar as discussões, de abarcar o bem comum e de levar à transformação das sociedades. Certamente, essa mudança ampliava as possibilidades do teatro enquanto intervenção política. Nesse sentido, o teatro

moderno no século XX se afirmava enquanto campo de experimentação formal diante da impossibilidade do drama, e vai da crise evidenciada pelo realismo-naturalismo como uma das primeiras tentativas no sentido de dar expressão aos anseios dos movimentos de trabalhadores à entronização do teatro épico como sua expressão mais bem-acabada.

O caso brasileiro

As linhas de força presentes nas conceitualizações do teatro moderno apresentam os problemas da modernização enquanto temática, enquanto linguagem e enquanto modo de produção e organização do trabalho que impactaram a cena. Essas reflexões tiveram influência direta na produção acadêmica brasileira sobre o tema e suscitaram amplos debates que se aproximavam mais ou menos da aplicação dessas teorias ao caso nacional. Reforçava-se assim, com maior ou menor força, as concepções acerca do teatro moderno centradas no espetáculo e no reinado do encenador como artista singular, ou nas possibilidades de refundação e de politização da cena a partir da estrutura dramática. Seja qual fosse a vertente, e mesmo analisando casos específicos da realidade nacional, a grande narrativa sobre o teatro brasileiro moderno fez coincidir a modernização teatral à modernização do país, ainda que esse momento fosse também alvo de disputas, oscilando entre o período do Estado Novo e a década de 1950.

Decerto, pensar a modernização do teatro brasileiro demanda compreender um amplo processo de recortes imprecisos, que se estende das primeiras décadas do século XX até, talvez, meados da década de 1970, que não se restringe ao teatro e acompanha debates que perpassam a cultura intelectual brasileira: o modernismo artístico, o alcance a padrões internacionais, o discurso do atraso e da dependência, o papel da cultura na edificação da nação e o correspondente papel do Estado, o local e o universal, a identidade nacional, a “descoberta” do Brasil e do “povo” brasileiro. Pode-se dizer, seguindo a tese de Marcos Napolitano (2014), que os distintos projetos artísticos desse período podem ser agrupados sob o signo de um “longo modernismo”, em que artistas-intelectuais postavam-se como arautos e artífices da nacionalidade brasileira em construção e compunham um esforço que

conclamava e era conclamado não só por esses sujeitos, mas também por líderes políticos, educadores e classes populares. Segundo Napolitano, as cinco décadas que marcaram o “projeto moderno brasileiro” têm como fatores de continuidade a “crença na arte em sua função pedagógica, duplamente orientada para a reforma das elites e para a educação do povo”, e a “tentativa de inserir o Brasil, país estigmatizado pela ideia de “atraso”, na modernidade ocidental” (Napolitano, 2014, p. XXVII).

O teatro, inserido nesse grande projeto nacional, teve suas especificidades e principais vetores de debate centrados, grande parte das vezes, no estabelecimento de um marco inaugural para tal processo. Edécio Mostaço (2009) aponta que, a partir da década de 1980, a delimitação da modernidade no teatro brasileiro passa a ser alvo de controvérsia proporcionada pela identificação de duas tendências em confronto: a primeira, defensora de uma ruptura; e a segunda, defensora de uma linha evolutiva. No primeiro caso, seus adeptos concordam conceitualmente, mas divergem no que se refere à fixação dessa ruptura. Sábato Magaldi (1962) não tem dúvidas de que ela se encontra em *Vestido de Noiva*, enquanto Décio de Almeida Prado (2007) e Iná Camargo Costa (1998) a situam no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e Tânia Brandão (2009) na experiência de 1948 do Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa, devolvendo ao Rio de Janeiro a origem de todo esse processo. No que se refere à defesa de uma linha evolutiva, destaca-se a posição de Gustavo Dória (1975), que abre o caminho para uma série de trabalhos que buscariam encontrar os traços modernos em nomes como Renato Viana, Flávio de Carvalho, Oduvaldo Vianna, Álvaro e Eugênia Moreyra, e no Teatro do Estudante do Brasil, para culminar em *Vestido de Noiva* ou no TBC (esquecendo, via de regra e de modo incômodo, a experiência do Teatro Experimental do Negro).

Seria um panorama percebido como evolutivo e sedimentado em conquistas paulatinas ao longo do governo Vargas. Nas palavras de Mostaço (2009, p. 203-204),

Como tal debate possui origem nas díspares pressuposições dos analistas, a eleição de uma ou outra corrente interpretativa, ou ainda sobre qual desses marcos eleger como baliza reconhecível, obriga a

aceitar o moderno, por enquanto, como um *problema* nos domínios da teoria teatral brasileira.

Apesar das nuances apontadas por Mostaço, a construção da força histórica desse processo foi feita por toda uma geração que o cristalizou, de maneira pouco problematizada, ao longo da segunda metade do século XX. Nesse sentido, uma proposição de Décio de Almeida Prado pode sintetizar a formação de um pensamento evolutivo e teleológico para a história da modernização. Em seu artigo “O teatro e o modernismo” (1993), ele contesta a ausência do teatro na semana de 1922 a partir de uma justificativa curiosa: a presença do exercício da crítica sob o ideário moderno feita pelo modernista Alcântara Machado nos anos 1920. Ele teria a atitude de um criador que, não encontrando no palco espaço para suas concepções dramáticas avançadas, tentou redefinir o teatro condenando o presente em nome de um futuro que se pretendia instaurar. Machado propôs, então, dois pontos fundamentais para a efetivação da modernização, os quais se constituiriam quase uma ética modernista: a integração ao universal e a integração ao nacional.

Com isso, Décio elogia a lucidez de Alcântara Machado, que apontou um caminho para o teatro brasileiro e, até mesmo, realizou uma previsão. A manobra de Décio consistiu em associar o primeiro ponto, de integração ao universal, às iniciativas dos Comediantes e do TBC – que teriam cumprido a equiparação às vanguardas europeias –, e em atribuir o segundo ponto, de integração ao nacional, ao Teatro de Arena, criado na década de 1950, que teria buscado uma linguagem teatral “nossa”, encontrando nas tradições e nos tipos populares uma interpretação “genuinamente brasileira” capaz de solucionar os impasses do teatro. Essa interpretação de Décio via “previsão” de Alcântara Machado ao mesmo tempo repercutia e trazia impactos, direta ou indiretamente, nos estudos sobre a modernização teatral no Brasil que, via de regra, não hesitam em corroborar esses marcos etapistas. Tania Brandão (2001) ressalta como há nisso a percepção do moderno como temporalidade inequívoca em um esquema que alia ausência, formação e desenvolvimento, e que exclui um reconhecimento fundamental na problematização da história da arte no século XX: situar a arte moderna como multiplicidade.

Além disso, a análise de Décio corrobora e é parte de uma longa tradição que situa a história do teatro brasileiro entre dois paradigmas complementares, a saber, a questão nacional e a ideia de civilização. Tais paradigmas podem ser tidos como basilares para os anseios e projetos de modernização teatral no Brasil, ainda que as direções práticas que eles puderam assumir tenham sido inúmeras. O teatro, arte a qual era atribuído papel social e pedagógico que se vinculava a projetos de nação, disseminava valores e formas civilizatórios que não podiam se restringir ao entretenimento, haja vista a sua responsabilidade como atividade formativa detentora de impacto social. Dessa maneira, o modernismo como meta, a modernização como valor em si e como parte da construção da identidade nacional, assim como a incipiência de discussões sobre as culturas de massa, fizeram com que o teatro moderno no Brasil fosse, por décadas, pensado segundo marcos para obtenção de um padrão, sem maiores questionamentos em torno das construções e motivações para esse padrão, o que levaria à formação de mitos e à configuração de determinada memória.

Matrizes para a encenação

Sem nos adentrarmos na história das recepções específicas de encenadores no Brasil, deve-se ressaltar que o imaginário teatral moderno nacional, para as primeiras gerações empenhadas nesse projeto, foi profundamente influenciado pelas concepções de Jacques Copeau. Ele era crítico e diretor da *Nouvelle Revue Française* quando, em 1913, decidira fundar o *Théâtre du Vieux Colombier*, de grande repercussão nas décadas seguintes. O projeto se manteve até 1924 e foi continuado por seus discípulos do chamado *Cartel Des Quatre*, associação formada em 1927 por Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin e Georges Pitoëff, que marcaria a cena parisiense do entreguerras.

Em 1918, no periódico *Palcos e Telas*, um texto provavelmente de autoria do crítico Mario Nunes (1918, p. 3) já afirmava que:

A obra de Jacques Copeau no Théâtre du Vieux Colombier é conhecida. Decidido a não se afastar do domínio da arte e tendo a respeito ideias próprias, das quais se pode discordar mas em que ninguém poderia descobrir transigências com o mercantilismo ou outro qualquer

sentimento subalterno, Jacques Copeau [...] conseguiu realizar uma vasta obra, cujos benéficos efeitos, já sensíveis no teatro francez, há de se estender, pouco a pouco, ao teatro dos demais países.

Sem nos determos nos meandros de sua recepção, devemos apenas mencionar que, em 1927, Álvaro Moreyra se influenciaria declaradamente pelo *Vieux Colombier* para criação do Teatro de Brinquedo, e que Rodrigo Moraes Leite (2018, p. 57) afirma que Copeau seria, no Brasil das décadas de 1940 e 1950, “quase sinônimo de teatro moderno”.

Entre as características de seu projeto, três devem ser destacadas por acreditarmos ser as de maior impacto e mais assimiladas no Brasil a partir da década de 1920. A primeira delas diz respeito ao discurso antimercantilização do teatro, isto é, a bandeira de erguer esta arte como expressão cultural superior que não deve ceder aos ditames comerciais tão difundidos. A segunda gira em torno da recuperação da tradição clássica, cuja pureza quase mística e originária seria capaz de resgatar o interesse do público. A terceira e última característica concede lugar de destaque ao texto dentro da construção do espetáculo, devendo ser detidamente estudado pelo elenco e pelo encenador, que deveria ter “cultura literária sólida, para compreender e assimilar o pensamento do autor” (Brandão, 2009, p. 50). Pode-se mesmo dizer que a poética teatral pretendida por Copeau e por seus seguidores se apoiava no texto dramático como meio de restauração de um “Teatro de Arte”, de maneira que a profunda teatralidade, estilização e apuro visual fossem defendidos, sem, contudo, suplantarem essa matriz literária.

Decerto, dentre as diversas acepções do que poderia ser o teatro moderno, ganhou terreno, no Brasil da primeira metade do século XX, tal compreensão metafísica e intelectualizada do papel do teatro, consideravelmente presente nas reivindicações modernizantes de então. Atestando a influência francesa, as tendências discursivas dominantes irão valorizar sobremaneira a cultura teatral escrita, amparar sua batalha em uma luta contra a mercantilização e os interesses financeiros, e atribuir importância pedagógica e fundadora aos clássicos. Marcando um retorno do projeto civilizatório ordenador e de supostos valores universais, essa matriz de teatro moderno, que, devemos dizer, concebe o “homem de teatro” como um intelectual imbuído de

dever moral e guarda um possível fundo conservador, teve influência nítida, por exemplo, no projeto d'Os Comediantes.

Não há dúvidas de que a célebre permanência de Louis Jouvet no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, as turnês de encenadores franceses como Jean-Louis Barrault e Jean Vilar nas década seguintes, bem como a criação da Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo em 1948 por Alfredo Mesquita – que “creditava toda a sua concepção da arte cênica” a Copeau (Silva; Guinsburg, 2002, p. 177) –, perpetuaram alguns desses pressupostos. De influência posterior, mas decisiva, tanto a influência do pensamento de Silvio D'Amico quanto a vinda de encenadores italianos, a exemplo de Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini Cerri, Luciano Salce, Alberto D'Aversa e Gianni Ratto, guardadas as nuances e especificidades individuais, asseguraram a perspectiva segundo a qual o encenador é intérprete de um texto soberano. Conforme identifica Tania Brandão (2009), as duas matrizes, francesa e italiana, teriam sido fundamentais para a modernização dos nossos palcos. Além disso, grupos, companhias, críticos, encenadores e escolas transmitiram, evidentemente, essas tradições, que se multiplicariam após os anos 1950 com a difusão do pensamento de outros encenadores, a exemplo de Stanislavski e Brecht.

Difusão

Christophe Charle argumenta, a respeito dos teatros de vanguarda como o de Ibsen, que “se nos fiarmos unicamente na história ‘literária’ do teatro, a posteridade literária que se empenhou em alimentar sua lembrança em função da ‘revolução teatral’ que ele inaugurou contribuiu para superestimar muito seu impacto na época” (2012, p. 182). Tais manifestações eram, de fato, restritas a palcos e públicos específicos, e acabaram, também em nosso caso, por engendrar periodizações definidas por uma produção diminuta dentro do mundo teatral, o que faz com que, no mínimo, as mudanças de paradigma devam ser vistas com desconfiança. Ao mesmo tempo, esse processo de modernização formou o próprio poder simbólico institucional da área, uma vez que a emergência da disciplina história do teatro “está indissoluvelmente

entrelaçada com a formação de novas instituições teatrais com uma ênfase programaticamente ‘artística’” (Balme, 2012, p. 211).

Tomando a França como uma das grandes responsáveis pela difusão da perspectiva que entroniza o encenador, desde a década de 1950, a expansão do conhecimento acerca das encenações e dos encenadores se deveu, em muito, ao trabalho de pesquisadores como André Veinstein e às atividades desenvolvidas por membros do grupo Théâtre Moderne do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS), coordenado então por Denis Bablet, e do *Laboratoire de Recherche sur les Arts du Spectacle*. Vale destacar que a amplitude desses trabalhos se deveu a um esforço coletivo de pesquisa empreendido por figuras conhecidas como “historiadores da encenação moderna” e que tais estudos exerceram importante papel na elaboração de cânones no que se refere a quais seriam os encenadores eleitos, exportados, no meio acadêmico, como modelos originários.

A coleção *Les Voies de la Création Théâtrale* (Bablet, 1979), em que figuram, em diversos volumes, estudos detidos sobre nomes tornados célebres e suas realizações cênicas e dramatúrgicas, é representativa, até mesmo em seu título, de tal empenho. Do mesmo modo, o livro de Jean-Jacques Roubine *A linguagem da encenação teatral*⁶ (1998), publicado pela primeira vez em 1980 como *Théâtre et mise en scène*, teve forte influência ao propagar a noção de que a encenação moderna seria fruto da conjunção entre autonomia do espetáculo em relação à centralidade do texto e impulsos de ordem estética revolucionários. Tal ruptura teria configurado um novo paradigma de artista teatral moderno, marcado por sua singularidade.

Essas perspectivas, de larga fortuna e fortemente francesas, se debruçam, grosso modo, sobre os modos de produção teatral e a preparação do espetáculo segundo uma função atribuída no seio de um projeto, mas, principalmente, sobre as suas elaborações estéticas. As próprias análises empreendem, assim, um giro epistemológico ao partirem do teatro enquanto espetáculo como ponto fundamental das transformações que o modernizaram e fabricarem o que podemos até mesmo chamar de uma “função-encenador”;

6 Não por acaso, a capa de sua edição brasileira traz uma lista dos nomes: Antoine, Craig, Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Artaud, Baty, Brecht, Vilar, Grotowski etc.

isto é, a grande baliza do ordenamento discursivo, para nos apropriarmos da conhecida expressão de Michel Foucault (2006) relativa ao autor.

Contudo, conforme salientou Daniel Polleti (2022, p. 563, tradução própria),

[...] a leitura que os críticos brasileiros fizeram da história do teatro ocidental foi distorcida por uma visão parcial da realidade, resultado de uma memória que destaca as grandes rupturas e uma linha narrativa que privilegia o teatro “de arte” e seus heróis. Porém, mesmo na França, figuras como André Antoine e Jacques Coupeau ocupam um “lugar secundário social e economicamente no espaço teatral” da primeira metade do século XX⁷.

Alice Folco (2013), igualmente, questionou os usos não historicizados da noção de *mise en scène* a partir de uma reavaliação do lugar simbólico ocupado por André Antoine e pela fundação do *Théâtre Libre* na história do teatro. Assim, problematiza o nascimento (ou invenção) da encenação moderna, relacionando essa construção a motivações institucionais e acadêmicas na França que permitiram a perpetuação desse mito de origem, sobretudo a partir da década de 1960, quando os poderes estatais e a imprensa davam maior relevo ao papel dos *metteur en scène* no estabelecimento do teatro público e quando os estudos teatrais se desenvolviam de modo específico nas universidades e no CNRS, elaborando uma nova memória.

Se Folco evidencia assim a construção progressiva dessa mitificação, Roxane Martin, por sua vez, no livro *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français* (2013), realiza espécie do que alguns chamariam de “pré-história” da encenação moderna, guardadas as liberdades do uso dessa expressão. Ao traçar o desenvolvimento dessa noção na França entre 1789 e 1914, ela expõe um lento e disputado processo anterior a Antoine, que acabou por constituir seu domínio como uma arte independente, ao ser afirmado o *metteur en scène* como grande agente criador do espetáculo, reconhecido não apenas no plano estético, mas profissional e

7 No original: “[...] la lecture que les critiques brésiliens ont faite de l’histoire du théâtre occidental est faussée par une vision partielle de la réalité, résultat d’une mémoire qui met en avant les grandes ruptures et une ligne narrative qui privilégie le théâtre « d’art » et ses héros. Or, même en France, des figures comme André Antoine et Jacques Coupeau occupent une « place socialement et économiquement seconde dans l’espace théâtral » de la première moitié du XXe siècle”

jurídico. É partindo desse processo que, segundo sua análise, Antoine seria finalmente adotado como modelo.

Tanto o trabalho de Folco quanto o de Martin são exemplares no que se refere à desconstrução de marcos e periodizações naturalizados na memória e historiografia teatral francesas, e que foram, sem dúvidas, exportados como momentos fundadores para o funcionamento do teatro ocidental. Os nomes consagrados da modernidade teatral europeia, tanto autores quanto encenadores, parecem estar muito mais ligados, assim, a recepções e canonizações progressivas de duração diferenciada para cada caso, do que a modelos de operacionalização, o que demanda o deslocamento do olhar para as dinâmicas de exportação e circulação de ideias – corporificadas em livros, turnês, revistas, crônicas, conferências, artigos – que extrapolavam os limites nacionais.

A assimilação das teorias sobre o teatro moderno calcadas na dramaturgia também favoreceu, de certo modo, a construção de modelos estanques. Peter Szondi, influenciado pelo pensamento marxista de Lukács, precisou reforçar um modelo de drama absoluto burguês para construir os alicerces do teatro moderno fundado na literatura dramática. O seu “teatro burguês” é, assim, idealizado por uma teorização cujo etapismo teleológico coincide o desenvolvimento do teatro a uma filosofia da história, o que significa dizer que a crise do drama burguês refletiria a crise da ordem liberal e a modernização, o inexorável triunfo de uma nova sociedade. Sem pretender negar a inestimável contribuição das lutas políticas e sociais para o teatro desde então, há que se dizer que diversos aspectos dessa arte enquanto prática concreta são incompatíveis com os pressupostos de Szondi, sobretudo em cenas mais distantes dos palcos europeus centrais. Em que pesem esforços para atribuir a etapa do drama burguês no Brasil à sua aclimação promovida pela comédia ligeira no começo do século XX, essa aplicação teórica, quando desprovida de nuances, pode ser problemática, pois, como reivindica Edécio Mostaço, “num país como o Brasil, onde o drama não desfruta de relevância em seu universo cênico, soa incongruente a tranquila hegemonia ocupada por *Teoria do drama moderno: 1880-1950*, de Peter Szondi, citado em nove entre dez referências bibliográficas em circulação na academia” (2016. p. 133). Além disso, nesta obra, a literatura e o drama seriam “pensados como fenômenos fora das contingências da língua, dos discursos e das pressões

socioculturais, tomados como formas fixas ou estáveis, preservadas ao longo do tempo” (Szondi, 2016, p. 134). Essa idealização fez com que o modelo fosse aplicado em realidades históricas específicas de modo esquemático, desconsiderando, inclusive, as relações entre texto e palco⁸.

Críticos, livros e professores

Iná Camargo Costa (1998) aponta que o período do segundo pós-guerra foi de grande hostilidade para com o teatro épico (e, portanto, moderno), já que tanto o stalinismo quanto a sobrevivência do capitalismo bloqueavam a organização da classe operária e o desenvolvimento de um teatro que lhe correspondesse. Por outro lado, identificamos no mesmo período a intensa difusão internacional de esforços para conceitualização do teatro moderno a partir de pesquisas e interpretações de experiências teatrais da primeira metade do século XX. A geração do pós-guerra francês – de Barrault e Jean Vilar – é, nesse sentido, exemplar na afirmação desse processo, visível não apenas nas novas possibilidades abertas pelo financiamento estatal e nas pesquisas universitárias, mas também nas últimas tentativas robustas de difusão de seu repertório com turnês no exterior⁹.

Assim sendo, pode-se mesmo levantar a hipótese de que, nesse período, não há propriamente um descompasso entre a elaboração de pensamentos sobre o moderno no Brasil e nos grandes centros. Como sabido, a historiografia hegemônica do teatro brasileiro foi escrita baseada na construção e no olhar sobre o chamado teatro moderno, a partir de uma geração de críticos “modernos” e “militantes”, muitos deles vinculados às universidades, que se postavam como testemunhas oculares em sintonia com esse processo e participavam “até mesmo da formulação do movimento que acabou por se tornar o seu objeto de estudo” (Brandão, 2002, p. 45). Assim, foram reforçados marcos cronológicos, como *Vestido de Noiva* e o TBC, que privilegiavam a

8 Deve-se mencionar que, nos últimos anos, Szondi tem sido muitas vezes “substituído” nos estudos brasileiros por Jean-Pierre Sarrazac (2017), em virtude de sua maior flexibilidade e abrangência.

9 O recuo da influência francesa, acentuado definitivamente com a Segunda Guerra, faria com que o Estado francês se valesse fortemente do teatro como objeto diplomático para manutenção de seu prestígio, patrocinando no pós-Guerra a vinda de companhias entre as décadas de 1950 e 1970 (Pereira, 2009).

experiência deles próprios enquanto partícipes da atividade teatral, priorizando um percurso iniciado nos anos 1940.

Hoje em dia, contudo, passadas algumas décadas, não é mais possível atribuir apenas à geração de críticos modernos a penetração de ideias em torno do que seria um teatro moderno, a definição de como se deu sua afirmação no Brasil e a imagem que se tem de seus principais representantes. Podemos dizer que esse enraizamento esteve ancorado em um tripé, a saber: o referido primado da geração de críticos modernos na segunda metade do século XX, com seu papel nas universidades e suas concepções estéticas; a circulação de obras teóricas em edições originais ou traduzidas (isso para não falar de peças); e a atuação de uma segunda geração no ambiente acadêmico a partir da redemocratização, o que coincidia com a reafirmação do papel do encenador naqueles anos.

Sobre o segundo desses pontos, embora haja indícios da circulação desde a década de 1940 de obras como *Modern Theatre Practice* (Heffner; Selden; Sellman, 1941) – sucesso de livraria nos Estados Unidos que buscava instrumentalizar amadores interessados na renovação cênica –, é nas décadas seguintes que essa dinâmica será realmente aquecida. Conforme aponta Walter Lima Torres Neto (2024, p. 308), “havia, na segunda metade do século XX, a determinação de alguns editores em contribuir com [...] traduções para o processo de modernização do teatro nacional”, tentando a substituição de antigos manuais por títulos de nomes como Martin Esslin, Robert Brustein, Eric Bentley, John Willett e John Gassner. Para além de peças, editoras como a Civilização Brasileira lançariam em coleções específicas obras de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Piscator, Grotowski, isso para não detalhar a prolífica contribuição da editora Perspectiva. Embora pesquisas no tema ainda precisem ser feitas para que se tenha uma dimensão mais precisa do impacto dessas edições, é certo que sua circulação contribuiu de forma decisiva para a formulação de noções em torno do teatro moderno.

Já o terceiro ponto desse tripé responsável pela circulação, elaboração e cristalização de ideias sobre o teatro moderno, a atuação de uma segunda geração no ambiente acadêmico (em grande medida tendo tido como professores os “críticos modernos”) produziu e produz uma quantidade significativa de livros, dossiês em periódicos, eventos acadêmicos e artigos sobre o

tema, realizando, na maioria das vezes, pesquisas monográficas com uma ampliação de problemáticas que se beneficia das viradas epistemológicas nas ciências humanas, bem como da expansão dos programas de pós-graduação e das agências de financiamento. Para ficar em alguns breves nomes, pode-se mencionar os de Edélcio Mostaço, Tania Brandão, Iná Camargo Costa, Sérgio de Carvalho e Rosângela Patriota, todos orientando estudantes que reverberaram e desdobraram a mesma problemática em importantes trabalhos. Enquanto a geração de “críticos modernos” apresentava o problema de forma mais difusa e alimentada por uma militância que não hesitava em corroborar dicotomias valorativas e em apagar experiências que não correspondiam aos seus anseios, esta nova geração irá sistematizar e definir melhor o que seria essa modernização da cena nacional, a partir da compreensão do próprio processo histórico de modo mais crítico, da busca por novas fontes e da análise de objetos sob olhares não valorativos¹⁰. Evidentemente, tais novas perspectivas impactam os programas elaborados para as aulas nas graduações e pós-graduações.

Uma das consequências da busca por novos objetos de pesquisa foi a “redescoberta” e o desdobramento das pistas deixadas por Gustavo Dória acerca das “tentativas” de modernização anteriores à peça *Vestido de Noiva*. O seletor conjunto formado pelo Teatro de Brinquedo, pelas iniciativas de Renato Vianna, por *Deus lhe pague*, pelas dramaturgias de Oswald de Andrade, em alguns casos pelo Teatro do Estudante e por Flávio de Carvalho aparece tanto em inúmeros artigos e pesquisas monográficas quanto em obras dotadas de maior esforço de síntese, como *Teatro Brasileiro: ideias de uma história* (Guinsburg; Patriota, 2012). O risco que se corre aí é que, ao ser formado um novo cânone, ao menos nos círculos acadêmicos, repete-se impressões críticas de outrora e acomoda-se sem

¹⁰ Tudo indica que um estudo aprofundado e mais completo acerca da modernização do teatro brasileiro, empreendido por essa segunda geração acadêmica, encontra-se na robusta abordagem conceitual e histórica proposta por Tania Brandão nos dois primeiros capítulos de seu livro *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa* (2009). Trata-se de uma análise abrangente e de conjunto, ancorada em uma variedade de fontes, que incorpora as novas possibilidades críticas e traz, inclusive, uma nova proposta de periodização, apesar de certo grau de idealização dos processos de desenvolvimento da cena moderna europeia. Deve-se dizer, a obra é resultante de uma problemática que já se apresentava para a pesquisadora em grupos de pesquisa e diversos artigos sobre o tema ao longo dos anos de 1990 e 2000, e que também se desdobraria posteriormente.

a busca de novas leituras e propostas pouco ou não consideradas, além de se homogeneizar experiências diferentes a partir de um princípio orientador. Leva-se a crer, assim, equivocadamente, que o teatro brasileiro das primeiras décadas do século XX pode ser compreendido na chave de uma busca inequívoca por sua modernização, como se esse fosse o grande objetivo de seus agentes. Ademais, por vezes, nas buscas por “reabilitações” pontuais, permanecem resquícios da ideia de “pré-modernismo”, expressão que, por mais que combatida na academia há algumas décadas, é utilizada como periodização, por exemplo, na mais recente *História do Teatro Brasileiro* (Faria, 2012).

Sob esse ângulo, cabe perguntar se é possível dimensionar até que ponto o paradigma hegemônico não seria mais vigente, isto é, se foram realmente superadas as narrativas de temporalidades inequívocas que perfilam em sequência o teatro de revista, Os Comediantes, o autor Nelson Rodrigues, o TBC, o Teatro de Arena... Não sendo concebida como caminho óbvio e evolutivo, a modernidade teatral impõe a relativização das teorias que lhe dizem respeito a partir de um olhar sobre os debates e possibilidades apresentados no momento de sua realização. Observar as práticas em seu funcionamento histórico, ao invés da submissão a teorias estéticas que podem obliterar a imprevisibilidade, fluidez e condicionamentos específicos das experiências, significa buscar a modernização inscrita pelos seus contemporâneos, sem o pressuposto de um universo simbólico e de práticas necessariamente unificados, fixos e coerentes. Afinal,

[...] as ideias modernizadoras materializaram-se em práticas teatrais, por meio de vários prismas e distintos espaços de circulação de ideias, que redundaram na absorção particular de cada artista em relação a esse repertório. [...] essas evidências permitem dizer o quanto são frágeis as tentativas de estabelecer uma linha evolutiva do desenvolvimento do teatro brasileiro em direção à modernidade [...]. (Guinsburg; Patriota, 2012, p. 107)

Referências bibliográficas

BABLET, D. (org.). **Les voies de la création théâtrale**. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.

- BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. Tradução Sonia Coutinho. In: REIS, A. de C.; WERNECK, M. H. (org.). **Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-209.
- BRANDÃO, T. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, p. 199-217, 2001.
- BRANDÃO, T. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Petrobrás, 2009.
- CHARLE, C. **A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.
- COSTA, I. C. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.
- DÓRIA, G. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DORT, B. **O teatro e sua realidade**. Tradução Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DUSIGNE, J-F. **Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XXe siècle**. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.
- FARIA, J. R. **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC-SP, 2012. v. 1.
- FLETCHER, J.; MCFARLANE, J. **O teatro modernista: origens e modelos**. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 410-422.
- FOLCO, A. La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine. **Revue d'Historiographie du Théâtre Numérique**, Paris, n. 1, 2013.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Ed. Nova Veja, 2006.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski e o teatro de arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, J. A idéia de teatro. In: GUINSBURG, J. (org.). **Da cena em cena: ensaios de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 3-8.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. **Teatro brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- HEFFNER, H. C.; SELDEN, S.; SELLMAN, H. D. **Modern theatre practice – a handbook for non professionals**. 2. ed. New York: F. S. Crofts & Co., 1941.

- LABANCA, J. A.. Agenda com anotações – temas diversos, 1984. Rio de Janeiro: Cedoc-Funarte, 1984.
- LEITE, R. M. **A (Moderna) historiografia teatral de Décio de Almeida Prado**. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MARTIN, R. **L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)**. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- MOSTAÇO, E. Moderno (verbetes). In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. F.; LIMA, M. A. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 202-204.
- MOSTAÇO, E. Peter Szondi e o circuito. **Sala Preta**, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 132-147, 2016.
- NAPOLITANO, M. Arte e Política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (org.). **Arte e Política no Brasil**: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV-XLVI; p. XXVII.
- NUNES, M. Theatro Nacional. **Palcos e Telas**, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, p. 3, 18 abr. 1918.
- PEREIRA, M. R. **Le théâtre français au Brésil: un outil de la diplomatie française contre le recul de son influence culturelle (1945-1970)**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- POLLETI, D. N. **Cosmopolitisme en scène**: Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930). Orientador: Jean-Claude Yon. 2022. 1153 f. Tese (Doutorado em História) – Université Paris-Saclay, Paris, 2022.
- PRADO, D. de A. O teatro e o modernismo. In: PRADO, D. de A. (org.). **Peças, pessoas e personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-39.
- PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- ROSENFELD, A. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SARRAZAC, J.-P. Realismo e encenação moderna: o trabalho de André Antoine. In: CARVALHO, S. de (org.). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004. p. 121-132.
- SARRAZAC, J.-P. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltés. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SILVA, A. S. da; GUINSBURG, J. A. Escola de Arte Dramática de São Paulo e o Moderno Teatro Brasileiro. In: SILVA, A. S. da (org.). **J. Guinsburg**: diálogos sobre teatro. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002. p. 176-204.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TORRES NETO, W. L. Marvin Carlson em busca da história do teatro: entre caminhos e atalhos. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 26, n. 48, p. 306-312, 2024.

Recebido em 16/03/2025

Aprovado em 07/06/2025

Publicado em 11/08/2025



**Os Dois ou o Inglês Maquinista
(c. 1840-1843), de Martins Penna: um estudo
de caso sobre teatro e tráfico negreiro**

**The Two or the English Machinist
(c. 1840-1843) by Martins Penna: a case
study on theater and the slave trade**

**Los dos o el maquinista inglés
(c. 1840-1843), de Martins Penna: un estudio
de caso sobre el teatro y la trata de esclavos**

Luiz Costa-Lima Neto

Luiz Costa-Lima Neto

Doutor e mestre em Musicologia (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-Unirio), pós-doutor em História (Universidade Federal Fluminense), bacharel em Composição Musical (Universidade Estácio de Sá), licenciado em Música e pós-graduado em Musicoterapia (Conservatório Brasileiro de Música). Professor, pesquisador, compositor.



Resumo

A partir do estudo de caso da comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, de Martins Penna (1815-1848), o artigo relaciona teatro e escravidão no Brasil da primeira metade do século XIX. São utilizadas fontes impressas, manuscritas, digitais e hemerográficas para abordar a questão do tráfico negreiro ilegal, tendo como exemplos principais o traficante português José Bernardino de Sá e o navio *Espadarte*, referido na comédia. O estudo revela perigosas relações entre as autoridades governamentais, os traficantes e o comércio de escravizados. São apresentadas informações sobre os tipos de embarcações utilizadas no comércio negreiro e em seu combate, exemplificando as condições desumanas das viagens marítimas, tanto no período da legalidade como no da ilegalidade do tráfico transoceânico de africanos escravizados.

Palavras-chave: Comédia, Tráfico negreiro, Teatro brasileiro, Escravidão.

Abstract

Based on the case study of the comedy *The Two or the English Machinist* by Martins Penna (1815-1848), this study relates theater and slavery in Brazil in the first half of the 19th century. Printed, handwritten, digital, and newspaper sources are used to address the issue of illegal slave trafficking, with the main examples being the Portuguese trafficker José Bernardino de Sá and the ship *Espadarte* mentioned in the comedy. This study evinces dangerous relationships between government authorities, traffickers, and the slave trade. It offers information on the types of vessels to smuggle slaves and fight it, exemplifying the inhumane conditions of sea voyages during the legality and illegality of the transoceanic trade of enslaved Africans.

Keywords: Comedy, Slave trade, Brazilian theater, Slavery.

Resumen

A partir del estudio de caso de la comedia *Los Dos o el Maquinista Inglés*, de Martins Penna (1815-1848), este artículo relaciona teatro y esclavitud en el Brasil de la primera mitad del siglo XIX. Para abordar el tema de la trata ilegal de esclavos se utilizan fuentes impresas, manuscritas, digitales y periodísticas, y los principales ejemplos fueron el traficante portugués José Bernardino de Sá y el barco *Espadarte* mencionado en la comedia. Este estudio revela relaciones peligrosas entre las autoridades gubernamentales, los traficantes y la trata de esclavos. Se presenta información sobre los tipos de embarcaciones utilizadas en el contrabando de esclavos y en su lucha, y ejemplifica las condiciones inhumanas de los viajes marítimos, tanto durante el período de legalidad como de ilegalidad del comercio transoceánico de africanos esclavizados.

Palabras clave: Comedia, Trata de esclavos, Teatro brasileño, Esclavitud.

Cena III

FELÍCIO – Quanto eu a amo! Dois rivais! Um negociante de meia-cara [traficante de escravizados] e um especulador... Belo par na verdade! Ânimo! Começam-se hoje as hostilidades. Veremos, meus senhores, veremos! Um de vós sairá corrido desta casa pelo outro, e um só ficará para mim – se ficar... (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 110)

Introdução

A partir de um folhetim lírico de Martins Penna¹ (Rio de Janeiro, 1815 – Lisboa, 1848), complementado por anúncio publicado no *Jornal do Commercio* em 1850, além de documentos manuscritos da Polícia da Corte, o historiador Luiz Felipe de Alencastro (2011) assinalou que o notório traficante negreiro português José Bernardino de Sá (Minho, 1802 – Rio de Janeiro, 1855) era presidente do Teatro São Pedro de Alcântara (atual Teatro João Caetano), onde contratava solistas italianas de ópera com dinheiro do próprio bolso². A escritora e ensaísta Vilma Arêas, por sua vez, revelou que a comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista* (c. 1840-1843) foi censurada pela Câmara dos Deputados, devido às críticas de Martins Penna ao tráfico negreiro ilegal (Arêas, 2006). A comédia foi censurada no início do Segundo Reinado, em agosto de 1845, logo após ter sido assistida pela Família Imperial, incluindo o jovem imperador Pedro II, no Teatro São Pedro de Alcântara (Costa-Lima Neto, 2018). Na comédia, Penna inclui o personagem de um traficante negreiro, além de fazer referência aos nomes de navios empregados no comércio de escravos, especialmente o bergantim *Espadarte*, do qual José Bernardino de Sá foi consignatário e proprietário, sendo utilizado em suas viagens negreiras.

O que o estudo de caso da comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, de Martins Penna, nos informa sobre o comércio transoceânico de africanos escravizados no Brasil da primeira metade do século XIX e sobre as relações

1 Mantemos neste texto a grafia original do nome e sobrenome do dramaturgo e músico Luiz Carlos Martins Penna, exceto nas fontes onde foi grafado como “Pena.”

2 O Governo imperial subvencionava o Teatro São Pedro de Alcântara com a extração regular de loterias, visando o pagamento dos artistas e demais despesas, por isso não parece correto afirmar que José Bernardino de Sá custeava sozinho os altos salários das solistas italianas, até porque, além das subvenções, havia outros traficantes negreiros e comerciantes endinheirados na diretoria teatral.

entre as autoridades governamentais e as Forças Armadas com os comerciantes negreiros e os traficantes? Como Martins Penna e os artistas de teatro responderam a esse contexto histórico e como o cênico e a escravidão estavam relacionados? Quais os tipos de navios referidos na comédia de Penna e como eram as condições das viagens marítimas, tanto para a tripulação como para os escravizados transportados nos porões das embarcações? Como, enfim, a partir da comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, podemos observar características marcantes da sociedade oitocentista, relacionadas ao longo passado escravista, algumas das quais ainda estão presentes na atualidade?

Para responder a essas questões utilizaremos, no presente trabalho, fontes manuscritas, impressas, digitais e hemerográficas, relacionando a comédia de Martins Penna, o traficante português José Bernardino de Sá, os navios negreiros e o contexto histórico marcado pelo tráfico massivo de escravos. José Bernardino de Sá foi um dos maiores traficantes do segundo quartel do século XIX, tendo capitaneado, entre 1825 e 1851, ao menos 50 viagens negreiras em 36 navios³, nas quais transportou 21.041 escravizados, dos quais desembarcaram 19.022, morrendo 2.019 destes. Recebeu a comenda da Ordem da Rosa e foi agraciado com os títulos de Barão e Visconde de Villa Nova do Minho, tornando-se um dos homens mais ricos do Império (Pessoa et al., 2021).

Considerando que Martins Penna solicita, em sua comédia, que o personagem de Felício leia o *Jornal do Commercio* e comente com os demais sobre os anúncios e notícias lidos, utilizaremos trechos das falas desse personagem como palavras-chave de nossa pesquisa nos periódicos da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional⁴ e na base de dados *Slave Voyages*⁵. Além

3 A partir de consulta a Escrituras de Compra e Venda, Florentino (2015) aponta que José Bernardino de Sá adquiriu, em 1833, o *Ligeiro*; em 1834, o *Bonfim*; e em 1835, as naus *Continente*, *Emília* e *Robusto*. Em 1838, o *Espadarte* é referido como sendo de propriedade de Bernardino de Sá (Cruz, 2017; Pessoa, 2021,). No *Almanak Laemmert*, de 1845, consta que o traficante era proprietário dos brigue *Imperial D. Pedro*, *Imperial Pedro*, *Dous Amigos*, das escunas *Bonfim*, *Atrevida*, e da sumaca *Heroína*. Pessoa et al. (2021) pontuam que no espólio do falecido traficante havia um brigue denominado *Imperador do Brasil*. A quantidade total e o nome das embarcações utilizadas por José Bernardino de Sá ao longo de sua atividade como traficante negreiro são um tema a ser estudado.

4 Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 7 maio 2025.

5 A base de dados *Slave Voyages / Trans-Atlantic Slave Trade Database* reúne informações

dos anúncios, cartas e críticas colhidas em periódicos da época, empregaremos relatos de viajantes e estudos de historiadores do teatro brasileiro e da escravidão. Será uma importante fonte, ainda, o Processo Cível, movido em 1826-1827, pelo cirurgião Justo José Coelho contra os que o contrataram para trabalhar no navio negreiro *Espadarte*, utilizado por José Bernardino de Sá.

Martins Penna conhecia muito bem os navios que entravam e saíam do porto do Rio de Janeiro desde que, em 1838, no fim do período regencial (1831-1840), passou a ocupar o cargo de amanuense (escriturário) na Ponte do Consulado no Cais dos Mineiros⁶. Ali, até abril de 1843, o autor se aborrecia anotando as quantidades de mercadorias embarcadas e desembarcadas, as somas pagas pelos direitos de importação e exportação e as multas aplicadas (Magalhães Júnior, 1971). O movimento dos navios no porto era parte de seu dia a dia, por isso não deveria se estranhar que também fizesse parte de sua dramaturgia.

Na primeira parte deste artigo contextualizamos historicamente a comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, escrita em c. 1840-1843, publicada em 1844 e estreada no Teatro São Pedro de Alcântara em 28 de janeiro de 1845. Abordamos a questão do tráfico transoceânico de africanos escravizados no Rio de Janeiro, especialmente no período de sua ilegalidade, entre 1831 e 1850. Na segunda parte, apresentamos informações sobre os navios referidos no texto da comédia de Martins Penna, utilizados no contrabando de africanos ou em seu combate, como personagens alegóricas de um “teatro de operações” metafórico.

O contexto da comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista*

Após descrever os trajes das personagens e o rico cenário da comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, ambientada numa casa da cidade imperial

sobre quase 36 mil viagens negreiras transportando 12,5 milhões de africanos escravizados, dos quais sobreviveram cerca de 10,7 milhões. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/voyage/database>. Acesso em: 7 maio 2025.

- 6 Um documento manuscrito dos anos de 1825-1828 fornece uma ideia aproximada quanto aos tipos e tamanhos das embarcações que navegavam no porto carioca: iate (12-17 toneladas), lancha (13-35 ton), escuna (58-77 ton), sumaca (40-120 ton), patacho (75-100 ton), brigue-escuna (93-140 ton), bergantim (150-250 ton), barca (270 ton), nau ou galera (270-400 ton). Ver Arquivo Nacional (1825-1828).

do Rio de Janeiro no ano de 1842⁷, Martins Penna solicita que o personagem de Felício leia em cena o *Jornal do Commercio*, periódico fundado em 1827 e o mais importante da capital do país (Hallewell, 2012):

Cena I

CLEMÊNCIA, NEGREIRO, MARIQUINHA, FELÍCIO. *Ao levantar o pano, ver-se-á CLEMÊNCIA e MARIQUINHA sentadas no sofá; em uma cadeira junto destas NEGREIRO, e recostado sobre a mesa FELÍCIO, que lê o Jornal do Commercio e levanta às vezes os olhos como observando a NEGREIRO.* (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 107)

Na sequência da cena, Felício e Negreiro dialogam, presumivelmente a partir de uma informação do *Jornal do Commercio*:

FELÍCIO - Sr. Negreiro, a quem pertence o **brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza de Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a seu bordo trezentos africanos?**

NEGREIRO - A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante cargação? Só um pedaço de asno. Há por aí além uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes...!

FELÍCIO - Condescendentes porque se esquecem de seu dever!

NEGREIRO - Dever? Perdoe que lhe diga: ainda está muito moço... Ora suponha que chega um navio carregado de africanos e deriva em uma dessas praias, e que o capitão vai dar disso parte ao juiz do lugar. O que há de este fazer, se for homem cordato e de juízo? Responder do modo seguinte: Sim senhor, Sr. Capitão, pode contar com a minha proteção, contanto que V. S^a... Não sei se me entende? Suponha agora que este juiz é um homem esturrado, destes que não sabem aonde tem a cara e que vive num mundo por ver os outros viverem, e que ouvindo o capitão, responda-lhe com quatro pedras da mão: Não senhor, não consinto! Isso é uma infame infração da lei e o senhor insulta-me fazendo semelhante proposta! – E que depois deste aranzel de asneiras pega na pena e oficie ao Governo. O que lhe acontece? Responda.

FELÍCIO - Acontece o ficar na conta de íntegro juiz e homem de bem.

NEGREIRO - Engana-se; fica na conta de pobre, que é menos que pouca cousa. E no entanto vão os negrinhos para um depósito, a fim de serem ao depois distribuídos por aqueles de quem mais se depende, ou que

7 Nos anúncios dos jornais de época consta que a comédia se passa no ano de 1844, não em 1842, como aparece no texto teatral. Cf. *Jornal do Commercio*, 27 jan. 1845, p. 3.

têm maiores empenhos. Calemo-nos, porém, que isto vai longe. (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 108, grifo nosso)

Segundo a lista de personagens da comédia (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 106), Negreiro era um “negociante de negros novos”, ou seja, um traficante ou contrabandista de africanos escravizados, numa época em que esse comércio era proibido por lei. Escrita quando a escravidão era aceita como normal na sociedade brasileira e o direito de propriedade sobre seres humanos escravizados não era questionado (Mattos, 1999), a comédia de Martins Penna denunciava o tráfico negreiro ilegal, mas praticado massivamente. Iniciado no Brasil do século XVI, o comércio transoceânico de africanos tornou-se ilícito apenas cerca de 300 anos depois, em 7 de novembro de 1831. A lei assinada pelo então ministro da Justiça, Padre Diogo Antônio Feijó, estabelecia

em seu artigo primeiro, que: ‘Todos os escravos que entrarem no território, ou portos do Brasil, vindos de fora, ficam livres.’ No artigo segundo, a mesma lei dizia que os importadores de escravos no Brasil incorrerão na pena corporal do artigo 179 do Código Criminal, imposta aos que reduzem à escravidão pessoas livres, e na multa de 200.000 réis por cabeça de cada um dos escravos importados, além de pagarem as despesas de reexportação para qualquer parte da África, reexportação que o governo fará efetiva com a maior possível brevidade, contratando com as autoridades africanas para lhes darem um asilo. Os infratores responderão cada um por si e por todos. O artigo terceiro definia como importadores comandantes, mestres e contramestres de navio, o que cientemente deu ou recebeu a frete, ou por qualquer outro título, a embarcação destinada para o comércio de escravos, todos os interessados na negociação e todos os que cientemente forneceram fundos ou deram qualquer ajuda a favor, auxiliando o desembarque ou consentindo-o em suas terras e, ainda, os que cientemente comprarem como escravos os que, no artigo primeiro, eram declarados livres. (Magalhães Júnior, 1971, p. 56)

Por não ter sido integralmente cumprida ou até abertamente desrespeitada – entre 1831 e 1850, cerca de 750 mil africanos escravizados foram desembarcados clandestinamente no país (Chalhoub, 2012) – a Lei Feijó ficou popularmente conhecida como “lei para inglês ver”. Hoje sabemos, contudo, que essa lei não foi feita para ludibriar os ingleses e que, posteriormente, ela

teve grande importância ao ser utilizada por abolicionistas como Luiz Gama na defesa de pessoas escravizadas após o ano de 1831 que eram mantidas ilegalmente em cativeiro (Mamigonian, 2017).

Para melhor contextualizar a comédia de Martins Penna, é importante mencionar que a Lei de 1831 foi antecedida por várias medidas, que incluíram tratados firmados entre Portugal e Inglaterra em 1810 e 1815 e, depois da independência, entre Brasil e Inglaterra, em 1826. Pessoa, Saraiva e Santos (2021, p. 16) apontam que, a partir de 1810, os súditos portugueses poderiam importar africanos escravizados apenas de outras possessões do seu reino na África e que, de 1815 em diante, o negócio da escravidão deveria se restringir ao sul da linha do Equador. O tratado de 1826, firmado com a Inglaterra no reinado de D. Pedro I, estipulava a supressão do tráfico negreiro no prazo de três anos, isto é, a partir de 1830 a atividade seria considerada ilegal. Como esses tratados e a Lei de 1831 foram todos descumpridos, uma segunda lei antitráfico, conhecida como Lei Eusébio de Queiroz, **teve de ser** promulgada em setembro de 1850, dando fim definitivo ao tráfico, uma década após a Marinha inglesa perseguir e apresar navios negreiros, inclusive em águas continentais brasileiras.

Noutro trecho de sua comédia, Martins Penna menciona o nome de um destes navios (ou “cruzeiros”) ingleses: o *Wizart*. Assim como a referência à embarcação negreira *Veloz Espadarte*, a menção ao *Wizart* não era casual, por parte de Martins Penna. Existiam, na realidade, dois navios negreiros denominados *Veloz* e *Espadarte*, assim como um brigue inglês denominado *Wizard*, cuja missão principal consistia em perseguir os navios brasileiros, portugueses e de outros países que traficassem africanos.

A comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista* encenava, assim, a questão do tráfico ilegal, fazendo referência a nomes de navios, fatos e locais emblemáticos ligados ao infame comércio, como a Fortaleza de Santa Cruz. Além disso, a comédia colocava em cena os personagens de um rico traficante negreiro e um especulador inglês, com o sugestivo nome de Gainer, assim aludindo à grave crise diplomática entre Portugal e Inglaterra, em torno do tráfico negreiro.

Diferentemente do inescrupuloso Gainer e de Negreiro que enriquece ao arrepiar as leis, Felício é um funcionário público pobre e honesto, que

não tem como competir com seus rivais em termos financeiros, mas, em compensação, é mais inteligente que ambos (Beiguelman, 1966) e acaba os vencendo na disputa pelo amor de Mariquinha.

Cena VII

FELÍCIO e GAINER

FELÍCIO - Estou admirado! Excelente ideia! Bela e admirável máquina!

GAINER, *contente* – Admirável, sim.

FELÍCIO – Deve dar muito interesse.

GAINER – Muita interesse o fabricante. Quando esta máquina tiver acabada, não precisa mais de cozinheiro, de sapateira e de outras muitas ofícias!

FELÍCIO – Então a máquina supre todos estes ofícios?

GAINER – Oh, sim! Eu bota a máquina aqui no meio da sala, manda vir um boi, bota a boi na buraco da maquina e depois de meia hora sai por outra banda da maquina tudo já feita.

FELÍCIO – Mas explique-me bem isto.

GAINER – Olha. A carne do boi sai feita em *beef*, em *roast-beef*, em fricandó e outros muitas; do couro sai sapatas, botas...

FELÍCIO, *com muita seriedade* – Envernizadas?

GAINER – Sim, também pode ser... Das chifres sai bocetas, pentes e cabo de faca; das ossas sai marcas...

FELÍCIO, *no mesmo* – Boa ocasião para aproveitar os ossos para o seu açúcar.

GAINER – Sim, sim, também sai açúcar, balas da Porto e amêndoas.

FELÍCIO – Que prodígio! Estou maravilhado! Quando pretende fazer trabalhar a máquina?

GAINER – Conforme; falta ainda alguma dinheiro. Eu queria fazer uma empréstima. Se o senhor quer fazer seu capital render cinquenta por cento dá a mim para acabar a maquina, que trabalha depois por nossa conta

FELÍCIO, *à parte* – Assim eu era todo... (*Para Gainer*) Não sabe quanto sinto não ter dinheiro disponível. Que bela ocasião de triplicar, quadruplicar, quintuplicar, que digo, centuplicar o meu capital em pouco! Ah!

GAINER, *à parte* – Destes tolas eu quero muito. (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 115)

Felício também contrasta com a personagem de Clemência, mãe de Mariquinha, a qual, contrariando seu próprio nome, esbofeteia e chicoteia, *inclementemente*, “suas” escravizadas (Süssekind, 1982, p. 55-57). A surra ocorre fora de cena (o público apenas escuta a sonoplastia) e, logo

em seguida, a mesma personagem diz, cinicamente, que não gosta de “dar pancadas” (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 114). Como observa Faria (2022), a cena representa, por parte de Martins Penna, “uma crítica à escravidão e não apenas um registro dos costumes da época” (Faria, 2022, p. 41). É importante notar que o cenário de *Os Dois ou o Inglês Maquinista* é “vazado”, com três portas e duas janelas, facilitando assim a comunicação com os bastidores, de onde saem as sonoplastias de chicotes e bofetadas, a voz do preto vendedor de manuês (um bolo de milho ou fubá) e o canto da Folia de Reis que, pouco a pouco, vai tomando a cena, até a apoteose final.

É ainda a personagem de Clemência quem conta para Negreiro como conseguiu um “meia-cara”, ou seja, um escravo contrabandeado, que ela recebeu da Casa de Correção, após longa negociação:

Recebi sim. Empenhei-me com minha comadre, minha comadre empenhou-se com a mulher do desembargador, a mulher do desembargador pediu ao marido, este pediu a um deputado, o deputado ao ministro e fui servida. (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 109)

O “meia-cara” em questão era um africano “livre”, isto é, um dos escravizados resgatados dos navios negreiros após a lei de 1831. Mas sua liberdade era aparente. Como Reis (2017) comenta, a denominação “africano livre” era um eufemismo que escondia uma realidade bem diversa, pois

os africanos livres eram submetidos a um regime de trabalho forçado com o suposto objetivo de educá-los para a liberdade, um longo aprendizado de catorze anos, em tese, mas que na prática, de modo sistemático, ultrapassava essa marca, sobretudo para aqueles empregados no setor público. [...] O que se verificou foi um consumo voraz de uma mão-de-obra baratíssima posta à disposição de arrematadores privados e do Estado e este, ao mesmo tempo que controlava a distribuição desses trabalhadores, se servia deles em instituições públicas, obras e projetos de interiorização e modernização através do país. (Reis apud Mamigonian, 2017, p. 9-10)

A Casa de Correção, onde Clemência recebe um “meia-cara” graças ao auxílio de desembargadores, deputados e ministros, ficava localizada no bairro carioca do Catumbi, tendo sido construída em 1834, ironicamente com

o auxílio de africanos livres. Como Mamigonian (2017) observa, 84% dos africanos resgatados dos navios negreiros, entre 1834 e 1838, foram distribuídos para particulares.

A Cena XIII de *Os Dois ou o Inglês Maquinista* foi a gota d'água que faltava para, em 1845, a censura da Câmara dos Deputados se abater sobre a comédia. Enquanto Clemência, Mariquinha e Felício arrumavam a mesa para a ceia da noite de Reis, Negreiro entra em cena, acompanhado de um escravo carregando um cesto na cabeça, com uma criança negra escondida, para cortejar, indiretamente, a Mariquinha, obsequiando com um presente Clemência, sua mãe (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 122). Neves (2022, p. 190) destaca que Martins Penna emprega como modelo em suas comédias “a festa e a cultura popular brasileiras”, numa poética que a autora denomina “teatro-folia”. De fato, na referida cena, Martins Penna utiliza, como enredo teatral, a Folia de Reis, ou seja, a tradição cristã popular da visitação dos Reis Magos; um dos quais, Baltazar, Rei do Congo. A diferença entre a narrativa católica popular e a peça de Martins Penna é que, ao invés do Rei negro, com a sua oferenda ao deus-menino, na comédia é um traficante que presenteia a dona da casa com uma criança negra escravizada, desembarcada de um navio negreiro. O sarcasmo da cena chocou os deputados, que censuraram a comédia, interrompendo a temporada teatral (Costa-Lima Neto, 2018).

A cena mencionada remete diretamente à Folia de Reis, cujo canto vai sendo infiltrado na comédia aos poucos. A primeira menção à Folia é a alusão ao Rei negro Baltazar, associado cenicamente à figura do escravo que traz o presente num cesto para Clemência. A segunda menção é o refrão da loa da Folia de Reis (“Ó de casa, nobre gente”), entoado por uma voz, nos bastidores. A terceira e última menção é a entrada em cena de um casal, acompanhado pelo rancho de moços e moças da Folia, tocando instrumentos musicais diversos. O casal é respondido pelo coro, antes da marcha alegre concluir a comédia.

Cena XXIX

Entram os moços e moças que vêm cantar os Reis; alguns deles, tocando diferentes instrumentos, precedem o rancho. Cumprimentam quando entram.

O MOÇO – Vamos a esta, rapaziada!
UM MOÇO E UMA MOÇA, *cantando*

(*Solo*)

No céu brilhava uma estrela,
Que a três Magos conduzia
Para o berço onde nascera
Nosso Conforto e Alegria.

(*Coro*)

Ó de casa, nobre gente,
Acordai e ouvireis,
Que da parte do Oriente
São chegados os três Reis

(*Ritornelo*)

(*Solo*)

Puros votos de amizade,
Boas-festas e bons Reis
Em nome do Rei nascido
Vos pedimos que aceiteis.

(*Coro*)

Ó de casa, nobre gente,
Acordai e ouvireis,
Que da parte do Oriente

São chegados os três Reis. (Pena, 1956 [c. 1840-1843], p. 133)

A Folia de Reis, escolhida por Martins Penna para sua comédia, não era um “apêndice folclórico” ou um recurso “gratuito,” como avaliaram negativamente Magalhães Júnior (1971, p. 64) e Heliodora (1966, p. 35). Pelo contrário, ao fazer referência a uma manifestação cultural e religiosa popular, relacionada à visitação do Rei do Congo ou Baltazar (um dos três Reis Magos), numa comédia que tinha como tema o tráfico transoceânico de africanos escravizados, Martins Penna foi quase literal. Navios negreiros, como o *Espadarte*, usados por José Bernardino de Sá, tinham como um de seus principais destinos o rio Congo, o segundo maior da África, após o rio Nilo.

Navios negreiros e de combate ao tráfico em *Os Dois*

Como assinalado, Martins Penna incluiu em sua comédia os nomes dos navios *Veloz Espadarte* e *Wizart*, além de mencionar a apreensão de

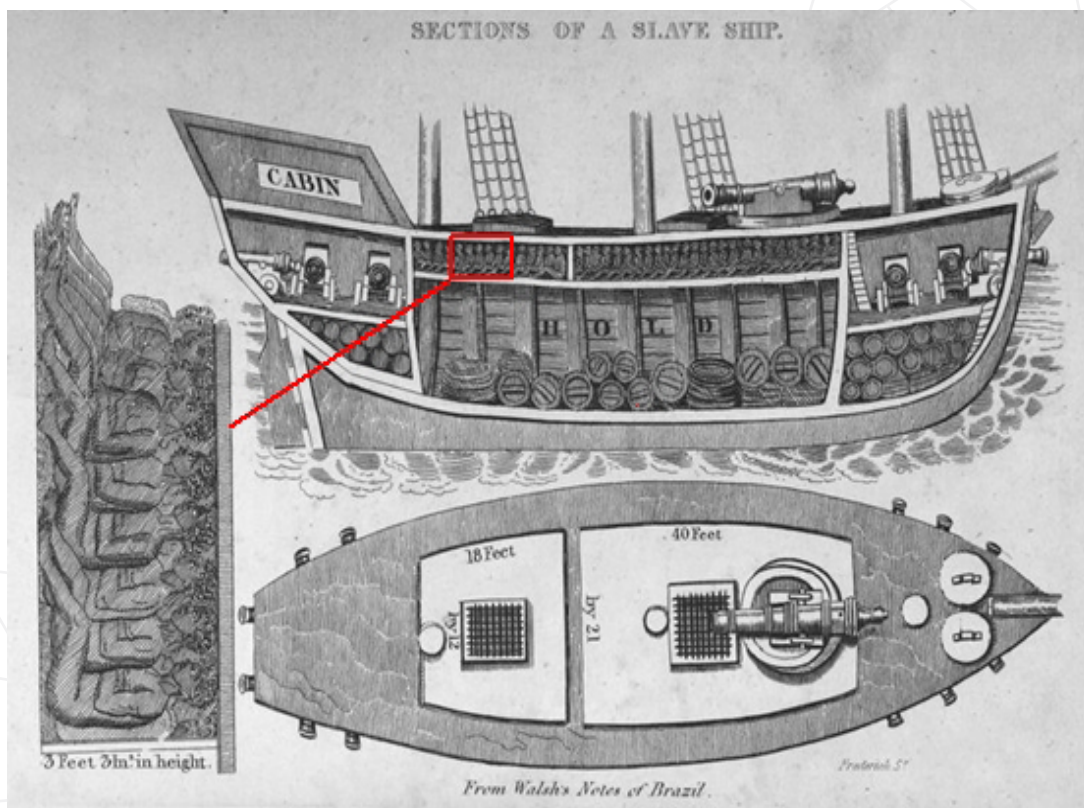
um navio negreiro próximo à Fortaleza de Santa Cruz, com 300 africanos a bordo. Alguém que tente, contudo, descobrir um fato específico, ocorrido próximo à Fortaleza de Santa Cruz, envolvendo, a um só tempo, navios denominados *Veloz Espadarte* e *Wizard* e uma apreensão de 300 africanos, ficará desapontado. Martins Penna não podia ser explícito no que dizia respeito ao tráfico negreiro ilegal, pois seria censurado, no Teatro São Pedro de Alcântara, no Conservatório Dramático ou na Câmara dos Deputados, que foi o que acabou acontecendo.

Não havia, na realidade, um navio negreiro chamado *Veloz Espadarte*, mas dois, o *Veloz* e o *Espadarte*. Da mesma maneira, não existia um cruzeiro inglês de nome *Wizart*, mas sim um brigue chamado *Wizard*. Além disso, talvez a denominação “veloz” seja uma pista falsa deixada por Martins Penna ou um mero adjetivo de “espadarte”. Por outro lado, existia sim uma embarcação negreira chamada *Veloz*, que normalmente fazia sua rota comercial para a Bahia e que se tornaria internacionalmente famosa após ser apresada em 1829 e 1837, como informavam os relatos de viajantes, aos quais Penna pode ter tido acesso.

Veloz

O *Veloz* era um brigue, um tipo de navio com dois mastros, tendo sido fabricado em Nova York (Estados Unidos) e batizado inicialmente como *Tobasco* (Marques, 2002). O brigue era considerado a embarcação mais rápida, daí o nome de *Veloz*. O pastor protestante irlandês Robert Walsh – o qual esteve no Brasil em 1828-1829 e, cujo navio, na volta para a Inglaterra, perseguiu e alcançou o *Veloz* – representou a embarcação como tendo três mastros. Não era, contudo, incomum um navio negreiro ser modificado para ter aumentadas as suas capacidade e velocidade (Reis; Gomes; Carvalho, 2010).

Figura 1 – Compartimentos do navio negreiro *Veloz*



Fonte: Walsh (1985, p. 214).

O relato de Walsh complementava a imagem do navio negreiro, expondo as condições dos africanos nele transportados:

Ao chegarmos ao convés descobrimos que o navio estava cheio de escravos, se chamava *Veloz* e o seu destino [era] a Bahia, comandado pelo capitão José Barbosa. [...] O navio havia carregado na costa da África 336 homens e 226 mulheres, total de 562, e tinha navegado dezessete dias, durante os quais 55 tinham sido lançados ao mar [mortos]. Os escravos estavam todos confinados entre conveses, com escotilhas gradeadas. O teto era tão baixo e o lugar tão apertado que se sentavam entre as pernas um dos outros, arrumados tão juntos que não lhes era absolutamente possível se deitar ou mudar de posição de noite ou de dia [ver detalhes da Figura 1].

Mas a circunstância que nos impressionou mais foi como era possível a um número tão grande de seres humanos estarem compactados e socados tão juntos quanto pudessem, em celas abaixo de um metro de altura, onde não entrava luz nem ventilação a não ser nos pontos situados imediatamente abaixo das escotilhas, e isso quando o termômetro no convés ao ar livre e a sombra marcava 31,6°C. O espaço entre os tombadilhos era dividido em dois compartimentos de um metro de

altura. [...] No primeiro ficavam amontoadas mulheres e meninas, no segundo os homens e meninos: 226 criaturas como nós eram confinadas num espaço de 70 metros quadrados, e 336 num outro espaço de 244 metros quadrados. (Walsh, 1985, p. 216-217)

O calor, a umidade e a pouca ventilação eram somados ao odor dos excrementos que se acumulavam com o passar dos dias. O baixo consumo de água, por sua vez, somado à diarreia e ao vômito, levava à desidratação, num “processo [que] afeta as células cerebrais de tal modo que a vítima não tem consciência da sede e da necessidade de água, e entra num estado de sonolência que termina em morte súbita quando a perda de potássio finalmente produz um ataque cardíaco” (Kipple; Huggins apud Reis; Gomes; Carvalho, 2010, p. 103).

Em sua defesa, o capitão do *Veloz* disse que era brasileiro, da Bahia, que a região de seu comércio negreiro estava dentro dos limites permitidos pelo Tratado de 1815, e que o número de escravizados e o espaço destinado a eles no navio eram condizentes com o estipulado pela lei. O *Veloz* acabou sendo liberado, pois os ingleses temeram que um número ainda maior de escravizados morresse de sede caso o navio fosse apresado e levado para Serra Leoa, “o local mais próximo onde se achava instalada uma Comissão Mista” (Walsh, 1985, p. 219).

Em 1837, no período em que o tráfico era considerado ilícito, o *Veloz* foi apresado na costa da África. Em seu interior, dessa vez não foram encontrados escravos – pois ao ver o navio inglês chegando, o capitão do *Veloz* os desembarcou de volta na praia –, mas sim um conjunto de instruções, relatórios, contratos e cartas particulares referentes ao empreendimento negreiro (Marques, 2002). A documentação encontrada no navio possibilitou a descoberta de que o *Veloz* integrava uma companhia multinacional de tráfico negreiro encabeçada pelo lisboeta José Francisco de Azevedo Lisboa, o qual morava em Pernambuco.

O *Veloz* não parecia estar diretamente ligado a José Bernardino de Sá, porém é possível supor que, ao mencionar o nome desse navio em sua comédia, Martins Penna talvez estivesse sinalizando para a existência de uma “comunidade de traficantes” (Florentino, 2015, p. 215-220). Além de José Bernardino de Sá, outros traficantes, como o português Ângelo Francisco

Carneiro (1795-1858), morador de Recife, também estiveram envolvidos com os teatros no Império. Como observa Aline Albuquerque (2021, p. 96), além de ter beneficiado em testamento o Hospital Português, o comendador Carneiro emprestou dinheiro “para a aquisição das pedras de cantaria que integram a fachada principal do teatro” de Santa Isabel, inaugurado em 1850 e atual monumento da capital do estado de Pernambuco⁸. Havia, assim, uma poderosa rede de traficantes negreiros no segundo quartel do século XIX, unida não apenas por laços familiares, comerciais, políticos e/ou afetivos, mas também por ações de benemerência, inclusive na área cultural, por meio das quais os traficantes “decantavam as suas trajetórias pouco nobres no capitalismo oitocentista” (Pessoa; Saraiva; Santos, 2021, p. 44). Um dos elos entre os traficantes eram os navios negreiros que utilizavam, como o *Espadarte*.

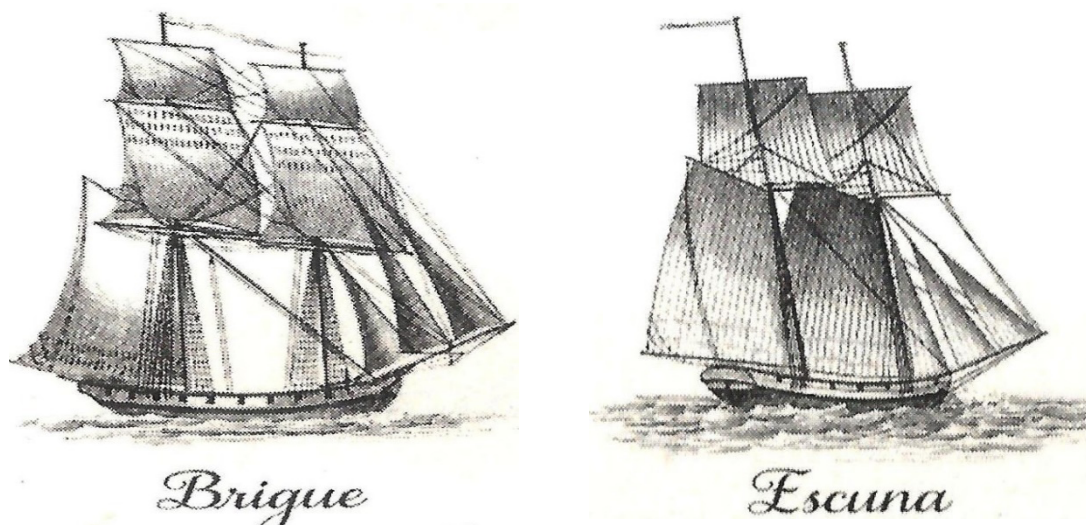
Espadarte

Referido textualmente por Martins Penna em *Os Dois ou o Inglês Maquinista*, o *Espadarte* é mencionado nos periódicos, nas fontes manuscritas e na base de dados *Slave Voyages* como um bergantim ou brigue-escuna. O bergantim era um navio com um ou, mais geralmente, dois mastros, com até 150 toneladas, rápido e facilmente manobrável, portando uma pequena quantidade de canhões. Era pouco maior que as escunas, as quais tinham dois ou três mastros, com uma média de 140 toneladas e carregavam uma tripulação de 18 a 22 homens, tendo capacidade de transportar até 360 escravos, embora frequentemente ultrapassassem esse número (Reis; Gomes; Carvalho, 2010, p. 102).

Incorporando características das embarcações mais ágeis, o bergantim ou brigue-escuna *Espadarte* era um navio híbrido, de médio porte (125-130 toneladas). Assim como o *Veloz*, o *Espadarte* foi modificado ao longo do tempo e tinha seu casco forrado em cobre (Jornal do Commercio, 24 ago. 1829, p. 2), visando proteger a madeira do navio contra a corrosão e o crescimento de organismos marinhos, além de aumentar a velocidade da embarcação.

⁸ Apesar de pouco estudado, o tráfico pernambucano só era inferior, quantitativamente, ao do Rio de Janeiro, Bahia e Jamaica. Ver Carvalho (2022). Segundo o *Slave Voyages* (identidade # 2144), em 1840, o *Espadarte* foi utilizado em viagem negreira para Pernambuco, transportando 307 escravos, dos quais desembarcaram 277, com 30 mortos.

Figuras 2 e 3 – Navios brigue e escuna⁹



Fonte: Parés (2024, p. 85).

Na década de 1810, antes de começar a ser utilizado no comércio negreiro, o *Espadarte* navegava pelos portos da Europa, como Marseille e Lisboa, ou seguia viagem para Buenos Aires (Argentina), transportando passageiros e especiarias como chá, pimenta e cravo¹⁰. Em 1825, foi parar no Arsenal da Marinha da Corte, três anos depois da independência do país. A folha conservadora *Diário Fluminense* publicou, no início do referido ano, dois despachos do Imperador Pedro I, ordenando ao ministro e secretário de Estado dos Negócios da Fazenda, Marianno José da Fonseca (Marquês com grandeza de Maricá), e ao ministro e secretário de Estado dos Negócios da Marinha, Francisco Villela Barbosa, que envidassem esforços para evitar a perda do *Espadarte*¹¹. Ao ser reparado no Arsenal da Marinha, o *Espadarte* provavelmente ganhou um novo conjunto de mastros e uma nova armação de velas latinas (de formato triangular) e retangulares (ver Figuras 2 e 3), que requeriam menos homens para manejá-las e otimizavam a velocidade do navio¹². Contribuía para a rapidez das

⁹ Trata-se de duas reproduções originais inglesas, datadas de 1815. Cf. Parés (2024, p. 407).

¹⁰ Cf.: Gazeta do Rio de Janeiro (16 out. 1811, p. 4; 25 jul. 1812, p. 4; 12 jan. 1820, p. 2), Diário do Rio de Janeiro (17 jan. 1822, p. 3; 5 jan. 1825, p. 3) e Império do Brasil (11 fev. 1825, p. 30).

¹¹ Cf.: Império do Brasil (25 fev. 1825, p. 1; 7 abr. 1825, p. 1).

¹² Um site oficial da Marinha sobre os navios de guerra brasileiros informa que o *Espadarte* tinha “mastreação armada em brigue-escuna”. Disponível em: <https://www.naval.com.br/ngb/E/E010/E010.htm>. Acesso em: 7 maio 2025.

embarcações, ainda, a quantidade, o tamanho e a localização dos canhões em seu interior.

Incorporado à Armada Imperial da Marinha do Brasil, o bergantim ou brigue-escuna nacional *Espadarte* passou logo a praticar o comércio de africanos escravizados, quando essa atividade era considerada lícita. Uma das primeiras viagens negreiras do *Espadarte* foi capitaneada pelo jovem português José Bernardino de Sá, então com 23 anos de idade, o qual aparece como principal consignatário da travessia que o *Espadarte* fez, saindo do Rio de Janeiro, voltando de Luanda (Angola) e desembarcando no Rio de Janeiro, após 25 dias no mar. Em 27 de julho de 1825, o *Espadarte* cruzou a barra da Fortaleza de Santa Cruz; dos 446 escravos embarcados, 15 morreram na viagem, restando 431 sobreviventes¹³. O capitão ou mestre da embarcação foi o português Francisco Pereira Nunes Madruga (Ilha do Faial, arquipélago dos Açores, 1797 – Rio de Janeiro, 1855), segundo tenente da Marinha¹⁴.

Cerca de dois meses depois da primeira viagem negreira de José Bernardino de Sá – futuro presidente da diretoria do Teatro São Pedro de Alcântara –, em 27 de outubro de 1825, o mesmo mestre Nunes Madruga zarpou novamente com o *Espadarte*. Foi uma longuíssima viagem, encerrada apenas em 10 de julho de 1826, oito meses e treze dias após a saída, quando o normal eram as viagens negreiras de Luanda para o Rio de Janeiro durarem cerca de um mês. O cirurgião Justo José Coelho, morador da Praia Grande (Niterói), foi contratado para cuidar dos doentes a bordo do *Espadarte* por 64 mil réis mensais, porém quase morreu na viagem e, por não receber seu salário (soldadas), processou o comendador português João Gomes Barroso (então proprietário do *Espadarte*), seu caixeiro José Bernardes Silva e o mestre Francisco Pereira Nunes Madruga.

Oliveira (2017) assinala que o coronel João Gomes Barroso era um dos comerciantes de escravos mais importantes do Rio de Janeiro. Segundo a base de dados *Slave Voyages*, Barroso organizou 38 viagens negreiras entre 1817 e 1828, nas quais foram embarcados 16.405 africanos, dos quais

13 Cf.: Diário Mercantil (15 ago. 1825, p. 4; 16 ago. 1825, p. 2). A primeira viagem negreira de José Bernardino de Sá usando o *Espadarte* aparece na base de dados *Slave Voyages* identificada com o número # 531.

14 Cf.: Gazeta do Rio de Janeiro (16 out. 1820, p. 1).

15.080 chegaram em terra, perfazendo um total de 1.325 mortos. Ainda segundo Oliveira (2017), em janeiro de 1823, um ano após a independência, uma portaria da Secretaria de Estado dos Negócios do Império autorizou João Gomes Barroso a angariar doações, atendendo às urgências do país. Foram então doadas ao tesoureiro cerca de 100 contos de réis por 286 contribuintes, sendo as doações mais vultuosas as de negociantes envolvidos com o comércio negreiro na capital do Império. Compraram-se navios, consertaram-se outros e assim nasceu a Marinha de Guerra do Brasil, com o decisivo apoio da elite mercantil carioca. Em troca, a Armada Brasileira escoltava os navios negreiros que partiam da costa africana, visando coibir a ação dos piratas que lhes roubavam as valiosas cargas humanas (Oliveira, 2017). É importante observar que, durante a Guerra da Cisplatina (1825-1828), a Argentina praticou a pilhagem de navios negreiros que voltavam d'África, fazendo com que a Marinha brasileira instalasse, de 1827 a 1830, uma base naval no porto angolano de Cabinda, para proteger o comércio negreiro “nacional” dos ataques dos piratas (Oliveira, 2017).

O Processo Cível movido pelo cirurgião Justo José Coelho contra o poderoso João Gomes Barroso apresenta informações importantes sobre o navio negreiro *Espadarte*, referido por Martins Penna em sua comédia e utilizado ao menos duas vezes pelo traficante José Bernardino de Sá, o qual provavelmente comprou o navio em 1838, após o *Espadarte* ter sido descomissionado (ou considerado “fora de serviço”) pela Marinha (Mendonça; Vasconcelos, 1959, p. 94). Durante o processo, Justo José Coelho relatou ao seu advogado, também jornalista e político, Filipe Alberto Patroni Martins Maciel Parente, que tratou e curou “com todo zelo, cuidado e humanidade o pardo Ignácio”, escravo do mestre Madruga, e que ao chegarem a Angola, “daí passaram para o rio Zaire” (ou rio Congo), de onde fizeram “algumas expedições a Boma e outros lugares” (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 12).

A cidade portuária de Boma está situada próxima à foz do rio Zaire, em sua margem direita, a 100 km do Oceano Atlântico e era um importante centro comercial do tráfico de escravizados na primeira metade do século XIX (Alexandre, 1998). Na realidade, desde os séculos XVI e XVII eram vendidos escravos na região de Boma, a maioria desses, cativos estrangeiros. Foi a partir de fins do século XVIII que guerras civis e disputas políticas fomentadas

pelos portugueses criaram as condições para que comerciantes congolese passassem a vender cidadãos livres, batizados no cristianismo e até nobres, para os numerosos navios portugueses, franceses e ingleses, em troca de mercadorias, pólvora e armas. Com o crescimento do tráfico transoceânico, os mercadores não apenas vendiam seus concidadãos, como permitiram que os portugueses os escravizassem em massa (Heywood, 2009).

Coelho acompanhou o mestre Madruga por um mês em Boma, voltando ao bergantim *Espadarte* por estar doente. Logo depois, retornou ao navio o Mestre Madruga, “por estar também enfermo de febre intermitente”, sendo tratado pelo cirurgião (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 12). Aos poucos, as doenças tomaram conta de toda a tripulação:

A moléstia do apelante [Justo José Coelho] foi crescendo de dia em dia até o ponto de ficar obstruído, atacado de febre podre, coberto de úlceras escorbúticas, com edemasia nas extremidades inferiores: assim como também nessa ocasião havia mais seis doentes muito graves, que eram três marinheiros, o piloto e o contramestre, ambos atacados do fígado e o contramestre de mais a mais causticado, e da mesma forma o praticante José Rebello, atacado de febre nervosa. (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 12-13)

Sempre segundo o relato do cirurgião, o mestre Madruga se mostrou indiferente aos “desgraçados”, deixou o *Espadarte* e partiu para Boma, mandando dar ao apelante e demais doentes somente carne seca salgada já estragada e feijão (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 13). Enquanto o mestre se regalava com bons mantimentos, o negro despenseiro “não obedecia ao piloto nem a ninguém no quesito comida, ainda que se lhe pedisse pelo amor de Deus” (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 13). Mesmo após o cirurgião solicitar muitas vezes ao mestre Madruga, tanto por cartas como de viva voz, os alimentos bons para os doentes, o capitão, ao contrário, nenhuma providência tomava. Além disso, Madruga passava ordens ao piloto para não vender tecidos de chita aos africanos, os quais, por isso, não iam a bordo do *Espadarte* vender galinhas ou outros mantimentos (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 13).

Em estado de miséria, o cirurgião Justo José Coelho disse ter que “mendigar alimento nos navios *Marquês* e *Júpiter*, cujos oficiais, compadecidos, lhe davam galinha para comer” (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 14).

Por causa do mal tratamento dado pelo mestre Madruga aos doentes, “o praticante José Rebello morreu, assim como muitos escravos” (p. 14). Coelho afirma que também teria morrido se não tivesse ido buscar socorro noutra parte, pois sua moléstia havia chegado em tal grau que, não obstante ter viajado de volta de Cabinda (Angola) para o Rio de Janeiro muito bem tratado no bergantim *Delfina d’África*, o cirurgião desembarcou gravemente enfermo, tendo de ser carregado nos braços.

Sobre o tratamento dado pelo mestre Madruga aos africanos, Justo José Coelho deixou registrado que o capitão agia sadicamente e,

quando em terra algum negro lhe causava algum desgosto, não lhe dava pancada para o castigar, mas empurrava-o na fogueira com gosto de o ver queimado, e assim conseguiu assar alguns negros. [Além disso,] Madruga matou oito negros sangrando-os à ferro, os quais não morreriam talvez da sangria, mas do tratamento, se por ventura ele os não quisesse logo matar. (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 15)

Por fim, Coelho acusa o mestre Madruga de ter forjado um abaixo-assinado contra ele, como se tivesse sido subscrito no rio Zaire, quando, na verdade, foi feito “à entrada do Rio de Janeiro, e com ameaças a tripulação para o assinar e ratificar em terra, dizendo o mesmo Madruga que lhes não pagaria a soldada se o não assinassem e notificassem” (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 14-15). Nesse documento, anexado ao processo, consta que, ao abandonar o navio, o cirurgião deixou a tripulação “desgraçadamente desamparada de remédios”, assim como “toda a escravatura, entregue ao mais deplorável estado que se pode conceber, ficando a enfermaria cheia de miseráveis bexiguentos¹⁵, uns cheios de pústulas e outros com disenterias” (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 19). Em mais um exemplo da hipocrisia característica dos traficantes negreiros, o abaixo-assinado escreve que o cirurgião, referido como “desertor”, deveria ser responsabilizado por “todos os prejuízos causados pela mortandade de escravos que houver de hoje em diante, visto que ficaram ao desamparo” (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 19). Um outro documento anexo ao processo, contudo, que registra a visita da

¹⁵ “Bexiga” era como era chamada popularmente a varíola, doença altamente contagiosa e fatal.

inspeção da Saúde ao *Espadarte*, quando de sua chegada ao Valongo, registrou uma percentagem proporcionalmente baixa de escravizados mortos na longa viagem. O referido documento menciona que foram desembarcados 397 africanos e que 6 morreram de disenteria na travessia, estando mais 6 doentes na enfermaria, da mesma moléstia (Arquivo Nacional, 1826-1827, p. 17). A inspeção nada menciona sobre supostos escravos “bexiguentos” na enfermaria, provavelmente uma mentira criada pelo capitão para tentar incriminar o cirurgião.

O processo pelo pagamento das soldadas atrasadas, totalizando 550 mil réis, durou de 27 de julho de 1826 a 26 de maio de 1827, mas, por falta de testemunhas (que não compareceram ao julgamento por terem sido ameaçadas e subornadas pelo mestre Madruga), o cirurgião perdeu a ação. Mesmo apelando ao Tribunal Superior, José Coelho acabou condenado a pagar o dobro do valor da causa, mais custas processuais e juros. Não era fácil vencer o poder dos grandes comerciantes de escravos, como João Gomes Barroso¹⁶.

Em 1839, no período de ilegalidade do tráfico negreiro¹⁷, José Bernardino de Sá capitaneou outra viagem negreira no *Espadarte*. A viagem é referida na base de dados *Slave Voyages* com a identidade # 1999, tendo voltado do rio Congo rumo à São Sebastião (SP). Dessa vez, dos 667 escravos embarcados, apenas 600 chegaram vivos ao destino, morrendo 67 na travessia, uma alta porcentagem proporcional de mortos, muito superior à da viagem anterior, no mesmo *Espadarte*, realizada em 1825. De nove viagens negreiras do *Espadarte* identificadas no *Slave Voyages*, realizadas entre 1825 e 1840 (totalizando 3.353 embarcados, 3.107 desembarcados e 246 mortos), esta foi, de longe, a que mais cativos transportou e matou. A falta de “profissionais da saúde” a bordo, como o cirurgião Justo José Coelho, agravou a situação dos africanos transportados nos negreiros após 1831. Do período da legalidade ao da ilegalidade – quando o comércio negreiro se tornou tráfico ou contrabando – se verificou um crescimento significativo

16 Para um processo trabalhista movido por duas coristas estrangeiras contra José Bernardino de Sá, então presidente da diretoria do Teatro São Pedro de Alcântara, pelo pagamento de salários atrasados, ver Costa-Lima Neto (2023).

17 Nos anos de 1835-1836, o *Espadarte* teve como consignatário o capitão negreiro pernambucano André Pinto Silveira, agente do célebre traficante brasileiro Francisco Félix de Souza (o Chachá) (Parés, 2024).

no número de africanos embarcados e mortos nos navios, acompanhado do aumento dos preços de venda dos cativos¹⁸. Devemos supor, inclusive, que boa parte dos 667 cativos que superlotavam os porões do *Espadarte* fosse constituída por crianças, como uma maneira de “otimizar” o espaço da embarcação e exorbitar os lucros.

A julgar pela carta publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, assinada pelo autodenominado *Inimigo de piratas*, a viagem do *Espadarte* ocorreu por volta de setembro de 1839. Nesse mês, o negreiro foi avistado no rio Zaire (ou Congo), antes de servir como porta-voz de um humilhante recado transmitido pela Marinha inglesa aos traficantes portugueses e brasileiros:

CORRESPONDÊNCIA. Sr. Redator. [...]

Passados oito dias [em 15/09/1839] apareceu na embocadura do [rio] Zaire o Brigue de guerra inglês *Colombine* e mandou largar escaleres com gente armada, que subissem o rio, e suspendessem o ferro dos dois navios *Angerona* e *Netuno*¹⁹, que ali se achavam. Os escaleres assim o fizeram; quando, porém, foram descendo o rio, sofreram os ingleses alguns insultos dos pretos de terra, que lhes atiraram alguns tiros, os quais a ninguém, entretanto, ofenderam. Chegados que foram na Ponta do Padrão [na foz do rio], ali os mandou o *Colombine* fundear, e fez-se ao mar, e deteve o Brigue-Escuna *Esperança*²⁰, que do Rio de Janeiro seguia viagem para Loanda, e o **Brigue *Espadarte***, que ia de Luanda para Ambriz. [...]

Todos estes navios demoraram-se assim detidos por mais de dez dias ainda, quando uma manhã o comandante do *Colombine*, depois de haver bem almoçado, e naturalmente bebido com largueza, disse ao capitão do ***Espadarte*** que se preparasse para ver uma festa, e presenciar um espetáculo pomposo em honra da nação portuguesa [...]. Mandou velejar para o alto mar o *Angerona* e *Netuno*, fez içar a bandeira portuguesa nos seus mastros, e depois começou de bordo do *Colombine* a fazer-lhes fogo de artilharia. O *Angerona*, com seis tiros, foi imediatamente a pique.

18 Estima-se que houve um aumento na mortalidade de escravizados transportados nos navios negreiros, de 8% no período 1811-1830, para 20% no período 1831-1850 (Parés, 2024).

19 No *Slave Voyages* constam três viagens do *Angerona* e várias do *Netuno*, antes desses navios serem afundados pelo *Colombine* no rio Zaire (ou Congo), em 1839, como relatado na carta referida.

20 Seis anos depois, em 1845, José Bernardino de Sá utilizou o *Esperança* numa de suas viagens negreiras identificada sob o número # 3534 no *Slave Voyages*, de Ambriz para Macaé, foram embarcados 443 africanos, desembarcados 395, morrendo 48 escravizados na travessia.

O *Netuno*, porém, que mais forte era, só depois de receber para cima de 150 tiros, é que se despedaçou e desapareceu. Apenas findou este espetáculo no meio de vivas e aplausos, o comandante do *Colombine* disse ao capitão do *Espadarte* que se fosse embora. (Diário do Rio de Janeiro, 28 nov. 1839, p. 2-3)

É possível ainda que, após quase duas décadas sendo usado no comércio de escravos, o *Espadarte* tenha sido rebatizado para despistar suas atividades ilícitas. É o que constava de uma denúncia apresentada em 1838 por um negociante à Polícia da Corte, acusando José Bernardino de Sá de usar a fazenda Tabatinga, próxima à ilha de São Sebastião (SP), para o desembarque de africanos contrabandeados no brigue-escuna *Paquete de Luanda*, “outrora *Espadartes*” (Cruz, 2017). O *Paquete de Luanda* consta da base de dados *Slave Voyages* em cinco viagens negreiras realizadas entre 1837 e 1841, transportando 2.139 africanos, dos quais 1.945 desembarcaram, restando 194 mortos. Não aparece(m) no *Slave Voyages* o(s) nome(s) do(s) consignatário(s) ou proprietário(s) da embarcação, mas chama a atenção que duas viagens do *Paquete de Luanda* tiveram como destino a ilha Grande e a ilha de São Sebastião, justamente onde José Bernardino de Sá mantinha fazendas para o desembarque clandestino de africanos ilegalmente escravizados, como referido na denúncia de 1838.

Wizard

O nome do navio *Wizard* (“feiticeiro” ou “mago”, em inglês), grafado propositalmente como “*Wizart*” no texto da comédia de Penna, aparece com frequência nas páginas dos jornais da Corte, desde o ano de 1837 até 1841, sempre referido como um “brigue de guerra”. Winfield (2008) aponta que o *Wizard* foi construído pela Marinha Real britânica na década de 1820, tendo 230 toneladas, 10 canhões e tripulação de 50 marinheiros. Em 1838, por exemplo, o *Jornal do Commercio* publicou uma carta do proprietário da escuna *Flor de Luanda* reclamando contra os maus-tratos do comandante daquele navio inglês. A dita escuna foi apresada pela corveta *Rover*, que emancipou os africanos transportados e confiou a guarda da embarcação ao *Wizard*. O comandante do brigue resolveu pôr a ferros a tripulação e os passageiros da

Flor de Luanda, fazendo-os experimentar um pouco de seu próprio veneno ao prendê-los no porão do navio negreiro, “onde passaram toda a noite sufocados de calor e do vapor pestífero e insuportável” (*Jornal do Commercio*, 28 jun. 1838, p. 3.)²¹.

Dois anos depois, em 1840, o *Jornal do Commercio* noticiou que o *Wizard* apresou, “na altura da Ilha Grande”, o patacho português *Paquete de Benguela*, que tinha como mestre ninguém menos que o segundo tenente da Marinha, Francisco Pereira Nunes Madruga, por nós antes referido como mestre do bergantim *Espadarte*. O *Paquete de Benguela* foi apresado pelo *Wizard* com 280 africanos a bordo, perto da Ilha Grande, tendo sido julgado e condenado pela Comissão Mista, que emancipou os africanos encontrados no navio²². Teria sido essa viagem negreira aquela mencionada por Martins Penna em sua comédia, na qual foram apresados 300 africanos, cujo dono era “um pobre diabo que está quase maluco”? Em 1855, o ex-marinheiro veio a falecer de câncer na língua²³ – por coincidência, no mesmo ano da morte de seu velho conhecido, José Bernardino de Sá, vitimado pelo antraz²⁴.

Os jornais relacionaram os bens do inventário de Madruga a serem arrematados em praça pública: 17 escravos, móveis, roupas, objetos de armário e propriedades. Além disso, a Secretaria de Polícia da Corte solicitou aos herdeiros que apresentassem os africanos livres Preliadiano e Salomão, “cujos serviços lhe foram confiados” (*Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, 6 out. 1855, p. 2; *Diário do Rio de Janeiro*, 25 dez. 1855, p. 6). Note-se o absurdo da situação: dois africanos, resgatados e emancipados de navios negreiros, foram reescravizados por herdeiros de um ex-trafficante e capitão de navios negreiros.

21 Essa viagem negreira do *Flor de Luanda*, tendo como proprietário Manoel Antônio Teixeira Barbosa (o qual subscreveu a carta publicada no *Jornal do Commercio*, por nós referida), consta da base de dados *Slave Voyages* com a identidade # 1722, de Cabinda para Maricá, embarcados 321 africanos, dos quais 289 chegaram vivos ao destino, 33 mortos na travessia.

22 Cf.: *Correio Oficial* (4 set. 1840, p. 4; 17 maio 1841, p. 1). As fontes apontam que o *Wizard* apresou vários outros navios negreiros, como o *Congresso*, *Feliz* (antigo *Recuperador*), *Tentador*, *Saudade*, *Rosa*, *Treze de Junho* e *Brilhante* (Bethell apud Magalhães Júnior, 1971).

23 Cf.: *Diário do Rio de Janeiro* (8-9 set. 1855, p. 1).

24 Para informações completas sobre o inventário de José Bernardino de Sá, ver Pessoa, Saraiva e Santos (2021).

Dois Amigos

O fato de o patacho *Flor de Luanda*, que Madruga pilotava, ter sido apreendido pelo *Wizard* longe do local mencionado na comédia de Martins Penna (a Fortaleza de Santa Cruz) nos fez suspeitar de que talvez ainda faltasse alguma peça do quebra-cabeça a ser montado. Foi quando nos ocorreu que o nome abreviado que a comédia teve inicialmente – *Os Dois*²⁵ – podia ser, ele mesmo, uma pista. Havia, afinal, um brigue brasileiro, “muito rápido e com o casco forrado em cobre” (Jornal do Commercio, 2 out. 1840, p. 3), chamado *Dois Amigos* e que estava bastante em voga nos jornais quando Martins Penna escreveu sua comédia. Seu dono: José Bernardino de Sá.

No *Jornal do Commercio* de 15 de janeiro de 1838, há referências ao *Dois Amigos* fazendo viagens para Quelimane (Moçambique); uma nova rota que José Bernardino de Sá explorou em onze viagens negreiras, entre 1840 e 1844. O *Correio Oficial* de 17 de março de 1841, por sua vez, mencionou o *Dois Amigos* num episódio com outro navio negreiro, o *Asseiceira*, apreendido pela Marinha inglesa em dezembro de 1840, com 332 africanos a bordo, quando voltava de Quelimane. José Bernardino de Sá era um dos proprietários ou consignatários do *Asseiceira*, junto com seus parceiros traficantes José Vieira Pimenta Junior e João Machado Cardoso²⁶. De 1840 a 1842, a Marinha inglesa apresou mais de 200 navios, sendo 192 condenados – as embarcações podiam ser apreendidas mesmo sem escravos a bordo, bastando terem objetos usados no tráfico de africanos (Reis; Gomes; Carvalho, 2010). As notícias policiais marítimas nos jornais da Corte eram acompanhadas com interesse pelos leitores, ainda mais quando os navios negreiros eram alcançados próximos à cidade carioca. Foi o que ocorreu em junho de 1843, quando o *Dois Amigos* foi apreendido bem na entrada da cidade do Rio de Janeiro, próximo à *Fortaleza de Santa Cruz*, como menciona a comédia de Martins Penna!

25 *Os Dous*, segundo a grafia da época.

26 Essa viagem negreira do *Asseiceira* consta da base de dados do *Slave Voyages* com a identidade # 2099. Nas onze viagens organizadas por José Bernardino de Sá, voltando de Quelimane, foram embarcados 7.213 africanos, desembarcados 6.557, mortos 656 indivíduos. Em apenas uma dessas viagens embarcaram 910 escravizados e desembarcaram apenas 800, com 110 mortos na travessia. O navio utilizado foi uma baleeiro (embarcação usada normalmente na pesca de baleias).

O apresamento do *Dois Amigos* pelo brigue inglês *Curlew* causou escândalo. Em carta publicada “a pedido” no *Jornal do Commercio* (22 jun. 1843, p. 3; 13 jul. 1843, p. 3), os missivistas invocavam, como sempre, os brios nacionalistas contra a arrogância da Marinha britânica, ao destacar que o *Dois Amigos* havia sido apresado “nos mares do Brasil”, mais exatamente “entre a Ilha Rasa e [a Fortaleza de] Santa Cruz”. Enquanto defendiam, hipocritamente, a “soberania nacional”, os missivistas do *Jornal do Commercio* mentiam ao dizer que o *Dois Amigos* navegava inocentemente para Sergipe quando foi abordado pelo brigue inglês. Na verdade, o navio brasileiro voltara a pouco da África e havia desembarcado a sua carga humana em local desconhecido, quando a tripulação do brigue inglês subiu a bordo do *Dois Amigos* e encontrou “objetos e indícios empregados no tráfico de Africanos” (*Jornal do Commercio*, 22 jun. 1843, p. 3; 13 jul. 1843, p. 3). A base de dados *Slave Voyages* informa que o *Dois Amigos* transportava 491 escravizados, dos quais 444 foram desembarcados e 47 morreram em mais uma viagem capitaneada por José Bernardino de Sá²⁷.

É muito provável que a referência feita por Martins Penna ao tal navio apresado próximo à Fortaleza de Santa Cruz esteja relacionada a esse episódio com o *Dois Amigos*, em 1843. Darcy Damasceno (1956), responsável pela edição completa das comédias de Martins Penna, assinalou que, devido ao fato de a capa do manuscrito original de *Os Dois* ter sido perdida, seria impossível sabermos a data exata de autoria da comédia. Ele acredita que seja de 1842, com base na informação que “a cena se passa no Rio de Janeiro, no ano de 1842” (Pena, 1965, p. 106). Damasceno não sabia, contudo, que a comédia *Os Dois ou o Inglês Maquinista* fora publicada em janeiro de 1844, pelos irmãos E. & H. Laemmert (Magalhães Júnior, 1971), sendo presumível que Martins Penna tenha trabalhado no texto teatral até este seguir para impressão. Assim, considerando que o dramaturgo fez menção ao brigue de guerra inglês *Wizard*, cujo nome aparece nos jornais a partir de 1840, e que enviou o texto de *Os Dois* para publicação em 1843, quando o *Dois Amigos* foi apresado, sugerimos a data provável de 1840-1843 para a autoria da comédia.

²⁷ A viagem negreira do *Dois Amigos* consta da base de dados *Slave Voyages* com a identidade # 2904.

Considerações finais

Os Dois ou o Inglês Maquinista foi escrita por Martins Penna cerca de vinte anos após a independência, quando a instituição da escravidão era socialmente aceita e a campanha abolicionista ainda não havia começado no país. A comédia representou uma forma pioneira de luta antiescravista ao denunciar, no plano cultural, o comércio ilegal de africanos escravizados no período 1831-1850, além de expor publicamente a figura do traficante e o navio negreiro.

O exemplo do bergantim ou brigue-escuna *Espadarte* evidenciou que o navio português estava no centro de uma perigosa rede de relações. Verificamos o empenho do Governo Imperial no seu restauro, em 1825, ao enviar o *Espadarte* para o Arsenal da Marinha da Corte a partir de ordens expressas do próprio Imperador Pedro I aos ministros da Marinha e da Fazenda. Supomos que o pedido para o reparo do *Espadarte* tenha partido do comerciante negreiro João Gomes Barroso, o qual, tão logo o *Espadarte* saiu dos estaleiros da Marinha, com velame e mastros novos, passou a utilizá-lo no comércio de escravos. Este era, afinal, um *negócio de Estado*, até ser proibido pela lei de 1831, a partir de quando a atividade passou a ser exercida clandestinamente. Não por coincidência, mestres/capitães que atuaram no comércio negreiro e, depois, no tráfico ilegal, como o segundo tenente português Francisco Pereira Nunes Madruga, piloto do *Espadarte*, eram oficiais navais. Outros, como o acima referido comendador português João Gomes Barroso, eram coronéis. A situação da mão de obra empregada no tráfico ilegal de escravizados era semelhante, guardadas as devidas proporções, ao que ocorre atualmente nas milícias das grandes cidades brasileiras, integradas, muitas vezes, por ex-policiais, ex-bombeiros, ex-capitães e outros oficiais das Forças Armadas.

As embarcações portuguesa (*Espadarte*), inglesa (*Wizard*), norte-americana (*Veloz*) e brasileira (*Dois Amigos*), mencionadas na comédia de Martins Penna, podem ser compreendidas como personagens alegóricas de um “teatro de operações” cênico-naval, que opunha o nacional e o estrangeiro. O personagem de Negrinho estava relacionado, por analogia, a Portugal, o de Gainer à Inglaterra e o de Felício ao Brasil – talvez por isso, este seja uma das personagens com atributos mais positivos das comédias de Martins Penna,

como destaca Beiguelman (1966). A Folia de Reis remetia à religiosidade popular afro-brasileira e a Baltazar, Rei do Congo, reino e país africano onde, há séculos, os navios europeus lotavam seus porões de cargas humanas. A batalha nos mares estava comicamente relacionada à conquista bélica e erótica pelo amor de Mariquinha, a qual ocupava posição central na trama romântica, pois a afirmação do próprio desejo tinha função existencial, representando a liberdade do indivíduo e da jovem nação.

A dramaturgia de Martins Penna criava “zonas de passagem”, através das quais o público era transportado em zigue-zague entre o espaço e o tempo ficcional da cena e o espaço da vida cotidiana. Dessa forma, o autor entremostrava a escravidão e o tráfico negreiro, a convivência das autoridades e de parcelas significativas da sociedade com o lucrativo contrabando, além da situação desumana e injusta experimentada pelos ilegalmente escravizados e pelos africanos “livres”. A Cena XIII, na qual Negreiro presenteia Clemência com uma criancinha africana recém-desembarcada na praia de Botafogo, resumia as monstruosidades do tráfico transoceânico de escravizados e tornava visível, para o público, o navio negreiro. É fácil imaginarmos a reação escandalizada dos deputados e da Família Imperial ao assistir à encenação da comédia no Teatro São Pedro de Alcântara, em 1845. O espetáculo deve ter contado com a presença de José Bernardino de Sá, dono do *Espadarte* e presidente da diretoria teatral, além do próprio Martins Penna, os quais travavam um embate desigual entre arte e poder, renunciando a proibição definitiva do tráfico negreiro, em 1850.

A comédia foi logo censurada pelo corpo legislativo e retirada de cartaz, mas seu texto teatral sobreviveu ao tempo. Deveria ser lido, encenado e cantado nas escolas brasileiras para que as futuras gerações conheçam o passado escravista e não perpetuem o racismo, sob diversas formas, no presente.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, A. E. A. De “vendedor de pão com a cesta na cabeça” a Visconde de Loures: a carreira atlântica do traficante Ângelo Francisco Carneiro. In: PESSOA, T. C.; SARAIVA, L. F.; ALMICO, R. (org.). **Tráfico & Traficantes na ilegalidade: o comércio proibido de escravos para o Brasil (c. 1831-1850)**. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 71-97.

- ALENCASTRO, L. F. de. Vida privada e ordem privada no Império. *In*: ALENCASTRO, L. F. (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. p. 11-93, v. 2.
- ALEXANDRE, V. J. **Nova história da expansão portuguesa**: o império africano (1825-1890). Lisboa: Estampa, 1998.
- ARÊAS, V. S. A comédia no romantismo brasileiro. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 76, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/pZLpqqkTrL3dDrK-j7gx6DxG/?format=pdf>. Acesso em: 27 jun. 2025.
- ARQUIVO NACIONAL. **Apelação Cível**. Apelante: Justo José Coelho. Apelados: João Gomes Barroso, José Bernardes Silva, Francisco Pereira Nunes Madruga. BR RJANRIO EJ.O.ACI.1269, Maço 141, número 216, galeria C., 1826-1827.
- ARQUIVO NACIONAL. **Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação**. Códice 1069. BR RJANRIO 7x. Fundo; 7x. 1825-1828.
- BEIGUELMAN, P. Análise literária e investigação sociológica. *In*: BEIGUELMAN, P. (org.). **Viagem sentimental a Dona Guidinha do poço**. São Paulo: Centro Universitário, 1966. p. 67-77.
- CARVALHO, M. J. M. de. Tráfico, “Revolução,” Independência e política em Pernambuco: a trajetória de uma empresa familiar no tráfico, 1817-1846. **Antíteses**, [S. l.], v. 15, n. Especial, p. 118-145, 2022. DOI: 10.5433/1984-3356.2022v15nEspecialp118-145
- CHALHOUB, S. **A força da escravidão**: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- CORREIO MERCANTIL, E INSTRUCTIVO, POLÍTICO, UNIVERSAL, Rio de Janeiro, 6 out. 1855.
- CORREIO OFICIAL, Rio de Janeiro, 4 set. 1840.
- CORREIO OFICIAL, Rio de Janeiro, 17 mar. 1841.
- CORREIO OFICIAL, Rio de Janeiro, 17 maio 1841.
- COSTA-LIMA NETO, L. **Entre o lundu, a ária e a aleluia**: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1847). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.
- COSTA-LIMA NETO, L. A vitória das coristas francesas sobre a diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara (1850-1853). **Sala Preta**, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 85-113, 2023. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v22i2p85-113
- CRUZ, L. Os barões piratas que vendiam gente. **Ubatubense**, 2017. Disponível em: <https://ubatubense.blogspot.com/2017/05/os-baroes-piratas-que-vendiam-gente-em.html>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- DAMASCENO, D. (org.). **Comédias de Martins Pena**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 17 jan. 1822.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 5 jan. 1825.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 15 jan. 1838.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 28 nov. 1839.

- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 8-9 set. 1855.
DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 25 dez. 1855.
DIÁRIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, 15 ago. 1825.
DIÁRIO MERCANTIL, Rio de Janeiro, 16 ago. 1825.
FARIA, J. R. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.
FLORENTINO, M. **Em costas negras**: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX). São Paulo: Unesp, 2015.
GAZETA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 16 out. 1811.
GAZETA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 25 jul. 1812.
GAZETA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 12 jan. 1820.
GAZETA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 16 out. 1820.
HALLEWELL, L. **O Livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Edusp, 2012.
HELIODORA, B. A evolução de Martins Pena. **Dyonisos Estudos Teatrais**, Serviço Nacional de Teatro do Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, n. 13, 1966. Disponível em: https://portaltainacan-clone.funarte.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/793531/807927/Dionysos_1966_ano10_no13.pdf. Acesso em: 27 jun. 2025.
HEYWOOD, L. Slavery and its transformation in the Kingdom of Kongo: 1491–1800. **The Journal of African History**, Cambridge, v. 50, n. 1, p. 1-22, 2009. DOI: 10.1017/S0021853709004228
IMPÉRIO DO BRASIL: Diário Fluminense, Rio de Janeiro, 11 fev. 1825.
IMPÉRIO DO BRASIL: Diário Fluminense, Rio de Janeiro, 25 fev. 1825.
IMPÉRIO DO BRASIL: Diário Fluminense, Rio de Janeiro, 7 abr. 1825.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 24 ago. 1829.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 10 fev. 1832.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 15 jan. 1838.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 28 jun. 1838.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 22 jun. 1840.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 21 ago. 1840.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 2 out. 1840.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 22 jun. 1843.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 13 jul. 1843.
JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 27 jan. 1845.
MAGALHÃES JÚNIOR, R. **Martins Pena e sua época**. São Paulo: LISA; INL, 1971.
MAMIGONIAN, B. G. **Africanos livres**: a abolição do tráfico de escravos no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.
MARQUES, J. P. Tráfico e supressão no século XIX: o caso do brigue Veloz. **Africana Studia**, Edição da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, n. 5, p. 155-179, 2002. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/AfricanaStudia/article/download/7127/6547/23529>. Acesso em: 27 jun. 2025.

- MATTOS, H. M. **Escravidão e cidadania no Brasil monárquico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- MENDONÇA, M. F.; VASCONCELOS, A. **Repositório de nomes dos navios da Esquadra Brasileira**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1959.
- NEVES, L. de O. **Poética do teatro-folia**. Campinas, SP: Unicamp, 2022.
- OLIVEIRA, M. O. de. **Divisão Naval da Costa d’Leste: a expansão da Guerra Cisplatina para o litoral africano (1825-1830)**. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017.
- PARÉS, L. N. **Joaquim de Almeida: a história do africano traficado que se tornou traficante de africanos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2024.
- PENA, L. C. M. **Folhetins: a Semana Lírica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1965.
- PENA, L. C. M. **Comédias de Martins Pena**. Organizado por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.
- PESSOA, T. C.; SARAIVA, L. F.; SANTOS, S. A. (org.). Vida, fortuna e morte: a trajetória de José Bernardino de Sá – Barão e Visconde de Villa Nova do Minho. In: PESSOA, T. C.; SARAIVA, L. F.; ALMICO, R. (org.). **Tráfico & Traficantes na ilegalidade: o comércio proibido de escravos para o Brasil (c. 1831-1850)**. São Paulo: Hucitec, 2021. p. 25-70.
- REIS, J. J.; GOMES, F. dos S.; CARVALHO, M. J. M. de. **O alufá Rufino: tráfico, escravidão e liberdade no Atlântico negro (c. 1822-c. 1853)**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- REIS, J. J. Prefácio. In: MAMIGONIAN, B. G. **Africanos livres: a abolição do tráfico de escravos no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. p. 9-15.
- SÜSSEKIND, F. **O negro como arlequim: teatro e discriminação**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- WALSH, R. **Notícias do Brasil (1828-1829)**. São Paulo: Itatiaia, 1985. v. I; II.
- WINFIELD, R. **British warships in the age of sail, 1793–1817: design, construction, careers and fates**. England: Seaforth Publishing, 2008. (1. ed. 2005).

Recebido em 15/03/2025

Aprovado em 22/05/2025

Publicado em 11/08/2025



Por um “teatro decente”: transformações do trabalho teatral na capital do vice-reino do Brasil-Rio de Janeiro (1808-1822)

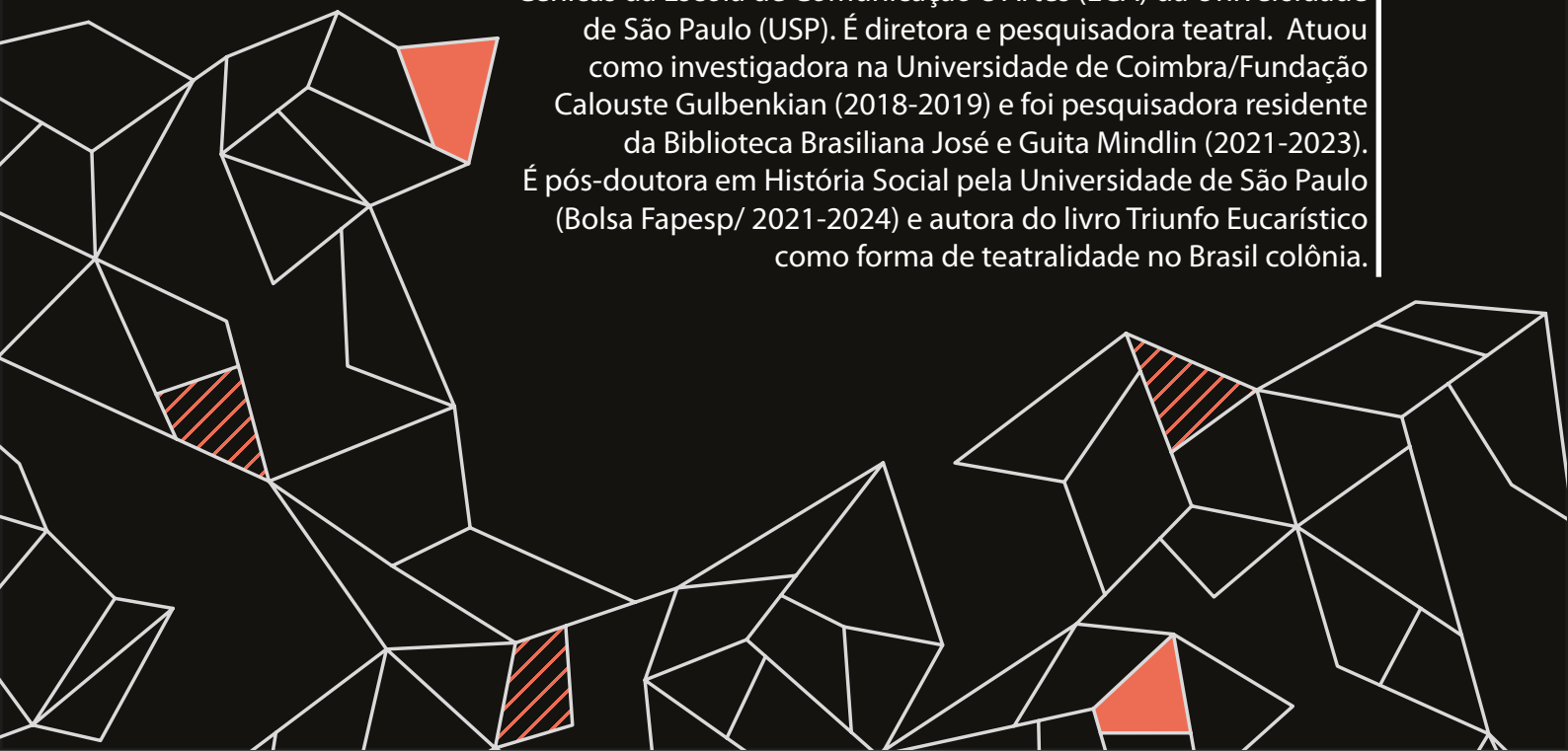
*In favor of “decent theater”:
transformations in theater work in the
Brazil-Rio vice-kingdom capital*

*Por un “teatro decente”: transformaciones del
trabajo teatral en la capital del virreinato de
Brasil-Río de Janeiro (1808-1822)*

Mariana Soutto Mayor

Mariana Soutto Mayor

Professora de História e Teoria no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). É diretora e pesquisadora teatral. Atuou como investigadora na Universidade de Coimbra/Fundação Calouste Gulbenkian (2018-2019) e foi pesquisadora residente da Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin (2021-2023). É pós-doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (Bolsa Fapesp/ 2021-2024) e autora do livro *Triunfo Eucarístico* como forma de teatralidade no Brasil colônia.



Resumo

O trabalho investiga o processo de mudança dos modos de organização do trabalho teatral no Rio de Janeiro, disparado pela vinda da família real portuguesa, em 1808. Até então, a única casa de espetáculos existente na capital do vice-reino, a Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira seguia padrões de arquitetura, repertório, cenários, indumentárias e formas de organização dos teatros públicos portugueses setecentistas, mas com uma característica peculiar: a maior parte dos seus artistas eram luso-brasileiros, negros e mestiços, livres e escravizados. Tal realidade singular, que favoreceu o surgimento nos palcos do lundu, muda gradualmente com a vinda da corte dos Bragança para o Rio de Janeiro, em que há a ordenação para a construção do Real Teatro São João, o “teatro decente”, nas palavras do próprio príncipe regente D. João, em 1813, e com favorecimento para a contratação de atores e atrizes europeus. Ao explorar essa mudança em curso nas formas de trabalho teatral, a pesquisa busca constituir a cena colonial até a chegada da família real, em 1808, interrogar sobre o paradeiro dos artistas locais e buscar vestígios de sua presença na cena oitocentista.

Palavras-chave: Trabalho teatral, Rio de Janeiro, Casa da Ópera, Real Teatro São João, Artistas negros, Lundu.

Abstract

This study investigates the change in the theatre organization in Rio de Janeiro due to the arrival of the Portuguese royal family in 1808. Up to then, the only existing theater in the capital of the vice-kingdom Manuel Luiz Ferreira's Casa da Ópera followed the architectural, repertoire, scenery, costumes and organizational patterns of the Portuguese public theatres of the 18th century with a peculiar characteristic: most of its artists were free and enslaved Portuguese-Brazilian, Blacks, and *mestizos* individuals. This reality gradually changed with the arrival of the Bragança court in Rio de Janeiro as the monarch ordered the construction of the Real Teatro São João — the ‘decent theater’ in the words of the prince regent in 1813 — and favored the hiring of European actors and actresses. By exploring this ongoing change in the organization of the theater, this research seeks to constitute the colonial scene up to the arrival of the royal family in 1808 to question the whereabouts of local artists and to look for traces of their presence on the 19th-century scene.

Keywords: Theatrical work, Rio de Janeiro, Opera House, São João Royal Theater, Black artists, Lundu.

Resumen

Este trabajo analiza el proceso de cambio en los modos de organización del trabajo teatral en Río de Janeiro, que había sido desencadenado por la llegada de la familia real portuguesa en 1808. Hasta entonces, el único teatro de la capital del Virreinato, la Casa da Ópera de Manuel Luiz Ferreira, seguía los patrones arquitectónicos, de repertorio, escenográficos, de vestuario y organización de los teatros públicos portugueses del siglo XVIII, pero con una característica peculiar: la mayoría de sus artistas eran luso-brasileños, negros y mestizos, libres y esclavizados. Esta realidad única que había motivado el surgimiento de los escenarios del lundu cambió gradualmente con la llegada de la corte de Braganza a Río de Janeiro, cuando el príncipe regente ordenó la construcción del Real Theatro São João, el “teatro decente”, en palabras del propio rey João, en 1813 y promovió la contratación de actores y actrices europeos. Al explorar este cambio continuo en el funcionamiento del teatro, esta investigación pretende constituir la escena colonial hasta la llegada de la familia real en 1808, cuestionar el paradero de los artistas locales y buscar rastros de su presencia en la escena del siglo XIX.

Palabras clave: Trabajo teatral, Río de Janeiro, Casa de Ópera, Real Teatro São João, Artistas negros, Lundu.

Quando o príncipe regente D. João desembarcou com a família real e parte significativa do aparelho de Estado português no Rio de Janeiro, em 1808, centenas de pessoas habituadas ao ambiente da corte se depararam com as belezas e as agruras da maior cidade colonial de seu império nas Américas. Foi ali que entre os morros, praias, igrejas, senado da câmara, Santa Casa de Misericórdia, ruas enlameadas, animais soltos, encontraram um pequeno teatro chamado de Casa da Ópera.

Situado na travessa do Paço, vizinho ao palácio do Vice-rei, com um palco de pouca profundidade e dois andares de camarotes, o prédio teatral no início do século XIX estava em atividade há pelo menos 30 anos, oferecendo ao público pagante temporadas teatrais, acompanhadas por orquestra e por maquinários de mutações de cena e de efeitos especiais. A casa de espetáculos seguia padrões formais dos teatros públicos portugueses, como o Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Salitre, em termos de arquitetura, repertório e modos de representação, e era propriedade, desde 1775, do português Manoel Luiz Ferreira, que após a vinda ao Rio de Janeiro ascendeu

socialmente e se nobilitou a ponto de receber insígnias e patentes, como a de Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo e Capitão (Cardoso, 2011).

Aquele não era o primeiro prédio teatral a ser construído no Rio de Janeiro. Há documentos que comprovam a criação de uma Sociedade para apresentação de um Presépio natalino em espaço fixo já em 1719 (Cavalcanti, 2004), e há evidências de que duas Casas de Ópera estiveram em atividade concomitantemente nas décadas de 1760 e 1770: a famosa “Ópera dos Vivos,” do Padre Boaventura Dias Lopes (Padre Ventura), e outro prédio construído ao lado do Palácio do Vice-rei, também com investimentos do mesmo Padre Ventura, sob direção de Luís Marques Fernandes (Budasz, 2008; Brescia, 2010; Cavalcanti, 2004; Cardoso, 2011). Entretanto, em 1776, durante o governo do Marquês do Lavradio (1769-1779), houve um incêndio no prédio teatral vizinho ao palácio e, após sua reconstrução, a chamada Ópera Nova de Manoel Luiz se tornou o único edifício teatral da capital do vice-reinado até 1812, sendo que, após a chegada da família real, em 1808, foi elevado à Real Teatro, com pequenas reformas para acomodar os membros da monarquia portuguesa e parte da comitiva que os acompanhou até o Rio de Janeiro e com a abertura de uma terceira ordem de camarote.

Elogiado por viajantes estrangeiros por ter “aparência conveniente” (Aguirre, 1905, p. 73), “razoavelmente bem construído e espaçoso” (Langstead apud Cardoso, 2011, p. 153) “sala elegante” (Finucane apud Cardoso, 2011, p. 169) com “interior asseado e excelentes acomodações” (O’neill apud Cardoso, 2011, p. 169), a Casa da Ópera era um teatro relativamente simples se comparado ao Real Teatro São Carlos de Lisboa¹, principal sala de ópera portuguesa do final do século XVIII, espaço privilegiado de sociabilidade da corte, de estilo neoclássico, com cinco ordens de camarotes, incluindo um luxuoso camarote real, com decoração e pinturas realizadas por diversos artistas plásticos e arquitetos portugueses e italianos. Ao mesmo tempo, o teatro colonial era um dos principais espaços de representação da América Portuguesa entre o final do século XVIII e início do século XIX, com temporadas regulares de óperas,

1 Comparado ao Real Teatro São Carlos de Lisboa não só a Casa da Ópera do Rio de Janeiro era modesta, como também os teatros públicos portugueses, como o da Rua dos Condes, do Salitre, o das Graças. Agradeço à professora Elizabeth R. Azevedo pela observação e também pela leitura atenta do texto.

comédias, tragédias, adaptações de textos de Antonio José da Silva, Metastasio, Goldoni, Voltaire, Molière, entremezes e dramas encomiásticos, abrindo suas portas com frequência de duas a três vezes na semana (Cardoso, 2011).

A Casa da Ópera também possuía uma característica peculiar: a maior parte de seus artistas, chamados de *operários*, quer seja os músicos de orquestra, os maquinistas, os pintores envolvidos com a fabricação dos telões pintados, eram luso-brasileiros, nascidos na América Portuguesa, muitos deles negros e mestiços – traço dominante da cena artística local, comum aos teatros de outras cidades coloniais. Também negros e mestiços eram os atores e cantores do teatro que pintavam os rostos de branco, seguindo padrões europeus de maquiagem e indumentária, e que trabalhavam muitas vezes em condições precárias, explicitando o vínculo entre teatro e escravidão nos palcos coloniais – mesmo que a partir da sua negação (Souto Mayor, 2020, p. 188).

Narrativas sobre a presença de artistas negros e mestiços na cena colonial são encontradas em fontes documentais de Casas da Ópera em São Paulo, Minas Gerais, Porto Alegre, Salvador, Pernambuco. O fenômeno único – que se difere dos territórios coloniais da América Espanhola, por exemplo, porque recebiam companhias de teatro espanholas para circularem em suas Casas de Ópera (Rocamora, 1947, p. 70) – deve-se a uma herança de organização social do Antigo Regime, que entendia qualquer tipo trabalho manual ou mecânico, mesmo realizado por profissionais livres, como artesãos, carpinteiros, arquitetos, pequenos comerciantes, era sinônimo de um trabalho rebaixado. Mas em ambiente colonial, estruturado pelo sistema escravista, onde a escravidão era valor e mediava todas as relações, trabalho manual era quase sinônimo de trabalho escravo. Fatalmente o trabalho da cena também estaria relacionado à escravidão, seja de forma mais ou menos explícita, com melhores ou piores condições de trabalho, mesmo no Rio de Janeiro, a cidade mais importante da América Portuguesa entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

Operários da cena: os atores das Casas da Ópera

Poetas e viajantes setecentistas registraram – muitas vezes em tom pejorativo – o trabalho dos artistas locais, como, por exemplo, a narrativa do

francês Louis-Antoine de Bougainville, que, em 1767, assistiu a uma apresentação teatral no Rio de Janeiro e escreveu: “Estávamos em uma bela sala e vimos as obras-primas de Metastasio representadas por uma trupe de mulatos”² (Bougainville, 1982, p. 112, tradução própria); como a carta do juiz ordinário João Lopes Fiuza Barreto, de São Francisco do Conde, Bahia, em setembro de 1765, que continha a denúncia pública contra “quatro mulatos forros” que “representavam comédias em várias funções dentro da vila” (Lobo, 2001, p. 79); a descrição de Saint-Hilaire, em sua passagem por Vila Rica, em 1817: “Os atores tem o cuidado de cobrir o rosto com uma camada de branco e vermelho; mas as mãos traem a natureza que deus lhes deu, e provam que a maioria deles é de mulatos” (Saint-Hilaire, 2000, p. 73); ou o poema satírico inacabado, *Cartas Chilenas*, de Tomás Antonio Gonzaga, ao comentar as apresentações teatrais nas festividades em comemoração ao casamento real dos infantes portugueses, de 1786: “Ao gosto das Espanhas, bravos touros; / Ordena-se, também, que, nos teatros, / Os três mais belos dramas se estropiem/ repetidos por bocas de mulatos” (Gonzaga, 1942, p. 270).

Alguns nomes são conhecidos, como Joaquina Lapinha, atriz e cantora lírica, que obteve considerável reconhecimento no Rio de Janeiro, no início do século XIX. Reconhecida para além do eixo colonial, Lapinha chegou a ser convidada para uma temporada justamente no Teatro São Carlos, em Lisboa, em 1795. Mas não por acaso o viajante Ruders descreve a cantora em Portugal como: “natural do Brasil e é filha de mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos” (Ruders, 1981, p. 88).

Apesar do preconceito do autor, principalmente na expressão “inconveniente”, Lapinha é a única artista elogiada nos escritos de Ruders. A partir de comentários sobre outras duas cantoras europeias, Luísa Gerbini e Mariana Albani, contratadas na mesma temporada, Ruders é enfático sobre seu trabalho: “bastante medíocre” e com “frieza e falta de vida” (Ruders, 1981, p. 92-93). Já sobre Lapinha ele diz: “tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático” (Ruders, 1981, p. 93-94). Elogios repetidos também na *Gazeta de Lisboa* “foram gerais e muito repetidos os aplausos que

² No original: “Nous pûmes dans une salle assez belle y voir les chefs-d’oeuvre de [Pietro] Métastasio représentés par une trupe de Mulâtres”.

expressavam a admiração que causou a firmeza e flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais belas e mais próprias para o teatro” (Gazeta de Lisboa, 6 de fevereiro de 1795, n. 5 Suplemento)

A trajetória de sucesso de Lapinha envolve inclusive relações pessoais e comerciais com homens poderosos da América Portuguesa, como o Marquês de Barbacena, Felisberto Caldeira Brant, que efetuou pagamentos para a artista em 1820³, e disponibilizou uma quantia de capital para que ela realizasse um saque de letra⁴. Um passo importante para conhecermos melhor a trajetória de Lapinha seria investigar a natureza dessa relação.

O exemplo de reconhecimento da artista luso-brasileira pode ser comparado de forma mais modesta ao do músico Gabriel de Castro Lobo, atuante em Minas Gerais, cuja vida de artista revela uma trajetória de estabilidade e acúmulo de propriedades. Lobo era um músico importante em Vila Rica, compositor e regente, e que tinha o ofício de trombeta da cavalaria, com posse de bens e de escravizados (Leoni, 2007, p. 79). O nome do artista, ligado à Casa da Ópera de Vila Rica, aparece como tenor contratado para cantar em festas do Senado e em ajustes com irmandades religiosas (Lange, 1946). Viria a ser posteriormente o pai de João de Deus de Castro Lobo, um dos compositores de Minas Gerais mais conhecidos do século XIX.

Nos arquivos da mesma Casa da Ópera, onde trabalhou Gabriel, está presente o nome Violanta Monica, que por sua vez é citada por ter sido “ensinada por músicos”. Tal descrição indica o método de aprendizado da época, em que músicos/atores mais experientes ensinavam outros artistas, numa relação mestre-aprendiz, podendo ou não estar vinculada a instituições como irmandades religiosas. A atriz em 1794 teria emprestado 200 mil réis a Manuel Machado Dutra para que ele se ordenasse padre (escritura de dívida, obrigação e hipoteca...). Violanta morava com duas filhas e um neto em uma casa alugada e, segundo a pesquisadora Rosana Brescia, há indícios de que a atriz teria morrido na pobreza (Brescia, 2010, p. 107).

A possível dificuldade financeira do final da vida de Violanta joga luz para problemas vividos por outros artistas coloniais que enfrentaram situações árduas no trabalho, algumas análogas à escravidão. É o caso de Francisca

3 Cf.: Carta fazendo observações... (1820).

4 Cf.: Carta comunicando... (1820).

Luciana, também atriz da Casa da Ópera de Vila Rica. Em 1803, Antônio de Pádua, empresário do teatro, entrou com um libelo civil contra a cômica, acusando-a de dever 137 oitavas de ouro para ele. No extenso processo, foram anexados bilhetes, cartas, documentos que revelavam um pouco melhor a relação trabalhista entre as partes. O combinado entre a atriz e o empresário era de que este pagaria o aluguel de sua casa e peças de seu vestuário, enquanto a atriz seria descontada no ordenado que ganhasse pela representação de óperas (total de 22 representações). Em 21 de julho, Francisca pede a Pádua “duas oitavas q estou com a caza limpa sem ter o qe comer” e assina como “sua cativa”. (Citação feita por..., 1803). Outro exemplo revelador de condições questionáveis de trabalho nos teatros coloniais é o da Casa da Ópera de São Paulo. O governador geral da capitania, Morgado de Mateus, escreve nos seus diários sobre a fuga dos comediantes em 1770: “Domingo 6 de Maio: Não se fazem Óperas por ter fugido uma das figuras principais. 3a feira 15 [de Maio] Escreverão-se várias ordens para se ir no Seguimento do Operário que disseram para Goiás.” (“Domingo, 6 de maio: Fugiu um dos principais vultos, - Terça, 15 de maio: Serão escritas diversas ordens para seguir o trabalhador que fugiu para Goiás”, Morgado de Mateus - Diários de D. Luis de Sousa....). Por que um ator principal fugiria do teatro às vésperas de uma apresentação? Seria pelas condições de trabalho a que estava submetido?⁵.

Dois anos depois, em 1772, no mesmo teatro, outro ator chamado Bonifácio foi preso por conta de tentativa de fuga a mando de Morgado de Mateus. Após a prisão, o governador contratou um juiz para dirigir as óperas em seu teatro, com o intuito de vigiar os atores para que eles cumpram suas ordens. O caso desdobraria-se porque o ator Bonifácio em 1773 solicitou ao governador permissão para mudar-se para a Vila de Santos por “estar experimentando muitos prejuízos em sua casa” (Biblioteca Nacional, MS 21, 3,1, f. 324, apud Budasz, 2008, p. 50).

5 A discussão sobre as condições de trabalho análogas ou próximas à escravidão de artistas na América portuguesa possui algumas hipóteses trabalhadas por mim na tese de doutorado “Espetáculo disforme: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793)” (Soutto Mayor, 2020) e por Rosana Marreco Brescia (2010) e no capítulo recente “Os pretos em seu devido lugar” (no prelo). A musicóloga destaca mais as possibilidade de ascensão e mobilidade social para homens e mulheres negras trazidas pelo meio artístico, e ela questiona se as dificuldades do trabalho nas artes em ambiente colonial seriam muito diferentes das de Portugal.

É certo que tal postura não seria muito diferente da que ocorria em Portugal, pois nos contratos de atores dos teatro públicos portugueses, como o Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, aparecem previsões de multas em dinheiro por descumprimentos de ordens. Mas os conflitos relatados nos documentos são de ordem mais sutil do que ocorrera em São Paulo: atores se negam a permanecer em cena com bailarinos porque consideravam uma “indignidade”, instrumentistas trocam insultos durante a apresentação por conta do andamento da música, assim como há disputas na distribuição de personagens (Martins, 2017, p. 139-141).

Na América Portuguesa, estruturada pelo escravismo colonial, onde inclusive havia artistas escravizados que trabalhavam por encomenda, a mando de seus donos⁶, as situações documentadas nos casos de Francisca Luciana e dos artistas de São Paulo apontam para condições mais instáveis de trabalho. De forma geral, se havia uma profissionalização em curso, junto à formação de um incipiente mercado teatral, ela era mediada pela organização social colonial, muita vezes precária e violenta, que jogava com o improviso para atender às demandas dos palcos.

É o que se pode ver na carta do proprietário da Casa da Ópera de Vila Rica, João de Souza Lisboa, em 1770, ao Reverendo Dr. João Caetano Pinto, residente em Sabará. No texto, após discorrer sobre pagamentos e negócios, Lisboa escreve que depois de concluir a construção de seu prédio teatral faltavam ainda “algumas figuras para representar o gracioso para os papeis de bobo se um ahy tiver notícias de algum sogeito que tenha o exercitado em operas e ainda não tenha propriedade para representar eu careso dellas [...]” (Carta enviada por..., 1770).

No trecho é premente a carência de atores especializados para representação. Lisboa tinha a necessidade de contratar um ator que desempenhasse a função de “gracioso” no palco de sua Casa da Ópera, entretanto, esse ator poderia ter ou não experiência no ofício da representação de óperas. Bastaria um desejo ou até mesmo a necessidade de trabalho. A esse relato se juntam

6 É o caso da Fazenda de Santa Cruz, indicada por Adrien Balbi, em 1822, como uma espécie de conservatório de música, fomentado pelos jesuítas, destinado a formar musicistas negros. No original: “une espèce de conservatoire de musique établi depuis longtemps dans les environs de Rio de Janeiro, et qui est destiné uniquement à former des nègres dans la musique. Cette institution est due aux jésuites” (Balbi, 1822, p. CCXIII, v. 2).

casos de artistas, por exemplo, analfabetos, que provavelmente estudavam seus papéis, suas partituras centrados na oralidade, como Gertrudes Maria, cômica da Casa da Ópera de São Paulo, que teve seu contrato de trabalho assinado por outra pessoa, em 1798 (Amaral, 2006).

Foi a demanda local por artistas da cena que estimulou a formação de profissionais no ambiente colonial, num processo de especialização pela prática teatral através da aprendizagem pelo ofício nos palcos – mesmo que de forma improvisada para alguns, com contratos mais ou menos precários de trabalho e em meio as condições possíveis de atuação –, e que ocuparam os prédios teatrais construídos na América Portuguesa ao longo do século XVIII. O trabalho como ator, cantor, dançarino poderia ser uma forma digna de subsistência e um meio de ascensão e reconhecimento social, como no exemplo paradigmático de Joaquina Lapinha.

As tribulações da vida como profissional dos palcos coloniais também passavam pelas dificuldades de manutenção do trabalho teatral somada às fragilidades locais, em termos de organização de indumentária, escolha de textos para encenação. Na descrição do viajante francês Saint-Hilaire, no início do século XIX, em Vila Rica: “[os atores] Não têm a menor ideia de indumentária; e por exemplo em peças tiradas da história grega vi personagens vestidos à turca, e heroínas à francesa” (Saint-Hilaire, 2000, p. 73). Ou no comentário de outro cronista francês, Jacques Arago, no Rio de Janeiro, em 1817, que usou a palavra “caricatural” para caracterizar os trajes de Orosmane, personagem da tragédia Zaira, de Voltaire (1732), (Arago, 1839-1840, p. 129).

Do ponto de vista dos estrangeiros, os padrões utilizados nos teatros coloniais eram “caricaturais”, “desajustados”, mas a tensão entre os desejos de seguir modelos de representação europeus com a realidade local gerou uma cena singular formada por todas as contradições existentes no ambiente colonial. É o que aparece, por exemplo, quando se pensa nos desafios locais para lidar com a escolha do repertório, como por exemplo, nas cartas pessoais do antigo proprietário da Casa de Ópera de Vila Rica, João de Souza Lisboa, na década de 1770, vemos muitas dificuldades quando ele escreve sobre a compra de libretos e partituras:

Diz Vossa Mercê que também descobrira um drama de José do Egito também o quero. Diz Vossa Mercê que aparecerá a peça de S. João de

Pomocena e que lhe falta um pedaço, e quer agora um amigo para remediar, feito que seja venha que se faltar alguma outra cousa cá se remediará. Também não despreza a Oratória feita a Nossa Senhora, como tem excelentes solfas vindo estar tudo a jeito, e tudo o que Vossa Mercê vir é útil para recreio da gente, me faz favor de mandar. (Carta de João de Souza..., 1770)

Para além da preocupação em encontrar textos que pudessem ser encenados, é notória uma certa precariedade do material. Faltam trechos da ópera S. João de Pomocena (autoria desconhecida), e a única alternativa para “remediar” o problema é pedir a um “amigo” que reescreva as páginas faltantes. É certo que em algumas cidades coloniais havia movimentos e academias literárias que tinham reunido poetas luso-brasileiros e estimularam traduções e criações de textos inéditos, que emulavam repertórios italianos, franceses, a serem representados em Casas da Ópera, como no caso de Claudio Manoel da Costa, em Vila Rica, e Manoel Inácio da Silva Alvarenga, no Rio de Janeiro. Mas, em geral, as dificuldades na aquisição de textos é presente, e mesmo quando parece que houve pouca aleatoriedade na escolha do repertório, surgiram problemas de tradução.

Em resenhas sobre a comemoração do aniversário do ouvidor de Cuiabá, em 1790, há o seguinte comentário sobre outra apresentação da tragédia Zaira, de Voltaire: “Esta noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa em si mesma por ser muito terna e mover muito os afectos, supondo-se que a versificação está um pouco frouxa por defeito do tradutor.” O problema da tradução do texto também foi identificado anos depois, no Rio de Janeiro, pelo já citado viajante francês Jacques Arago: “Oh Voltaire, perdoa o sacrilégio do tradutor”⁷ (Arago, 1839-1840, p. 129-130, tradução própria). A descrição do viajante leva-nos a pensar na relação de dependência entre o texto de Voltaire e a interpretação dos atores:

Orosmane fala e gesticula. — Levem-me de volta para as galés! Aqui estão Zaire, Nerestan, Châtillon, Lusignan; todos eles juraram insultar o grande homem... Mas os camarotes aplaudem... Eu não peço nada melhor, e vou fazer como os camarotes: — Bravo! Bravíssimo! — porquê

7 No original: “Oh Voltaire, pardonne à ton sacrilège traducteur!”

se destacar? Depois da tragédia, a comédia e a farsa... Pensei que a farsa estava representada⁸. (Arago, 1839-1840, p. 129-130, tradução própria)

A possível dificuldade de interpretação do texto recitado por Voltaire – reiterada pelo comentário irônico sobre a tragédia como farsa “je croyait la farce jouée” (eu acreditava na farsa representada) – chama a atenção para uma cena particular nos teatros coloniais que tem relação direta com os artistas luso-brasileiros presente nos palcos. A falta de um repertório variado ou de traduções “profissionais”, aliada a uma forma singular de representação criada diante das condições locais – e certamente distante de padrões neoclássicos europeus – talvez pudesse gerar espaços de criação e improvisação, que são muito mais presentes em comédias e entremeses.

Segundo o governador geral Morgado de Matheus, na Ópera de São Paulo houve a apresentação de um entremez chamado *Toucinheiros de Atibaia* (autoria desconhecida), que era “galantíssimo pela notável propriedade com que apareciam em ceroulas, cachimbo na boca e porrete na mão [...] falando de papo paulista cerrado com a mesma propriedade” (Diários do Morgado..., 1769). Essa liberdade de lidar com a cena a ponto de os atores falarem como “paulistas” e criarem situações cômicas para além do texto traria ao palco uma vivacidade dificilmente encontrada em outros gêneros teatrais mais dependentes de rígidas convenções teatrais, como tragédias e dramas, para além de trazer imagens reais do ambiente colonial.

Na já citada comemoração do aniversário do ouvidor de Cuiabá, em 1790, a força da forma cômica é evidente. O público assiste à representação da tragédia declamada *Zaira*, de Voltaire, mas o que faz sucesso para o público é um “entremez jocoso”, identificando nele o ator que acabara de interpretar o personagem Orosman na tragédia francesa:

Domingo, 29: Representou-se a tragédia de *Zaira*, acompanhada com o mais jocoso entremez que jamais vi representado. Essa noite foi certamente muito plausível, a tragédia boa de si mesma por ser muito terna e

8 No original: “*Orosmane parle et gesticule. – Qu’on me ramène aux galères ! Voici Zaïre, Nérestan, Châtillon, Lusignan ; ils ont tous fait serment d’outrager le grand homme... Mais les loges applaudissent... je ne demande pas mieux, et je vais faire comme les loges : - Bravo ! Bravissimo ! – pourquoi se singulariser ? Après la tragédie, la comédie et les farces... moi, je croyait la farce jouée*”

commover muito os affectos, [...] finalmente, o sobredito entremez, que não fez um instante a toda platea cessar de rir e bater palmas (porque ali estava João Francisco do Velho enamorado), tudo isto deu um lustre e gosto muito grande a essa função. (Crítica sobre as festas..., 1888-1889)

O comentário chama a atenção para o envolvimento do público com a cena a partir da figura do ator João Francisco. Se a tragédia era “plausível”, muito melhor era a performance do ator no entremez, capaz de hipnotizar a plateia. Pelo comentário, João Francisco era conhecido do público pelo sucesso de atuação em outro entremez, *O Velho Enamorado* – mote comum em comédias do período –, e provavelmente sua presença em cena criou expectativas no público muito mais em relação à peça cômica do que à tragédia de Voltaire.

Ora seria justamente a forma aberta da comédia, de relação direta com o público, passível de ser preenchida por improvisos, chistes, comentários dos atores em cena, que trazia temas do cotidiano, melhor capaz de lidar com a realidade do trabalho teatral na colônia, muitas vezes precária, marcada por dificuldades em relação à organização de repertório (aquisição de textos e tradução, contratação de artistas especializados, produção de adereços e indumentária etc. Nas formas cômicas, as condições de produção local poderiam aparecer em cena não exatamente como desvio do padrões formais europeus, mas como forma de jogo direto com o público, seja em alusões, *gags* e improvisos. Ou seja, o que talvez fosse considerado “falta”, “precariedade”, “arremedo” dos modelos instituídos na Europa, é o que justamente poderia ser um sinal de reinvenção artística, a partir de toda a estrutura social escravista da colônia.

Da mesma forma, os artistas poderiam utilizar alguns gestos e elementos de danças e cantos de origem africana. Como no depoimento de um comerciante de algodão francês, L. F. de Tollenare, na Bahia, em 1816, sobre a performance dos entremezes:

Os verdadeiros entremezes são de assuntos familiares [...] O mais interessante a que assisti foi o de um velho taverneiro avaro e apaixonado por uma jovem [...] O mais eficaz consiste em dançar diante dele o lundu. Esta dança, a mais cínica que se possa imaginar, não é nada mais nem menos do que a representação mais crua do ato de amor carnal. (Tollenare, 1956, p. 289-290)

A descrição do comerciante é de espanto misturado com julgamento moralista. Tais danças e gestos seriam “demoníacos”, mas certamente provocariam o público dos teatros – seja pela sexualidade explícita de alguns movimentos, seja pelo reconhecimento de parte dos espectadores ao que estava sendo colocado em cena de forma cômica. Especificamente o lundu fazia parte de uma série de práticas de origem africana, como os batuques e calundus, ligadas às formas de sociabilidade e religiosidade de comunidades negras à margem das cidades coloniais.

Lundus nos palcos dos teatros coloniais

Perseguidas pelas autoridades locais e consideradas “divertimentos desonestos” (Dias, 2001, p. 861), as danças e músicas chamadas comumente de lundu, definido por Câmara Cascudo como “dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos banto, especialmente de Angola para o Brasil” (Cascudo, 1988, p. 446) e relacionado no Brasil aos chamados “batuques de negros” com origens no Calundu; “dança ritual religiosa africana – às vezes chamada de lundu – que induz a um estado de possessão” (Tinhorão, 2004, p. 123) aos poucos vai ganhando espaço nos palcos dos teatros coloniais. Tais *danças dramáticas*, na expressão de Mário de Andrade (Andrade, 1982), celebradas de forma coletiva, cujo centro rítmico era dado pelos tambores, pressupunham o jogo cênico e coreográfico entre os praticantes. Quando olhamos para as descrições dos chamados *batuques*, por exemplo, há, além da música e da dança, formas de representação no modo como se dão os improvisos, as aproximações físicas entre os pares etc., como, por exemplo, no relato de Spix e Von Martius:

O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos entre os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam ora se afastam um do outro. O principal encanto desta dança, para os brasileiros, está nas rotações e contorções artificiais da bacia, nas quais quase alcançam os faquires das Índias Orientais. Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais, cujo tema corresponde a sua grosseria. Às vezes aparecem bailarinos, vestidos de mulher. Apesar da feição obscena

desta dança, é espalhada por todo Brasil e por toda parte é a preferida da classe inferior do povo, que dela não se priva nem por proibição da igreja. Parece ser originária da Etiópia e introduzida pelos escravos negros, no Brasil, onde criou raízes como muitos outros hábitos deles. (1981, p. 178-180)

Historicamente associadas pelas elites locais às ideias de “barbárie” e “primitivismo” (Dias, 2001, p. 861), por mobilizarem grande número de pessoas, inclusive brancos pobres e livres nos espaços urbanos, as chamadas “danças de negros” começaram a tomar outras formas, influenciadas pela cultura popular ibérica, e a ocupar espaços “oficiais” a partir do final do século XVIII. É o caso do próprio lundu que tinha características do fandango espanhol, como o estalar de dedos, a alternância de mãos na testa ou nas ancas e os movimentos na ponta dos pés, que se misturaram à umbigada. (Tinhorão, 2004). Tomás Antonio Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*, de 1786, reconstitui poeticamente uma cena da dança onde é possível enxergar as referências aos batuques e fadangos no lundu:

Fingindo a moça que levanta a saia/ e voando na ponta dos dedinhos,/ prega no machacaz, de quem mais gosta,/ a lasciva embigada, abrindo os braços./ Então o machacaz, mexendo a bunda/ pondo uma mão na testa, outra na ilharga/ ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso [...]. (Gonzaga, 1942, p. 334)

A transformação dos batuques em uma nova forma coreográfica-musical com influências de danças europeias teve como motor a apropriação e circulação do lundu em ambientes ligados às elites locais, num movimento de *branquização* de práticas culturais ligadas às populações de origem africana em contexto colonial (Tinhorão, 2004). Elizabeth Travassos utiliza a expressão “domesticação da umbigada”, indicando uma hierarquia racializada: “se rude é africano e se langoroso é mestiço” (Travassos, 2004, p. 230). Por outras palavras, quanto mais práticas de origem africana se misturassem com as convenções europeias, mais “aceitáveis” e “brancas” seriam em espaços de trânsito como os teatros. O inglês Thomas Lindley chega a considerar o lundu como “dança nacional”, em que “todas as classes, quando põem de lado o formalismo, a reserva e, posso acrescentar, a decência, entregam-se

ao interesse e ao enlevo que ela excita” (Lindley, 1969, p. 180), e na própria poesia das *Cartas Chilenas*, citada anteriormente, Gonzaga comenta esse processo: “Ó dança venturosa! Tu entravas/ nas humildes choupanas, onde as negras [...] [batiam] sobre o chão o pé descalço./ Agora já consegues ter entrada nos palácios!” (Gonzaga, 1942, p. 334) Nesse processo de descontextualização da prática religiosa e social ligada às populações negras e escravizadas, ainda no final do século XVIII, há a criação do lundu-canção por compositores cultos e músicos de teatro para além da dança lundu em trânsito entre “choupanas” e “palácios”.

Foi o poeta mestiço luso-brasileiro Domingos Caldas Barbosa, ainda na segunda metade do século XVIII, quem formalizou na escrita o lundu, ao compor uma série de lundus-canções e modinhas, que foram musicadas para acompanhamento de viola, algumas delas apresentadas em teatro português e brasileiros. Em Portugal, o poeta filiado à Arcádia romana introduziu os gêneros poético-musicais nos salões aristocráticos lisboetas e publicou *Viola de Lerenó: coleção de suas cantigas oferecidas aos seus amigos*, em 1798. Tinhorão, ao analisar os versos de Caldas Barbosa, identificou duas características nos *lunduns de cantigas vagas* do poeta e que posteriormente seriam reiteradas por outros compositores de lundu: “aceitação pessoal ou indireta do caráter negro e a preocupação humorística dos temas tratados”, em que o eu-lírico assumia o papel de “risonho de moleque apaixonado” que explicitava sua condição racial/social, já que “moleque” era um termo usado por senhores nos séculos XVIII e XIX para denominar jovens escravizados. Um dos exemplos utilizados pelo musicólogo é o verso: “Eu tenho uma Nanhazinha/ De quem sou sempre moleque;/ Ela vê-me estar ardendo,/ E não me abana c’o leque” (Barbosa, 1944, p. 28).

A dissociação entre lundu-dança e lundu-canção foi apontada por Tinhorão como um processo de *desfiguração* da forma-lundu em sua origem africana, religiosa e comunitária, cada vez mais “palatável” em ambientes “brancos” e elitizados. Ao mesmo tempo, seja pelo grau de “exotismo” e pelo apelo erótico, seja pela comicidade, pelo jogo vivo entre os atores/dançarinos e pela qualidade melódica e rítmica, variantes do lundu chegaram aos palcos já no final do século XVIII, interpretado por atores, em sua maioria, negros e mestiços, com grande sucesso, pois “o lundu tem encantos que viram as

cabeças mais assentadas” (Barão de Sant’ana Nery, *Le Folklore Bresilien*, 1889, p. 76 apud Tinhorão, 1972, p. 140).

É possível imaginar a associação de danças, músicas, jogos cênicos presentes nos batuques e lundus nos palcos dos teatros coloniais, sobretudo se considerarmos as aberturas para improvisações e possibilidades de estabelecer relação direta com o público local a partir do gênero cômico, como o relato de Tollenare, já citado acima, sugere: no entremez visto pelo estrangeiro, a jovem dança lundu para o “velho apaixonado” em uma cena cômica. É justamente a ironia e a comicidade do ator em relação ao público uma das características do teatro *afro-americano*, nas palavras de Leda Maria Martins: “ao jogo da duplicidade um profundo sentimento de comicidade irônica [...] que traduz um modo peculiar de ver e de ser” (Martins, 1995, p. 54), com isso podemos pensar na constituição de uma cena cômica local protagonizada por artistas negros e mestiços na colônia. A isto acresce a chamada *ginga*, característica estética marcante da assimetria, “metaforizada visual e ritmicamente no próprio andar do negro” (Martins, 1995, p. 54).

Por isso não é de espantar que tais formas cômicas estivessem misturadas a lundus-batuques, representadas por artistas locais, em melhores ou piores condições de trabalho, que transitavam entre óperas italianas, tragédias francesas e versões de comédias e entremezes portugueses e espanhóis. O fenômeno singular de formação de atores, cantores, dançarinos e músicos negros e mestiços na América Portuguesa levou à constituição de uma cena híbrida, cuja força também estava na presença de repertórios artísticos de origem africana, mesmo que transformados ou “desfigurados” pelo grau de autonomização que a forma lundu alcançou no final do século XVIII, distante de seus sentidos e contextos originários. De um modo ou de outro, tais formas de representação cênica consolidaram-se nos palcos coloniais e adentraram com força no início do século XIX. Ferdinand Denis descreve que o lundu “est passé même sur le théâtre” (Denis, 1839, p. 147); o mesmo Tollenare escreve que “quem quisesse julgar dos costumes dos povos pelos seus teatros, teria que passar em revista [...] os entremezes licenciosos dos brasileiros”. Foi esse o ambiente teatral constituído que o príncipe regente D. João encontrou na Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira, quando aportou no Rio de Janeiro, em 1808.

A construção do “teatro decente”

A vinda da família real para a América Portuguesa, em 1808, definitivamente alterou os rumos dos modos de organização do trabalho teatral no Rio de Janeiro, influenciando outras províncias na colônia. Isso porque o pequeno teatro setecentista da capital do vice-reino não suportou a demanda de público inflacionada pela corte portuguesa em ambiente colonial, sendo formuladas uma série de reformas que levaram à construção de um novo espaço teatral para atender aos cerimoniais e práticas representacionais da nobreza que orbitava a monarquia, expandida pelos poderosos militares, autoridades coloniais e negociantes da praça do Rio de Janeiro.

A Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira até tentou suprir às demandas de público da corte portuguesa, sendo transformada em Teatro Régio pelo próprio monarca, e realizando reformas para melhor acolher os espectadores, como a construção de uma galeria sobre os camarotes para atender os criados do paço, investimentos com a decoração através de nova pintura do pano de boca do teatro feita pelo artista luso-brasileiro José Leandro de Carvalho, também criador de cenários para as peças (Moreira de Azevedo, 1877, v. 2, p. 141). Mas mesmo seguindo em atividade com os melhoramentos arquitetônicos, em 1810, foi ordenada a construção de um novo edifício teatral para a cidade.

Foi o príncipe regente D. João quem assinou um decreto para a edificação de um “teatro decente” (Coleção das leis..., 1891, p. 112-113.), que teria dimensões maiores do que a *Grand Opéra*, de Paris, segundo o viajante e historiador francês Ferdinand Denis (1839, p. 108), comportando mais de mil pessoas⁹ em quatro ordens de camarotes, com projeto arquitetônico de José da Costa e Silva, o mesmo arquiteto do Real Teatro São Carlos de Lisboa, inaugurado em 1793.

9 No original : “[...] *et il peut paraître surprenant qu’une cité américaine possède déjà un théâtre égal à celui de Milan, et par conséquent un peu plus vaste que le grand Opéra de Paris.*”

Pizarro e Araújo (1822, p. 72) relata que: “[...] a mesma casa tratada mui dignamente, como convém, acomoda sem vexame, na plateia 1.020 pessoas, tendo 112 camarotes, distribuídos em quatro ordens para outras muitas”

A construção da casa de espetáculos, descrita como “esplêndida” por Pizzaro e Araújo, foi financiada por investidores locais, homens ricos, em sua maioria negociantes de *grosso trato* da Praça do Rio de Janeiro, desejosos por nobilitações e por proximidade com o monarca¹⁰, em terreno oferecido pelo português Fernando José de Almeida, integrante da comitiva que acompanhou a chegada do Vice-rei Marquês de Aguiar, em 1801, no Rio de Janeiro. Nas negociações previstas pelo decreto real, Fernando seria proprietário do teatro após a quitação de hipotecas para o financiamento, e para a administração das temporadas teatrais teria o benefício dos lucros de seis loterias anuais a serem concedidas pelo governo (Budasz, 2008, p. 152; Brescia, 2010, p. 349-354; Cardoso, 2011, p. 227).

O novo teatro foi inaugurado em outubro de 1813 com a encenação do drama lírico *O Juramento dos Numes*, de Gastão Fausto da Camara Coutinho, membro do Conservatório Real de Lisboa, que acompanhou a vinda da família real ao Rio de Janeiro, com música de Bernardo José de Souza e Queiroz, compositor português e mestre do Real Teatro São João, seguido pelo drama *O Combate do Vimeiro*, de autoria desconhecida – ambas as representações de teor encomiástico e laudatório aos feitos recentes da monarquia portuguesa (alusão ao confronto entre tropas lusitanas e britânicas à invasão napoleônica em Portugal, em 1808, seguida do deslocamento da família real portuguesa ao Brasil).

O prédio marcou uma virada nas formas teatrais do Rio de Janeiro, indicando novos padrões artísticos de organização do trabalho teatral na cidade, influenciando outras províncias. Houve uma mudança em termos estruturais, considerando tamanho, bastidores, maquinários, iluminação¹¹. Logo para a

10 Lino Cardoso publicou a lista de acionistas responsáveis por financiar a construção do novo teatro, que investiram um total de 47:695\$000 réis. Ver Cardoso (2011, p. 222-226).

11 Seria importante uma discussão mais ampla sobre o detalhamento do repertório apresentado no Real Teatro São João, entre óperas, armas, comédias, tragédias e danças até 1822. Por publicações consultadas da época é possível considerar que além do interesse em novos textos, com obras originais feitas em homenagem à família real, como *O Triunfo da América*, de Gastão Fausto da Camara Coutinho, encenado em 1810; *A União Venturosa*, de Antonio Bressane Leite, encenado no dia do aniversário de S. Majestade, 1811, *O Juramento dos Numes*, de Gastão Fausto da Camara Coutinho, encenado em 1813, há uma série de obras em diálogo com a forma neoclássica e comédias e entremezes populares, provavelmente repertório associado a publicações portuguesas. Rastreando periódicos da época, é possível encontrar os anúncios de representação das obras: “A mulher inimiga do seu sexo, apresentação precedida pelo hino nacional a D. João VI” (Gazeta

sua estreia, foram contratados artistas estrangeiros para integrar os elencos da Companhia Dramática e Companhia Lírica do teatro, além de cargos como os músicos da orquestra e bailarinos da Companhia de Dança¹².

A divisão do trabalho artístico entre três companhias, seguindo a organização de elencos estáveis de teatros portugueses, indicou uma profissionalização em curso diversa do mercado de trabalho já estabelecido com artistas locais na colônia. Ou seja, se no final do século XVIII e início do século XIX constituiu-se um ambiente teatral formado por artistas luso-brasileiros, negros e mestiços, formados através da relação mestre-aprendiz, que poderiam integrar elencos de Casas da Ópera coloniais, com contratos administrados por empresários teatrais, sob condições de trabalho muitas vezes precárias; agora, as companhias seriam formadas por artistas europeus e regulamentadas pelo decreto real, em um novo prédio teatral sob proteção da corte.

A vinda de artistas estrangeiros, em sua maioria portugueses, italianos e franceses, significou a perda de espaço para os artistas locais. Ao mesmo tempo, respondia a uma demanda da corte portuguesa instalada no Rio de Janeiro e da elite local por uma maior equiparação dos espaços e práticas teatrais aos padrões de representação instituídos em Portugal, cujo modelo era o Real Teatro São Carlos, em Lisboa, construído em 1793. Isso significava artistas com experiência num mercado teatral mais institucionalizado (no caso português, desde o início do século XVIII há casas de espetáculos alugadas por empresários teatrais, que organizavam companhias para temporadas de representação, em paralelo ao circuito de teatros estatais ligados à corte portuguesa), e com formação artística ligadas a círculos familiares (exemplos da família Todi), vinculadas a instituições religiosas, ou mesmo patrocinadas pela monarquia para – seja no caso de artistas portugueses que foram enviados para a Itália para estudos especializados ou de artistas italianos contratados por instituições portuguesas. Em resumo, havia uma maior quantidade de artistas profissionais disponíveis para atender às demandas do mercado teatral europeu, que vislumbraram no chamado da

do Rio de Janeiro, 16 de junho de 1817); “A Madrinha russiana, seguida de dança e do entremez O Eunuco” (Gazeta do Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1817). Rosana Marreco Brescia detalhou todas as óperas representadas nesse período, destacam-se obras de Marcos Portugal, Salieri e Puccitta. Ver Brescia (2010, p. 368).

¹² Ver Paixão (1914) e Prado (1993).

corte portuguesa instalada no Rio de Janeiro, a busca por melhores condições de trabalho e de vida.

Não é à toa que a partir de 1808, com a medida de abertura dos portos pelo príncipe regente D. João há entrada de diversos artistas estrangeiros, para além dos contratados para atuar nas Companhias do Teatro S. João, em 1813, num movimento institucionalizado de abertura do território a artistas estrangeiros, com políticas de estímulo à imigração com apoio da Coroa portuguesa, desde que feita às próprias custas dos artistas (Meirelles, 2017, p. 181), salvo nos casos de financiamentos diretos por parte da Coroa, como posteriormente no caso emblemático da “Missão francesa no Brasil”, em que vieram para o Rio de Janeiro, em 1816, artistas como Joachim Lebreton, Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Marc Ferrez, responsáveis pelo funcionamento da recém-fundada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Na documentação existente, aparecem nomes como o de Christiano Antoni (Registro de entrada..., 1813a), músico de origem alemã que entrou no Rio de Janeiro vindo da Bahia, em 18 de fevereiro de 1813, ou Joseph Salinas (Registro de entrada..., 1813b), comico do Teatro de Montevideu, que aportou no Rio de Janeiro, em 29 de abril. Nos anos seguintes, é possível rastrear a entrada de outros artistas, por exemplo, Jean François Ferret (Registro de entrada..., 1818a), ator de teatro francês, cuja entrada no porto do Rio de Janeiro é em 18 de abril de 1818; Prosper Aleixo Ribes, músico de teatro francês, com entrada em 09 de novembro de 1818 (Registro de entrada..., 1818b); ou Vincenzo Zaffrereog, tenor italiano, admitido no Real Teatro São João, cuja entrada no Rio de Janeiro foi em 18 de janeiro de 1819 (Registro de entrada..., 1819). Não que antes não houvesse artistas estrangeiros circulando pela América Portuguesa, mas pela documentação existente são exemplos pontuais, como o do português Antônio José de Paula¹³.

Especificamente para artistas portugueses, a vinda da família Real para o Rio de Janeiro representou um problema. Desde o início do século haviam tensões entre atores portugueses e italianos por espaço no mercado de

¹³ Dramaturgo, tradutor, ator e diretor de teatro português de origem cabo-verdiana com atuação no Teatro da Rua dos Condes, Teatro da Graça e Teatro do Salitre, em Lisboa. Apesar da falta de documentos, sabe-se que, em 1787, Antônio José de Paula viajou com sua Companhia de atores para o Brasil, passando por Rio de Janeiro, Salvador e Recife. Ver Rosa (2017).

trabalho teatral português, e com o fim das guerras napoleônicas e o cenário de crise social e econômica instaurado em Portugal, a carreira de artista no reino se tornou “uma empreitada difícilíssima” (Meirelles, 2017, p. 176), ameaçada pelo desemprego e pela concorrência com a Companhia de Burleta Italiana, no caso do Teatro Real da cidade do Porto. Além disso, a inversão da centralidade política do reino de Portugal em favor do Brasil significou uma diminuição de investimentos estatais no setor cultural português, com consequências diretas para as atividades teatrais.

No Brasil, a partir de 1808, com a chegada da família real no Rio de Janeiro e com a inauguração do Real Teatro S. João, em 1813, há um processo de *europeização* da cena teatral em curso. A contratação dos estrangeiros não só para a representação, mas também para outras funções que envolvem o trabalho teatral, como construção e pintura de cenários e maquinários, adaptação de textos, composição de músicas, ensaiador, ponto, iluminação, tudo isso modificou a organização do trabalho da cena, impactando também nas formas de representação. Com a corte no Rio de Janeiro, o tipo de representação teria de ser “à altura” do que era encenado nos palcos de outras monarquias europeias. Pizzaro e Araújo (1822, p. 72) relatam a mudança:

Os figurantes a quem faltavam estudos próprios, e apesar de não terem diretores hábeis, que os instruísem no manejo dos dramas, supriam contudo essa falta com a natural aptidão, e jeito, cumprindo dignamente os seus deveres teatrais; hoje porém, tendo concorrido habilíssimos, e mui dextros atores dos teatros da Europa, (tanto homens como mulheres) por cujas instruções, e exercício se foram desenvolvendo da timidez, e acanhados conhecimentos antigos, merecem dos espectadores, e do público a devida aceitação.

Tal processo de contratação de novos artistas de origem europeia foi gradual, não substituindo por completo os artistas locais. Em manuscrito datado de 1850, Manoel Joaquim de Menezes cita atores/cantores luso-brasileiros que trabalharam em temporadas na Casa da Ópera do Rio de Janeiro pouco antes da chegada da família real, em 1808, apresentando versões de peças de Antônio José da Silva, Metastasio, Beaumarchais. São nomes como “José Inácio da Silva Costa, José da Silva Lobato, Ladislau Benvenuto, Pedro, João dos Reis Pereira, Francisca de Paula, Maria Jacintha, e Maria Candida.” O

único que o autor destaca como estrangeiro, “vindo de Portugal”, é Pedro, provavelmente o cômico e dramaturgo Pedro Antônio Pereira, segundo Lino Cardoso (2011, p. 233). Alguns deles negros e mestiços, como José Inácio da Silva Costa, conhecido como “Capacho” (Moreira de Azevedo, 1869, p. 42) nome que aparece entre os capitães fuzileiros do Terço de Infantaria Auxiliar dos Homens Pardos Libertos; João dos Reis Pereira, mineiro de origem pobre, que fora educado por um tio abastado e se tornou um dos maiores barítonos do início do século XIX no Brasil (Pacheco; Kayama, 2007, p. 42) e Joaquina Lapinha, mencionada anteriormente. Ainda é citada *Rosinha*, que “dançava com perfeição o miudinho, o sorongo, e o corta-jaca”, todos gêneros cênico-musicais com origens nos chamados “batuques” africanos, citando também que os músicos da orquestra eram nascidos na América Portuguesa (Manuel Joaquim de Meneses, 1850).

Após 1808, é possível ver alguns dos mesmos nomes como parte do elenco da Casa de Ópera de Manoel Luiz Ferreira em representações, como, por exemplo, na estreia de *O Triunfo da América*, texto de escrito por Gastão Fausto da Camara Coutinho, em 1810, em que entraram em cena “Domingos Botelho, Joaquina Lapinha, Rita Feliciano, Francisca de Assis, Maria Candida” (Coutinho, 1810, p. 6), mas, logo depois, o cenário teatral da cidade do Rio de Janeiro se modifica.

No documento inédito *Relação dos cômicos do Real Theatro S. João e seu ordenados*, de 1818, é possível observar um aumento considerável de artistas estrangeiros descritos como integrantes dos elencos entre Companhias Portuguesa (dramática), Italiana (Lírica) e o Corpo de Baile:

Cia Portuguesa

Victor Porfirio de Borges, vence por mês 110\$400

Fernando José da Silva 71\$000

Antonio Ferreira de Paiva 60\$000

Antonio Jose de Miranda 50\$000

Manoel Als 51\$280

Modesto Antunes 41\$280

Elias Anselmo 36\$280

João Ribeiro 32\$000

Joze Ferreira 32\$000

Dionizio Vas Caldas Brandão 32\$000

Ladislau Benvenuto 41\$280

Estella Joaquina 80\$000
Maria Candida 80\$000
Rita Feliciana 40\$000
Isabel Rixiolini 50\$000
Laurianna 24\$000

Cia Italiana

Marianna Scaramelli 180\$000
Maria Theresa Fasciatio 100\$000
Miguel Vaccarri 180\$000
João dos Reis 80\$000
Joaquim Thomas 32\$000
Geraldo Ignacio 32\$000
Caetano Rixiolini 80\$000
Fortunatto Masciott, Mestre 60\$000
Joaquim Jose Agosto, Ponto 24\$000
Dez Coristas a 10\$000 reis 100\$000
Fani, afinador de pianos 12\$000
Joze Martinho, copista 16\$000

Corpo de Baile

Augusto Toussaint 183\$3(...)
Josephina Toussaint 133\$333
Lui Lacombe 156\$600
Anna Folia 60\$000
Laurianne, e seus filhos 100\$000
Luiza Maria 32\$000
Maria de Jesus Pitorra 32\$000
Joaquim Fideles 24\$000
Cinco Figurantes a 16\$000 reis 80\$000
Sete Figurantes a 12\$000 reis 89\$600
Dois Rabecas 88\$000
Carlos José da Costa, Administrador do Theatro 60\$000
Luiz Xavier, Maquinista 60\$000
João da Lapa, Alfaiate 20\$000
Barcellos, Guarda Roupa 16\$000
Jose Antonio, escriturário 16\$000
Bento, Official de Justiça, ao Servidor do Theatro 18\$000

Soma Mensal 2:896\$786
(Relação dos cômicos do Real Theatro S. João e seu ordenados...)

Na *Relação* há um detalhamento de funções artísticas e de produção teatral, envolvendo os trabalhos de maquinista, alfaiate, guarda-roupa, escriturário e

administrador. Chama a atenção o número de atores, cantores e bailarinos listados nas três companhias – vários deles estrangeiros com salários maiores que os brasileiros. João dos Reis (Pereira), integrante de elencos anteriores a 1808, segundo o Manuscrito de Manoel Joaquim Menezes, será cantor da Capela Real do Rio de Janeiro e integrará parte do elenco da Companhia Italiana, mas com atuação mais discreta do que a italiana Marianna Scaramelli (180\$000 réis). Da mesma forma, Rita Feliciano, Ladislau Benevenuto e Maria Candida são descritos integrando a Companhia Portuguesa, mas com salários bem abaixo do português Victor Porfirio (110\$400).

Ou seja, artistas locais não deixaram de integrar os elencos das Companhias contratadas pelo Real Teatro S. João, mas os destaques eram agora os artistas italianos, portugueses e franceses – influenciando inclusive na diferença dos valores de salários. E se é possível identificar alguns dos artistas estrangeiros do documento da *Relação* com base em sobrenomes, outros são de difícil rastreamento com base na documentação consultada até então (seja em periódicos ou em documentos da Biblioteca e do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro). Seriam eles brasileiros, seriam brancos, negros, mestiços? Quais outros nomes podem se destacar na cena teatral carioca do início do século XIX?

Um caso paradigmático é o de José Maurício Nunes Garcia, padre, músico e compositor negro, também mestre de capela da Sé Catedral quando a família real aportou no Rio de Janeiro. Com a criação de novos espaços culturais de sociabilidade da corte após 1808, o trabalho de Nunes Garcia foi reconhecido, sendo nomeado diretor da Real Capela, com alto ordenado, e condecorado com o Hábito da Ordem de Cristo por D. João. Em 1810, foi o compositor da música do espetáculo *O Triunfo da América*, além de centenas de composições sacras. Mas sabe-se que a partir de 1811 a produção musical de Nunes Garcia diminuiu e que passou o final da vida com dificuldades financeiras, falecendo em 1830.

Dada a importância de Nunes Garcia na vida cultural e religiosa do Rio de Janeiro no início do século XIX, há diversas especulações e hipóteses sobre os anos finais de sua vida, estimuladas por uma pretensa rivalidade do padre com o músico e compositor português Marcos Portugal, que desembarcou no Brasil, em 1811, a convite do príncipe regente para assumir os cargos

de “Mestre do Real Seminário e Compositor da Patriarcal” e de “Mestre de Música de Suas Altezas Reais”, como se a diminuição das atividades musicais de Nunes Garcia fosse uma consequência da chegada do músico português, que teria ocupado seus cargos. Mas tal rivalidade é questionável – pois a presença da corte gerou demanda por cargos artísticos em espaços e instituições inexistentes no Brasil até então (Cranmer, 2019) – e revela uma surpresa diante das condições de vida do padre: como um músico e compositor tão importante, reconhecido em vida, diminuiu sua produção artística e passou seus últimos anos com dificuldades financeiras? O fato de ser luso-brasileiro e afrodescendente teria sido um empecilho a sua permanência em cargos de destaque após a chegada de artistas portugueses convidados pela corte?

Fato é que o reconhecimento artístico em vida de Nunes Garcia, assim como o de Joaquina Lapinha ou de João dos Reis Pereira naquele conturbado início do século XIX no Rio de Janeiro, parecem ofuscados diante da presença de novos artistas europeus em solo colonial, com diferenças salariais, perda de espaços de trabalho e do protagonismo de outrora. Diante da mudança nas formas de organização do trabalho teatral na cidade, alguns inclusive se apresentaram com nomes à italiana, caso de Joaquina Lapinha, João dos Reis Pereira, Manoel Rodrigues da Costa, Luiz Inácio Pereira e Geraldo Inácio Pereira que no libreto de *L'Oro non compra amore*, encenado no Teatro Régio em 1811, aparecem como “Giovachinna Lapa” e “Gio. Dos Reis”, “Emmanuele Rodrigues”, “Luigi Ignacio” e “Gerardo Ignacio”, respectivamente (Andrade, 1967, p. 69). Apesar da demanda por mais trabalhadores da cena, atendendo às novas instituições culturais criadas pelo príncipe regente, e da relativa facilidade de entrada no país para artistas europeus, é simbólico que o rearranjo do mercado teatral após 1808 tenha sido feito centralizado na vinda de artistas europeus, considerando que até esse momento eram os atores e cantores luso-brasileiros, negros e mestiços que dominavam a cena local.

Artistas locais, nacionais e estrangeiros no pós-independência: disputas da historiografia moderna do teatro brasileiro

A historiografia moderna do teatro brasileiro marcou o início do processo de mudança em relação ao século XVIII a partir da constituição de um “teatro

regular” no Rio de Janeiro ancorada na presença de artistas portugueses. Seria a cena da “herança teatral portuguesa” (Prado, 1993, p. 89) formada pela Cia. de Mariana Torres, já citada anteriormente, vinda logo com a construção de “ímpeto modernizador” (Prado, 1993, p. 90) do Real Teatro São João, e que, com seu regresso a Lisboa, em 1822, permanecem alguns atores portugueses, como Victor Porfirio Borja, para atuar “em conjunção ou em concorrência com elementos locais, porventura remanescentes dos tempos heróicos de Manoel Luiz” (Prado, 1993, p. 91). À exceção de Joaquina Lapinha (Prado, 1993, p. 76), pouco se comenta de outros artistas luso-brasileiros da cena setecentista, apesar do reconhecimento de que “o Brasil já possuía [...] poetas, prosadores e artistas de incontestável merecimento” (Sousa, 1968, p. 158).

O ponto de virada seria dado no contexto pós-independência – seja pelo desejo de distância dos tempos coloniais, seja pela demanda de ímpeto nacionalista para a criação de um “teatro brasileiro”, para que o país “florescesse”, “assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro” (Magaldi, 1996, p. 33). É a figura do ator branco João Caetano como o “grande ator brasileiro” da primeira metade do século XIX, criador da primeira companhia de atores brasileira, em contraste com a presença massiva de europeus no teatro do início do século. Especificamente, há uma data comemorada que faz referência à representação de *Antônio José da Silva, o judeu*, de Gonçalves de Magalhães, em 1838. A peça encenada no palco do Teatro São Pedro de Alcântara (o mesmo Real Teatro São João, que modificou seu nome no pós-independência) tinha por objetivo “acabar com a dependência de atores estrangeiros para o nosso teatro” e foi tida como o início do romantismo no teatro brasileiro¹⁴.

Era a primeira vez que uma companhia de atores de maioria *brasileira* subia à cena com o texto de um autor *brasileiro*, num teatro *brasileiro* para um público também *brasileiro*. Esse “encontro da nacionalidade”, para citar o título do texto homônimo de Sábato Magaldi, referindo-se à paradigmática encenação, foi celebrado por críticos e teóricos por seu caráter original (Magaldi, 1996, p. 34). Mas o festejo do nacionalismo em construção era feito

14 “O teatro brasileiro, enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário, começa quando um ator, João Caetano, representa no mesmo ano, 1838, uma tragédia em cinco atos de Gonçalves de Magalhães [...]” (Prado, 1972, p. 140).

com a presença abundante de artistas estrangeiros nos teatros, encenando adaptações de melodramas e tragédias francesas, óperas italianas, comédias portuguesas. Como notou Décio de Almeida Prado: “a fundação dessa primeira companhia, contudo, teve um sentido antes simbólico do que real [...] Despreparado artisticamente, num país de escassas tradições teatrais, somente através dos artistas de além-mar poderia João Caetano receber o influxo, embora atrasado, da cultura européia.” (1972, p. 10).

Tal dependência artística estrangeira referenciada por Décio de Almeida Prado na Cia. de João Caetano, por mais definidora que fosse, apagava os rastros dos artistas do período colonial, como se o mercado teatral no Brasil do início do século XIX tivesse sido formado apenas por europeus, e como se os arremedos e percalços das temporadas das Casas de Ópera coloniais – em termos de manutenção de atividades, aquisição de repertório, indumentária e cenários, contratação de profissionais especializados, condições mais dignas de trabalho, e fundamentalmente, com a presença em cena de atores cantores, músicos e dançarinos luso-brasileiros, negros e mestiços – não tivessem constituído uma cena teatral própria e vibrante.

A ideia de que faltaria “uma imagem nítida” (Magaldi, 1996, p. 33) da cena instituída e de que o “predomínio cênico de mulatos, que não duraria muito, desaparecendo com a chegada de profissionais de palco portugueses” (Prado, 1993, p. 80), na verdade, esconde um movimento de esquecimento dos artistas locais e não explica, por exemplo, a permanência dos lundus nos palcos ao longo do século XIX, mesmo que entre proibições e transformações, nem o fenômeno do surgimento de artista negros a partir da década de 1840, como os irmãos Vasques: Martinho Correa Vasques e Francisco Correa Vasques. Os dois artistas eram negros, filhos de uma família pobre do Rio de Janeiro, com formação na prática teatral a partir da entrada em Companhias de prestígio, como a de João Caetano. Ambos fizeram grande sucesso nos palcos cariocas, com destaque para as atuações cômicas, números musicais e apresentações de lundus. Inclusive Martinho montou comédias de Martins Penna, dramaturgo carioca cuja obra dialogava intensamente com formas musicais de origem africana e popular (Costa-Lima Neto, 2018). Francisco, por sua vez, um pouco mais novo que Martinho, fez carreira como dramaturgo, adaptando e escrevendo textos conhecidos como “Cenas Cômicas.” Os

irmãos também tiveram protagonismo em movimentos sociais, envolvendo-se ativamente na causa abolicionista. (Costa-Lima Neto, 2022; Souza, 2010).

O sucesso dos irmãos Vasques nos teatros do Rio de Janeiro, que pode ser somado ao surgimento de artistas como Xisto Bahia, Dudu das Neves, Palhaço Benjamin ao longo do século XIX, também é fruto de uma espécie de tradição cômica e musical cujas raízes estão na cena setecentista. Se a comédia foi o “gênero teatral que mais floresceu entre nós [Brasil], estruturalmente apoiada na fratura, nos equívocos de toda ordem e na instabilidade de suas relações de força e sentido,” tal como afirma Vilma Arêas (2012, p. 122), muito se deve aos espetáculos do final do século XVIII e início do XIX protagonizados por atores e cantores negros e mestiços, que introduziram práticas cênicas de origem africana nos palcos e adaptaram os repertórios de óperas, dramas e tragédias europeias para o contexto local de forma popular.

Referências bibliográficas

- AGUIRRE, J. F. de. **Diário de J.F Aguirre**. Anales de la Biblioteca, Publicación de Documentos Relativos al Rio de la Plat. Buenos Aires: Coni Hermanos, 1905. tomo IV.
- AMARAL, A. B. do. **História dos velhos teatros de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- ANDRADE, A. de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo - 1808-1865**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v. 1.
- ANDRADE, M. As danças dramáticas do Brasil. In: ALVARENGA, O. (org.). **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Itatiaia; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. p. 23-84.
- ARAGO, J. **Souvenir d'un aveugle**. Voyage autor du monde. Paris: Hortet et Ozanne, 1839-1840.
- ARÊAS, V. A comédia de costumes. In: FARIA, J. R. (org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012. p. 119-137.
- BALBI, A. **Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d' Algarve**. Paris: Rey et Gravier, 1822. v. 2.
- BARBOSA, D. C. **Viola de Lereno**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.
- BRESCIA, R. M. **C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise (1719-1819)**. 2010. Tese (Doutorado em Histoire Moderne et Contemporaine et Ciências Musicais) – Université Paris IV, Sorbone, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

- BUDASZ, R. **Teatro e música na América portuguesa**: convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Deartes/UFPR, 2008.
- CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1.
- CARDOSO, L. de A. **O som social**: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, século XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011.
- CARTA COMUNICANDO que das 40 caixas de açúcar deixadas com o capitão do bergantim Cuba somente a metade foi embarcada; participando a remessa da conta após o recebimento do conhecimento de embarque e solicitando o aceite e pagamento do saque efetuado a favor de Joaquina Lapinha [Joaquina Maria da Conceição da Lapa]. **Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, BR RJANRIO Q1.0. COR.9/87, p.105-106, 1820.
- CARTA FAZENDO OBSERVAÇÕES a respeito de um engano cometido na conta-corrente das gangas e sobre o saque de letras em favor de [Joaquina] Lapinha e outros e remetendo nota do dinheiro recebido da [Mesa de] Inspeção [da Bahia] para o ajuste de contas com a Junta do Comércio. **Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, BR RJANRIO Q1.0.COR.9/209, p.219-220, 1820.
- CARTA ENVIADA POR João de Souza Lisboa ao Reverendo Doutor João Caetano Pinto em 13 de Julho de 1770 sobre a contratação de um gracioso. Belo Horizonte, **APM**, CC 1205, fl. 28, 1770.
- CARTA DE JOÃO DE SOUZA Lisboa ao alferes Rodrigo Francisco Vieira, 14 de dez de 1770. **Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, códice 1205, f. 45 v. e 46, 1770.
- CAVALCANTI, N. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CITAÇÃO FEITA POR Antonio de Padua, empresário da Casa da Ópera de Vila Rica, contra Francisca Luciana, cômica do mesmo teatro, relativa a uma dívida de 137 oitavas de ouro. **AHMI**, Ouro Preto, Códice 155, Auto 2081, 1o Ofício, fls. 4 e 4v., 1803.
- CRÍTICA SOBRE AS FESTAS ocorridas entre 06 de agosto e 11 de setembro de 1790 em Cuiabá.... **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 4, 1888-1889.
- COLEÇÃO DAS LEIS do Brasil de 1810: cartas de lei, alvarás, decretos e cartas régias de 1810. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891.
- COUTINHO, G. F. C. **O triunfo da América**. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1810. Disponível em: <https://sites.usp.br/raroseineditos/wp-content/uploads/sites/1139/2022/09/O-triunfo-da-America.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- COSTA-LIMA NETO, L. O ator-cantor-dançarino negro Martinho Corrêa Vasques (1822- 1890): lundus, árias, vaudevilles e paródias no Império da escravidão. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 42, 2022.
- COSTA-LIMA NETO, L. **Entre o lundu, a ária e a aleluia**: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.

- CRANMER, D. José Maurício e Marcos Portugal: uma falsa polarização num contexto com múltiplos protagonistas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 39 (Padre José Maurício), p. 1-12, 2019.
- DENIS, F. **Brésil**. L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Brésil, par M. Ferdinand Denis. Colombie et Guyanes / par M. C. Famin. Paris: Firmin; Didot Frères Éditeurs, 1839. p. 108.
- DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (org.). **Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: EDUSP; Hucitec; Imprensa Oficial, 2001. p.859-890.
- DIÁRIOS DO MORGADO de Mateus, 19 de março de 1769 a 26 de maio de 1769. Arquivo do Morgado de Mateus – 21,3,1 f. 324. **Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, MS 21, 3,1, f. 324, 1769. GONZAGA, T.A. As cartas chilenas. In: GONZAGA, T. A. (org.). **Obras completas**. Edição crítica de Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.
- LANGE, F. C. **La música en Minas Gerais: un informe preliminar**. Boletín Latinoamericano de Música, [S. l.], v. 1, p. 408-494, 1946.
- LINDLEY, T. **Narrativa de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1969.
- LEONI, A. L. **Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- LOBO, T. (org.). **Cartas baianas setecentistas**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Global, 1996.
- MANUEL JOAQUIM DE MENESES. Companhias Líricas no Teatro do Rio de Janeiro antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808. **Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, L. 4, p. 02, n. 20, c. 1850.
- MEIRELLES, J. G. **Política e cultura no governo de Dom João VI: imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821): imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821)** [online]. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2017.
- MARTINS, A. R. P. M. D. **A fábrica do Teatro do Bairro Alto: 1761-1775**. Tese. (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- MARTINS, L. M. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspetiva, 1995.
- MOREIRA DE AZEVEDO. **Mosaicos brasileiros**. Rio de Janeiro: Garnier, 1869.
- MOREIRA DE AZEVEDO. **Rio de Janeiro: sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades**. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.
- PACHECO, A. J. V.; KAYAMA, A. G. João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro Joanino. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 39-53, dez. 2007.
- PAIXÃO, M. da. O Theatro no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, Tomo especial, 1914.
- PIZARRO E ARAUJO, J. de S. A. **Memórias históricas do Rio de Janeiro e das províncias annexas à jurisdição do Vice-Rei do Estado do Brasil, dedicadas a El-Rei Nosso Senhor D. João VI**. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1822.

- PRADO, D. de A. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PRADO, D. de A. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RELAÇÃO DOS CÔMICOS do Real Theatro S. João e seu ordenados. Banco do Brasil/ Real Theatro de São João - 2. **Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, Fundo Diversos, SDH, Caixas 2H, 1818.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Christiano Antoni no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.143, 1813a.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Joseph Salinas no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.148, 1813b.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Jean François Ferret no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.148, 1818a.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Prosper Aleixo Ribes no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.1/f.148, 1818b.
- REGISTRO DE ENTRADA do estrangeiro Vincenzo Zaffrereog no Rio de Janeiro. **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, Fundo Polícia da Corte, COD.0.370, v.2/f.030v, 1819.
- ROCAMORA, L. T. **El teatro en la América colonial**. Buenos Aires: Huarpes, 1947.
- ROSA, M. B. **Antônio José de Paula**: um percurso teatral por territórios setecentistas. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
- RUDERS, C. I. **Viagem à Portugal**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- SOUSA, G. de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SOUZA, S. C. M. de. **Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista**: ensaios de história social da cultura. Londrina: EDUEL, 2010.
- SOUTTO MAYOR, M. **Espetáculo disforme**: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793). 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- SAINT-HILAIRE, A. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- SPIX, J. B. V.; VON MARTIUS, K. F. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1981. v. 1.
- TINHORÃO, J. R. **Música popular de negros, índios e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TINHORÃO, J. R. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 2004.

TOLLENARE, L. F. **Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818**. Salvador: Livraria Progresso, 1956.

TRAVASSOS, E. Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. *In*: PAIS, J. M.; BRITO, J.; CARVALHO, M. V. de. (coord.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Univ. de Lisboa, 2004. p. 227-253.

Recebido em 16/03/2025

Aprovado em 05/06/2025

Publicado em 11/08/2025



Da liberdade como benefício e encenada como mágica: uma crítica à tecnologia emancipatória posta em cena pelo movimento abolicionista nos teatros (1880-1888)

*Of freedom as a benefit and staged as féerie:
a critique of the emancipatory technology staged by
the abolitionist movement in theaters (1880-1888)*

*De la libertad como beneficio y puesta en
escena como mágica: una crítica a la tecnología
emancipadora presentada por el movimiento
abolicionista en los teatros (1880-1888)*

Luiz Paulo Pimentel de Souza

Luiz Paulo Pimentel de Souza

Doutor em Teoria e Prática do Teatro pelo PPGAC/ECA/USP sob orientação da professora Sílvia Fernandes da Silva Telesi e do professor Christian Fernando Ribeiro Guimarães. Projeto fomentado pela CAPES. Ator, dramaturgo, roteirista e pesquisador em Artes Cênicas, atualmente vinculado como pós-doutorando ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

Resumo

Ao longo da década de 1880, teatros brasileiros se tornaram arena da militância abolicionista. Neles foram realizadas diversas conferências emancipadoras, cujo programa era diversificado: discursos se alternavam com números musicais, cenas teatrais, declamações de versos, entre outras modalidades de manifestação artística e política. Um dos pontos que mais chama atenção nessas conferências é o fato de que ali, em cena, distribuíam-se cartas de alforria para pessoas escravizadas, sendo sua libertação convertida em espetáculo, com tintas de mistério e efeitos catárticos. Neste artigo, analisamos a tecnologia performativa que articulou as práticas teatrais aos ideais de liberdade e cidadania, interrogando sua conexão com a lógica escravista e os mecanismos de tutela da liberdade mesmo após a alforria.

Palavras-chave: História do teatro brasileiro, Teatro e emancipação, Teatro e escravidão, Movimento abolicionista, Conferências emancipadoras.

Abstract

Throughout the 1880s, Brazilian theaters became arenas for abolitionist militancy. These spaces held various emancipatory conferences featuring a diverse program in which speeches alternated with musical performances, theatrical scenes, poetry declamations, and other forms of artistic and political expression. One of the most striking aspects of these conferences was the public distribution of manumission letters to enslaved people, turning their liberation into a spectacle infused with mystery and cathartic effects. This study analyzes this performative technology, which intertwined theatrical practices with ideals of freedom and citizenship, questioning its connection to the logic of slavery and the mechanisms of freedom guardianship even after manumission.

Keywords: History of Brazilian theater, Theater and emancipation, Theater and slavery, Abolitionist movement, Emancipatory conferences.

Resumen

A lo largo de la década de 1880, los teatros brasileños se convirtieron en escenarios de la militancia abolicionista. En ellos se llevaron a cabo diversas conferencias emancipadoras con un programa variado, en el que los discursos se alternaban con presentaciones musicales, escenas teatrales y declamaciones de versos, entre otras formas de expresión artística y política. Uno de los aspectos más llamativos de estas conferencias era la distribución en escena de cartas de liberación a personas esclavizadas, lo cual transformaba su liberación en un espectáculo cargado de misterio y efectos catárticos. En este artículo se analiza esta tecnología performativa que articuló las prácticas teatrales con los ideales de libertad y ciudadanía al interrogar su vínculo con la lógica esclavista y los mecanismos de tutela de la libertad incluso después de la liberación.

Palabras clave: Historia del teatro brasileño, Teatro y emancipación, Teatro y esclavitud, Movimiento abolicionista, Conferencias emancipadoras.

Introdução

Na década de 1880, a atuação do movimento abolicionista se expandiu e se consolidou no Brasil. Alguns pesquisadores, inclusive, preferem mobilizar o plural – movimentos abolicionistas (Machado; Castilho, 2015) –, dada a diversidade de associações e organizações surgidas ao longo das décadas de 1870 e 1880, todas com o objetivo de extinguir o sistema escravista. No Rio de Janeiro e em São Paulo, as figuras de André Rebouças, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Luís Gama, entre muitas outras, ganham destaque nessa mobilização considerada como o primeiro movimento social brasileiro, de acordo com os trabalhos de Maria Helena Pereira Toledo Machado (1994) e Angela Alonso (2012; 2015).

O teatro foi locus fundamental dos debates e das ações políticas dos abolicionistas. Esse protagonismo pode ser considerado a partir de duas vertentes: a primeira consiste na **abordagem temática** da escravidão. As artes cênicas lidaram com a exposição e a problematização do regime escravista, ora denunciando suas crueldades, ora romantizando narrativas de redenção. Sobre esse aspecto, João Roberto Faria (2022) publicou um livro dedicado a inventariar esse tipo de engajamento, elencando diversas revistas e dramas engajados na temática antiescravista. O autor nos mostra como, desde a segunda metade do século XIX, o repertório da crítica à escravidão foi posto em cena em diversas províncias, principalmente Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco.

A segunda forma pela qual as artes cênicas se afirmaram como práticas relevantes no período – e que constitui o principal interesse deste artigo – focaliza o teatro como espaço privilegiado para a mobilização do debate público. O palco foi tornando espaço do acontecimento da alforria, traduzindo uma **abordagem performativa** da emancipação. A partir de uma forma-evento bastante específica, inspirada em modelos do abolicionismo espanhol e nomeada como conferência emancipadora, os teatros se tornaram espaços que reuniam debates, discursos, propagandas e circulação de ideias a respeito da necessidade da abolição, entremeados de números musicais, cenas, récitas de poemas, esquetes cômicas e entrega de cartas de liberdade em cena.

Ao revisitar os episódios das conferências emancipadoras do século XIX, este artigo propõe uma reflexão sobre as formas históricas de um tipo de espetáculo que vinculou militância política, filantropia e emancipação. A liberdade, nesse contexto, foi compreendida não apenas em seu fim político, mas também como uma tecnologia de mobilização social que se apoiou sobretudo na estética, tornada mecanismo de conversão moral.

Quando mobilizamos o vocábulo “tecnologia” para perspectivar essas conferências, buscamos direta filiação às análises foucaultianas das relações entre governo e sujeitos na modernidade. Para Michel Foucault (2015), uma tecnologia não se restringe a dispositivos mecânicos, mas diz respeito a um conjunto de saberes, práticas e técnicas que estruturam a experiência humana, articulando meios (táticas) e fins (estratégias) na produção e regulação de subjetividades. Assim, ao aproximar as conferências emancipadoras da ideia de uma tecnologia performativa, buscamos compreender como essas práticas teatrais visavam produzir intencionalmente efeitos políticos e subjetivos, redesenhando as relações entre cena, público e ideais de liberdade no crepúsculo do século XIX.

A partir dessa perspectiva, a pergunta central deste artigo é: **ao assumirem uma inédita finalidade militante, que tecnologia emancipatória foi desenvolvida pelas artes cênicas nas décadas finais do século XIX, e como essa tecnologia articulou os ideais de cidadania e liberdade, talvez pela primeira vez na história, vinculando-os às práticas artístico-culturais?**

Antes de prosseguirmos, duas observações são necessárias. A pesquisa apresentada neste artigo, bem como sua problematização endereçada às conferências emancipadoras, advém de nossa tese de doutoramento (Souza, 2024)¹. Também é importante notar que a historiografia da escravidão brasileira é vasta e, por mais que a relação entre teatro e movimento abolicionista não conste na maior parte das historiografias do teatro nacional, há atualmente diversos trabalhos que abordam o tema e começam a produzir uma

1 A tese “Crítica de um teatro cidadão: um estudo sobre o encontro entre o teatro e os ideais de cidadania no Brasil” investiga, por meio de uma abordagem arqueogenealógica, os vínculos históricos entre teatro, cidadania e ideais de emancipação no Brasil, com ênfase nos conflitos entre cena e público e na emergência de corpos minorizados como agentes de ruptura nos pactos estéticos e políticos contemporâneos. Em seu terceiro capítulo, investiga detidamente a relação entre as artes da cena e o movimento abolicionista via as conferências emancipadoras. Parte desse estudo é apresentado neste artigo.

importante base arquivística a respeito da participação das linguagens artísticas na militância abolicionista. Alguns desses estudos foram elaborados pelas historiadoras Angela Alonso (2012; 2015), Wlamyra R. de Albuquerque (2009), Silvia Cristina Martins de Souza (2006; Garcia; Souza, 2019), Luana Beatriz Ferreira Lopes do Nascimento (2022) e Mariana Soutto Mayor (2011) e pelos historiadores Matheus Serva Pereira (2011), Ricardo Tadeu Caires Silva (2013), Eduardo Silva (2018) e João Roberto Faria (2022). Aqui, mobilizaremos vez ou outra alguns dos avanços teóricos e arquivísticos produzidos por esses pesquisadores, gratos que somos a esse trabalho de levantamento de materiais a respeito de um período que até outrora parecia desinteressar autores que compuseram historiografias do teatro nacional que se tornaram canônicas ao longo dos anos.

As conferências emancipadoras

Ao lado dos abolicionistas André Rebouças e Vicente Ferreira de Souza, José do Patrocínio organizou diversas conferências-concerto, um tipo de mobilização popular que sempre acontecia nas matinês dos domingos (para não concorrer com práticas religiosas) em algum teatro da cidade². Diferentemente do que ocorreu na experiência abolicionista anglo-americana, que se deu sobretudo com o apoio das igrejas e dos *quakers*, aproximando a libertação dos escravizados de uma perspectiva salvacionista religiosa, no Brasil havia um empecilho a esse tipo de conversão da sociedade escravocrata: a Igreja Católica apoiava quase em sua totalidade a prática da escravidão. Patrocínio, então, buscou inspiração na experiência abolicionista do também majoritariamente católico Estado da Espanha, que encontrou nos teatros um espaço laico e propício para a mobilização.

No jornal *A Gazeta da Tarde*, dirigido por Patrocínio no intervalo entre 1881 e 1887, liam-se frequentemente relatos, descrições e transcrições desses eventos:

2 Nossa principal base documental mobilizada, o jornal *A Gazeta da Tarde*, refere-se às conferências realizadas no Rio de Janeiro. No entanto, essa forma de mobilização não se restringiu à capital do Império, tendo acontecido em diversas outras províncias brasileiras, inclusive com a participação ocasional de abolicionistas que moravam na capital e se deslocavam até outras regiões para incentivar a mobilização popular.

O dia de ontem foi brilhantemente assinalado para a gigante causa que tem adeptos os que sentem estremecer dentro do peito um coração generoso: a restituição do homem escravo à sociedade. Duas grandes classes se levantaram e, hasteando às ondulações do bem seus estandartes, neles escreveram um lema: – *A escravidão é um roubo, a escravidão é um crime*. [...] O teatro escolhido pelos membros do Centro Abolicionista Comercial para comemorar foi o Politeama, o moderno Coliseu das lutas incruentas do bem. Desde às 11 horas começou o povo a espalhar-se em ondas pelo jardim e a irromper pelo recinto do teatro como vagas de um oceano cujos diques se tivessem rompido. [...] Um grupo de anjos apareceu na rampa e um coro ergueu-se enchendo o espaço de sonoridades estranhas. Era o *Canto Marcial*, poesia e música de um sócio do centro cantado pelas alunas do colégio Nossa Senhora do Monte do Carmo. [...] Raul Pompeia, orador oficial do Centro, logo que apareceu em cena teve como recepção uma salva de palmas estrondosas. O moço acadêmico agradecendo ao auditório, encetou o seu discurso que foi lido com um magnífico exórdio no qual declarou que ainda não era ocasião de estrugirem as palmas e que elas fossem guardadas para o dia da completa vitória, porque então todas as ovações seriam poucas para cair aos pés da estátua da liberdade erguida triunfalmente pelos batalhadores de hoje que serão os gloriosos de amanhã. E o orador continuou e em frases esplêndidas entreteve, suspensas de seus lábios, mais de duas mil pessoas. Em seguida, orou o Sr. Garcia Rosa que, em um repto de eloquência divina, concluiu o seu discurso com o seguinte e rutilante período: “Agora que o talento tem um templo, a arte um altar e o escravo é um cidadão: adeus! Até o amanhã da nossa pátria.” O nosso colega Vasques, o gracioso artista, o querido das nossas plateias, não deixou também de prestar seu concurso ao ato e recitou e teve que repetir uma poesia da sua lavra. (Gazeta da Tarde, 28 nov. 1883, p. 2)

Conferência-concerto, festival abolicionista, *soirée*, matinê, benefício destinado à causa, quermesse, conferência emancipadora, festa da liberdade: foram diversas as nomenclaturas dadas para esse tipo de evento público, no qual os abolicionistas ocupavam os teatros com objetivo de propagar seus ideais de liberdade. Angela Alonso (2015) contabiliza que, de 1880 a 1884, teriam sido realizados por volta de 215 eventos, sendo mais de 80 deles conferências emancipadoras.

O teatro estava adornado com muito gosto. O jardim com as suas lanternas venezianas semeadas no meio de muitos arbustos apresentava um aspecto feérico e deslumbrante. Em um coreto expressamente armado,

tocava uma banda de música durante os intervalos. No terraço, um foco elétrico lançava para o jardim da praça da Constituição feixes de uma luz esbranquiçada e vivíssima como um luar equatorial. Na sala, brilhantemente iluminada, elegantemente ornada, abundavam as flores. Cada camarote estava enriquecido com um formosíssimo buquê no qual havia um cartão de agradecimento da beneficiada. Nas cadeiras, o mesmo cartão se achava preso por uma fita pendente e uma flor. Bem dissemos que abundavam as flores: os camarotes estavam ocupados por distintas e formosíssimas senhoras da nossa sociedade *highlifeana* e, nas cadeiras, o seu número superava ao do sexo forte. (Gazeta da Tarde, 6 maio 1882, p. 1)

Chamamos a atenção para o que ali se organizava não apenas em termos de luta política, mas em termos de composição estética e dramatúrgica. Primeiro, a preparação do espaço do teatro desde sua área externa – jardim e pátio – até seu interior. Depois, o destaque aos elementos da decoração, em geral suntuosa, era realizado como chamariz para o público, assim como a luz elétrica, então novidade dos grandes centros urbanos do país. Também a eletricidade era apresentada como metáfora tanto da liberdade quanto da filiação, entre os entusiastas, da causa da ciência e do futuro. Por fim, observamos que, uma vez começada a matinê, os números artísticos eram organizados por atos ou partes, intercalados por conferências e teses em que importantes figuras do movimento tomam a palavra e enredam o público em aulas e discursos de alta carga dramática. O programa das conferências era diversificado. Discursos se alternavam com números musicais, cenas teatrais, declamações de versos e poemas, sorteios de prendas, entre outras modalidades de manifestação do público e dos artistas que ali compareciam. Nessas conferências imperava uma lógica de composição comum e popular à época: a do teatro de variedades, um teatro que vinculava sua força ao fragmento e à heterogeneidade dos elementos apresentados em cena.

Figura 1 – Fragmento fotocopiado do jornal *Gazeta da Tarde* do dia 5 de janeiro de 1884 em que se divulga uma conferência-concerto

THEATRO SANT'ANNA
GRANDE ESPECTACULO-CONCERTO
EM BENEFICIO
SEGUNDA-FEIRA 7 DE JANEIRO DE 1884

com o gracioso concurso de distintos e apreciados artilhas de diversos theatros da corte e do Club 14 de Julho

1ª parte O DITOSO FADO, comédia em 1 acto, do repertorio do actor Mattos, desempenhada pela Sra. Helena Cavallier e Mattos. ZORA LA MAURESQUE, canção arabe de Paulo Henrion, pela Sra. Djelma. MIREILLE, a duas vozes, canção de Gounod, pelas Sras. Rose Méryss e Delsol. 2ª parte HISTORIA DO MARINHEIRO, CONTADA POR ELLE MESMO, grande scena dramatica, do repertorio do celebre artista Taborda, representada pelo actor Vasques.	3ª parte WALKYRIA, pela 1ª vez, grande valsa para orchestra (em scena aberta), da compositora nacional D. Francisca Gonzaga. LES ENFANTS DU PEUPLE, córo pelo Club 14 de Julho. PROVAS PUBLICAS, scena comica, pelo actor Martins. LA REINE DES SAVANES, canção havaneza pela Sra. Djelma. LA TRAVIATA, duetto, pela Sra. Christina Massart e o Sr. Pallero. 4ª parte A PROPHECIA, grande symphonia do maestro brasileiro H. A. de Mesquita e por elle regida. comedia de costumes, ornada de musica, do maestro Colás, representada pelos artistas DD. Clelia, Jacintha de Freitas, Xisto Bahia, Araújo, Colás e Teixeira.	LA PATROUILLE, córo de Van Acher, pelo Club 14 de Julho. PAULO E VIRGINIA, romance da opera-comica de Victor Massé pela Sra. Delsol. HAMLETO, monologo, grande scena dramatica, traducção do actor Boldrini, desempenhada por elle e pela Sra. Jacintha de Freitas. MIGNON, romance da opera-comica de Ambroise Thomas, pela Sra. Rose Méryss. 5ª parte UMA VESPERA DE REIS
---	--	--

do escriptor Arthur de Azevedo, musica do maestro Colás, representada pelos artistas DD. Clelia, Jacintha de Freitas, Xisto Bahia, Araújo, Colás e Teixeira.

A comissão promotora desta beneficio confessa-se sinceramente grata a todos os artistas que da melhor vontade e generosamente nelle tomam parte e ao Sr. Jacintho Heller pela cessão gratuita do seu theatro, bem como aos demais empregarios e directores de companhias dramaticas.

Começará o espectáculo ás 8 1/4 horas.

O pequeno resto de bilhetes acha-se á venda nas seguintes casas : Lombaeris, rua dos Ourives 27 ; Baillon & Ketela, seu Ouvidor 76 ; Notre Dame de Paris ; livraria Faro & Lino, Ouvidor 72 ; Klein, Lachaud & C., rua Nova do Ouvidor 18 e 20.

Fonte: *Gazeta da Tarde* (7 jan. 1884, p. 4).

TEATRO SANTANA

GRANDE ESPETÁCULO-CONCERTO EM BENEFÍCIO

Segunda-feira, 7 de janeiro de 1884, com gracioso concurso de distintos e apreciados artistas de diversos teatros da corte e do Clube 14 de Julho.

1ª parte

O DITOSO FADO, comédia em 1 ato do repertório do ator Mattos, desempenhada pela Sra. Helena Cavallier e Mattos.

ZORA DE LA MAURESQUE, canção árabe de Paulo Henrion, pela Sra. Djelma.

MIREILLE, a duas vozes, canção de Gnoud, pelas Sras. Rose Meryss e Delsol.

2ª parte

HISTÓRIA DO MARINHEIRO, contada por ele mesmo, grande cena dramática do repertório do célebre artista Taborda, representada pelo ator Vasques.

3ª parte

WALKYRIA, pela 1ª vez, grande valsa para orquestra (em cena aberta), da compositora nacional D. Francisca Gonzaga.

LES ENFANTS DU PEUPLE, coro pelo Clube 14 de Julho.

PROVAS PÚBLICAS, cena cômica pelo ator Martins.

LA REINE DES SAVANES, canção havanesa pela Sra. Djelma.

LA TRAVIATA, dueto pela Sra. Chrsitina Massart e o senhor Pollero.

4ª parte

A PROFECIA, grande sinfonia do maestro brasileiro H. A. de Mesquita e por ele regida.

LA PATROUILLE, coro de Van Acher, pelo Club 14 de Julho.

PAULO E VIRGINIA, romance da ópera-cômica de Victor Massé pela Sra. Delsol.

HAMLETO, monólogo, grande cena dramática, tradução do ator Boldrini, desempenhada por ele e pela Sra. Jacintha de Freitas.

MIGNON, romance da ópera-cômica de Ambroise Thomas, pela Sra. Rose Mérvys.

5ª parte

UMA VÉSPERA DE REIS, do escritor Arthur de Azevedo, música do maestro Colás, representada pelos artistas D.D. Clelia, Jacintha de Freitas, Xisto Bahia, Araújo, Colás e Teixeira.

A comissão promotora desse benefício confessa-se sinceramente grata a todos os artistas que da melhor vontade e generosamente nele tomam parte e ao Sr. Jacintho Heller pela cessão gratuita de seu teatro, bem como aos demais empresários e diretores de companhias dramáticas.

Começará o espetáculo às 8 ¼ de horas.

O pequeno resto de bilhetes acha-se à venda nas seguintes casas: Lombaerts, rua dos Ourives, 27; Baillon & Ketele, Ouvidor, 76; Notre Dame de Paris; livraria Faro & Lino, Ouvidor, 72; Klein, Lachaud & C., rua do Ouvidor, 16 e 20. (Gazeta da Tarde, 7 jan. 1884, p. 4)

Comédia em um ato, monólogos, canções, duetos, sinfonias, músicas representadas, discursos. Lógica fragmentada, dispersa e que combinava números diversos performados por artistas populares da época e solidários à causa. A fragmentação corresponde também à necessidade de angariar, a cada conferência, artistas disponíveis para ensaiar e apresentar algum número ou peça musical. Cada um desses eventos contava com a disposição de artistas engajados de linguagens diversas para alternarem seus números. A preparação das conferências era fruto de um intenso trabalho coletivo entre

os apoiadores do ideal abolicionista, e elas também contavam com ao menos um orador, cujo discurso precisava ser cuidadosamente elaborado, pois deveria apresentar uma curva de intensidade dramatúrgica com o objetivo de impactar a audiência e mobilizar a opinião pública.

Da cena da alforria

Nosso principal interesse em relação às formas de ocupação dos teatros pelo movimento abolicionista é o fato de que, em muitos desses eventos, cartas de alforria eram distribuídas em cena. Nesse gesto proposital e revestido de intensa carga dramática, as ideias de liberdade, emancipação e cidadania passavam a ser, ao mesmo tempo, vinculadas, concretizadas e convertidas em espetáculo. Isso porque não se distribuíam essas cartas antes ou depois das cerimônias, mas em algum momento do próprio programa cênico. Portanto, o movimento abolicionista não se dedicou somente a organizar apresentações de peças que representassem a escravidão e a liberdade. O que se buscava era algo **além da representação** teatral: no encontro entre teatro e movimento abolicionista, era colocado em cena o próprio **acontecimento da alforria**, sua condição performativa.

Representou-se em primeiro lugar a conhecida peça o *Capitão Fortuna* em que Pepa foi unanimemente aplaudida. Ao terminar essa opereta, o Sr. Souza Bastos entra em cena e diz que, obedecendo ao costume estabelecido de todo empresário presentear com um mimo as atrizes no dia de seu benefício, vem ofertar à Sra. Pepa a dádiva que sabe ser mais agradável ao seu generoso coração. E entregou-lhe a carta de liberdade de uma mulher que a distinta atriz, com lágrimas nos olhos, entregou à infeliz redimida, depois de abraçá-la. Todos os espectadores, de pé, fizeram uma tal manifestação de entusiasmo e aplausos àquele ato que demonstra que a ideia abolicionista está profundamente arraigada, aquecida em todos os corações. Seguiu-se a representação da ópera *Luz elétrica*, do distinto escritor Cypriano Jardim e música do maestro Alves Rente. [...] A atriz beneficiada foi chamada muitíssimas vezes à cena, sendo sempre estrepitosamente vitorizada por todos os espectadores (Gazeta da Tarde, 6 maio 1882, p. 1).

Eis uma breve imagem da radicalidade e especificidade da cena abolicionista. Em meio ao odor cítrico das flores que revestiam a arquitetura da sala

de teatro, em meio aos olhares de um público diverso³ e de parte da sociedade *highlifeana*, em meio aos sonoros aplausos, objetivavam-se lágrimas que não cansavam de escorrer, vazando uma purgação necessária. Purgação para quem e por quê? Primeiro, a purga emocional e moral dos cidadãos livres, que talvez se percebessem culpados pelo brutal e histórico extravio e escravização de “bens semoventes”⁴ que evidentemente sempre teriam sido pessoas. Depois, porque as lágrimas brotadas do encontro entre um generoso coração de artista e uma pessoa submetida à escravização resultava em uma metamorfose aos olhos do público: da dádiva da artista, emergia uma cidadã. Diante dessa cena, palmas e lágrimas nunca cessam: apogeu da honra de uma artista, de uma artista redentora⁵.

Paralelamente ao movimento de entrega de alforrias em cena nos teatros, outra considerável parte da ação emancipadora via alforria se deu em ambiente jurídico, movida pelas mãos de advogados vinculados à causa, em parceria muitas vezes direta com as pessoas escravizadas. A historiadora Joseli Maria Nunes Mendonça (2018) nos conta que homens e mulheres escravizados encontraram na disputa jurídica um forte espaço de ação política concreta em que puderam expressar com relativa autonomia suas próprias demandas por liberdade. No teatro, por outro lado, a exibição da ação política das pessoas escravizadas e levadas à cena parecia interessar muito menos

3 O público das conferências era diverso tanto do ponto de vista social quanto ideológico – afinal, também os escravistas compareciam às conferências emancipadoras, às vezes camuflados, outras vezes fazendo questão de manifestar sua presença. Entre o público apoiador da causa, podemos destacar militantes abolicionistas, em geral homens brancos e negros, trabalhadores livres (caixeiros, tipógrafos, jornalheiros, copeiros, cozinheiros, etc.), estudantes, bacharéis e associações de mulheres. Deve-se também pontuar que, em algumas conferências, houve a presença de membros da família imperial, como a princesa Isabel e o próprio D. Pedro II.

4 De acordo com as historiadoras Hebe Mattos e Keila Grinberg (2018), no contexto jurídico da cidadania, o escravizado era simultaneamente considerado uma coisa e um ser animado. Classificado como “bem semovente”, era juridicamente uma mercadoria viva, um pertence capaz de se mover por conta própria. Esse paradoxo estruturou todo o período escravista, pois, embora privado de direitos e impedido de possuir propriedade, o escravizado também era responsabilizado por seus atos perante a lei penal, que o reconhecia como sujeito quando se tratava de punição.

5 A performatividade da alforria, entretanto, não se restringia ao espaço teatral. Cerimônias públicas como a do livro de ouro, organizadas por figuras da monarquia como a imperatriz Teresa Cristina e a princesa Isabel, bem como atos realizados em tribunais e espaços domésticos senhoriais, também evidenciam a teatralização da liberdade como rito cívico e moral de reconciliação social.

do que sua condição de vítimas de um sistema de violência que, graças à mobilização coletiva de militantes, artistas e públicos, seria agraciada com o dom da liberdade diante de seus próprios olhos.

Cabe, portanto, indagar a tecnologia emancipatória posta em cena nos teatros, ou seja, investigar a respeito dos motivos pelos quais, de modo diverso da articulação jurídica, o teatro considerou a libertação das pessoas escravizadas apenas do ponto de vista do impacto da exibição de seus corpos em processo de transição do estatuto de cativo para liberto. Por que esses corpos foram expostos em cena na condição de oprimidos, sem recurso à palavra, sempre narrados por outros e no interior de uma língua poética estruturada por tradições de um cânone cultural alheio a eles?

*

A alforria – sua prática, seu conceito, sua tecnologia – é um componente inerente à escravidão, devendo sua razão de ser ao próprio sistema escravista (Paiva, 2018). No Brasil, a principal estratégia mobilizada pelas pessoas escravizadas para a conquista da alforria consistia na formação de pecúlio, com a qual compravam sua liberdade e, muitas vezes, também a dos seus familiares. No entanto, havia inúmeras barreiras burocráticas para essa modalidade, desde a necessidade de uma carta de alforria assinada pelo senhor, o que tutelava a liberdade à sua vontade, até o inflacionamento do preço exigido para a emissão do documento. Apesar das dificuldades, essa forma de alforria foi largamente explorada pelas pessoas que buscavam sair da condição do cativo. Grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro, passaram a contar com razoável parcela de sua população formada por pessoas negras e livres, principalmente a partir de meados do século XIX. Nesses espaços, a dinamização da economia e a complexidade das relações entre os habitantes permitiam alguma mobilidade social.

A partir do século XVII, novas formas de alforria passaram a existir paralelamente aos movimentos de urbanização em algumas províncias e à mestiçagem entre os habitantes. Para além da liberdade comprada, havia as negociadas entre escravizado e senhor. Podiam ser concedidas, legadas em testamento ou prometidas a partir de determinadas condições. Bons serviços prestados, obediência, fidelidade e confiança mútua eram aspectos

valorizados no cotidiano da relação entre senhor e escravizado, tendo em vista o sucesso dessas “concessões”.

Outra forma de alforria consistia na coartação, quando, a partir de um acordo entre senhor e escravizado, combinava-se um valor a ser pago ao proprietário, que podia ser parcelado por meses ou anos a fio. Uma vez que mantinha o escravizado em situação de dívida, o senhor se comprometia a não o vender, alugar, nem o manter em cativeiro. Vivendo como um liberto mesmo sem ser, o escravizado podia trabalhar livremente e ser remunerado por isso, apesar de manter juridicamente sua condição de cativo e, portanto, não cidadão.

A partir desse breve panorama a respeito das formas de alforria e de sua concreta circulação no sistema escravista brasileiro, pode-se observar que o trânsito da condição de escravo para a de liberto era sempre tutelado tanto pelos senhores quanto pelos cidadãos livres. Soma-se a esse processo de emancipação tutelada o fato de que a alforria não significava necessariamente a conquista de uma liberdade irrestrita: ex-escravizados seguiam condicionados à relação com seus senhores, pois a alforria podia ser revogada caso os ex-proprietários os acusassem juridicamente de ingratidão. Nessa direção, a liberdade vinha acompanhada de dívida para com o senhor e medo de outra prática recorrente no tecido social escravista: a reescravidão de pessoas, mesmo que de forma ilegal. Essa lógica da concessão da liberdade como um gesto generoso e pessoal encontra ressonância na leitura de Lília Schwarcz (1994), que analisa a abolição como estrutura de dádiva que produzia vínculos paternalistas e reafirmava a subordinação dos libertos aos senhores e ao Estado. Tal interpretação permite compreender a liberdade não como um direito conquistado, mas como um favor retribuível, reforçando os laços de dependência.

Além disso, uma vez livres, o passado de cativeiro dos indivíduos (mesmo daqueles que conseguiam ascender econômica e socialmente) não podia ser apagado de seus documentos. Neles, estavam marcadas as trajetórias, origens e distinções entre esses cidadãos que outrora haviam sido considerados “bens semoventes”. Uma das formas de estigmatização consistia em marcar a documentação com a fórmula “nome + marcador racial + condição jurídica”. Assim, nos papéis dos libertos costumavam aparecer registros tais como “Josefa, preta forra” e “Custódio, mulato forro” (Moura, 2013, p. 97).

O papel, portanto, condicionava tanto o estatuto da cidadania quanto tutelava a liberdade ali enunciada.

Nas conferências emancipadoras realizadas nos teatros, as cartas de alforria eram pagas tanto por meio de arrecadação monetária de doações de simpatizantes à causa como pela arrecadação dos ingressos do público e por doação financeira de artistas. A cada bimestre, a *Gazeta da Tarde* publicava em suas páginas um balanço geral da arrecadação realizada até então, como o que se observa a seguir entre os meses de agosto e setembro de 1880:

Figura 2 – Fragmento fotocopiado do jornal *Gazeta da Tarde* do dia 21 de setembro de 1880

CONFERÊNCIAS EMANCIPADORAS	
BALANCETE DA RECEITA	
Conferencia de 1 de Agosto....	70\$340
» 8 » «.....	84\$360
» 15 » «.....	133\$340
» 22 » «.....	83\$200
» 29 » «.....	61\$000
» 5 » Setembro..	103\$000
» 12 » «.....	120\$000
» 19 » «.....	186\$000
Somma.....	843\$940

Foram já empregados 120\$000 na libertação da escrava de 72 annos de serviço, da qual fallou o orador José do Patrocínio na conferencia de 12 de Setembro. Ficam em poder do Sr. Francisco Castellões os restantes 723\$940, além de 120\$000 em deposito para uma Libertanda pelos 142:786\$, do fundo de Emancipação.

Não precisamos encarecer a bondade, com que se tem prestado a esses trabalhos o Sr. Francisco Castellões, já muito conhecido pelo seu proeminente e raro zelo.

nhecido pela sua proverbial philantropia e rara devotação ao illustre maestro Carlos Gomes.

Fonte: *Gazeta da Tarde* (21 set. 1880, p. 1).

CONFERÊNCIAS EMANCIPADORAS

Balancete da receita

Conferência de 1 de Agosto: 70\$340

Conferência de 8 de Agosto: 84\$560

Conferência de 15 de Agosto: 133\$340

Conferência de 22 de Agosto: 85\$200

Conferência de 29 de Agosto: 61\$000

Conferência de 5 de Setembro: 103\$000

Conferência de 12 de Setembro: 120\$000

Conferência de 19 de Setembro: 186\$000

Soma: 843\$940

Foram empregados 120\$000 na libertação da escrava de 72 anos de serviço da qual falou o orador José do Patrocínio na conferência de 12 de setembro. Ficam em poder do Sr. Francisco Castellões os restantes 723\$940, além de 120\$000 em depósito para uma Libertanda pelos 142:786\$ do fundo de Emancipação.

Não precisamos encarecer a bondade com que se tem prestado a esses trabalhos o Sr. Francisco Castellões, já muito conhecido pela sua proverbial filantropia e rara devoção ao ilustre maestro Carlos Gomes (Gazeta da Tarde, 21 set. 1880, p. 1).

A cada final ou início de ano, era realizada uma cerimônia, também organizada a partir de conferências e recursos dramáticos, em que as cartas de alforria compradas com a arrecadação anual eram conferidas aos escravizados em via de se tornarem cidadãos. Tudo, é claro, diante do olhar de um público ávido por delírios de entusiasmo:

Subiu então à tribuna aclamado por gerais aplausos o secretário da Associação Central Emancipadora Dr. Vicente de Souza para ler o relatório do primeiro ano social. Trazia pela mão o africano Juvêncio; entregou-lhe a carta de liberdade e deu-lhe o abraço da Igualdade e Fraternidade que o batizava cidadão brasileiro. O auditório delirou de entusiasmo; dos tristes olhos do venerando abolicionista Muniz Barreto correram lágrimas da mais inefável alegria. A leitura do relatório e do balanço foi ouvida com a maior atenção; aplaudidos os trechos mais eloquentes, assegurando a próxima vitória da santa causa da abolição. [...] Continuavam esses aplausos tomando as proporções de uma verdadeira oração quando subiu à tribuna o orador popular José do Patrocínio pela primeira vez depois do seu feliz consórcio. No brilhante exórdio, disse, modestamente, que era impossível à sua fraca palavra sustentar o entusiasmo do auditório, excitado pelas melodias de artistas distintos

e pelos versos dos eloquentes poetas que o tinham precedido; tanto mais quando ele vinha triste e abatido pela desgraçada apostasia de um sacerdote da Religião e Humanidade. Acabava de ler nas páginas do negro *Cruzeiro* a reprodução do artigo do pseudo-positivista de Jacarehy que começa dizendo que são de raça africana grande parte dos Abolicionistas. – Mas, meus senhores, pode haver nada de mais santo e de mais nobre do que estarmos nós, de raça africana, trabalhando dia e noite para livrar nossos irmãos dos bárbaros ferros do cativoiro?! (*Aplausos gerais*). (Gazeta da Tarde, 31 jan. 1881, p. 1)

A organização dos fundos de emancipação pode ser compreendida a partir de duas lógicas distintas de arrecadação e gerenciamento. Primeiro, havia o fundo das associações e sociedades emancipadoras, conduzido com relativa autonomia, gerido pelos dirigentes do movimento e que contava com a arrecadação espontânea por parte de apoiadores da causa. A receita da venda de bilhetes das conferências emancipadoras compunha esse fundo em particular. Em segundo lugar, havia o fundo de emancipação nacional e regional instaurado a partir da Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, e que era regulado pelo Estado de acordo com as peculiaridades de cada província. Seu objetivo era libertar tantos escravos quantos correspondessem à quota disponível anualmente destinada à emancipação. Ele era constituído pelas taxas dos escravizados, pelos impostos sobre a transmissão de propriedade de pessoas escravizadas, pela arrecadação das loterias anuais, por pequena percentagem das multas impostas aos cidadãos e pelas subscrições e doações com o objetivo de contribuir à causa de modo filantrópico. De acordo com o historiador Clóvis Moura:

Esse fundo nada mais foi do que um emaranhado de normas jurídicas, administrativas e burocráticas para, de um lado, dificultar ao máximo a possibilidade de o escravo conseguir a emancipação e, de outro, criar toda uma sistemática de corrupção na distribuição de verbas para o fundo. [...] Além disso, a burocracia, subserviente aos senhores de escravos, sempre conseguia classificar aqueles a serem emancipados segundo seus interesses, privilegiando os velhos e doentes em detrimento dos sadios e jovens. (Moura, 2013, p. 164)

Em relação ao fundo de emancipação estatal, o historiador José Maia Bezerra Neto (2015) nos conta que havia uma série de critérios para que se

organizasse uma ordem de preferência para a entrega das cartas de alforria. Nas Instruções para Classificação e Libertação de Escravos pelo Fundo de Emancipação, Decreto número 5.135, de 13 de novembro de 1872, eram definidos critérios que privilegiavam libertar pessoas que tivessem família, em vez de indivíduos solteiros. Quanto às famílias escravas, seriam preferidas, para libertação: 1º – os cônjuges que fossem escravos de diferentes senhores; 2º – os cônjuges que tivessem filhos nascidos livres em virtude da lei e menores de oito anos; 3º – os cônjuges que tivessem filhos menores de 21 anos; 4º – os cônjuges com filhos menores escravos; 5º – os cônjuges sem filhos menores. No tocante à libertação dos indivíduos, seriam preferidos: 1º – a mãe ou pai com filhos livres; 2º – os de 12 a 50 anos de idade, começando pelos mais moços no sexo feminino e pelos mais velhos no sexo masculino. As instruções ainda determinavam que, na ordem da emancipação das famílias e dos indivíduos, seriam preferidos aqueles que, por si ou outrem, participassem com certa quota ou pecúlio para sua liberdade e os “mais morigerados” de acordo com o juízo dos seus senhores. As sociedades emancipadoras e abolicionistas adotavam, muitas vezes, os mesmos critérios para alforria do Fundo de Emancipação, mesmo podendo fazer diferente em relação às práticas emancipadoras governamentais.

No Recreio Dramático prepara-se para o dia 27 uma grande festa duplamente significativa pela sua natureza risonha e pelo seu fim inteiramente humanitário. Ao lado de um teatro adornado com gosto, re florido, mirabolante, com uma banda de música para preencher de harmonias fantásticas os intervalos do espetáculo, será levada a cena uma peça escolhida *ad hoc* portadora de risos sãos, de comoções e de alegrias elevadas. Quanto ao fim dessa verdadeira surpresa ruidosa, basta lembrar ao público que se trata da liberdade de um escravo. Além disso, é muito possível que alguns dos excelentes amigos que nos leem conheçam pessoalmente o escravo que se pretende reabilitar por esse meio perfeitamente digno. É o João, aquele belo rapaz, alegre e bondoso, uma **robusta organização moral**, que possui **as melhores qualidades como homem e o sentimento mais honesto** como entidade social. Ainda um traço – o último: o aludido João não faz parte do Clube da Lavoura, nem das restantes associações perniciosas do país. Atendam-nos, pois e preparem-se (Gazeta da Tarde, 14 abr. 1882, p. 1, grifo nosso).

A “morigeração” era um dos principais critérios para a emissão das alforrias. Cativos alegres, bondosos e cuja organização moral fosse robusta se destacavam na fila pela liberdade. Pessoas que houvessem tentado fugir do cativeiro ou cometido qualquer tipo de ação ou associação rebelde eram colocadas no final das listas. Nessa direção, escravizados com relações familiares passavam a ser priorizados porque se acreditava que a instituição familiar fosse o espaço propício para o desenvolvimento de indivíduos comedidos e regrados. Como afirma Bezerra Neto (2015, p. 260), tais critérios demonstravam a crença por parte da elite política abolicionista de que seria possível criar “uma alma branca num corpo negro.” Para tal, priorizava-se alforriar aquelas pessoas que se mostrassem mais afeitas a aprender e reproduzir os bons costumes de acordo com critérios de moralidade provenientes do mundo da civilidade liberal.

Com isso, reafirmamos a ideia de que a liberdade negra encontrava diversas circunstâncias e condições que a mantinham permanentemente tutelada pelos interesses de determinado grupo social. Não à toa, para os libertos, havia um futuro traçado nos discursos proferidos ao longo das conferências emancipadoras: a obrigação de serem alocados em espaços educacionais.

Realizou-se ontem no teatro Recreio Dramático a festa comemorativa ao primeiro aniversário da fundação da Caixa Emancipadora José do Patrocínio. Essa associação, na maioria composta de escravos e de cidadãos que já o foram tem prestado relevantíssimos serviços aos seus associados não só libertando os que são escravos, como também educando-os, sendo para esse fim por ela mantida uma escola noturna gratuita que tem dado os melhores resultados devido aos esforços que empregam ilustrados professores que generosamente ali lecionam (Gazeta da Tarde, 24 jul. 1882, p. 2).

Não bastava apenas libertar, era necessário também educar. Manter sob controle os modos como essas pessoas usariam e usufruiriam de sua liberdade. Se o destino imediato dos escravizados deveria ser sua emancipação, o caminho dos cidadãos emancipados deveria ser a educação e a instrução. A justificativa para tal necessidade era a de oferecer meios para que essas massas de novos cidadãos adentrassem o mundo civilizado tanto do ponto de vista moral como do econômico. O combate à ignorância e ao

analfabetismo, a formação de trabalhadores que pudessem ser úteis à sociedade, para que não incorressem no vício da ociosidade e da vadiagem, bem como a participação desses indivíduos no mundo capitalista, na condição de trabalhadores liberais, justificavam a necessidade de manter sob a tutela de uma elite liberal os corpos negros recém-alforriados. No caso dos meninos, seu destino era muitas vezes o de serem empregados em trabalhos de ofício dos sócios da Associação Emancipadora. As meninas, por sua vez, deveriam ter seu rumo nas casas de famílias honestas, aprendendo a economia e o cuidado doméstico, tornando-se mulheres prendadas e do lar.

Wlamyra R. de Albuquerque (2009) mostra, no entanto, que não era consenso a opinião de que, uma vez libertas, as pessoas deveriam cumprir um processo educacional ou tutelado para se civilizar. Segundo a autora, a posição abolicionista de Manoel Querino, por exemplo, recusava a aposta de que os recém-emancipados deveriam se servir de um suposto “banquete da civilização”. Para o militante, a irracionalidade nunca havia feito parte da raça negra. Ao contrário, Querino dizia que o trabalho negro é que havia sustentado e concretizado a nobreza e a prosperidade do Brasil. Por meio do trabalho negro é que teria sido possível a expansão das instituições científicas, letras, artes, do comércio, da indústria etc., competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque como fator da civilização brasileira. Nessa perspectiva, que não se consolidava como a predominante no movimento abolicionista, a pessoa emancipada não deveria ir em direção a civilização nenhuma, pois nela mesma já haveria toda uma civilização que poderia muito bem decidir sobre si.

No entanto, na contramão da crença de abolicionistas como Querino, nas descrições das conferências abolicionistas na *Gazeta* se encontram muitos relatos semelhantes a este:

INSTINTO DE LIBERDADE

Dizia-nos uma boa senhora na conferência do teatro S. Luiz: – Deve haver alguma coisa de sobrenatural na palavra LIBERDADE... Olhe... na festa de 15 de novembro, do *Club Republicano*, dei liberdade a uma negrinha... criei-a com o maior carinho... tratei-a sempre como a uma filha... pois bem, quando lhe entregaram a carta de liberdade... quando as moças a abraçaram e cobriram de flores... ela veio cair nos meus braços e encher-me de beijos... eu senti sua face colada à minha... todo o seu corpinho tremer como se ela estivesse sob a ação de uma bateria

elétrica... Por que tamanha emoção?... O que significava para essa criaturinha a LIBERDADE? Não tinha tudo quanto queria?... Não ia continuar a viver do mesmo modo? Eis aí a mais concludente resposta, que se pode dar aos estultos escravocratas que ousam dizer que o escravo é mais feliz do que o irlandês, do que o alemão e do que os outros proletários da Europa! Pois bem, eles são mais infelizes; no entanto nenhum quer vir para o Brasil só porque aqui há escravos (Gazeta da Tarde, 25 nov. 1880, p. 1, grifo no original).

Além da tentativa por parte dos proprietários de manutenção de relações de subordinação com seus escravizados forros, a palavra “liberdade” passa a ser alvo de mistificação e, como nos apresenta o relato, tornada quase um conceito de inalcançável abstração diante da brutalidade do sistema escravista brasileiro.

Da liberdade como benefício

Em outubro de 1882, a *Gazeta da Tarde* publicava a seguinte descrição de um benefício rendido à soprano italiana Adelaide Borghi-Mamo:

Ontem teve lugar o espetáculo em benefício da distinta cantora Borghi-Mamo. Flores, palmas e aplausos. Foram-lhe ofertados os seguintes presentes:

- . Um bracelete formado de pedaços do cascalho aurífero, presos uns aos outros com apurado gosto, arte e perfeito acabamento;
- . Um broche, navio de ouro;
- . Um broche, peixe de ouro;
- . Uma estrela cravejada de brilhantes;
- . Um par de brincos com brilhantes e safiras;
- . Um broche, punhal de ouro;
- . Um par de brinco de ouro e besouros;
- . Um broche de ouro, rubis, diamantes e pérolas;
- . Um *plateau* a leque de prata dourada, lavrada;
- . Um álbum com capa de veludo azul e guarnições de ouro com inscrição de admiradores;
- . Uma palmatória de prata;
- . Um cartão de visita de ouro;
- . Um castiçal e campã de prata;
- . Duas ventarolas de penas de pássaro;
- . Um leque de madrepérolas e penas;
- . Um leque de cetim marrom;

- . Um leque de tartaruga e rendas da Inglaterra;
 - . Um buquê de penas de pássaros;
 - . Uma jardineira com flores de penas;
 - . Uma almofada de cetim;
 - . Uma estrela de flores artificiais com as cores brasileiras e italianas;
 - . Um retrato foto-miniatura da Sra. Adelaide Borghi-Mamo, pintado e oferecido pela Sra. Gargano;
 - . E grande quantidade de buquês de cravos, violetas e flores-pássaros.
- (Gazeta da Tarde, 20 out. 1882, p. 1)

As noites de benefício (*benefit nights*) existiam desde o final do século XVIII e tiveram sua origem em países europeus. De acordo com o historiador Antoine Lilti (2018), a aparição dessa prática coincide com a emergência de uma figura historicamente inédita: a celebridade.

O crescimento urbano na Europa e a consequente explosão da atividade teatral nesses centros fizeram com que o teatro se tornasse um traço fundamental na sociabilidade das cidades. Em meio à expansão de uma economia cultural em que os teatros passavam a ser espaços economicamente vantajosos, uma cultura de vedetes e grandes estrelas foi tomando forma. Em sua origem, os benefícios consistiam em apresentações teatrais que tinham como objetivo transferir toda ou parte da receita arrecadada pela venda dos ingressos de determinada apresentação para um artista específico e seus empresários. Essa prática não só consolidava uma cultura de celebridades, como também ajudava a criar uma estrutura competitiva e desigual entre os trabalhadores das artes da cena, privilegiando certos artistas em detrimento de outros.

As figuras célebres, muitas vezes, não apenas eram beneficiadas em seus próprios países, mas faziam turnês – em especial para os países da América do Sul, durante o inverno europeu – em que também eram beneficiadas, arrecadando cifras impressionantes. Nesses países, aproveitando-se da posição estrangeira que ocupavam, as vedetes investiam em sua autoimagem de soberania e inquestionáveis talento e glória.

No entanto, como lembra Antoine Lilti, não demorou muito para a prática do benefício ser problematizada socialmente. Passou-se a questionar o quanto não seria injusto uma celebridade arrecadar montantes de dinheiro ao passo que outros trabalhadores – que acessavam essas vedetes na posição supostamente

passiva de espectadores – jamais teriam como soldo nem um milésimo dos valores destinados às grandes estrelas. O historiador pontua que a estratégia encontrada por artistas e empresários teatrais para manter operando esse sistema vantajoso, lucrativo e bem-sucedido do ponto de vista da mobilização emocional das plateias foi associar os benefícios às causas filantrópicas. Teria acontecido, portanto, pela primeira vez na história, a associação entre teatro e certo gesto assistencialista. Parte da renda arrecadada pelas noites de benefício passou a ser muitas vezes destinada a artistas pobres, adoecidos, pessoas com deficiência, bem como a associações com fim filantrópico: orfanatos, igrejas, asilos etc.

Podemos crer que algumas das consequências da associação entre benefícios e causas filantrópicas foram:

(1) a criação de uma economia em que alguns artistas se viram atados à necessidade de vincular seu trabalho a ações de caridade para manter seu *status* célebre, ou seja, teria se tornado necessário não apenas ser um artista, mas ser um artista filantropo. Como consequência disso, a paulatina emergência da figura de um artista-cidadão, que vincularia seu ofício a uma atitude filantrópica e socialmente responsável e, ao agir dessa forma, reafirmaria seu estatuto superior e merecedor do louvor público;

(2) a compreensão social do espetáculo como um acontecimento que não se basta em si mesmo, sempre devedor de algum tipo de benefício à sociedade – devedor, portanto, de uma espécie de contrapartida social como motor de sua justificativa e pertinência no interior da vida coletiva.

De volta ao contexto abolicionista brasileiro, outra noite de espetáculos: no benefício concedido à atriz Pepa, em maio de 1882, há um presente que se destaca em meio à extensa listagem dos que lhe foram ofertados:

- . *A liberdade de uma escrava oferecida em sua honra;*
- . Um rico colar, tendo 98 brilhantes e com prego para a cabeça, broche e medalha;
- . Um riquíssimo álbum estante com caixa de música, completa novidade;
- . Um magnífico anel com 20 brilhantes;
- . Uma pulseira de ouro e brilhantes;
- . Outra de ouro, pérolas e ametista;
- . Um broche de ouro de lindo esmalte;
- . Um esplêndido leque de madrepérola;
- . Duas lindas aves;

- . Um admirável ramo de penas;
 - . Inúmeras flores;
 - . Bilhetes de felicitação de escritores, artistas etc.
- (Gazeta da Tarde, 6 maio 1882, p. 1, grifo nosso)

Em meio às joias, flores, bilhetes e veludos, é concedido mais um mimo em sua honra: a liberdade de uma pessoa. Durante a década de 1880, no Brasil, muitos espetáculos foram convertidos em benefícios em prol da causa abolicionista. Muitas vezes eram os próprios artistas que demandavam de seus adutores a oferta de cartas de liberdade para que eles mesmos pudessem entregá-las à vista do público geral. As noites de benefício, portanto, foram sendo vinculadas alforrias de escravizados, traduzindo os gestos filantrópicos desse novo tipo de artista cidadão e de coração generoso.

As honras da noite de ontem couberam incontestavelmente ao Príncipe Imperial. Ali efetuou-se um benefício em favor de uma artista que reúne em si todas as boas qualidades de uma atriz completa – a Sra. Pepa. [...] Representou-se em primeiro lugar a conhecida peça o *Capitão Fortuna* em que Pepa foi unanimemente aplaudida. Ao terminar essa opereta, o Sr. Souza Bastos entra em cena e diz que, obedecendo ao costume estabelecido de todo empresário presentear com um mimo as atrizes no dia de seu benefício, vem ofertar à Sra. Pepa a dádiva que sabe ser mais agradável ao seu generoso coração. E entregou-lhe a carta de liberdade de uma mulher que a distinta atriz, com lágrimas nos olhos, entregou à infeliz redimida, depois de abraçá-la. Todos os espectadores, de pé, fizeram uma tal manifestação de entusiasmo e aplausos àquele ato que demonstra que a ideia abolicionista está profundamente arraigada, aquecida em todos os corações. Seguiu-se a representação da ópera *Luz elétrica*, do distinto escritor Cypriano Jardim e música do maestro Alves Rente. [...] A atriz beneficiada foi chamada muitíssimas vezes à cena, sendo sempre estrepitosamente vitorizada por todos os espectadores. (Gazeta da Tarde, 6 maio 1882, p. 1)

A febre dos benefícios da qual a província do Rio foi tomada na década de 1880 pode ser observada na seguinte divulgação de um dia qualquer na *Gazeta*: há ao menos quatro benefícios anunciados, incluindo uma noite de solidariedade em favor de Jordão, um “bom homem”, um benefício que chegou a contar com a presença do imperador e uma alforria que foi distribuída no teatro Vila Isabel:

Mais um benefício no Recreio. Mais um bom espetáculo. O benefício é em favor de Jordão, um bom tipo, o homem que tem salvo muitas situações, que tem tirado os atores de muitos momentos críticos. Um homem necessário e precioso. [...] No Sant'Anna também um benefício, e para uma sociedade beneficente. A peça escolhida é *Os mosqueteiros no Convento*. O imperador vai. [...] No elegante teatro Vila Isabel há hoje um espetáculo realizado pelo Grupo Dramático Abolicionista para com o seu produto arrancar do seio do cativo uma vítima dessa nefanda instituição. O grupo é formado por diversos moços, generosos e inteligentes que dessa maneira provam os seus sentimentos humanitários. Merecem e certamente terão a coadjuvação de todos na realização de um ato tão louvável. [...] Faz benefício no dia 11 do corrente, no teatro Príncipe Imperial, o bilheteiro daquele teatro, o amável Ayres Augusto dos Santos. Para essa noite, o beneficiado prepara uma agradável surpresa aos seus convidados, os quais desde já podem procurar suas cadeiras na bilheteria do teatro. (Gazeta da Tarde, 21 jun. 1882, p. 1)

Da liberdade encenada como mágica

Tendo esmiuçado alguns elementos presentes na prática do benefício e da alforria, assim como alguns de seus critérios, formas de arrecadação e os modos como se organizaram estratégias para tutelar a liberdade das pessoas alforriadas, retomemos a cena espetacularizada da entrega de cartas da liberdade nos palcos dos teatros.

De acordo com Angela Alonso (2012; 2015), o abolicionismo, tanto na luta político-institucional quanto na propaganda militante instaurada nos centros urbanos, se apoiou numa **retórica da mudança**; ele disputava um imaginário moral, apostando de modo estratégico no convencimento e no processo de subjetivação dos cidadãos em direção às ideias emancipacionistas.

Como destaca a autora, o cenário político dos centros urbanos das últimas décadas do século XIX tinha a ideia de transformação como central. No palco houve não somente uma adesão a essa ideia, como seu saturamento: de acordo com nossa hipótese, a transmutação da pessoa escravizada em cidadã livre realizada em cima do palco visava provar a possibilidade de uma radical mudança social. A metamorfose era assistida por um público que, por sua vez, também deveria se converter e adotar novos valores políticos e sociais. Tratava-se de um processo de mão dupla: o escravizado se tornava

cidadão liberto e o público experimentava um processo de elevação moral em sua atitude cidadã de apoiador e testemunha da cena da emancipação.

Queremos chamar a atenção para o fato de que havia à época um gênero teatral que se fundamentava justamente na lógica da metamorfose e da transformação: a mágica, modo como foi nacionalizado o termo francês *féerie*. Gênero teatral bem-sucedido no Brasil ao longo do século XIX, a mágica foi incorporada a partir de suas formas francesas. João Roberto Faria (2017), em estudo sobre a presença desse gênero no Rio de Janeiro oitocentista, lembra que a palavra *féerie* indica um “mundo fantástico habitado por fadas”, tendo inspiração nos ideais românticos, no imaginário mágico popular e nas mitologias europeias. Suas personagens principais, em geral, são seres sobrenaturais: fantasmas, demônios, gênios, fadas e duendes.

Muitas mágicas lidavam, do ponto de vista temático e formal, com a metamorfose: “sem compromisso com a verossimilhança, [a mágica] permite que um personagem agraciado com um talismã peça que outro personagem, no palco, junto dele, se transforme num animal” (Faria, 2009, p. 187). Ainda de acordo com Faria:

a mágica é um tipo de peça que seduzia o espectador pelos efeitos especiais, pela surpresa das mutações, pela riqueza dos cenários e figurinos. Mas quem efetivamente dava vida ao seu universo de fantasia eram os pintores dos telões, os maquinistas, os decoradores, os contrarregas, os figurinistas e os cenógrafos, profissionais capazes de simular no palco a erupção de um vulcão, um ciclone, o fogo do inferno, a vida na Lua, uma inundação. O avanço do conhecimento científico foi acompanhado de perto pelos profissionais do teatro. (Faria, 2017, p. 96)

Duas razões nos levam a avizinhar a mágica, como gênero teatral, da cena da alforria apresentada nas conferências emancipadoras. A primeira delas pode ser observada na leitura feita por Faria da mágica *Madone des Roses*, de Victor Séjour, quando destaca a apoteose do espetáculo. Nela, um telão representando o interior de um palácio renascentista começava a pegar fogo enquanto um ator descia uma escada em espiral resgatando do incêndio de modo heroico a donzela indefesa. No dia de sua estreia, parte do público pensou que o teatro ardia em chamas e debandou desesperado para fora do recinto, buscando ajuda.

Primeiro ponto, portanto: a mágica flerta com o maravilhoso, mas, ao mesmo tempo, com a radical experimentação do real em cena. Não se trata de insinuar explosões, incêndios, voos. Ela produz esses elementos de modo visível para o público, seja por meio de maquinarias, efeitos especiais ou traquitanas, seja exibindo como um corpo pode se transformar em outro com o apoio de ilusionismos. Materialidade e abstração se conjugam nesse gênero que foi bastante popular. De modo análogo à mágica, a relação entre realidade e virtualidade aparecem na cena da alforria quando, aos olhos do público e a partir do recebimento de um singelo documento, um “bem semovente” é tornado indivíduo livre e cidadão no intervalo de um segundo. A simples exibição do maquinário da emancipação em cena – no caso, um papel de ordem jurídica que confere a liberdade à pessoa escravizada – instaura uma performance em que, diante dos olhos do público, a maravilha da liberdade acontece.

O segundo ponto consiste nas diferentes partes dramatúrgicas das mágicas. Aqui, destacamos o momento ápice do espetáculo: a apoteose. A prática das apoteoses no âmbito político existe desde a Antiguidade, tendo provavelmente sido originadas na Grécia com o objetivo de organizar o reconhecimento cívico e público de grandes heróis. A prática migrou para o teatro, aparecendo como um momento de forte carga dramática de um espetáculo, demandando todo um maquinário cênico que o destacasse, visando o efeito sensível nos espectadores.

Nas mágicas, a apoteose consistia no quadro final. Seu objetivo era impressionar pelo luxo, pela grandiosidade e beleza. Em muitas mágicas, eram glorificadas personalidades, ideias ou sentimentos, e seu objetivo era um só: agir sobre os nervos do espectador. O momento da apoteose era justamente aquele relacionado à metamorfose. De acordo com Faria, o que mais impressionava era a **mutação em frente ao público**: metamorfose disposta à vista, evidenciada e explicitada, operando no espectador com a força de um golpe de teatro.

*

Há um episódio transcorrido em 1886 que pode auxiliar o movimento de aproximação entre mágica e cena abolicionista que vimos traçando.

Eis o que teria se passado: em turnê no Brasil com uma série de óperas, a soprano russa Nadina Bulicioff apresentou a *Aida*, de Verdi, no dia 10 de agosto de 1886. A ópera original conta a história de uma princesa núbia que é retirada

de sua terra e escravizada no Egito. José do Patrocínio, aproveitando que certa elite do Rio tinha os olhos sobre a artista, costurou, com o consentimento dela, que uma das récitas seria direcionada à causa abolicionista. Já era sabido de antemão por todos: naquela noite, Bulcioff entregaria, durante um dos momentos mais importantes da ópera, cartas de alforria para sete pessoas escravizadas. No final da ópera original, ainda escravizada, Aida é enterrada viva junto com seu amante. No dia 10 de agosto, a ópera não foi continuada após a entrega das cartas, dando à obra um outro desfecho: sete Aidas libertas. Na plateia estavam parte da elite do Rio e Dom Pedro II. Especula-se que o dinheiro da compra das cartas teria vindo da recusa da cantora em receber uma joia de seus admiradores, tendo lhes pedido que investissem na causa da abolição.

Figura 3 – Ilustração do espetáculo em benefício de Nadina Bulcioff preservada pela Fundação Biblioteca Nacional



Fonte: Revista Illustrada (10 ago. 1886), p. 4.

Um trecho da *Gazeta da Tarde* dizia o seguinte no dia da apresentação:

Sempre da mulher nos vieram todas as energias. Ela, por assim dizer, tem sido o vigoroso músculo do abolicionismo. E ainda é hoje uma representante deste sexo, que tem a fragilidade do vime, que nos vem inculcar novas forças – Nadina Bulcioff! Ela, a loura e formosa cantora, nasceu na pátria em que as lutas pela liberdade datam da aparição das primeiras tribos que a povoaram. *Sua alma, portanto, ao mesmo tempo que se identifica com a arte, sua irmã, tem repercussões para o sofrimento.* Por isso, hoje, a sua festa artística, *se é a glorificação do seu talento, é também a transformação de lágrimas em sorrisos, é uma risonha efeméride para os escravos.* Como bem disse um colega, Nadina Bulcioff não se contenta em ser uma cantora ilustre, eminente. *Possui também uma grande alma, um coração de verdadeiro artista.* (Gazeta da Tarde, 10 ago. 1886, p. 1, grifo nosso)

No jornal *O País*, periódico simpático à causa abolicionista, foi publicado, no dia seguinte ao evento:

A magnânima ação da Sra. Nadina Bulcioff não conseguiu despertar completamente a indiferença do público da nossa capital. Pensamos que o enorme teatro Pedro II não comportasse o número de espectadores que a curiosidade, a gratidão e a simpatia deviam arrastar a cena, sempre tocante, de um punhado de homens que adquirem a sua liberdade pelos *nobres impulsos do coração de uma artista*; o povo, porém, com sua *classe de espírito sem convenções, a classe que não vai ao teatro, que existe como repositório dos grandes sentimentos da alma* – o povo, esse lá estava, apinhado entre as galerias. *Ainda assim, o teatro apresentava um belo aspecto.* Ao entrar em cena a beneficiada, cobriram-na de flores e palmas, enviadas de todos os pontos do teatro. Cantou-se a *Aida*. Ao terminar a ária do 3º ato, *uma banda de música invadiu o cenário e o nosso colega José do Patrocínio apresentou os sete escravos que sob um delírio indescritível de palmas, vivas, poesias, pombos, flores e ao som do hino nacional, receberam das mãos da Sra. Nadina Bulcioff as suas cartas, tendo por testemunhas o povo, em pé, agitando os lenços.* Juncando o palco de ramalhetes, a cantora agradeceu em poucas palavras a ovação de que era alvo – e que disse ser a mais significativa que jamais recebera em sua vida. Escrevemos sob a impressão desse delírio, essa confusão da chuva de ouro e luz elétrica; o conjunto dessa brilhante festa, a alegria, o entusiasmo de tal forma se apodera de nós com tal violência que nos obriga a exclamar: – Ó tubas egípcias! Acabastes de vibrar as marchas triunfais que assinalam a vitória de um exército que vence os guerreiros que buscavam salvar do cativeiro a bela filha

africana. Cantai bem alto, bem sonoro, bem estridente esse episódio do grande poema da Liberdade. Vibrai toda a atmosfera e fazei ecoar em todo o mundo o nome saudado pela entusiástica plateia fluminense – dizendo que *pela primeira vez a refulgência da Aida perdeu um pouco da sua gala perante a imponência das cenas da Liberdade conquistando os seus filhos*. (O País, 11 ago. 1886, p. 2, grifo nosso)

Delírio, confusão de chuva de ouro e luz elétrica: seria essa a atmosfera oferecida pelo teatro à emancipação das pessoas escravizadas? Palmas, vivas, pombos, hino nacional, uma artista sendo alvo de ovação: seriam essas a trilha, as formas, o corpo da emancipação nos teatros? Que tipo de relação entre o artista e seu público foi essa que aconteceu no final do século XIX? Quais as vantagens e desvantagens de ser emancipado pelo coração de um verdadeiro artista? Esse coração de artista que afirma seu fazer, seu trabalho, sua arte sempre se colocando de forma nobre, como um forte aliado na disputa pela cidadania, pela liberdade e pelos direitos de seu público.

Conclusão

Ao longo deste artigo, procuramos responder à questão central sobre qual tecnologia emancipatória teria sido estabelecida nos teatros, cuja emergência remonta à década de 1880. Para isso, identificamos dois pilares fundamentais que formalizam essa tecnologia:

- **A liberdade concedida como benefício, e não como direito.** Pela associação entre arte, filantropia e abolicionismo, a liberdade nos teatros aparecia como um gesto de generosidade, vinculado à benevolência tanto dos artistas quanto do público. Esse enquadramento reforçava a ideia de que a alforria não era um direito inalienável, mas um favor concedido, atrelando a pessoa liberta a uma obrigação contínua de gratidão e dependência dos agentes dessa concessão.

- **A liberdade encenada como mágica – um movimento instantâneo, fugaz e abstrato – e não como processo histórico concreto.** Na cena da emancipação, a liberdade era dramatizada como dádiva, redenção e apoteose. Não apenas a pessoa escravizada se transformava em cena, mas, em meio à carga emocional resultante da hipervisibilização da mutação do escravizado

em cidadão livre, também o artista e o público se tornavam outros. A apoteose teatral identificava ambos na figura do redentor, atribuindo-lhes um papel ativo na concessão da liberdade e, por extensão, na construção de novos ideais de cidadania que formariam a consciência das próximas décadas no país.

Por fim, parece que é justamente por meio da hipervisibilização do procedimento da liberdade – ou melhor, do procedimento de transição jurídica entre o corpo do escravizado e o corpo do cidadão liberto – que um outro procedimento acaba se instaurando em cena. Tal mecanismo opera um deslocamento da emancipação, pensada como algo da ordem jurídica, e a projeta no campo da **esfera jurídica e, ao mesmo tempo, cultural**. Essa hipótese pode ser reafirmada pelo consenso do movimento abolicionista em relação ao destino das pessoas alforriadas: uma vez livres, elas deveriam imediatamente começar a cumprir a *via crucis* da educação em prol de adotar os mesmos critérios de civilidade já instaurados no país. Uma vez mais, visava-se a produção de cidadãos libertos morigerados, formados nos bons costumes e moderados em seus comportamentos e em suas formas de inserção social.

Se a escravização de africanos foi justificada ao longo de séculos por um argumento de ordem jurídico-teológica⁶, na cena da emancipação que se deu nos interiores dos teatros, observamos um deslocamento do polo teológico para o cultural no que diz respeito à necessidade da abolição. A cultura e as artes passavam, então, a se contrapor à legitimidade do sistema escravista que a igreja havia defendido via justificativa teológica. Apesar disso, quisemos demonstrar que, mesmo acontecendo no interior de um espaço laico, essa emancipação de ordem jurídico-cultural seguiu não somente vinculada a elementos do campo teológico, mas passou a sublinhar diversos aspectos desse campo. No entanto, agora, o dom da dádiva deixava de estar encarnado nas efígies dos santos e passava a se entranhar na figura do próprio artista.

Dádiva e redenção, ideais cristãos, permaneceram como pilares e, paradoxalmente, consolidaram-se como emblemas da apoteose da liberdade, mesmo sob a pretensa laicidade do discurso. Ao experimentar a catarse

6 No contexto colonial, especialmente no Brasil e outras colônias europeias, a Igreja Católica e as autoridades jurídicas defendiam que a escravidão dos africanos poderia ser justificada pela ideia de que esses indivíduos eram “salváveis” através da conversão ao cristianismo, ou ainda, que suas condições de vida eram superiores às daquelas de suas culturas originais (Moura, 2013).

da cena da alforria, o público das conferências se identificava com o papel de redentor – o cidadão virtuoso, corresponsável por aquelas liberdades. Talvez nesse público houvesse também o desejo de se contemplar diante de seu próprio coração magnânimo, um músculo que pulsaria investido da mesma nobreza dos artistas que, num gesto grandioso e filantropo, ofertavam liberdade e cidadania às pessoas até então escravizadas.

E é sobre essa tecnologia emancipatória que concebeu a emancipação como dádiva e a liberdade como um processo abstrato, instaurado por forças supra-históricas – uma tecnologia que, acreditamos, perdurou e se transformou ao longo do tempo, chegando ao presente sob diversas formas que este artigo ensaiou não apenas evidenciar, mas também expor em suas contradições.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, W. R. **O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ALONSO, A. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. **Tempo Social**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 101-122, 2012. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ts/article/view/53134/57196>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- ALONSO, A. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BEZERRA NETO, J. M. Se bom cativo, liberto melhor ainda: escravos, senhores e visões emancipadoras (1850-1888). In: MACHADO, M. H. P. T.; CASTILHO, C. T. (orgs.). **Tornando-se livre: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição**. São Paulo: Edusp, 2015. p. 257-276.
- BRASIL. Decreto nº 5.135, de 13 de novembro de 1872. Approva o regulamento geral para a execução da lei nº 2040 de 28 de Setembro de 1871. **Coleção de Leis do Império do Brasil - 1872**: Rio de Janeiro, v. 2, p. 1053, pt. 2. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-5135-13-novembro-1872-551577-publicacaooriginal-68112-pe.html>
- FARIA, J. R.; GUINSBURG, J.; LIMA, M. A. (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2009.
- FARIA, J. R. Moreira Sampaio e a mágica (*féerie*) no Brasil: a cornucópia do amor. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 90-121, 2017.
- FARIA, J. R. **Teatro e escravidão no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2022.

- FOUCAULT, M. Poderes e estratégias. *In*: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos IV**: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 236-246.
- GARCIA, M.; SOUZA, S. C. M. **Um caso de polícia**: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina: Eduel, 2019.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 30 ago. 1880, n. 45.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 6 set. 1880, n. 51.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 6 set. 1880, n. 63.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 25 nov. 1880, n. 119.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 31 jan. 1881, n. 27.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 14 abr. 1882, n. 83.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 6 maio 1882, n. 102.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 21 jun. 1882, n. 129.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 24 jul. 1882, n. 145.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 20 out. 1882, n. 241.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 28 nov. 1883, n. 279.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 7 jan. 1884, n. 5.
- GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, 10 ago. 1886, n. 180.
- LILTI, A. **A invenção da celebridade (1750-1850)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- MACHADO, M. H. P. T. **O plano e o pânico**: os movimentos sociais na década da abolição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MACHADO, M. H. P. T.; CASTILHO, C. T. (orgs.). **Tornando-se livre**: agentes históricos e lutas sociais no processo de abolição. São Paulo: Edusp, 2015.
- MATTOS, H.; GRINBERG, K. Código penal escravista e Estado. *In*: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MAYOR, M. F. S. **Espectáculo disforme**: o trabalho teatral da Casa da Ópera de Vila Rica (1769-1793). 2011. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003022161>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- MENDONÇA, J. M. N. Legislação emancipacionista, 1871 e 1885. *In*: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MOURA, C. **Dicionário da escravidão negra no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.
- NASCIMENTO, L. B. F. L. Espectáculos da liberdade: o movimento abolicionista e o campo teatral na cidade do Recife entre os anos de 1880 e 1888. *In*: SIMPÓSIO HISTÓRIA, CRISE SOCIAL E VULNERABILIDADES SOCIAIS PUC GOIÁS, 13., Goiânia, 2022. **Anais** [...]. Goiânia: ANPUH, 2022. Disponível em: <https://anpuhgoias.com.br/periodicos/index.php/caliandra/article/view/101>. Acesso em: 8 jul. 2025.

- O PAÍS, Rio de Janeiro, 11 ago. 1886, n. 233.
- PAIVA, E. F. Alforrias. *In*: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. S. (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- PEREIRA, M. S. **Uma viagem possível**: da escravidão à cidadania. Quintino Lacerda e as possibilidades de integração dos ex-escravos no Brasil. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1488.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- SCHWARCZ, L. M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: cor, raça e identidade no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SILVA, E. **As camélias do Leblon e a abolição da escravatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, E. Resistência negra, teatro e abolição da escravatura. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, [s. l.], v. 476, p. 287-304, 2018.
- SILVA, R. T. C. A escravidão em cena: teatro e abolição na Bahia oitocentista (1884-1888). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais [...]**. Goiânia: ANPUH, 2013. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548875180_a7c11d2ee792e17ea93eef66cf28bbb8.pdf. Acesso em: 8 jul. 2025.
- SOUZA, L. P. P. **Crítica de um teatro cidadão**: um estudo sobre o encontro entre o teatro e os ideais de cidadania no Brasil. 2024. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2024.tde-03072024-152210>
- SOUZA, S. C. M. Cá estou outra vez em cena: diálogos políticos nas *Scenas Cômicas* de Francisco Corrêa Vasques. **História Social**, Campinas, n. 12, p. 151-181, 2006. DOI: <https://doi.org/10.53000/hs.v10i12.201>

Recebido em 20/02/2025

Aprovado em 07/06/2025

Publicado em 11/08/2025



A emergência do *Grand-Guignol* no Brasil: um estudo sobre *Dominó Negro* (1916)

*The emergence of Grand-Guignol in Brazil:
a study on Dominó Negro (1916)*

*La emergencia del Grand-Guignol en Brasil:
un ensayo Sobre Dominó Negro (1916)*

Sofia Fransolin Pires de Almeida
Larissa de Oliveira Neves

Sofia Fransolin Pires de Almeida

Doutoranda do PPG Artes da Cena IA/UNICAMP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP, nº: 2021/09296-6. Realizou estágio de pesquisa no exterior - BEPE (nº2023/04645-8) na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França)

Larissa de Oliveira Neves

Professora associada do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Tem mestrado, doutorado e livre-docência pela Unicamp. Realizou pós-doc nas Universidades Sorbonne Nouvelle (França) e Brunel University (Inglaterra).



Resumo

O presente artigo visa apresentar um estudo inédito sobre a incursão do *Grand-Guignol* no teatro brasileiro a partir do século XX, por meio das turnês de companhias estrangeiras, mas também a partir da difusão do termo para classificar dramaturgias nacionais que apresentassem em suas estruturas elementos em comum com a linguagem francesa. Tomando como exemplo o caso da peça *Dominó Negro* (1916), de Guilhermina Rocha, o artigo visa trazer à luz um gênero que ainda é pouco abordado dentro da Academia, buscando compreender como o *Grand-Guignol* pode ser encarado, dentro do período pré-modernista, como uma tentativa de modernização do drama.

Palavras-chave: *Grand-Guignol*, Teatro brasileiro, *Belle époque*, Guilhermina Rocha.

Abstract

This study aims to describe the incursion of Grand-Guignol into Brazilian theater from the 20th century onward by tours from foreign theater companies and the diffusion of the term to classify national plays that share structural elements with the French style. Using the play *Dominó Negro* (1916) by Guilhermina Rocha (1884–1938) as a case study, this study seeks to shed light on a genre that remains largely underexplored in academia to understand how Grand-Guignol can be viewed within the pre-modernist period as an attempt to modernize drama.

Keywords : *Grand-Guignol*, Brazilian Theatre, *Belle époque*, Guilhermina Rocha.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo presentar un estudio inédito sobre la incursión del *Grand-Guignol* en el teatro brasileño a partir del siglo XX en las giras de compañías extranjeras, y también mediante la difusión del término para clasificar obras nacionales que comparten elementos estructurales con el estilo francés. Tomando como caso de estudio la obra *Dominó Negro* (1916), de Guilhermina Rocha (1884–1938), este artículo busca arrojar luz sobre un género que sigue siendo poco explorado en el ámbito académico, con el propósito de comprender cómo el *Grand-Guignol* puede considerarse, dentro del período premodernista, como un intento de modernización del drama.

Palabras clave: *Grand-Guignol*, Teatro Brasileño, *Belle époque*, Guilhermina Rocha.

Introdução – uma dramaturga brasileira na “*belle époque tropical*”

De meados do século XIX até o começo do século XX, a cultura francesa teve grande influência no teatro letrado brasileiro. Pode-se perceber tal diálogo em obras que vão de Martins Pena (1815-1848) a Roberto Gomes (1882-1922), passando por autores como José de Alencar (1829-1877) e Arthur Azevedo (1855-1908). A influência se dava de maneira assertiva, isto é, pela admiração às formas francesas, como ocorre em peças alinhadas às escolas românticas e realistas, e de maneira irônica, crítica ou subversiva, como se via especialmente nas comédias e no teatro musicado.

O francesismo foi um dos aspectos, entre tantos outros de nossa complexa formação cultural, que propiciou à história teatral brasileira relegar ao silenciamento diversos artistas que fugiam a certos padrões estéticos valorizados naquele meio letrado. Autores negros oitocentistas, como Arthur Rocha (1859-1888) e Xisto Bahia (1841-1894), mesmo tendo feito sucesso no século XIX, quase desapareceram dos estudos teatrais durante o século XX. Autoras como Guilhermina Rocha (1884-1938) e Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913), apesar da importância de suas obras, hoje em dia são desconhecidas da maior parte do público.

O Rio de Janeiro, capital da República, chegou ao começo do século XX com a exacerbação do apreço à cultura francesa, a ponto de seu prefeito, Pereira Passos, realizar as famosas reformas urbanas na cidade, ocorridas entre 1902 e 1906, inspirado no que havia sido realizado em Paris a partir de 1853, sob a direção de Georges-Eugène Haussmann (Silva, 2018). Na França, o período que vai do final do século XIX até a Primeira Guerra Mundial (1914) foi chamado de *belle époque* devido à efervescência de transformações artísticas e tecnológicas, sendo um período de grande prosperidade econômica para o país.

No Brasil, talvez por ter-se atingido o ápice de valorização da cultura francesa pelas elites locais, criou-se o termo *belle époque tropical*, tendo em vista a busca, na arte e nos meios letrados, de aproximar-se do que era vivenciado em Paris. Além disso, o processo de urbanização do Rio de Janeiro se ampliava, com aumento da população, da industrialização e, conseqüentemente, das diversões, como teatro, cinema, cafés-cantantes, entre outros (Needell, 1993).

Trata-se, talvez, de uma nova faceta do processo colonizador, agora num país sem a escravidão oficial e buscando adaptar-se à república.

O termo “*belle époque tropical*” ganhou notoriedade a partir do estudo de Jeffrey Needell (1993), *Belle Époque Tropical: Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. Embora ele evidencie que a influência francesa estava associada diretamente às classes sociais da elite brasileira, os aspectos nefastos de tal acultramento para a instauração dos preconceitos contra as formas de se fazer arte afro-indígenas nacionais começaram a ser desvendados muito tardiamente por nossa historiografia. Por muito tempo, parecia que a cultura do Rio de Janeiro do final do século XIX ao começo do modernismo espelhava-se unicamente nos parâmetros franceses, quando, na verdade, a maioria da população vivia uma cultura brasileira afro-centrada, que nem pensava sobre ou sequer conhecia formas culturais e costumes franceses.

Foi nesse caldeirão que começou a trabalhar a jovem atriz e dramaturga Guilhermina Rocha. Embora sua obra tenha sido negligenciada após sua morte, e ainda que ela tenha deixado a vida artística no auge de sua carreira para se tornar médica, é espantoso que praticamente nada sobre ela tenha permanecido nos anais historiográficos. Afinal, seus três dramas carregam elementos que se identificam com a arte valorizada pela elite da *belle époque*, isto é, inspiram-se em uma estética de drama francês, trazem diálogos densos e apresentam temas domésticos carregados de tensão.

Essa ausência é paradigmática do problema histórico do nosso teatro, que deixava de lado as pessoas e as artes mais conflituosas e subversivas de seu tempo, como seria o caso da mulher branca que escrevia sobre a posição domesticada e aprisionada na qual a sociedade a inseria. Dificilmente a obra dramática de Guilhermina Rocha poderia ganhar espaço naquele contexto, sendo ela mulher e evocando em suas peças, entre outras questões, o feminicídio (palavra que nem existia na época).

Em uma investigação atenta sobre a vida e a obra dessa artista, tem-se encontrado uma produção intensa e de importante relevância tanto em cena quanto na pena, sendo ela mais um exemplo que contraria os pressupostos machistas de que a dramaturgia foi um ofício historicamente ligado ao gênero masculino, como a historiografia deixava entrever. Era como se as mulheres

só tivessem começado a escrever teatro com constância a partir do final do século XX (com algumas exceções, como a sempre mencionada, mesmo que também sem o devido reconhecimento, Júlia Lopes de Almeida [1862-1934]). No entanto, pesquisas recentes têm mostrado cada vez mais o contrário. O estudo de Valéria Andrade Souto-Maior (1996), *Índice de Dramaturgas Brasileiras do Século XIX*, é apenas uma das pesquisas que vêm demonstrando como muitas mulheres escreviam teatro no século XIX, mas que tais obras simplesmente não chegaram até os dias atuais.

Uma particularidade salta aos olhos quando encaramos a fortuna literária de Guilhermina Rocha: a diversidade de gêneros teatrais nos quais a artista se aventurou ao longo de sua carreira. Ela foi do drama de inspiração naturalista ao teatro de revista. Embora tenha sido depois esquecida, à sua época Guilhermina Rocha foi apontada pela imprensa como uma dramaturga promissora, com o talento e a expertise do palco e atenta aos principais movimentos da cena europeia. Mesmo assim, seus dramas nunca foram encenados.

Dentre as formas da cena europeia nas quais Guilhermina Rocha se inspirou, destaca-se com certo pioneirismo – ainda que seja difícil cravá-lo como ineditismo – sua aventura pelo gênero do *Grand-Guignol*. Ao mesmo tempo que o gênero, teoricamente, estaria ligado ao que se esperava do teatro por parte da elite da época – inspiração em um movimento francês de teatro dramático – a audácia das composições a colocavam em um patamar subversivo para a época, com textos que ainda hoje causam espanto pela maestria com que Guilhermina Rocha transforma a forma em brasilidade ao mesmo tempo que mantém as configurações do *Grand-Guignol* francês. Trata-se de um gênero com pouquíssima bibliografia disponível no Brasil e, mesmo na França, não é um dos tipos de teatro que conta com abundantes estudos.

Isso ocorre provavelmente porque, ainda que a obra de Guilhermina Rocha tenha se mantido na esfera do drama, e, nesse sentido, se coadune com as formas mais apreciadas no começo do século XX, na França o gênero do *Grand-Guignol* ocupava um lugar periférico às grandes salas de espetáculo dos “teatros nacionais” (como são chamados aqueles subvencionados pelo governo) e teve com o tempo suas formas assustadoras ampliadas aos limites do horror, conforme descrito em seguida. Trata-se de um tipo de

teatro que, se de início fora atrelado à corrente naturalista e às tentativas de modernização do drama, com o tempo e a radicalização em direção ao horror, foi relegado, dentro dos estudos acadêmicos, ao patamar negativo do teatro chamado de entretenimento. A intensidade das cenas de violência e horror nas produções com certeza contribuíram para que o gênero se mantivesse num espaço secundário, já que o teatro valorizado pelas elites da época enaltecia a sobriedade.

Este artigo traz informações inéditas¹ sobre a composição do gênero do *Grand-Guignol* na França e suas características, suas influências no Brasil e como se deu sua projeção na obra de Guilhermina Rocha, analisando, para tanto, uma de suas peças.

***Grand-Guignol*: um teatro, um gênero, uma linguagem?**

Théâtre du Grand-Guignol foi o nome dado para um pequeno espaço de espetáculos localizado no *quartier* Pigalle em Paris entre os anos de 1897 e 1962. Em sua origem, o teatro, fundado por Oscar Méténier (1859-1913), visava dar continuidade à pesquisa iniciada em parceria com André Antoine (1858-1943) nos curtos, porém importantes, anos do *Théâtre Libre* (1887-1896).

De início, o pequeno teatro explorava, em suas montagens, os limites da dramaturgia naturalista, que surgia ao longo dos anos 1880 como contraponto, por um lado, à tradição teatral ligada à *pièce bien-faite* e ao teatro clássico², difundida pelos teatros subvencionados, como era o caso da *Comédie Française* e do *Théâtre l'Odéon*; e, por outro, ao teatro ligeiro e musicado que, desde o século XVIII, angariava público com os populares *vaudevilles* e *revues* em teatros como o *Palais-Royal*, *Folies Bergère*, e *Châtelet*, para citar alguns.

Após uma forte inspiração nos *faits divers* e usando de um olhar atento para uma parcela da população subrepresentada na cena teatral

1 O artigo se baseia em pesquisa de fontes primárias e secundárias realizada por Sofia Fransolin Pires de Almeida em seu projeto de doutorado, "AMADORAS: A transgressão dos papéis sociais de gênero na dramaturgia feminina da Belle Époque Tropical (XIX - XX)" (Fapesp 2021/09296-6), e em estágio de pesquisa realizado na França (Fapesp 2023/04645-8).

2 Entre alguns importantes nomes de dramaturgos representados nesses teatros, destacam-se os contemporâneos Eugène Scribe, Alexandre Dumas (e Dumas Fils), Victorien Sardou e Émile Augier, além de clássicos como Molière, Racine e Shakespeare.

mais tradicional, o *Théâtre du Grand-Guignol* deslocava sua atenção para longe da sala de estar burguesa, e encarava as ruas, as noites e as pessoas à margem da *belle époque*. Como propõem os pesquisadores Richard Hand e Michael Wilson (2002), o *Théâtre du Grand-Guignol* esgarça as contradições políticas e sociais da *belle époque*.

Ao longo de suas seis décadas de existência, o pequeno espaço localizado no *impasse cité Chaptal*³ foi gerido por diferentes nomes que trouxeram, consecutivamente, mudanças em seu modo de produção, estilo e público-alvo, ainda que resguardando a ideia originalmente constituída por Méténier, de apresentar ao público a crueza explícita de um teatro hipernaturalista com textos curtos, normalmente compostos por um só ato, que eram representados durante uma *soirée* em uma sequência que intercalava comédias e dramas. Uma noite no *Théâtre du Grand-Guignol* podia ter de cinco a sete peças curtas seguindo essa estrutura de *douche écossaise*, ou seja, a intercalação consecutiva de humores provocando em seu público sensações exacerbadas entre “o riso e o choro” (Pierron, 1995).

Com Max Maurey (1866-1947), que assumiu a direção do teatro após sua inauguração, o espaço passou de “laboratório naturalista” para “casa do horror”. “O teatro herdado por Max Maurey ainda não era o ‘Teatro de Horror’ *per se*, mas uma ‘casa do naturalismo’, dedicada a representações fidedignas de uma parcela da sociedade desumanizada pelo capitalismo e pela moralidade burguesa”⁴ (Hand; Wilson, 2002, p. 5, tradução própria).

Entre 1898 e 1914, Maurey transformou o *Grand-Guignol* no que ele viria a ser. Durante sua direção, a estrutura previamente proposta por Méténier, de intercalar peças mais densas com peças mais leves, se radicalizou, especialmente no que tange seu caráter de horror. São esses textos mais densos e carregados de violência que, ao longo do tempo, tornaram-se sinônimo do termo *Grand-Guignol*.

3 Pequena rua sem saída localizada no coração de *Pigalle*. O espaço que abrigou o *Théâtre du Grand Guignol* fora usado anteriormente como uma capela guarda em sua estrutura arquitetônica aspectos sacros, o que gera maior contradição ao público quando encaramos o repertório encenado naquele espaço.

4 No original: “*The theatre that Max Maurey inherited was not the theatre of horror per se, but a successful house of naturalism, dedicated to the true-to-life representation of a society dehumanized by capitalism and bourgeois morality*”.

Após Max Maurey, Camille Choisy, Jacques Jouvain e Eva Berkson deram continuidade ao gerenciamento do teatro que se tornou sinônimo das manifestações explícitas de horror, sanguinolência e forte apelo visual, por meio do uso intensivo de efeitos especiais que simulavam decapitações, esquartejamentos, estupros e transformações de humanos em criaturas monstruosas. Destaca-se nesse quesito a figura de Paul Ratineau, ator e responsável técnico do *Théâtre du Grand-Guignol*, que, sob a direção de Camille Choisy, a partir de 1915, passa a explorar as técnicas de efeitos especiais que permitem que o suspense e horror presente nas dramaturgias sejam levados à cena com o máximo de realismo possível. Ratineau é responsável pela criação de grande parte dos efeitos especiais que se baseiam, em sua maioria, em truques de ilusionismo, sonoplastia, técnicas de iluminação e maquiagem (Gordon, 1988).

Para além disso, o apelo do *Grand-Guignol* por temáticas que tangiam à medicina, em especial à psiquiatria, com peças que se passavam dentro de hospícios, e o erótico, especialmente por meio de uma objetificação exacerbada do corpo feminino, tornam-se, ao longo dos anos, características presentes nas peças pertencentes a essa linguagem.

Em suas seis décadas de existência, o *Grand-Guignol* se popularizou e alastrou-se, seu público, que de início era formado por uma pequena parcela da população, avessa à moral burguesa vigente na época, ao longo dos anos ganhou apelo no *mainstream*, tornando-se até mesmo casa de divertimento de soldados nazistas durante a ocupação de Paris na Segunda Guerra Mundial, antes de perder seu espaço e sua relevância, tornando-se finalmente sinônimo de uma estética *kitsch*.

Mas afinal, o que seria o *Grand-Guignol*? A ideia de que o pequeno teatro parisiense transformou-se em um gênero específico não é consenso entre os poucos pesquisadores que se dedicaram a estudar a influência dessa empreitada poética e estética.

Se Agnès Pierron (1995), principal nome no estudo do *Grand-Guignol*, defende a ideia de que o termo pode designar por vezes um espaço (o Teatro da *cit  Chaptal*) ou um gênero (caracterizado por dramas baseados em *faits divers* com forte apelo ao grotesco, ao violento e ao explícito), outros pesquisadores se apoiam na ideia de que os textos que esse teatro representava possuíam em suas tessituras dramáticas influências não apenas

do naturalismo, mas também da estrutura melodramática e simbolista (Hand; Wilson, 2002).

O pesquisador Michel Corvin sintetiza a tese de uma multiplicidade de influências circundando o *Grand-Guignol* em seu artigo “*Une dramaturgie de la parole?*” e defende, por fim, que forçar uma multiplicidade de dramaturgias tão diversas, que vão do “melodrama, ao teatro científico, o teatro de *Boulevard*, o Burlesco, o *noir* e a comédia burguesa”⁵ (Corvin, 1998, p. 156, tradução própria), e compôr um mesmo “gênero” seria um “abuso de linguagem, se encaramos o termo [gênero] a partir de seu sentido estritamente dramático”⁶ (Corvin, 1998, p. 156, tradução própria).

Para Corvin, o *Grand-Guignol* seria um teatro fortemente ligado à palavra, no sentido mais clássico do termo, em que se busca gerar efeitos (geralmente de medo e terror) a partir de procedimentos consolidados da dramaturgia, como a criação de expectativa por meio da troca de diálogos, e de recursos de reviravolta dramática, fazendo uso de peripécias inesperadas.

Nesse sentido, a palavra é a ação dentro do *Grand-Guignol*, e suas dramaturgias, por mais diversas que sejam, resguardam essa característica em comum, ou seja, o desenrolar dramático que arrasta exasperadamente o discurso de um mal porvir. O ato odioso, o clímax, que se traduz na ação violenta, é o recurso final das peças que ampliam seu efeito de horror por meio desse alongamento do discurso em si.

Em peças como *Lui!*, de Oscar Méténier, *Au téléphone*, de Charles Foleÿ e André de Lorde, ou *Les trois Masques*, de Charles Méré, é possível observar esse esgarçamento do discurso, como proposto por Corvin, no qual o elemento de terror não reside tão somente no ato final, mas na construção contínua de uma atmosfera de mau agouro nas falas das personagens.

Por mais controversa que seja a definição do que é o *Grand-Guignol*, é possível ainda assim afirmar que o movimento preconizado pelo *Théâtre du Grand-Guignol* teve força e impacto para firmar uma estética e uma poética próprias que permitem a identificação do termo com uma linguagem teatral

5 No original: «[...] certaines ressortissent au mélodrame, d'autres au théâtre scientifique, au théâtre de Boulevard, à la Pantalonnade, au scénario de film noir, à la comédie bourgeoise».

6 No original: «Mais, c'est un abus de langage si l'on en tient à une visée strictement dramaturgique».

específica e replicável. Ainda que a produção do Teatro da *cit  Chaptal* escape da ideia de g nero como convenção dramática, justamente por propor em suas peças uma multiplicidade de referências diversas e uma dramaturgia apoiada em preceitos clássicos, como argumenta Corvin, o fen meno do *Grand-Guignol* parece ser resultado de seu tempo, no qual a importância da encenação supere uma ideia literária de g nero, instaurando-se como sinônimo de linguagem de encenação teatral.

Tem-se como hipótese, portanto, que a aplicação do termo *grand-guignol* como equivalente a um g nero específico criado e aprimorado no teatro homônimo em Paris refere-se menos à ideia literária de g nero do que a uma ideia ligada à g nero teatral como um fen meno que funde dramaturgia e encenação, ainda mais se considerarmos o período histórico em que esse teatro se desenvolve, marcado pela crise do drama e pelo desenvolvimento e evolução da ideia de encenação moderna.

É com base na ideia de linguagem *grand-guignolesca* que poderemos compreender a influência das criações do *Théâtre du Grand-Guignol* em outras produções que passaram a ser classificadas como tal a partir do século XX, assim como a referência ao *Grand-Guignol* no que viria mais à frente se tornar o cinema de horror *gore*⁷. Em resumo, o *Grand-Guignol* se classifica como um teatro de matriz hipernaturalista, que, em sua origem, baseava-se em *faits divers* para encenar histórias de violência e horror. Entre as principais temáticas abordadas por esse teatro estão a traição, a vingança e o mal-entendido. Sua dramaturgia propõe uma construção crescente da atmosfera de suspense da trama até seu clímax trágico, e é alimentada pela tensão criada por meio do esgarçamento da ação prenunciada. Num jogo de “dito e feito”, a t nica do *Grand-Guignol* não reside na surpresa de um ato final trágico e sanguinolento, mas justamente em sua inevitabilidade.

É a partir desse panorama que analisaremos a seguir a repercussão da linguagem nascida em Paris no teatro brasileiro.

⁷ Subgênero do terror caracterizado pela manifestação explícita e gráfica de atos de violência e sanguinol ncia. Também conhecido como horror *splatter*.

O *Grand-Guignol* e o Brasil

As incursões do *Grand-Guignol* em outras regiões do mundo ainda são pouco estudadas. Pierron (1995; 2002) destaca que, apesar das turnês mundiais feitas pela trupe francesa, que chegou a visitar países da Europa como Inglaterra, Itália e Alemanha, além de Estados Unidos, Brasil e Argentina, foram poucos os territórios fora da França que se dedicaram a criar uma tradição *grand-guignolesca* própria. A autora destaca a Inglaterra como uma exceção nesse quesito.

Em se tratando de Brasil, mais especificamente, a autora coloca que, para além da turnê feita pela trupe ao Rio de Janeiro e a São Paulo, em 1922, a influência do *Grand-Guignol* estaria presente na obra de Érico Veríssimo (1905-1975), principalmente em sua primeira publicação, a coletânea de contos *Fantoches*, de 1932 (Pierron, 1995). No entanto, a afirmação da autora desvela uma lacuna em relação à incursão e influência da linguagem no Brasil. Ainda que não completamente equivocada, visto que os contos de Veríssimo de fato podem ser lidos como carregados de influência *grand-guignolesca*, com suas atmosferas soturnas e cenas de violência e morbidez inspiradas em Edgar Allan Poe e Villiers de L'Isle-Adam, ela é limitadora. A afirmação demonstra uma certa superficialidade diante do impacto do *Grand-Guignol* no país, uma vez que, como tem sido demonstrado em pesquisas nos acervos da Hemeroteca Digital, o termo surgiu na imprensa brasileira décadas antes da publicação de Veríssimo, ou até mesmo da turnê da trupe oficial do *Théâtre du Grand-Guignol*.

O uso do termo na mídia apareceu pela primeira vez ainda em 1899, dois anos após a inauguração do *Théâtre du Grand-Guignol* em Paris. Em nota do dia 12 de novembro de 1899, o jornal *Gazeta de Notícias* divulgou que a sala do teatro parisiense havia sido reaberta no mês anterior, já que o *Théâtre du Grand-Guignol* havia sido fechado pela censura prévia francesa ainda em 1897, meses após sua inauguração. Apesar da informação pouco precisa, a pequena notícia estampada na segunda página do jornal revela que, já nessa época, a existência daquele teatro era de conhecimento de uma parcela da população carioca. A partir de então, o termo passou a ser utilizado nas sessões de *faits divers* dos principais jornais, adjetivando supostos crimes regados a violência que eram cometidos na capital brasileira.

Mas foi na primeira década do século XX que a imprensa passou a usar o termo também para referir-se a produções artísticas nacionais. Em 1907, a revista *Fon-Fon* anunciava o texto *Pierrot e Colombina*⁸, de Luiz Edmundo, como “Mais uma peça para o Grand-Guignol nacional” (Fon-Fon, 1907, p. 28), e ainda que registros anteriores a essa data referindo-se a produções nacionais como *Grand-Guignol* não tenham sido localizados, a estruturação da frase sugere um feito que, não sendo inédito, seguia uma tendência do seu tempo.

Três anos depois, em 1910, João do Rio publicou em sua coluna na *Gazeta de Notícias* um texto abordando a popularidade do “gênero” (Rio, 1910, p. 5) francês e da sala de espetáculos parisiense, aproveitando para divulgar a chegada da *Companhia Italiana do Grand-Guignol*, de Alfredo Sainati, em solo carioca para realização de uma turnê que contava com um repertório amplo de peças *grand-guignolescas* (Rio, 1910). Dias depois, João do Rio publicou outra notícia, embarcando no sucesso da companhia italiana e trazendo o *Grand-Guignol* novamente como tema; na ocasião, o autor aproveitou para denominar sua própria peça, *A última noite*, também de 1907, como mais um exemplar nacional deste “gênero” (Rio, 1910, p. 5).

Ao longo de 1910, a imprensa carioca cobriu ativamente a turnê da trupe italiana realizada no Teatro Municipal, e que provocou grande sucesso nos palcos cariocas, causando verdadeiras “enchentes”. Segundo João do Rio, as apresentações da companhia eram “o máximo da emoção numa sobriedade literária quase cenográfica. Eu chamaria o *Grand-Guignol* um teatro cirúrgico. Cada peça é uma operação sem clorofórmio. Os autores, cirurgiões frios e indiferentes” (Rio, 1910, p. 1).

A turnê na trupe italiana, que após temporada no Municipal ficou em cartaz também no Teatro São Pedro, foi seguida da chegada de uma trupe francesa que, como estratégia de *marketing*, alegou, inclusive, ser a trupe oficial do *Grand-Guignol* (a mesma que possuía a casa de espetáculos em *Pigalle*). Ainda que a alegação tenha sido desmentida (Theatros e...,

8 Até o momento de escrita deste artigo, o texto ainda não havia sido localizado, logo informações mais detalhadas sobre a trama da peça não estão disponíveis. Mas é válido afirmar que a temática carnavalesca, a ideia de mascaramento e a figura do *Pierrot* são elementos frequentes em peças do *Théâtre du Grand-Guignol* (Pierron, 1995).

1910, p. 4), o grupo permaneceu em cartaz no *Palace Théâtre* com montagens de textos conhecidos do gênero, como *Lui!*, de André de Lorde.

O sucesso de ambas as turnês, em especial a da aclamada Companhia Italiana, provocou uma resposta nacional. Em 1907 *A última noite*, de João do Rio, já havia subido aos palcos no Teatro Recreio Dramático, em montagem “que o público sustentou no cartaz, mas que, salvo as exceções dos grandes críticos [...], um bando de pequenotes, cujo vício inicial é a teimosa ignorância, não quis compreender” (Rio, 1910, p. 5). Em 1911, foi a vez da Companhia Nacional Lucília Peres se aventurar pelo gênero, ocupando o Teatro Apollo com peças inspiradas no repertório internacional que havia visitado o país no ano anterior, entre as quais *O Guarda-Chaves* e *A fuga de Mme. Caramon*, de Pierre Jeanniot (Theatros e..., 1911, p. 7).

Em 1915, é a vez da Empresa Paschoal Segreto anunciar a estreia do “guignol” *O Guarda Chaves*, no Theatro São José (Theatros, 1915a, p. 3). No mesmo ano, Segreto também abrigou no Teatro São Pedro a *Companhia Italiana de Dramas, Comédias e Grand-Guignol*, de Tina Orsini, que encenou os dramas *O enforcado*, de André de Lorde, *Vingança Sarda*, de Charles Méré, e *O beijo nas trevas*, de Maurice Level (Theatros, 1915b, p. 3)⁹.

A partir de 1913, com o crescimento do número de salas de cinema, o termo também passou a aparecer na mídia nacional para referir-se às exhibições de filmes de horror, como foi o caso de *O Mistério da Rua Donskaya*, exibido em abril de 1913 no Cinema Avenida, “um impressionante filme trágico, gênero *Grand-Guignol*” (Os nossos cinemas, 1913, p. 2).

É interessante observar esse crescente uso do termo francês dentro da imprensa brasileira para referir-se às produções artísticas que, segundo as notícias da época, eram carregadas de mistério, violência, suspense ou terror. Esses estudos iniciais sobre a difusão do termo em território nacional, ainda nas primeiras décadas do século XX, têm demonstrado que a chegada e popularização do teatro de horror no Brasil ocorreu muito antes do que postula Agnès Pierron em seu livro.

9 Os títulos das obras francesas foram divulgados pela imprensa brasileira com seus títulos já em português, uma pesquisa mais apurada será necessária para delimitar com precisão os títulos originais, uma vez que as traduções nem sempre são literais, mas há indícios, a partir da leitura das obras originais, de que *Vingança Sarda* seja a versão de *Les trois Masques* e *O beijo nas trevas*, de *Le baiser dans la nuit*.

Se essas primeiras dramaturgias nomeadas *grand-guinolescas* no Brasil não carregavam o apelo *gore*, que o cinema pôde explorar com mais tempo e maestria, ainda assim elas apresentavam elementos do naturalismo explícito proposto por Oscar Méténier, como também do trabalho apurado de Max Maurey na criação de desenvolvimento crescente da tensão dramática até seu desfecho trágico e explícito (Gordon, 1988).

Dominó Negro: um *Grand-Guignol* brasileiro

Em 1914, o *Grand-Guignol* é mais uma vez citado pela imprensa nacional. E desta vez fazendo referência a uma dramaturgia inédita da jovem escritora Guilhermina Rocha (1884-1938): o episódio dramático *Dominó Negro* (Notícias Theatraes, 1914, p. 4).

Guilhermina Rocha foi uma atriz e dramaturga nascida no Rio Grande do Sul em atividade entre os anos de 1902 e 1915 nos palcos cariocas. De acordo com pesquisas realizadas em fontes primárias, chegou ao Rio de Janeiro em 1902, quando começou a atuar como amadora na companhia de teatro do Hodierno Club. Em 1904, estreou como atriz profissional na Companhia de Dramática Portuguesa, de Eduardo Vitorino. Ao longo de pouco mais de uma década, a atriz compôs o elenco das principais companhias luso-brasileiras em atividade na capital, além do elenco oficial do Teatro Municipal na temporada de 1910. Em 1914, estreou como dramaturga publicando um drama em três atos intitulado *Volúpia* após incentivos de Coelho Netto para que a até então atriz dedicasse o seu tempo não apenas à atuação e à tradução de *vaudevilles* franceses, mas também à elaboração de peças originais.

Foram localizadas, até o momento, cinco peças de autoria de Rocha, entre elas os dramas *Volúpia* (1914), *Dominó Negro* (1916), *A Ressaca* (1916) e duas peças de teatro ligeiro, a burleta-revista *O Caradura* (1918) e a pochade-fantasia *O Perereca* (1921), estas últimas encenadas pela Companhia do Teatro São José, empresariada por Paschoal Segreto.

Dominó Negro, publicada pela Editora Pimenta de Mello¹⁰, foi a segunda peça de Guilhermina Rocha, e, ainda que só publicada em 1916, dois anos

10 Até o presente momento foram encontrados dois exemplares desta publicação, o primeiro localizado nos acervos da Biblioteca Nacional e o segundo no Real Gabinete Português de Leitura, ambos no Rio de Janeiro.

antes já surgia na imprensa carioca rumores de uma possível montagem deste novo *Grand-Guignol* pela Companhia João Barbosa no Teatro Rio Branco, que por fim não estreou. Com a publicação do texto, a imprensa passou a classificar massivamente o episódio dramático de Rocha como um *Grand-Guignol*, o que demonstra que o termo não só já era conhecido no Brasil como adjetivava um tipo de escrita dramática que sugeria em sua tessitura uma linguagem específica cujos principais elementos seriam a brevidade do texto, a inspiração em *faits divers*, a tensão construída no desencaixar das cenas e o desfecho violento.

Ainda que a autora tenha classificado sua peça como “episódio dramático”, quando analisamos a estrutura narrativa de *Dominó Negro* em relação aos outros textos divulgados como *Grand-Guignol*, compreendemos que, se pode ter sido uma estratégia de divulgação da imprensa vincular a peça de Guilhermina a uma linguagem que nas primeiras décadas do século XX ganhava popularidade não só na França, mas também no Brasil, fato é que *Dominó Negro* apresenta uma construção dramática que dialoga intrinsecamente com as dramaturgias apresentadas pelo teatro da *cit  Chaptal* em suas primeiras décadas de existência.

A dramaturgia ficcionaliza um caso policial ocorrido no Rio de Janeiro em que um homem matou a esposa durante as comemorações de carnaval. Na peça de Rocha, a trama se desenrola numa noite de carnaval, quando um casal de amantes, Elvira e Otávio, se encontram na casa do jovem para passarem o feriado juntos. Elvira é casada com Ernesto, um homem descrito como violento e ciumento, tal qual Otelo. Aproveitando uma viagem inesperada do marido a São Paulo, Elvira propõe a Otávio que festejem juntos, visto que a jovem mulher sempre nutriu o desejo de frequentar uma festa à fantasia. Se a princípio Otávio se mostra incerto sobre o desejo da amante, logo é convencido, combinando com Elvira que ela retorne à sua casa, já fantasiada de Dominó Negro para jantarem e depois irem ao baile carnavalesco.

Nesse ínterim surge Flora, ex-namorada de Otávio, que, após passar meses em Minas Gerais, para onde partiu depois de uma briga que levou ao término da relação, retorna ao Rio de Janeiro para se reconciliar com o rapaz. A jovem aparece na casa de Otávio também fantasiada de Dominó Negro, porém não o encontra, deparando-se apenas com Maria, empregada

de Otávio e cúmplice de Flora. Maria confessa à jovem que ela não retornou em bom momento, visto que naquela noite Otávio teria um encontro com sua amante. Flora não demonstra ciúmes; pelo contrário, propõe pregar uma peça no casal, escondendo-se na casa até o horário do jantar.

Porém, chega inesperadamente Ernesto, marido de Elvira, que, desconfiado do comportamento da esposa, havia armado a viagem a São Paulo como justificativa para flagrar o adultério. Ernesto depara-se com uma jovem mulher vestida de Dominó Negro. Thereza, a empregada do casal Ernesto e Elvira, havia confessado ao patrão que a sua esposa usaria esta veste para cometer o adultério, e, em um surto de fúria, Ernesto mata a jovem fantasiada. Aparece em cena Otávio à procura de Maria e depara-se com Ernesto junto ao corpo imóvel no chão da sala. Os dois travam uma batalha de forças, visto que o marido também quer matar o amante. A luta é interrompida quando, de fora da cena, Elvira clama por Otávio. A voz é reconhecida pelos homens, causando estranheza, e Otávio desvela a fantasia do cadáver, revelando Flora morta.

Enquanto os homens vivem esse momento de revelação, fora da cena, Maria aconselha Elvira que fuja. Ernesto, em fúria, desacreditado de ter matado uma “inocente” (Rocha, 1916, p. 23), clama para que a dona da voz apareça, ao que surge em cena, num rompante, Maria, acobertando Elvira e assumindo-se como autora do grito. Após essa revelação final, cai o pano rapidamente.

Uma análise dramatúrgica da peça de Guilhermina Rocha nos permite resgatar elementos que a aproximem do *Grand-Guignol* da época, a começar pela sua intriga que alega ser inspirada em um crime real que ocorreu no Rio de Janeiro durante o carnaval, ou seja, *Dominó Negro* é, nesse sentido, a transposição ficcionalizada e dramatizada de um acontecimento real, de teor violento, incitado por uma ideia de vingança, cuja temática central é a traição, elementos centrais presentes nas *comédie rosses*¹¹ naturalistas (Gordon, 1988).

11 A terminologia refere-se às peças da vanguarda naturalista que, deslocando o olhar da sala burguesa e das classes mais abastadas para encarar a população trabalhadora, e os grupos sociais à margem do teatro burguês, apresenta uma crítica sarcástica aos ideais vangloriados pelas elites daquela época. Como apresenta Daniel Gerould: “*Comédie Rosse takes sardonic pleasure in undermining the high ideals of traditional religious morality by showing how harsh economic facts and biological drives render those ideals hollow and inoperative. Without comment or condemnation - and only the trace of an ironic sneer - the playwright allows the bare truth to expose the falsity of society’s hypocritical pretensions*” (Gerould, 1984, p. 16).

Para além disso, a própria ideia de que o crime abordado dentro da dramaturgia de *Dominó Negro* está ligado ao que na época era intitulado “crime passionnal” corrobora a intensa ligação entre o *Grand-Guignol* e a “estética do feminicídio” (Mano, 2023), visto ser recorrente a figura da mulher assassinada e/ou violentamente ferida nos espetáculos desse gênero. Paula Maxa, a atriz mais célebre do *Théâtre du Grand-Guignol* declarou, ainda em vida, que era a mulher mais assassinada do mundo, como nos lembra Pierron (1995).

A violência contra as mulheres, ainda que não fosse o único tipo de violência perpetrada por esse teatro, era a mais difundida. Miro (2023) aponta para dois “tipos femininos” (as “adoráveis idiotas”, vítimas inocentes e indefesas, e as “*femme fatales*”, ou mulheres perigosas) frequentemente adotados por esse teatro e que, invariavelmente, colocavam a figura feminina em uma posição de “vítima má”, ou seja, vítima sem direito à compaixão.

Ambos os tipos podem ser identificados na peça de Rocha, ainda que a violência seja cometida contra a inocente. Miro aponta o caráter antifeminista e altamente misógino que sustentava as tramas do *Grand-Guignol*, o que é digno de nota, especialmente se considerarmos que a peça *Dominó Negro*, diferentemente da maioria das peças grand-guignolescas, foi escrita por uma mulher. É, no entanto, possível encarar o fim da trama proposto por Rocha como uma resposta a essa misoginia, quando a autora escolhe finalizar sua peça com Maria auxiliando Elvira a fugir de seu destino fatal. Existe algum tipo de cumplicidade entre as três figuras femininas que é nutrida ao longo do enredo e que, por fim, permite que ao menos Elvira permaneça viva. Uma proposta tímida, evidentemente, porém que carrega consigo a ideia de que a traição de Elvira não era, nem deveria ser, motivo suficiente para seu assassinato.

Salvar a mulher adúltera da morte teria sido uma forma sutil de questionar a lógica dos crimes passionais? Uma maneira de colocar em xeque a ideia de que as mulheres no *Grand-Guignol* não teriam direito à compaixão? Nesse sentido, a morte de Flora desvelou a crueldade de Ernesto e a lógica macabra na qual se apoiavam os crimes cometidos em defesa à honra masculina? São hipóteses plausíveis de serem colocadas em questão, ainda que, se encararmos com o olhar contemporâneo, pouco eficientes.

Outro elemento central em *Dominó Negro*, e que a aproxima de outras dramaturgias de *Grand-Guignol*, é o carnaval. A festa popular altamente enraizada na cultura brasileira se faz presente também em dramaturgias francesas, como é o caso de *Les Trois Masques*, de Charles Méré (Pierron, 1995). O jogo com o disfarce, o engano através das aparências, a fantasia como um elemento que ora protege, ora desvela, permite que ambiguidades sejam construídas e, no caso da peça, que crimes sejam cometidos.

Não são novos os estudos que aliam as festividades populares ao estado de liminaridade no qual a ordem do real-cotidiano é corrompida pelo imaginário coletivo. Especialmente em se tratando do carnaval, um período em que há abertura para o jogo que embaça a noção de sujeito fixo, permitindo que nos reconheçamos enquanto “outros”. Durante o período de festas, quando o riso e o gozo popular tomam as ruas, não deixa de haver também a tensão ambivalente de poder ser quem não se é (Faria; Camargo, 2021). Sem querer buscar na fantasia carnavalesca a justificativa para tais atos condenáveis, ainda assim, ao menos em *Dominó Negro*, é a partir desse enuviamiento entre as identidades das duas mulheres e da confusão entre ser ou não ser quem se é que a trama caminha para seu desenrolar trágico. É por meio da reviravolta e do jogo de erros que a tensão de *Dominó Negro* se constrói até a revelação final.

É interessante também observar que o caso de violência que inspira o texto de Guilhermina Rocha não foi uma exceção em sua época. É possível localizar notícias datadas das primeiras décadas do século XX que retratam uxoricídios cometidos durante as festas carnavalescas. Destaca-se a crônica *Não as Matem*, escrita por Lima Barreto, e publicada no jornal *Correio da Noite* (1915), em que o autor denuncia a prática dos crimes passionais, abordando um caso ocorrido na capital federal em que um homem assassinou sua ex-noiva após ela romper o casamento, matando-se em seguida. Barreto enfatiza em seu texto que o caso não era isolado, citando outros dois jovens rapazes que, em épocas de carnaval, haviam cometido o mesmo crime. Onze anos depois, a cronista Chrysanthème denuncia, no jornal *O Paiz* (1926), o caso de um homem que, fantasiado de *Pierrot*, também apunhalou a sua esposa durante as festividades e foi absolvido perante uma corte parcial.

Em *Dominó Negro* o carnaval também aparece como um elemento acentuador da tensão dramática, não só pelas fantasias gerarem esse jogo

de “ser quem não se é”, como também através da sonoplastia apontada por Guilhermina Rocha em suas rubricas. A autora utiliza a presença do Zé Pereira, popular manifestação carnavalesca acompanhada por bumbos e tambores, para alimentar a atmosfera de mistério e mau agouro de sua trama. À medida que a dramaturgia se desenrola, o bloco carnavalesco de rua se aproxima da casa de Otávio, o seu som, portanto, torna-se cada vez mais audível. A indicação sonora, apresentada ao longo das rubricas da peça, colabora com a criação de urgência no texto, compondo com a atmosfera de suspense que a trama carrega, a partir de uma construção crescente de tensão. Se o horror é entregue apenas na última cena da peça, ele é construído ao longo de toda a sua trama por meio dos efeitos sonoros (Gordon, 1988).

Desde a primeira cena, quando Elvira anuncia que seu esposo, Ernesto, é ciumento como Otelo, Guilhermina Rocha entrega pistas sobre o caminho trágico que a peça traçará. O desenrolar das cenas é construído de forma a tensionar cada vez mais o final inevitável do enredo, os temas “traição”, “vingança” e “mal-entendido”, típicos nas tramas de *Grand-Guignol*, são explorados por Guilhermina de forma crítica, ou ao menos questionadora, ao, por fim, absolver a traidora do fim macabro, submetendo à morte uma vítima inocente, graças a um jogo de erros.

Considerações finais

Dominó Negro é fruto de um período em que, seguindo a corrente europeia que desponta a partir das últimas décadas do século XIX, com o que Peter Szondi (2001) intitula “crise do drama”, o teatro brasileiro começa a dar indícios de um caminho rumo à modernização do drama.

O período intitulado pré-modernismo, no Brasil, é regado de complexidades. Por trás da suposta dicotomia entre o teatro sério de matriz europeia – que se repousava na encenação de dramas e altas comédias e que agradava às elites e as camadas mais intelectualizadas –, e o teatro ligeiro que, desde o fim do século XIX, se popularizava por meio da encenação de peças cômicas e musicadas, revistas, burletas, operetas, mágicas e cafés-concertos –, existe uma miríade de tentativas de atualizar a dramaturgia nacional, propagadas por autores e autoras que, deslocando-se dessa dicotomia propagada pelos

teatros de convenção, buscavam com seus textos algum tipo de renovação (Faria, 2012).

Em *Dominó Negro* temos um exemplo desse momento em que tentativas de inovação dramática causavam um rompimento na ideia de drama absoluto postulada até então. No ato dramático de Guilhermina Rocha, *a priori*, podemos identificar uma estrutura bastante atrelada à noção de drama clássico, seguindo as unidades de tempo, espaço e ação, além do desenrolar da trama por meio dos diálogos intersubjetivos, porém essa mesma estrutura se esgarça pela própria temática da peça que, ao trazer fatos reais para a cena, com uma exposição gráfica de violência e morte, acaba por romper com a ideia de sobriedade do drama, exigindo um novo olhar para a encenação – olhar esse que, no caso de *Dominó Negro*, acabou não sendo levado à cena.

O descompasso entre tais tentativas de renovação do drama, propostas por autores como João do Rio, Roberto Gomes, Júlia Lopes de Almeida e – por que não? – Guilhermina Rocha, nas primeiras décadas do século XX, e o advento da encenação moderna, cujo marco é a encenação da dramaturgia de Nelson Rodrigues, *O Vestido de Noiva*, realizada por Ziembinski em 1943 (Medeiros, 2011), parece revelar um desencontro entre texto e cena que será característico desse período. Ou, ao menos, é o que se postula.

O *Grand-Guignol* como linguagem cênica parece ser um reflexo desse período histórico. Permanecendo em um não lugar entre gênero, linguagem e espaço físico na França, é relegado a segundo-plano como um teatro menor, de qualidade duvidosa, e ainda pouco estudado dentro da Academia. Já no Brasil, é quase que completamente desconhecida a sua existência e influência.

No entanto, ao nos depararmos com uma peça tal qual *Dominó Negro*, e com uma análise tanto da dramaturgia quanto da recepção do texto (visto que não houve encenação), além do próprio gênero dentro do teatro brasileiro, encontramos potenciais frestas para questionarmos as postulações duras e imutáveis do que foi a modernização do teatro brasileiro.

Tratar da dramaturgia do período pré-modernista implica, pois, considerar o ambiente estético complexo em que as peças estão imersas, e o lugar artístico de onde retiram sua significação. É uma dramaturgia de contundência e de valor documental porque denuncia a violência e a hipocrisia das relações pessoais na sociedade da época: os vencedores

são os fortes, e por trás de suas vitórias não há glória nem honra. (Faria, 2012, p. 336)

Enquanto sinônimo de peças que traziam em suas tramas a violência e o descontrole, ignorando a ponderação e o equilíbrio do drama clássico, o termo *Grand-Guignol* passou a qualificar peças que, se anteriormente inspiradas no movimento naturalista, apresentavam em seus enredos um novo tipo de excesso ligado ao que havia de mais tórrido dentro da própria sociedade *fin de siècle*, esgarçando as contradições e mostrando o lado soturno de um período denominado *belle époque*.

Referências

- BARRETO, L. Não as matem. **Correio da Noite**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1915, p. 2.
- CASSOU, R. S. C. **O Teatro de Grand-Guignol de Paris (1897-1962):** sob a perspectiva da contemporaneidade no trabalho da Cia Vigor Mortis. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/10902>. Acesso em: 17 fev. 2025.
- CHRYSANTHÈME. A Semana. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1926, p. 5.
- CORVIN, M. Une dramaturgie de la parole? **Europe**, [s. l.], v. 76, n. 835-836, p. 150-156, 1998.
- FARIA, J. R. **História do Teatro Brasileiro, volume 1:** das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- FARIA, M. F.; CAMARGO, R. C. Teatralidade e carnavalização. Zé Pereira no final do séc. XIX. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 80, p. 142-165, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v1i80p142-165>
- FON-FON Theatral. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 4 maio 1907, Anno 1, n. 4, p. 28.
- GAZETA Theatral. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1915, p. 3.
- GEROULD, D. Oscar Méténier and “Comédie Rosse”: from the Théâtre Libre to the Grand Guignol. **The Drama Review: TDR**, [s. l.], v. 28, n. 1, p. 15-28, 1984.
- GORDON, M. **The Grand-Guignol: Theatre of Fear and Terror**. New York: Amok Press, 1988.
- HAND, R. J.; WILSON, M. **Grand-Guignol: the French theatre of horror**. Exeter: University of Exeter Press, 2002.
- MANO, R. Le Théâtre du Grand-Guignol et l'esthétique du féminicide. **Criminocorpus**, Paris, n. 21, p. 1-8, 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.12371>

- MEDEIROS, E. Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro. **Cadernos Letra e Ato**, Campinas, v. 1, p. 11-22, 2011. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/article/view/209.html>. Acesso em: 20 abr. 2025.
- NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical*: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOTÍCIAS Theatraes. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1914, p.4
- OS NOSSOS cinemas. **O Século**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1913, p. 2.
- PIEIDADE, L. F. R.; CANEPA, L. L. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand-Guignol. **Galaxia**, São Paulo, n. 28, p. 95-107, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216634>
- PIERRON, A. (dir.). **Le Grand-Guignol**: théâtre de peurs de la *belle époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1995.
- PIERRON, A. **Les nuits blanches du Grand-Guignol**. Paris: Seuil, 2002.
- RIO, J. Cinematographo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 ago. 1910, p. 5.
- RIO, J. Cinematographo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 set. 1910, p. 1.
- ROCHA, G. **Dominó Negro**: episódio dramático. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello & C., 1916.
- SILVA, N. A. C. **A reforma urbana de Pereira Passos e as transformações espaciais na cidade do Rio de Janeiro (1890-1910)**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Econômicas) – Universidade Estadual de São Paulo, Campinas, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1058172>. Acesso em: 15 abr. 2025.
- SOUTO-MAIOR, V. A. Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- THEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 nov. 1899, p. 2.
- THEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 set. 1910, p. 4.
- THEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 ago. 1911, p. 7.
- THEATROS. **O Século**, Rio de Janeiro, 13 set. 1915a, p. 3.
- THEATROS. **O Século**, Rio de Janeiro, 5 nov. 1915b, p. 3.

Recebido em 28/02/2025

Aprovado em 07/02/2025

Publicado em 11/08/2025



Teatro de canto de rua: Cecílio Sá e o teatro amador popular e religioso em São Luís na primeira metade do século XX

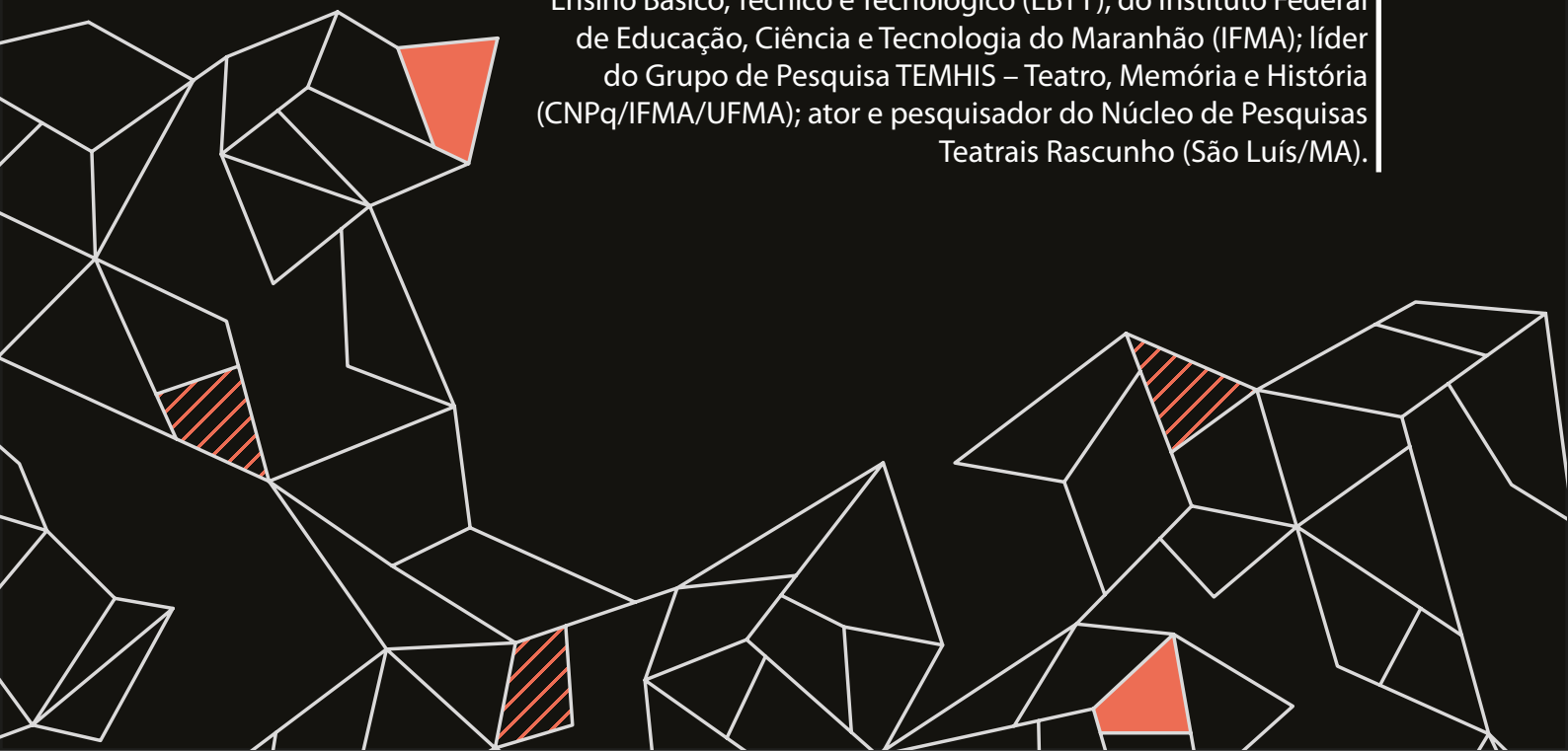
Theater of street singing: Cecílio Sá and the popular and religious amateur theater in São Luís in the first half of the 20th century

Teatro de canto de calle: Cecílio Sá y el teatro amateur popular y religioso en São Luís en la primera mitad del siglo XX

Gilberto Martins

Gilberto Martins

Doutor em Artes/Artes Cênicas (UFPA); Mestre em Artes/Artes Cênicas (UFU); Licenciado em Teatro (UFMA); Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA); líder do Grupo de Pesquisa TEMHIS – Teatro, Memória e História (CNPq/IFMA/UFMA); ator e pesquisador do Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho (São Luís/MA).



Resumo

O artigo investiga a trajetória de Cecílio Sá e sua contribuição para o teatro amador popular e religioso em São Luís do Maranhão na primeira metade do século XX. Com base em procedimentos da pesquisa documental, revisão bibliográfica e estudo de caso, examina-se a influência das manifestações culturais locais em suas montagens, ao evidenciar a interação entre religiosidade, cultura popular e prática teatral, fundamentando-se, sobretudo, em fontes como Sá, Leite, Borralho e os jornais *O Imparcial*, *Diário de São Luiz*, *O Pacotilha* e *O Combate*. A análise destaca a relevância de sua produção para a história do teatro ludovicense, ressaltando seu papel na formação de um repertório dramático ligado à identidade regional e na ampliação do acesso às artes cênicas.

Palavras-chave: Teatro amador, Cultura popular, Cecílio Sá, Maranhão, Teatro religioso.

Abstract

This study investigates the trajectory of Cecílio Sá and his contribution to popular and religious amateur theater in São Luís do Maranhão in the first half of the 20th century. Based on documentary research, bibliographic review, and case study, it examines the influence of local cultural manifestations in his productions, highlighting the interaction between religiosity, popular culture, and theatrical practice. This study is mainly based on sources such as Sá, Leite, Borralho, and the newspapers *O Imparcial*, *Diário de São Luiz*, *O Pacotilha*, and *O Combate*. Analysis emphasizes the relevance of his work to the history of the theater in São Luís do Maranhão and highlights his role in shaping a dramaturgical repertoire linked to regional identity and expanding access to the performing arts.

Keywords: Amateur theater, Popular culture, Cecílio Sá, Maranhão, Religious theater.

Resumen

Este artículo analiza la trayectoria de Cecílio Sá y su contribución al teatro *amateur* popular y religioso en São Luís de Maranhão en la primera mitad del siglo XX. Basado en procedimientos de investigación documental, revisión bibliográfica y estudio de caso, examina la influencia de las manifestaciones culturales locales en sus representaciones, con énfasis en la interacción entre religiosidad, cultura popular y práctica teatral. Este estudio se fundamenta, principalmente, en fuentes como Sá, Leite y Borralho, y en los periódicos *O Imparcial*, *Diário de São Luiz*, *O Pacotilha* y *O Combate*. El análisis resalta la relevancia de esta producción para la historia del teatro ludovicense y subraya su papel en la formación de un repertorio dramático vinculado a la identidad regional y en la ampliación del acceso a las artes escénicas.

Palabras clave: Teatro amateur, Cultura popular, Cecílio Sá, Maranhão, Teatro religioso.

Adubo do teatro amador ludovicense

Nas três últimas décadas do século XX – momento em que se avolumam os registros sobre o teatro feito em São Luís de forma sistemática –, o olhar lançado para as práticas teatrais do começo do século XX amiúde se restringe a dizer que muitas companhias estrangeiras de teatro aportavam no cais da cidade para longas temporadas em seus teatros, sobretudo no Teatro São Luís e no Cine Teatro Éden.

Não é falácia que artistas estrangeiros e do sudeste do Brasil – estes últimos especialmente depois da Primeira Grande Guerra (1914-1918) – disputavam a atenção do público ludovicense, que, segundo a imprensa jornalística da época, lotava os teatros. Mas, isso é o suficiente para destacar somente a presença deles na cidade? É indiscutível a influência europeia naquele momento nos modos de compreensão do teatro e até mesmo da natureza dessa arte. Mas, de maneira prática, onde estão os vestígios dessa influência numa cidade que se queria europeia, que estabelecia narrativas que a filiava às grandes cidades daquele espaço geopolítico complexo e contraditório? Por outro lado, só é possível pensar o teatro local da época como um espelho dos modos de fazer e das estéticas do teatro que vem de fora, seja do Rio de Janeiro, seja da Europa? O que sobrou? O que brotou que teve seu adubo no Maranhão?

Essas indagações derivam do desejo de compreender o teatro amador de São Luís do começo do século XX, para, dessa maneira, perscrutar com maior afinco as práticas teatrais que surgiram na segunda metade do século e nos dias de hoje. Para isso, as fontes jornalísticas das quatro primeiras décadas do século passado, a bibliografia histórica, sociológica e cultural daquele período foram fundamentais, auxiliando no encaixar das peças históricas que nos revelam uma face daqueles artistas, abrindo sempre outras possibilidades interpretativas da história. O olhar, o recorte e a narrativa histórica criada é sempre uma escolha, uma decisão, um lado da história, o que as fontes permitem os historiadores olharem.

A partir de uma abordagem que combina pesquisa documental, revisão bibliográfica e estudo de caso, este artigo busca compreender a atuação de um dos principais artistas maranhenses que se destacou no século XX e

que as fontes jornalísticas e bibliográficas da época nos permitiram traçar um perfil cuja localidade não está naquele lugar das influências fiéis ao teatro estrangeiro, mas foi criado e adubado a partir da religiosidade e da cultura popular local: Cecílio Sá.

O presente artigo foi escrito por meio das fontes jornalísticas do período, como os jornais *O Combate*, *O Pacotilha* e *Diário de São Luiz*, além de documentos do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho que registram a história do teatro amador maranhense. Essas fontes foram complementadas com estudos sobre teatro amador, cultura popular e religiosidade, contemplando autores maranhenses como Lenita de Sá, Aldo Leite e Ubiratan Teixeira, bem como com análise da trajetória e do impacto do trabalho de Cecílio Sá e do seu **Teatro de Canto de Rua**, enfatizando suas estratégias teatrais, sua inserção no contexto social e a recepção de suas peças pela comunidade. O estudo analisa a relação entre sua produção e as manifestações culturais maranhenses, ressaltando sua contribuição para a história do teatro no Maranhão.

Teatro de Canto de Rua

Conforme sugerido pelas fontes jornalísticas e bibliográficas consultadas que remetem ao fazer teatral do século passado, o teatro realizado em São Luís, nas duas primeiras décadas do século XX, tendia a ter, majoritariamente, como público, camadas sociais específicas e trazia temáticas que refletiam seus gostos literários e estéticos, além de gêneros e estilos dramaturgicos que dividiam a opinião da plateia, sobretudo dos jornalistas que registravam os espetáculos amadores da época em revistas teatrais.

Os artistas Jamil Jorge (1916-2002) e Cecílio Sá (1913-2005) se referiam às manifestações desse período como “grupos de elite”; entendiam que seus integrantes provinham dessas camadas sociais e lhes atendiam apenas, o que era possível verificar na ausência da população da periferia urbana de São Luís nesse setor da cidade onde ocorriam e se concentravam as apresentações (Sá, 1988, p. 18-19).

Embora Jorge e Sá tivessem tais impressões, levados pela considerável organização desses grupos, os jornais do período que foram buscados

e examinados (*O Combate*; *Diário de São Luiz*; *O Pacotilha*; *O Jornal*, *O Imparcial*) não identificam e/ou não trazem indícios desses elementos como oriundos dessas classes sociais, o que não nos permite reiterar a opinião desses artistas. Com efeito, levando em consideração o contexto amador de então, representar para elite não implicava, necessariamente, pertencer àquela classe.

As questões econômicas selecionavam o público dos teatros da cidade, limitado a uma assistência mediana e da alta sociedade que se deleitava nas noites de exibições no Teatro São Luís, que a partir de 1922 passou a ser denominado de Teatro Arthur Azevedo, além do Cine Teatro Éden, Teatro São José (nos fins da década de 1920) etc., com acesso limitado aos abastados da época.

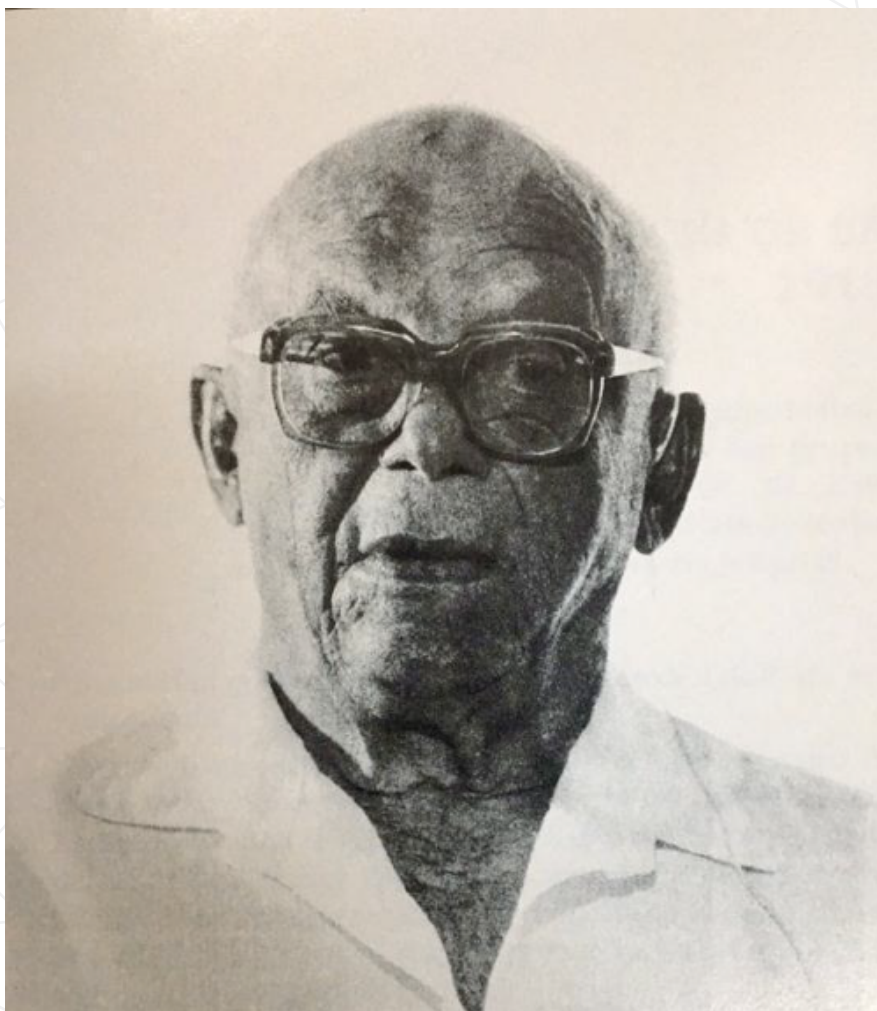
É em meio a esse outro público, e atendendo às demandas e originando-se a partir dele, que não tinha as mesmas condições de acesso a esses espaços convencionais de apresentações artísticas, por diversos fatores: desde motivações financeiras às motivações geográficas, que outra forma de teatro foi engendrada e projetada na cidade de São Luís, sobretudo, sob a batuta do ator, produtor e diretor Cecílio Sá – um dos principais influenciadores do teatro popular e religioso em São Luís do Maranhão no século XX.

Cecílio Ignácio de Sá nasceu na cidade de Alcântara, no Maranhão, em 1 de fevereiro de 1913. Em 1919, chegou à cidade de São Luís para estudar na Escola de Aprendizes e Artífices do Maranhão, onde teve contato com a música nos horários livres de suas aulas de marcenaria. Embora também tenha se interessado por outras áreas do conhecimento, como o ensino do português e da pedagogia, conforme diz a pesquisadora Ester Marques (2001, p. 10); ele desenvolverá uma paixão pela marcenaria que o levará a ser protagonista e proponente da visualidade cênica de suas produções teatrais ao longo da sua carreira, apesar do abandono da escola pela necessidade de sobrevivência nos idos da primeira metade dos anos de 1920.

Fortemente influenciado pelo escasso movimento teatral local e pelas companhias dramáticas e cômicas que, frequentemente, aportavam na cidade de São Luís, onde as assistia sempre facilitada a sua entrada pelo Velho Paixão e, sobretudo, pelas manifestações das culturas joaninas, carnavalescas e religiosas produzidas e desenvolvidas pelo povo, Cecílio Sá tomara

o conhecimento popular e religioso como uma de suas principais estratégias de elaboração de espetáculos, seja no conteúdo ou na forma.

Figura 1 – Cecílio Ignácio de Sá



Fonte: Arquivo do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

Foto: Ribamar Alves

Fundamenta-se, a priori, nas brincadeiras de Carnaval, como os autos apresentados nas ruas, no Bumba-meu-Boi, enquanto teatralização dos aspectos relacionados às estruturas sociais e culturais, representadas pelo conflito dos personagens Fazendeiro e Pai Francisco, além dos caprichos de Mãe Catirina, que grávida deseja comer a língua do boi, no Auto do Bumba-meu-Boi (Sá, 1988)¹.

¹ O teatrólogo maranhense Tácito Borralho, que se dedicou a discutir a teatralidade nas brincadeiras de Bumba-meu-Boi no Maranhão ao longo de sua tese de doutoramento

Lenita de Sá (1988), autora maranhense e filha de Cecílio Sá, estabelece a noção de Brincadeira de Carnaval a partir de autos teatrais representados nas ruas, sem que seus promotores constituam um elenco fixo ou profissional. Esses autos consistiam, comumente, em temas de aventura, com cenários apropriados que eram móveis e transportados de um lado para outro da cidade, onde as apresentações eram marcadas (Sá, 1988).

Relata-nos Lenita de Sá (1988) que uma pequena orquestra, tocando marchas, e um estandarte serviam como sinal da chegada desse grupo de foliões cênicos ao local onde ocorreria a cena. Essas brincadeiras, muito embora não fossem teatro na acepção aristotélica do termo construído ao longo da história, apresentavam elementos característicos dessa arte, na medida em que demonstravam uma disponibilidade física dos seus brincantes, além de que pequenas representações eram realizadas, a partir de roteiros que obedeciam a uma lógica interna, o que exigia dos seus foliões assunções de outras máscaras, personagens figurativos, reais, assim como animais, o que levaria o sujeito à abstração do que seria o desempenho de um marinho, um urso ou um macaco, por exemplo (Sá, 1988).

De acordo com Cecílio Sá, em entrevista concedida a Aldo Leite (2007), eram diversos os promotores dessas brincadeiras na cidade, entre as décadas de 1920 e 1930. Conta Cecílio Sá que, na rua 18 de novembro, na região da Madre Deus, existia o João da Velha que também promovia tais brincadeiras; além dele, tinha o Maneco Grulha que, segundo o autor, teria sido um dos últimos a apresentar esse tipo de animação (Leite, 2007).

intitulada “O teatro do boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos” (2012), exprime os seguintes comentários sobre esses personagens tão conhecidos nas festas populares no Maranhão: “No Maranhão, o roteiro mais convencional da Comédia do Boi parece ter sido extraído do tema/enredo contido no conto do “Vaqueiro que não mentia” que se reformula em “auto”. [...] não se pode descartar a possibilidade de o tal conto ter sido absorvido pela brincadeira através de seus componentes de oralidade. A narrativa em questão descreve um fragmento do conto do Vaqueiro já completamente atualizado, adaptado para a comédia que assim se resume: Pai Francisco e Mãe Catirina, grávida, chegam a uma roda de brincadeira de Boi. Ele pede emprego e lhe é negado. Catirina brinca na roda e se encanta com o barbatão e deseja comer-lhe a língua. Exige ao marido que lhe dê a língua do boi e Chico convencido, mesmo contra a vontade, para a mulher não perder o filho, rouba e mata o boi e tira a língua. É descoberto, preso e obrigado a confessar. O castigo é providenciar um pajé/curandeiro ou um doutor para curar ou ressuscitar o boi. O boi urra, levanta, Chico é perdoado e a brincadeira retomada até a despedida” (Borralho, 2012, p. 49).

Quanto à organização e preparação dessas apresentações teatralizadas, registra Aldo Leite as memórias de Cecílio Sá:

A gente escolhia o tema, fazia todos os apetrechos de cena conforme o que estava escrito. Depois de um ou dois meses de ensaio, saíamos pelas ruas com estandartes, clarinetes, violão, tocando marchas e as pessoas chamavam a gente para apresentar nas casas, dançar. No Carnaval era mais comum, mas também durante o São João eram feitos junto com o cordão com bichos: garças, cobra, jacaré, águia. Representavam-se também as brincadeiras fidalgas com enredo de Alexandre Dumas. As histórias eram escritas com rapidez. Ninguém que pense que é novidade sair por aí fazendo teatro em qualquer lugar, porque isso já se fazia por aqui há muito tempo. E essas brincadeiras, eram teatro, eram muito espontâneas. [...] Brincadeira de Carnaval era teatro ambulante. (Leite, 2007, p. 116)

Outro aspecto desse imaginário que Sá toma como inspiração para seu trabalho está na religiosidade do homem nordestino, maranhense, que pode ser visualizado nas festas em exaltação aos santos católicos São João e São Pedro no período junino. Mais um elemento que faz parte da rede de signos apropriados por Cecílio Sá, no seu teatro, é a Festa do Divino Espírito Santo, da sua cidade natal, Alcântara, com seus elementos religiosos, musicais e cênicos. As bases as quais Sá desenvolverá o seu trabalho e que, de maneira significativa, deixará marcas em outros artistas da cidade estão calcadas no lúdico/crítico, ao consubstanciar, dessa forma, o místico em seu drama da *Paixão de Cristo*. (Sá, 1988).

No que tange às suas primeiras experiências no Teatro Arthur Azevedo, local onde, em geral, se apresentavam as companhias de outras cidades, as memórias de Cecílio Sá são registradas da seguinte forma:

Em 1923 foi a primeira vez que assisti teatro, quando chegou aqui as Companhias de Operetas de Maria Lino, Vicente Celestino. Então lá no teatro eu ia com um velho que se dava lá em casa e que era porteiro do teatro, o velho Paixão, Oficial de Justiça. Também um tipo muito conhecido, muito popular, contador de anedotas, essas coisas todas, muito conhecido o velho Paixão. Arthur Paixão de Araújo. Era bom de conversa, bom de anedota, ele era porteiro do Teatro. Ele ficava ali na torrinha do lado que desce o chamado Beco do Teatro. Ali tinha uma escadaria que era mal iluminada. Então, lá em cima tinha uma varanda onde eu trazia o

peçoal, a ralé ia assistir o teatro. O teatro não era coisa só para elite, era dividido, a elite ficava embaixo nas poltronas e camarotes, etc. E em cima tinha a varanda pro peçoal mais pobre assistir. E lá é que era o meu camarote. Eu entrava de graça porque eu era amigo do porteiro. Daí, que começou o gosto pelo teatro. Existia também na Igreja do Carmo um teatrinho, parece que era o Teatro São José, onde funciona hoje um laboratório, onde eu ia assistir essas comédias. (Maranhão, 1997, p. 29)

A figura do Velho Paixão foi essencial para o acesso de Cecílio Sá ao Teatro Arthur Azevedo e à arte teatral. Esse personagem que deixa dúvidas sobre a sua ligação com Cecílio Sá, haja vista que ora é entendido nas narrativas como “o velho que se dava lá em casa” (Sá, 1997, p. 29), ora como “um personagem muito popular na cidade [...], oficial de justiça, que sendo amigo das pessoas com quem eu morava, era sempre chamado a servir de porteiro no teatro” (Leite, 2007, p. 113), assim como “padrasto” (Sá, 1988, p. 17), ele aparece nas memórias de outro artista realizando a mesma função e facilitando, da mesma forma, o acesso ao teatro.

Jamil Jorge (1916-2002) se remete à torrinha do teatro como o lugar dos “pé rapado”, semelhante à narrativa de Cecílio Sá. Jamil Jorge fez então “amizade com o porteiro do Teatro. Dava gorjeta qualquer de um vintém, dois, o dinheiro da época e via tudo que passava por aqui no TAA” (Leite, 2007, p. 103).

Ainda que Cecílio Sá tenha iniciado o seu contato com o teatro em meados dos anos 1920, é apenas na década de 1930 que de fato se envolverá com representações cênicas no Bairro da Madre Deus, região central da cidade de São Luís. Sobre esse momento, as narrativas relativas a esse artista (Leite, 2007; Maranhão, 1997; Marques, 2001; Sá, 1988;) contam que, em 1931, as “características principais era ser formado por pessoas de profissões mais modestas, como pescadores, marceneiros e tecelões, e também por não contar com o mecenato de ninguém, nem de nenhuma instituição” (Marques, 2001, p. 11). Com isso, nasce o Grupo Ateniense, fruto de uma parceria entre Cecílio Sá, Pedro Silva, José Cardoso e Lino Souza.

O nome do grupo, que foi criado após uma reunião impulsionada pela apresentação de uma brincadeira de Bumba-meu-Boi, tinha a intenção de homenagear as tradições culturais do Maranhão (Sá, 1988). Pelo termo ateniense, é fácil deduzir que esses artistas estavam compreendendo essa

tradição aludindo-a à discussão em voga da São Luís Atenas Brasileira, embora querendo assumir o popular e o regional como identidade de seu trabalho. Sobre a criação do seu primeiro grupo e o seu primeiro desafio, relata Cecílio Sá:

Existia aqui o Bibi Geraldino, não sei se já ouviu falar! Bibi Geraldino escrevia os textos. Por exemplo, de uma peça de teatro, ele primeiro escrevia brincadeira de Carnaval, chamavam “Brincadeira de Carnaval”, [...], o sujeito escrevia um texto, um auto que chamam. Brincadeiras carnavalescas, por exemplo, coisas como um bandoleiro e tal, o rei do faroeste essas coisa toda e botava umas músicas. Ele escrevia, musicava, ensaiava e tudo. Quando foi em 31, eu convidei uma turma de gente aí pelo bairro (Bairro da Madre Deus). Vamos fazer um teatro? Como é que vamos arranjar uma peça de teatro? Nesse tempo era muito difícil escritor de teatro, né? Existia Arthur Azevedo, mas pra lá e ninguém sabia falar dele. Pois bem, até fizemos uma reunião na rua mesmo, e formamos o grupo e fomos convidar o Bibi Geraldino. Desse grupo participou José Igarapé que foi cantador de Bumba-meu-boi, também, saía porque aqui no Maranhão essa história de “Brincadeira Carnavalesca” que se diz, não era bloco, era brincadeira! Esses autos que se escrevia, ensaiavam, então, saiam pela rua representando, numa casa. (Maranhão, 1997, p. 30)

Bibi Geraldino², como ficou conhecido na história o artista popular Benedito Amâncio de Sousa, teria sido, além do primeiro dramaturgo do Grupo Ateniense, segundo Cecílio Sá, o precursor maranhense do que se poderia denominar de “teatro pornográfico”, expressão essa impingida a esse agente cultural provavelmente pelo conteúdo produzido em suas peças no clima carnavalesco, não encontrada na literatura teatral brasileira. O nível de licenciosidade, sensualidade e ambiguidades de seus textos iam de encontro com a moralidade de seus colegas e da cidade, a ponto destes censurá-lo (Leite, 2007). Ainda sobre o convite a Bibi Geraldino, diz Cecílio Sá:

2 Nascido em São Luís em 1889 e falecido em 1935, Bibi Geraldino “foi um autêntico intelectual orgânico, elaborando uma obra musical e teatral em que se encontram elementos caracteristicamente maranhenses, de cunho popular, buscados no folclore regional e no contexto social em que viveu o artista. Além de várias partituras musicais e textos para Brincadeiras carnavalescas, escreveu, entre outras, as peças *Natal no Sertão*, *Matutos em Belém*, *Tiro na Macaca*, *Essência da roça* e *Rabi da Galileia* (escrita para se opor ao Ateniense que montava *O mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido)” (Sá, 1988, p. 26).

Então eu disse: olha, quem escreve Brincadeira de Carnaval, escreve teatro, pode escrever teatro, é só fazer uma adaptação e tal. Tá certo! Então, vamos convidar e convidamos o homem pra escrever a peça, a primeira peça que ele escreveu foi “Natal no Sertão”. Uma noite nós estávamos aqui, na Rua de São Pantaleão, [...] estava eu, Pedro Silva, o nome dele era Francisco, mas só se conhecia por Chico Barbeiro, José Igarapé, desses que eu lembro, então demos a reunião lá mesmo e fomos convidar o homem para escrever a peça. Por felicidade nossa ele veio nessa hora, vinha de ensaiar, não sei o que era, não sei se era São João, bumba-boi essa coisa. Foi passando então chamamos ele. Eu disse: “Ora Bibi, você sabe, nós estamos aqui reunidos para você escrever uma peça pra nós representarmos no Natal!” Era em junho, para ele escrever o texto para o Natal a gente representar. Ele disse: “olha, tudo bem, a idéia é ótima”... ele pegou logo e olha, fulano vai ser... Esse aqui vai ser o Pai João, vai ser não sei o que e escolheu as personagens e foi escrever, escreveu logo a peça. (Maranhão, 1997, p. 32)

Conforme registra Lenita de Sá (1988), acerca do seu pai Cecílio Sá, após a encomenda a Bibi Geraldino do texto para a estreia do Grupo Ateniense, Geraldino entregou ao grupo dois textos, no valor de vinte e cinco mil réis. Os textos eram *Matutos em Belém* e *Natal no Sertão*. Embora houvesse uma relação pecuniária quanto aos pedidos e encomendas de textos a Bibi Geraldino que, após sendo entendido como profissional na escrita dramaturgica, e nesse sentido, sempre cobrando pelos seus textos, Cecílio Sá afirma que aquele teatro feito à base da comunidade, teatro popular, feito na rua, não tinha pretensões sérias, um teatro com intenções artísticas e estéticas propriamente (Sá, 1988).

Nesse momento, o teatro ainda era visto como brincadeira, como diversão, o que seria impensável a presença de autores consagrados em suas apresentações. “Então a gente fazia coisas que estavam enquadradas dentro da realidade popular e das nossas possibilidades” (Leite, 2007, p. 120).

É importante destacar que, apesar dessa concepção inicial da “brincadeira”, Cecílio Sá conseguiu ver, num momento histórico onde tais manifestações eram discriminadas por uma parcela intelectual da sociedade por ser uma expressão, majoritariamente, de não brancos, ou de “miscigenados”, portanto não europeia e num momento de resgate de um prestígio através de discursos reiterados, uma teatralidade nas manifestações populares, uma

dramaticidade ainda pouco ou raramente estudada, em termos teatrais, no Maranhão, e complexificada por vozes, não raro dissidentes, na ordem da intelectualidade institucionalizada.

Anacronicamente, esse debate acerca do uso da forma e do conteúdo de manifestações autóctones em contextos distintos como instrumental para o trabalho artístico teatral será ponto de discussão de diversos pesquisadores do teatro, da performance e da antropologia, ao longo da segunda metade do século XX, como é o caso dos encenadores europeus Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook; além das profundas reflexões estruturantes acerca da natureza da teatralidade e performatividade com os teóricos Richard Schechner, Patrice Pavis, Marvin Carlson, Sílvia Fernandes e Josette Féral.

Enquanto Cecílio Sá estava iniciando a construção do seu percurso no teatro, importantes discussões e modelações identitárias estavam ocorrendo no âmbito da intelectualidade brasileira rumo às definições de uma cultura nacional. Disputas ideológicas se opunham, veementemente, quanto à assunção de elementos simbólicos das culturas não europeias como parte constituintes de uma brasilidade.

Para o historiador Antonio Evaldo Almeida Barros (2015), o Estado Novo (1937-1945) foi um período fortemente paradoxal, no sentido de que se comportava ao mesmo tempo de modo paternalista e repressivo em relação às culturas populares negras e miscigenadas, trazendo à baila os elementos que representam esses povos, assim como um período de marcante disciplinamento e perseguição aos elementos manifestos por essas culturas distintas de uma cultura inventada no velho mundo. Foi entre os anos de 1937 e 1966, afirma o autor, que houve uma preocupação do Estado com a preservação dos bens de valor cultural com objetivos de estudos, documentação, consolidação e divulgação dos bens culturais isolados, promovendo um mapeamento cujo intuito era não permitir o desaparecimento desses bens em ruínas, por meio da institucionalização da ação do Estado brasileiro no campo da cultura (Barros, 2015). Evaldo Barros aponta outras iniciativas em termos nacionais do momento, a partir de outras referências, as quais nos permitem ampliar e contextualizar aquilo que Cecílio Sá direcionou para o teatro, empiricamente:

[...] representação da nação como democracia racial e como positivamente mestiça a partir dos anos 1920 e de modo mais intenso a partir da década de 30, no Brasil e em outros países da América Latina, como México e Cuba; o debate em torno da questão nacional retomado no pós-guerra (1946-1964), no qual se apresenta a “necessidade de uma vanguarda para ajudar a produzir uma autêntica cultura nacional para o povo, categoria e policlassista”; o modernismo, um projeto comprometido com a tradição que buscava nas classes populares os motivos da cultura nacional, ocupando a atenção de seus intelectuais a apreciação de questões nas quais se imbricavam modernidade, brasilidade, tradição e origens populares; o movimento regionalista, que pretendia buscar as raízes da região, no caso o Nordeste, inventando, legitimando ou supondo a existência de tradições, identidades e diferenças regionais dentro do território nacional; o movimento folclórico que, pensando encontrar nas “obras do povo” os sinais de brasilidade comumente identificados com culturas e identidades afro-brasileiras, tem uma forte mobilização nacional entre 1947 e 1964; as discussões levantadas pelos congressos afro-brasileiros realizados em Recife (1934) e Salvador (1937) em torno do “problema do negro” no território; e a institucionalização acadêmica das discussões sobre as relações entre negros e brancos no Brasil, a partir dos anos 1930. (Barros, 2015, p. 40)

Cecílio Sá representa a cultura popular do seu bairro, da sua cidade, naquilo que lhe é mais autêntico, vivo, distante, nesse sentido, de muitos intelectuais brasileiros de então que tomavam tais discussões num plano quase metafísico, de projeção de uma realidade, ou caracterizando um grupo social e cultural expressivo, sem ou quase nenhum contato real com essas bases.

Bibi Geraldino, através das suas “brincadeiras” e dramaturgias, se utilizava do riso e do humor para discutir o cenário político e econômico da época. Esses conteúdos variavam desde a relação dos negros com o sistema escravocrata, passando pelas fissuras da tão propalada República Velha, que não atendeu aos anseios imediatos dos republicanos, ao regime do poder autoritário e absoluto dos coronéis.

Conforme Lenita de Sá (1988), a comédia musicada se não era de autoria dos membros, mas adaptada por eles, *Natal no Sertão*, texto de estreia do Grupo Ateniense, muito embora tivesse uma tessitura aparentemente ingênua, trazia uma séria crítica às estruturas socioculturais, políticas e econômicas em voga. O público, inconsciente e involuntariamente vítima

dessas estruturas do poder e de exploração, recebia toda essa discussão mediada pelo riso. Não podemos afirmar com isso, e as fontes consultadas não trazem dados suficientes para tal afirmativa, que Bibi Geraldino estivesse tentando conscientizar ou politizar aquele público, nos moldes como ocorreria na década de 1970, em São Luís, e no Brasil, de maneira geral, a partir dos anos de 1950. Pode-se perceber uma consciência crítica do artista, ousada, e até mesmo revolucionária, porém sem a utilização da arte como tribuna.

O olhar contestador nos textos de Bibi Geraldino, tanto em termos políticos quanto em temas tabus, levou seus próprios colegas a censurá-lo, decidindo, assim, o que representar ou não em relação a alguns temas. Segundo Cecílio Sá (2007), após a Revolução de 1930 e a Intentona Comunista de 1935, o clima de censura se intensificou; “era pesada. Tanto que deixamos de encenar algumas peças porque acharam que um personagem era cheio de ideias extremistas. O sujeito não podia dizer que o feijão era caro” (Leite, 2007, p. 118). Entretanto, apesar da limitada liberdade, Bibi Geraldino desferia críticas às diversas instituições. Lenita de Sá (1988, p. 24) resume a peça Natal no sertão da seguinte forma:

O coronel Leôncio, prócer político da vila, deseja se casar com Dudu, filha de Seu Torquato, cujo maior interesse é partilhar as prerrogativas sociais do futuro genro. O matrimônio será oficializado à véspera do Natal. Estudando na cidade, Dudu namorava Juca, outro estudante contrerrâneo seu, convidado para testemunha. Os noivos casam-se no religioso, mas Dudu confessa que mantinha relacionamento com Juca e que já está grávida. O coronel sofre um ataque de asfixia. Torquato lamenta a perda da oportunidade de melhorar de vida, mas Juca contrargumenta que tem dinheiro guardado e tudo se resolve. Realiza-se, então, um novo casamento, desta vez no civil, entre os dois jovens, abençoados pelo mesmo vigário da primeira cerimônia que a torna sem efeito. As novas núpcias e o Natal são celebrados pelos personagens que dançam e cantam até o amanhecer.

Essa primeira apresentação de Natal no sertão não foi realizada em um teatro, conforme Cecílio Sá (2007); esta teria sido arranjada na casa de um senhor identificado como Leandro Moraes, cuja família fazia festas folclóricas (Pastoral, Reisado, festa do Espírito Santo, São Gonçalo, quadrilhas, danças-do-coco, novenas no mês de Maria etc.), onde se erguia um mastro

durante a Festa do Divino na Rua de São Pantaleão, no Centro de São Luís, e que teria emprestado sua varanda para essa apresentação. Ainda segundo Sá (2007), os atores do Grupo Ateniense teriam fixado o palco (feito com tampa de mala e caixão de batata) na varanda da casa de Leandro Moraes, produziram o cenário (feito com papel de forrar mala), a propaganda, e lá se apresentaram. O cenário, bastante improvisado, só veio a ter certas melhorias a partir dos anos de 1940. Mas, até então, a técnica ainda era bem incipiente (Sá, 1988; 1994; Leite, 2007).

Além das dificuldades técnicas, Cecílio Sá revezava a direção dos seus espetáculos com os demais membros, mas na maioria dos casos assumia a direção dos trabalhos, narrava a dificuldade para conseguir o elenco, nos idos da primeira metade dos anos de 1930, sobretudo no que tange às atrizes:

Era difícil, devido o preconceito que existia naquela época né? Já hoje, não! As moças saem por conta delas e vão para onde quer, mas, nessa época ainda era um pouquinho difícil, para convidar precisa ir buscar, depois do ensaio vir deixar, assim que era, era muito cheio de protocolo. (Sá, 1997, p. 32)

Era fácil conseguir atores? Homens, sim. Mas as moças eram muito difíceis. Ninguém deixava suas filhas participar. A gente ia de casa em casa pedir aos pais, eles relutavam, queriam saber quem eram as outras pessoas etc., a gente tinha que se responsabilizar em ir buscar a moça e deixar de volta. (Leite, 2007, p. 118-119)

O aspecto dramatúrgico, técnico e a dificuldade em fixar um elenco que garantisse continuidade às ações do grupo teriam sido um dos principais entraves no começo da carreira de Cecílio Sá, junto ao Grupo Ateniense. Por outro lado, se os recursos eram parcos, a receptividade do público começava a possibilitar o desejo de continuar a encenar outras peças e a criar outros grupos.

Cecílio Sá encenou com o seu grupo os textos *Matutos em Belém*, de Bibi Geraldino, além de *Moleque de Pensão* e *Menino Rei*, de Pinto da Costa, antes de consolidar o seu nome com *O Mártir do Calvário*, de Eduardo Garrido, “espetáculo que viria a se constituir em marca identificadora desse artista no panorama do teatro popular maranhense por sua encenação praticamente anual, durante a Semana Santa” (Sá, 1988, p. 25).

Esses elementos deram base para a criação dos vários grupos de teatro liderados por Cecílio Sá e que definiram os aspectos característicos do seu fazer artístico; o seu **Teatro de Canto de Rua**, aquele que não toma lugar em espaços ou teatros oficiais para a sua realização, configurou-se na itinerância dos aluguéis de barracões e nos cantos/esquinas das ruas ou nos salões paroquiais (Borrvalho, 2019)³.

Após a apresentação de *Matutos em Belém*, houve uma cisão decisiva no Grupo, a saída de Bibi Geraldino, que nessa altura já havia conquistado um relativo público cativo na região da rua de São Pantaleão, no centro de São Luís. Conforme relata Lenita de Sá (1988, p. 25), a casa de Leandro Moraes já não comportava a afluência do público, o que levou o Grupo Ateniense a tomar lugar na casa de Miguel Graciliano da Costa, nº 821, na rua de São Pantaleão. Miguel Costa era estivador, capataz de estiva, mas vivia envolvido com encenações de brincadeiras carnavalescas, e “botava bumba-boi” todos os anos na sua casa. Este senhor, em acordo com o grupo de Cecílio Sá, ergueu em seu quintal um barracão para acolher o grupo. O espaço foi denominado Grupo Teatral Ateniense (Sá, 1988; 1997). Como o progresso do grupo se mostrava de forma positiva, Cecílio Sá resolveu ousar nas montagens, optando pelas peças que retratavam a paixão de Cristo.

Geraldino, artista “[...] temperamental e criativo” (Sá, 1988, p. 26), “[...] um bocado sabido, também era muito vivo, escrevia, pintava, ensaiava e ganhava. Quando recebia um caderno, ele fazia por vinte e cinco mil réis, se pagava ele, mas ele tinha participação no movimento todo” (Sá, 1997, p. 34). Por motivações interpessoais, resolveu cindir com o Grupo Ateniense e fundou, então, o Cine Teatro Minerva, como homenagem à deusa da sabedoria, “[...] pois ele também era capaz de dirigir um Grupo que velasse pela tradição cultural do Maranhão e que, principalmente, competisse com o de Cecílio Sá pela conquista da preferência da comunidade” (Sá, 1988, p. 26); os desacordos com o Grupo Ateniense ocorreram logo no seu segundo ano de atividades.

Conta Cecílio Sá, em depoimento, no livro *Memórias de Velho. Depoimentos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular*

3 Entrevista com Tácito Borrvalho, concedida a Gilberto Martins em 10 de março de 2019, em São Luís do Maranhão.

maranhense, um registro realizado pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, iniciado em 1982 e finalizado em 1997, sobre o Cine Teatro Minerva, instalado na frente da Casa das Minas⁴, “[...] num barracão três vezes maior do que o nosso. Bem grandel!” (Sá, 1997, p. 35). Na rua de São Pantaleão, tinha o patrocínio do Sindicato dos Açougueiros, que, segundo Sá, eram também chamados de “magarefes.” Segundo seu depoimento, esse sindicato era bastante forte, estruturado na época, “muito cheio de dinheiro também. [...] estivador e magarefe nessa época eram duas classes populares mais aquinhoadas, mas bem, economicamente” (Sá, 1997, p. 34). Um indício disso foi o financiamento da aparelhagem de projeção de filmes por parte do Sindicato dos Açougueiros ao Cine Teatro Minerva.

Cecílio Sá considerava seu ex-companheiro de grupo um profissional da dramaturgia que, desde já, via seus textos como um produto a ser consumido, sobretudo, por amadores, que não tinham livre acesso às grandes dramaturgias do Brasil. Enquanto no Cine Teatro Minerva, Geraldino seguia com as apresentações de pastores, pastorais (*Natal nos Campos, Natal de Jesus...*) e suas posteriores dissidências no Grupo Minerva, Sá inicia sua trajetória em trabalhos voltados à paixão de Cristo. A partir desse momento, até as últimas investidas no palco, Cecílio Sá terá como repertório espetáculos da Paixão que têm como base, principalmente, os textos *O Mártir do Calvário*, *O rei dos Judeus*, *O rabi de Nazaré*, de Eduardo Garrido, Francisco Costa, e uma parceria entre Francisco Costa e Cecílio Sá, respectivamente.

A compulsão pelo teatro, pelo fazer teatral e pela sua artesanania não considera como empecilho o nível de formação dos atores, suas concepções ideológicas, culturais e religiosas, o que resultou na criação de diversos grupos teatrais e experiências com os mais variados amadores que embarcaram junto com Sá na paixão irrestrita pelo teatro e seus entrecruzamentos.

4 A mais antiga casa de culto de matriz africana jeje fundada em São Luís do Maranhão no século XIX por membros da família real de Daomé, também considerado o mais antigo (Ferretti, 2006).

Mártir do Calvário: a tragédia do Gólgota

Mártir do Calvário, escrito em 1902 pelo português Eduardo Garrido, foi ao longo do século XX uma das suas mais difundidas peças teatrais. A linha de ação da peça, que tem como inspiração as informações contidas na Bíblia, trata da peregrinação de Jesus Cristo até sua crucificação. A peça marca um momento rememorado todos os anos, no período da Semana Santa, conduzido, sobretudo, pelos católicos apostólicos romanos.

De acordo com o artigo da pesquisadora Lucila Vieira, “Eduardo Garrido e o teatro brasileiro no século XIX (2018)”, o escritor português faz parte de um conjunto de autores teatrais pouco pesquisados pela academia, muito em função do que a autora atribuiu ao seu “teor cômico e popular de sua produção, considerada, durante décadas, menos literária do que dramas e tragédias” (Vieira, 2018, p. 2).

Em São Luís, conforme revelam as fontes pesquisadas, entre todas as suas obras, popularizou-se a peça *Mártir do Calvário*, que teve a sua primeira exibição nos dias 24, 25, 26, 27, 28 e 29 de março de 1929, às 19h30, no Teatro Arthur Azevedo. A direção ficou sob a responsabilidade de Francisco José Furiatti, e o elenco, que segundo o Jornal *O Imparcial* de 11 de março de 1929, foi composto por mais de 30 pessoas, destacando-se os amadores Pinto da Costa, Luiz de Sevilha, Lauro Serra, Evandro Rocha, Castro Cardoso, Ribeiro e Silva, Armando Seabra, Adhemar Santos, João Torres, Norberto Fonseca, Pedro Gromwell. Em relação às atrizes que estiveram envolvidas com esse trabalho, elas são mencionadas apenas como “senhoritas que tiveram um bom desempenho”, o que nos coloca mais uma vez numa lacuna que precisa ser preenchida, pesquisada, acerca do apagamento do nome das atrizes nos diversos jornais da época.

Essa montagem, como mostra o anúncio acima, foi realizada em versos, constituída por uma apoteose e dez quadros, quais sejam: (1) Jesus e a Samaritana; (2) Jesus perdoa Madalena; (3) Jerusalém; (4) Judas vende Cristo; (5) O jardim das Oliveiras; (6) Judas enforca-se; (7) A sentença de Pilatos; (8) A rua da amargura; (9) O Calvário; (10) A ressurreição. No papel de Caifás esteve Lauro Serra; assim representou Jesus, Pinto da Costa; além de Luiz de Sevilha, como Judas; Evandro da Costa, Pilatos.

Figura 2 - Anúncio de estreia da peça *O mártir do Calvário* (1929)



Fonte: Jornal *O Combate*, São Luís, 22 mar. 1929

Acerca da recepção desse espetáculo, o Jornal *O Combate*, de 25 de março de 1929, publica um texto intitulado “Pelo theatro: ‘O mártir do Calvário’ por um grupo de amadores contrerrâneos”, em que se destaca a abnegação dos artistas amadores de São Luís, que, mesmo acometidos das mais distintas dificuldades para a manutenção e a consolidação dessa arte na cidade, executaram um trabalho primoroso e que representou “a máxima expressão do esforço e tenacidade desse punhado de moços que se dedica, há annos, entre nós, à difícil arte de interpretar” (*O Combate*, 25 mar. 1929). O texto traz elogios aos atores Pinto da Costa, Luiz de Sevilha, e à direção triunfante de Francisco Furiatti, além de citar a necessidade de reparos na interpretação da atriz que esteve no papel de Maria, sem mencionar o seu nome.

Antônio Pires, da edição do Jornal *O Imparcial*, de 25 de março de 1929, comenta que, alguns dias antes da montagem dos amadores de São Luís, o elenco “Chat Noir”, companhia visitante na cidade, não teve êxito com a apresentação de cenas do *Mártir do Calvário*. Segundo o comentarista, a companhia não conseguiu despertar o menor interesse por parte do público da cidade, muito embora a obra se apresentasse de maneira satisfatória. Pires justifica essa falta de interesse do público naquilo que ele chama de “fora da actualidade” e a proximidade dos guinchos dos mascarados do Carnaval. “[...]. Momo se aproximava garboso. O povo ansiava pelos três dias de loucura e ninguém pensava na cruz de cinza, da clássica quarta-feira dos arrependidos, quanto mais em assistir às cenas do drama de Eduardo Garrido” (*O Imparcial*, 25 mar. 1929). O público estava muito mais atento aos sinais da folia momesca aos espetáculos teatrais, ainda mais os de cunho religioso.

Os amadores maranhenses, muitos pisando no palco pela primeira vez, foram beneficiados por essa atualidade, além de municiados, segundo Antônio Pires, por uma força de vontade capaz de remover os inúmeros obstáculos, naturalmente, encontrados, o que os levou a desenvolver com êxito os arranjos muito mais ampliados do que os artistas anteriores. Para Pires, foram felizes na interpretação e no numeroso público que foi prestigiá-los nas duas sessões diárias ocorridas no Teatro Arthur Azevedo. O sucesso de *O Mártir do Calvário* se repetiu no ano seguinte, 1930, porém não sendo possível sua apresentação no Teatro Arthur Azevedo, mas no Teatro São José, conforme mostra o anúncio abaixo:

Outra experiência com o texto de Eduardo Garrido, que precedeu à realizada por Cecílio Sá em abril de 1932, foi realizada pela Companhia Brandão Sobrinho-Vicente Celestino, em 1930. Esses artistas, que não eram do Maranhão, frequentemente, exibiam espetáculos no Teatro Arthur Azevedo, e desta feita, trouxe no papel de Jesus o ator Vicente Celestino; como Pôncio Pilatos, Brandão Sobrinho; como Maria Madalena, Laís Areda; Virgem Maria, Ismênia dos Santos; Verônica, Izabel Ferreira; como Judas Iscariotes, Eduardo Arouca; Caifás, Arnaldo Coutinho; e no cenário João Celestino, guarda-roupa e caráter de costumière, Helena Soares.

Figura 3 - Anúncio de apresentação da peça *O mártir do Calvário* (1930)

THEATRO S. JOSÉ

NO TERRENO AO LADO DA IGREJA DE
SANTO ANTONIO

O Mártir do Calvário

QUARTA-FEIRA 1. sessão 7 1/2 horas
2. sessão 10

Quinta-feira			Sexta-feira		
1. sessão.....	2	horas	1. sessão	2	horas
2. "	4 1/2	"	2. "	4 1/2	"
3. "	7 1/2	"	3. "	7 1/2	"
4. "	10	"	4. "	10	"

Preços verdadeiramente populares

Cadeiras..... 2\$100 Geral 1\$000

**O maior sucesso dos amadores
maranhenses**

Fonte: Jornal *O Pacotilha*, São Luís, 17 abr. 1930

A partir do ano de 1932, entretanto, com mais frequência nos anos de 1940, Cecílio Sá assume o texto de Eduardo Garrido, como base do seu teatro religioso, iniciando, assim, uma tradição anual de montagens da Paixão no período da Semana Santa, que ocorre até os dias atuais a partir de outros grupos, artistas, mas que tiveram como pressuposto a trajetória desse artista em parceria com outros dramaturgos, como é o caso de Francisco da Costa, em *O rei dos Judeus* (1962) e *O rabi de Nazaré* (1966), além da montagem emblemática de *O Mártir do Calvário* do Grupo Laborarte (1973), com a assistência de Tácito Borralho.

Segundo Tácito Borralho, em depoimento ao livro *No Palco a Paixão - Cecílio Sá 50 anos de teatro* (1988), de autoria da filha de Cecílio Sá, Lenita de Sá, na condução de seus espetáculos, Cecílio Sá tinha uma espécie de caderno manuscrito, a partir do qual repetia as falas e os atores iam “decorando”.

Segundo Borralho, essa era uma prática comum nos ensaios dos espetáculos dirigidos por Cecílio Sá, “[...] e como já era, de certa forma, tradição, todo mundo trazia mais ou menos de cabeça a estrutura rimada, além de ir aprendendo um do outro. Um aprendizado diferente para mim” (Borralho, 1988, p. 87). Conta Borralho (1988) que a maneira de dirigir de Cecílio Sá era a condução do ator à repetição dos gestos previamente ensaiados pelo primeiro, como, por exemplo, o modo de segurar as mãos, manter o rosto sereno, a fala mansa ou agressiva de acordo com a personagem (Borralho, 1988). Sobre isso, ele complementa:

Maria tinha que apresentar uma postura dócil, as mãos quase todo tempo sob o peito; o Cristo tinha que ter uma fala dócil demais, suave demais; Satanás tinha que ser uma coisa redundante. E era fácil pra mim, na minha pouca idade, devido a meu deslumbramento talvez, encarar a atriz que interpretava a Virgem Maria como a personificação mesmo da personagem, pois era branca, jovem, os olhos claros, a cabeça coberta por um véu claro ou roxo; o Cristo, em geral, mais adulto; o Judas- na verdade, um bêbado, um ator fantástico, o Bena, em minha opinião uma das expressões mais fortes que conheci no teatro popular- sabia de cor e salteado todo o texto. Às vezes, não fazia sentido nenhum a maneira como dizia a fala. O que mais importava era a dicção, a colocação, a impostação do que se dizia e não o significado das frases, era o ritmo o que importava. [...] a pontuação, a respiração não existiam, mas sim o fôlego, regado a cachaça. Pra ser Judas precisava ter aquela garra toda. (Borralho, 1988, p. 87-88)

Pautado na semelhança fenotípica dos atores, com a idealização do que seriam esses personagens bíblicos, além da adoção de um modo de interpretação baseado na reprodução gestual dos atores, que já haviam experimentado esses mesmos personagens, Tácito Borralho (1988) narra como o elenco de Cecílio Sá se preparava no palco. Conta Lenita de Sá (1988) que o ator Benevenuto Teixeira, o Bena, por mais de quarenta anos interpretou, exclusivamente, o papel de Judas; o que nos leva a crer no domínio das falas e do caráter da personagem interpretada. Não havia ensaios de mesa ou leitura prévia. Conforme Borralho, “ia-se entrando e alguém nos passava alguma coisa” (Sá, 1988, p. 88).

De maneira semelhante às companhias profissionais e amadoras brasileiras do sudeste do país, cujo repertório era inflado quinzenal ou mensalmente

e, nesse sentido, necessitavam do apoio dos pontos nos ensaios dos espetáculos dirigidos por Cecílio Sá, os atores absorviam o mínimo possível do texto, sendo necessário apenas que se soubesse a própria fala e eram auxiliados pela figura do ponto. A configuração do conjunto de pessoas que faziam teatro com Sá, desprovidas de condições econômicas e especialidades teatrais que agregassem na obra como um todo, pedia que os membros fossem plurais nas tarefas do espetáculo; uma vez que tinham que auxiliar na cenotécnica, na contrarregragem, no cuidado individual com os seus próprios elementos de cena. “[...] e ensinava uma coisa muito forte para nós, o fazer o espetáculo” (Borrvalho, 1988, p. 88-89). Sobre o espetáculo, Tácito Borrvalho nos permite visualizar uma de suas experiências como ator de Cecílio Sá:

Marcado pela religiosidade, as senhoras, as pessoas choravam, havia um certo respeito. Uma encenação sacra em que, de certa forma, se testava a paciência das pessoas, ali sentadas, relembando, passo a passo, os momentos de Jesus no calvário. Me impressionava o acompanhamento musical de Seu Leonardo, da Dona América, um no acordeon e outro no violino, tocando trechos de clássicos que o elenco inteiro cantava. A música não complementava a ação, mas não era pano de fundo somente, estava dentro da ação, embora cantada de fora. O espetáculo não era um musical, ainda que tivesse algumas partes musicadas: a abertura o “Hosana” da entrada triunfal em Jerusalém, a introdução da cena de Pilatos, músicas muito fortes, marcantes, um acompanhamento musical ao vivo, feito por pessoas mais sérias e mais velhas que ensaiavam duas ou três vezes. Eles ficavam do lado e Cecílio combinava tudo de uma maneira tão equilibrada, tão rápida, ele não era só o diretor, mas o contra-regra, o maquinista, o abridor do pano de boca. (Borrvalho, 1988, p. 88)

O crítico teatral maranhense Ubiratan Teixeira (1931-2014) destaca a importância desse amador para sucessivas gerações de artistas maranhenses que tiveram, se não de maneira direta, influência ou que participaram de algum espetáculo de Sá, sobretudo das mais diversas versões de *o Mártir do Calvário*, que merecem um olhar minucioso em outras pesquisas por carregar pormenores a que não conseguiremos fazer jus nessa breve revisão. Assim, diz Ubiratan Teixeira (1988, p. 93):

Poucos os amadores provincianos que não tiveram as suas passagens pelo “Mártir”. Aqui na “Ilha” ele fez história. E vetustos nomes de

probos e honrados cidadãos estão ligados à genealogia do drama sacro de Garrido e entre eles o de Cecílio Sá. Cecílio, envelhecendo com o micróbio do teatro, vem fazendo Mártir desde 1932, é o que se pode chamar de quarentão em martirologia. Sem ser ainda a sua volta olímpica, ele consentiu em montar o texto em nova linguagem: e veio para o Laborarte onde o que se experimenta vale pelo que quer significar a palavra experiência.

A importância do amor pelo teatro, o que caracteriza uma das acepções do amador, mas não só isso, de Cecílio Sá, contribuiu, significativamente, na formação de grupos e para um modo de pensar-fazer teatro assentado numa das mais repetidas histórias da humanidade. Em outras palavras, para a sua época, Cecílio Sá foi um importante inovador, na medida em que retoma as manifestações artísticas, culturais, tradicionais, num invólucro do pensamento moderno; num importante reconhecimento das manifestações artísticas e culturais oriundas das camadas menos privilegiadas da sociedade ludovicense. Além disso, Sá contribuiu, significativamente, para a criação de uma dinâmica de trabalhos teatrais fora do eixo do principal teatro da cidade de São Luís, o Teatro Arthur Azevedo, cujo acesso se tornava a cada dia mais restrito à classe artística amadora local, devido às negociações tributárias da época, e com uma grande barreira também às companhias do sul e sudeste em turnê pelo Norte e Nordeste do Brasil.

Considerações finais

O legado de Cecílio Sá para o teatro amador em São Luís transcende sua época e revela a potência das manifestações culturais populares na construção da história teatral maranhense. Sua atuação consolidou um modelo de teatro que se distanciava das elites e se aproximava das camadas populares, democratizando o acesso às artes cênicas e fortalecendo uma identidade teatral regional.

Ao longo de sua trajetória, Cecílio Sá não apenas inovou em suas práticas dramatúrgicas e encenações, mas também fomentou a criação de novos grupos teatrais e inspirou gerações de artistas. Sua produção teatral, enraizada na cultura e religiosidade local, evidencia como o teatro amador foi um importante espaço de resistência e expressão social.

Assim, este estudo reafirma a relevância de Cecílio Sá na história do teatro maranhense e destaca a necessidade de novas pesquisas que aprofundem o conhecimento sobre a influência do teatro amador na formação do panorama cênico local e nacional.

Referências bibliográficas

- BARROS, A. A. O Pantheon Encantado: sujeitos, culturas e questão racial no processo de formação de identidade maranhense. *In*: BARROS, A. E. A.; BARROSO JUNIOR, R. S.; BARBOSA, V. O.; NERIS, C. S. C.; SALES, T. S.; NERIS, W. S. (org.). **Histórias do Maranhão em tempos de República**. São Luís; Jundiaí: Edufma; Paco Editorial, 2015. p. 37-80.
- BORRALHO, T. Depoimentos. *In*: SÁ, L. de. (org.). **No palco a paixão: Cecílio Sá - 50 anos de teatro**. São Luís: Revista Legenda Editora, 1988. p. 42-43.
- BORRALHO, T. **O Teatro do Boi do Maranhão**: brincadeira, ritual, gestos e movimentos. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BORRALHO, T. Entrevista com Tácito Borralho. [Entrevista cedida] a Gilberto Martins. São Luís do Maranhão, 10 mar. 2019.
- FERRETTI, M. Tambor-de-Mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 3, n. 6, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/811>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- LEITE, A. **Memória do teatro maranhense**. São Luís: EdFunc, 2007.
- MARANHÃO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos**. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: LITHOGRAF, 1997. v. 3.
- MARQUES, E. A paixão e o teatro de Cecílio Sá, **Comissão Maranhense de Folclore** (Boletim-online), [S. l.], ago. 2001. Disponível em: <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2020.htm>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- O COMBATE, São Luís, 22 mar. 1929.
- O COMBATE, São Luís, 25 mar. 1929.
- O IMPARCIAL, São Luís, 11 mar. 1929.
- O PACOTILHA, São Luís, 17 abr. 1930.
- SÁ, L. de. **No palco a paixão: Cecílio Sá - 50 anos de teatro**. São Luís: Revista Legenda Editora, 1988.
- SÁ, C. Memórias. *In*: MARANHÃO (Estado). Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos**. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: LITHOGRAF, 1997. v. 3. p. 25-40.

SÁ, C. Memórias. *In*: LEITE, A. **Memória do teatro maranhense**. São Luís: EdFunc, 2007. p. 113-124.

TEIXEIRA, U. Depoimentos. *In*: SÁ, L. de. (org.). **No palco a paixão: Cecílio Sá - 50 anos de teatro**. São Luís: Revista Legenda Editora, 1988. p. 93-96.

VIEIRA, L. Eduardo Garrido e o teatro brasileiro no século XIX. **Revista Cadernos Letra e Ato**, Campinas, v. 8, n. 8, 2018.

Recebido em 15/03/2025

Aprovado em 11/04/2025

Publicado em 11/08/2025



Ópera Café, de Mário de Andrade: um ensaio de teatro político no palco imaginário do modernismo paulista

*Opera Café by Mário de Andrade:
a political theater essay on the imaginary
stage of São Paulo's modernism*

*Ópera Café, de Mário de Andrade:
un ensayo de teatro político en el escenario
imaginario del modernismo de São Paulo*

Philippe Curimbaba Freitas

Philippe Curimbaba Freitas

Possui graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2009), mestrado em Música pela Universidade Estadual Paulista (2012) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (2019). Lecionou filosofia no ICT-Unifesp, Campus São José dos Campos, e atualmente é editor-chefe da Temporal Editora, dedicada à dramaturgia, sobretudo contemporânea.



Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura de uma das primeiras experiências do teatro político brasileiro, a ópera *Café*, de Mário de Andrade, sustentando que ela se configura a partir da convergência de dois impulsos de criação: de um lado, o aproveitamento estético da perspectiva do povo, com vistas a atrair um público popular e intervir sobre ele; de outro, a ideia de um *éthos* assumido pelo artista, o qual se incumbe da tarefa de conduzir o público a um caminho libertário e transformador contra as forças sociais opressivas. Procura-se mostrar também o papel estrutural que o rito sacrificial de morte e ressurreição desempenha na ópera.

Palavras-chave: Ópera, Teatro político, Modernismo brasileiro, Sacrifício.

Abstract

This study aims to interpret one of the earliest experimentations concerning the Brazilian political theater, the opera *Café*, by Mário de Andrade. It argues that this opera is shaped by a convergence of two creative impulses: on the one hand, the aesthetic embodiment of the people's perspective to attract popular audience and intervene in it and, on the other, the idea that the artist should adopt an ethos to be responsible for leading the public toward a libertarian and transformative path against oppressive social forces. This study seeks to present the structural role of the sacrificial rite of death and resurrection for the opera.

Keywords: Opera, Political theater, Brazilian modernism, Sacrifice.

Resumen

Este artículo tiene por objetivo presentar una lectura de la ópera *Café*, de Mário de Andrade, una de las primeras experiencias del teatro político brasileño, al fundamentar que esta obra se conforma tras la convergencia de dos impulsos creativos: por un lado, la absorción estética de la perspectiva del pueblo con el fin de atraer a un público popular; y, por el otro, la idea de un *ethos* asumido por el artista, al que se le asigna la misión de conducir al público por un camino libertario y transformador contra las fuerzas sociales opresivas. También se intenta mostrar el papel estructural que juega en la ópera el rito sacrificial de muerte y resurrección.

Palabras clave: Ópera, Teatro Político, Modernismo brasileño, Sacrificio.

Ao final de 1942, Mário de Andrade concluía a escrita do texto de uma ópera que tematizava o sofrimento e pintava a revolta vitoriosa dos trabalhadores da cadeia produtiva do café, afetados pela desvalorização internacional do grão, como consequência da crise de 1929: a ópera *Café*. Essa obra marcou uma posição singular no modernismo paulista pelo fato de ter introduzido, no âmbito do movimento, a ideia de uma arte política. É verdade que, já a partir dos anos 1930, muitos escritores passaram a se interessar por uma pesquisa da realidade nacional e a pensar a literatura como uma forma de intervenção social. No entanto, isso se deu sobretudo pelo gênero do romance. Embora houvesse nessa tendência um claro gesto político, Mário de Andrade não a considerava suficiente, pois sentia a urgência de uma arte que falasse diretamente **ao povo**, e não apenas **sobre ele**, e é por essa razão que, durante os anos do Estado Novo, abandonou a escrita de um romance homônimo sobre o mesmo tema, passando a dedicar-se apenas à ópera. Trata-se, pois, de uma obra **política** em um sentido original e mais forte, pois direcionada a indivíduos das classes trabalhadoras urbana e rural, ou seja, aos setores politicamente progressistas da sociedade, e pensada como uma forma de intervenção direta na luta de classes. Por sua destinação à ação política e à luta de classes, ela se distanciou do romance social do Brasil nos anos 1930 e se aproximou, por exemplo, do teatro político desenvolvido por Piscator, na Alemanha nos anos 1920, e do *agit-prop* soviético, duas referências fundamentais do teatro político internacional do início do século XX.

Ao mesmo tempo, *Café* se afasta de seus antecessores internacionais, na medida em que a intenção de direcionamento ao povo não se concretizou. Primeiro, porque a ópera foi concebida como uma parceria do autor modernista com o músico Francisco Mignone, mas, após a morte do primeiro, em 1945, o músico ítalo-brasileiro não seguiu adiante o projeto. Assim, sem a parte musical, a ópera permaneceu de início uma obra apenas literária, tendo subido pela primeira vez à cena, como ópera, ao que tudo indica, cerca de dez anos mais tarde e, como teatro, mais de vinte anos depois.¹

¹ As primeiras montagens de *Café* de que o autor pôde encontrar registro são a versão que teria sido musicada por Claudio Santoro e estreada no Rio de Janeiro em janeiro de 1953 (Oliveira, 2006, pp. 631-632) – embora nesse caso os registros sejam insuficientes para confirmar que essa versão foi mesmo finalizada e apresentada como tal –, e a montagem teatral no teatro da Faculdade Sedes Sapientia, pelo grupo TESE, dirigida

Em segundo lugar, mesmo se a ópera tivesse sido musicada por Francisco Mignone e subido, naquele momento, aos palcos de um espaço como o Theatro Municipal de São Paulo, como parecia ser a intenção de Mário de Andrade, é muito pouco provável que ela encontrasse o público que seu autor esperava atingir². Seja como for, um estudo dessa ópera revela uma constelação de temas e problemas muito próxima à que se apresentava no teatro político que se desenvolveu no novo ciclo democrático entre 1945 e 1964, sobretudo a partir das atividades do Teatro de Arena no fim dos anos 1950. Ao mesmo tempo, esse desencontro com o público desejado se deveu, mais do que a uma limitação pessoal do escritor modernista, ao estado da luta de classes no Brasil, menos avançada do que em países como a Alemanha e, evidentemente, a Rússia revolucionária. Na história mais recente do Brasil, vemos que esse problema se aprofunda ou se atenua no teatro político em função dos rumos da luta de classes. Após a industrialização do ABC paulista nos anos de ditadura, por exemplo, que, como sabemos, fez emergir um forte movimento operário, surgiram experiências significativas de teatro político, como a dos grupos de teatro Forja, Ferramenta e Teatro Debate do ABC.

O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura do teatro político desenvolvido por Mário de Andrade na ópera *Café*, sustentando que ele se configura a partir da convergência de dois impulsos de criação: de um lado, o aproveitamento estético da perspectiva do povo – seja pelo uso de gêneros artísticos populares, seja pelo recurso ao entretenimento, seja de outras formas – com vistas a atrair seu público-alvo – as classes trabalhadoras urbanas e rurais – e incitá-lo a uma postura estética ativa, “reflexionante” e crítica; e, de outro lado, a ideia de um *êêthos* assumido pelo artista, o qual se incumbe da tarefa, ou missão, de conduzir o público a um caminho libertário e transformador, evitando que ele seja vencido pelas forças sociais opressivas e abandonado ao

por Alberto Guzik, e apresentada sob pressão da censura e de ameaças do Comando de Caça aos Comunistas (Bucci, 1994, pp. 101-104). Sua montagem mais recente ocorreu em 2022, como ópera, com música de Felipe Senna e sob direção de Sérgio de Carvalho. Além disso, não se deve deixar de mencionar a versão musicada pelo compositor alemão radicado no Brasil Hans-Joachim Koellreutter, estreada em Santos em 1996, sob a direção de Fernando Peixoto, e transmitida pela TV Cultura.

- 2 Aqui, é necessária uma ponderação: nos tempos em que foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade tinha um projeto de abrir as portas do Theatro Municipal ao público operário. Isso, no entanto, desapareceu do horizonte a partir do golpe de 1937, que instituiu o regime ditatorial do Estado Novo.

seu próprio destino. Além disso, procura-se mostrar que esse papel edificante da arte se apoia fundamentalmente na estrutura mítica de *Café*, baseada no ritual de morte e ressurreição. Assim, o artista assume, diante de seu público, o papel análogo ao de um sacerdote, ou de um líder espiritual, ao passo que o teatro se aproxima da prática religiosa ou, mais especificamente, do ritual de sacrifício, distanciando-se da ideia de espetáculo e de arte desinteressada.

Algumas das ideias deste texto se desenvolveram no contato com as análises apresentadas pelo diretor da Companhia do Latão, Sérgio de Carvalho, em sua tese de doutoramento (Santos, 2002), posteriormente revisitada pelo autor e publicada em livro (Carvalho, 2023), tendo já passado pela prova do palco, numa montagem apresentada no Theatro Municipal de São Paulo em 2022, sob sua direção e com música de Felipe Senna. Uma outra contribuição ao estudo dessa ópera que deve ser aqui mencionada é o ensaio de José Antônio Pasta Júnior (2022), que retoma um tema caro a parte da crítica literária que se debruçou sobre a obra de Mário de Andrade como um todo – qual seja, as relações e tensões entre mito e história –, incluindo seu próprio autor, desdobrando-o, aqui, em uma análise do papel da estrutura mítica e do tônus profético na conjugação das múltiplas temporalidades “impossíveis” que se tecem nessa ópera, na tentativa de formalização de uma história daquilo que não foi, e que a história real ficou devendo. Dito isso, vale pontuar que o presente artigo parte de uma leitura da ópera que busca explorar até as últimas consequências a constituição, muitas vezes abstrata, do interlocutor específico ao qual seu autor desejava endereçá-la, isto é, as classes populares. Em outras palavras, parte-se aqui do objetivo de observá-la enquanto um ensaio de interlocução entre intelectual revolucionário e classe trabalhadora rural e urbana.

O entretenimento e o público

Durante a escrita da ópera *Café*, Mário de Andrade mostrava uma preocupação contínua com o entretenimento e a diversão. Uma das funções que esta adquiria era a de manter o interesse do público, movendo-lhe os afetos e propiciando-lhe pequenos prazeres, como relembra Mário de Andrade em um artigo posterior à finalização do libreto, em que relata o seu processo de criação:

Mas está tudo muito soturno, muito trágico e devo desfaticar o público de vez em quando... E si eu fizesse uma cena pândega, caçoando com as nossas câmaras de deputados, ótimo!

Surgiu a ideia do primeiro ato, que não tem nada que ver com câmara de deputados, mas vinha deduzida da preocupação de divertir um bocado o meu público e não acumular elementos dramáticos. (Coli, 1998, p. 106)

Essa preocupação com o entretenimento já se faz presente em algumas de suas críticas de ópera de 1933. Ao se referir à ópera *Manon*, de Jules Massenet, o autor de *Café* enfatiza a estreiteza do compositor e comenta que “a gente sai do teatro sem pensamentos profundos, ou, mais acertadamente, sem pensamento nenhum”; entretanto, reconhece que ela “diverte. E ópera em si já é uma coisa tão absurda, que **bem se pode afirmar que divertir é sua única finalidade**” (Coli, 1998, p. 334). Algo semelhante pode ser observado em outra crítica do mesmo ano, sobre *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, em que Mário aceita certas melodias “bem achadas” não porque sejam realmente inventivas e artisticamente interessantes, mas porque, diz ele, “fazem parte do que eu chamo de ‘melodia digestiva’, ótimas de ouvir por algum sexteto, enquanto se come e se conversa nalgum salão de jantar” (Coli, 1998, p. 335). Nesses dois casos, a ópera é visada não em função de seus caracteres internos e sua simbologia, mas a partir da ótica de um público não iniciado, que vai ao teatro sem pretensões estéticas, apenas para se entreter. Não se trata exatamente de concessões ao público, e sim de uma reconsideração estética da ópera sob um novo olhar. O que começa a se delinear nessas críticas e se mostra, posteriormente, determinante na ópera *Café* é justamente o interesse no aproveitamento estético da perspectiva de um público que ia ao teatro sem pretensões estéticas. É possível supor que o autor modernista estava também pensando no público do teatro comercial, isto é, do melodrama, da comédia, da revista etc.; em suma, daqueles gêneros de espetáculo que tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro atraía pessoas de classes médias e médias baixas – inclusive operários – alheios ao circuito artístico do modernismo.

Contudo, na ópera *Café* a diversão não se limita a ser um meio extraestético de cativar o espectador. É verdade que em algumas passagens, como no “Madrilgal do truco” (I, 1) e no “Mimodrama” (II, 2), a diversão dos jogos e das

brincadeiras não assume qualquer função narrativa ou dramática, ganhando mais o caráter de um interlúdio que retrata os costumes populares em tom pitoresco, incorporadas a partir da retórica do claro-escuro, porém há outras seções em que o entretenimento aparece com funções mais complexas. No terceiro e último ato, a diversão é intermediada pelo rádio, que mantém o seu formato usual, intercalando noticiário e entretenimento, trazendo informações novas sobre a revolução e, ao mesmo tempo, reproduzindo músicas fáceis. Há uma cena em que uma menina se entrega despreocupada e quase hipnoticamente à audição de uma dessas músicas, a “varsa besta,” ao mesmo tempo em que a luta revolucionária se intensifica atrás do muro, criando uma interessante disjunção, que é “solucionada” quando a mãe da menina desliga o rádio e empurra a filha para longe dele. Esse pequeno episódio expõe o perigo de que o entretenimento desvie a atenção dos acontecimentos que se desenrolam atrás do muro, dos quais depende o destino dos personagens. Ao contrário das duas seções supramencionadas, a “varsa besta” não tem a função de entreter ou divertir o público, e sim de fazê-lo refletir sobre a diversão e o entretenimento, de modo que estes se convertem em assunto e são, portanto, observados à distância.

Na cena da Câmara dos Deputados (II, 1), o tema da diversão transcende também a função de cativar o espectador e é tematizado por meio de expedientes mais complexos do que no episódio supramencionado. A textura da última seção dessa cena, a “Endeixa da Mãe,” é constituída por três planos: o primeiro é o solo da Mãe, figura depositária do sofrimento dos trabalhadores que havia sido trazida por um deputado para bendizer os logros de seu mandato, mas que, contrariando o plano do deputado, solta um grito de dor que contamina o povo das galerias; o segundo é a continuação de uma embolada cantada em solo na seção anterior com função paródica, a “Embolada da ferrugem,” porém agora cantada em coral pelos deputados e jornalistas; e o terceiro é a “Bagunçona coral” do povo das galerias, com suas falas desritmadas e pontiagudas, mobilizado pela fala da Mãe.

O tema da diversão aparece no plano da “Embolada da ferrugem,” que é, na verdade, uma sátira dos deputados e jornalistas que representam o *status quo* e que cantam em coro. Quanto a este último aspecto, é importante observar que a ópera *Café* foi concebida quase por inteiro em forma coral.

Mário de Andrade insistia frequentemente na importância do coro como meio formal adequado para retratar um assunto coletivo, em contraposição à figura do solista e ao estrelismo, associados ao cânone operístico. Por meio do coro, o escritor modernista pensava poder extrair, nas várias cenas da ópera, um efeito unaninizador sobre os indivíduos³. Na “Embolada da ferrugem”, também é possível identificar algo dessa função unaninizadora do coro, porém ele aparece aqui de maneira diferente das outras cenas da ópera. Primeiro, porque não propicia exatamente um acolhimento do indivíduo isolado em uma atmosfera comum que diminui as diferenças individuais e reforça os laços coletivos, e sim uma contaminação hipnótica da embolada, que embala todos os personagens farsescos em um estado pré-reflexivo e pré-subjetivo de transe. Ela não une pessoas estabelecendo afinidades afetivas, mas engendra um estado fisiológico de desindividuação. Segundo, porque essa hipnose coletiva é retratada em chave farsesca e, portanto, submetida à distância crítica e a um juízo negativo, ao contrário do unanimismo coral que o autor mobiliza nas outras seções. Em suma, o coro torna-se aqui um recurso cômico.

Assim como todos os elementos cômicos da cena da Câmara dos Deputados, a “Embolada da ferrugem” também adquire a função de entreter o público com diversão e levá-lo às gargalhadas. No entanto, o entretenimento aparece aqui em dois níveis que devem ser distinguidos. Ele marca a relação geral da farsa com os espectadores da ópera, bem como a da embolada com os personagens farsescos, pois estes também se entretêm com o seu ritmo, e isso lhes acentua o caráter cômico. Desse ponto de vista, no contexto em que aparece, a “Embolada da ferrugem” tematiza o entretenimento, ao representá-lo como efeito da embolada sobre os personagens, convertendo-o em assunto e submetendo-o, assim, a um juízo crítico. Podemos, pois, identificar aqui um entretenimento de primeiro grau, que é observado à distância e ganha esse acento negativo, e um de segundo grau, que inclui o primeiro, mas relativiza-o e critica-o, e que é adotado como um princípio válido. Essa seção tematiza, pois, uma forma de consumo cultural que produz no espectador efeitos deletérios, como o derretimento da razão e a dissolução da vontade, transformando em assunto a relação com o espectador.

3 No *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito ainda nos anos 1920, Mário de Andrade já fazia menção a essa função unaninizadora do coral (Andrade, 1972a, p. 64-65).

Esse efeito cômico não deriva apenas da gesticulação caricatural dos personagens, mas também se baseia em uma elaboração do próprio material: a embolada. Embolada é o nome que se dá às “estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográfica. É um processo de tirar o solo nessas cantigas...” (Andrade, 1999, p. 199). Em sua forma mais comum, as suas estrofes de quatro versos se constituem de três redondilhas maiores, precedidas por um “semiverso” de quatro sílabas. Essa metrificação lhe confere um movimento regular e contínuo, ainda reforçado pelo seu processo musical, que “consiste numa linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e construída num ‘*perpetuum mobile*’, ‘movimento perpétuo’ em semicolcheias” (Andrade, 1999, p. 200). É desse ritmo constante e acelerado que a embolada extrai o seu poder encantatório, que aparece na “Embolada da ferrugem” sob a forma da paródia.

Aqui adentramos um tema muito frequente no pensamento artístico de Mário de Andrade, qual seja, o dos efeitos da música sobre os ouvintes. Respalando-se no conceito de dinamogenia, oriundo da fisiologia, Mário de Andrade atribui ao ritmo musical não apenas um efeito psicológico mas também um poder fisiológico: “Acelerando a dinâmica do ser, provocando no indivíduo estados cenestésicos violentos, ele ativa, desenvolve, aguça as faculdades fisiológicas” (Andrade, 1972b, p. 16), sem referência às quais seria impossível, segundo ele, compreendermos a ambivalência inerente a muitos gêneros musicais que se baseiam nesse efeito do ritmo musical, o qual pode se prestar tanto à congregação dos indivíduos quanto ao derretimento patológico da razão (Andrade, 1972b, p. 16).

Em seus vários relatos sobre um cantador norte-rio-grandense chamado Chico Antônio, que Mário de Andrade conheceu em sua viagem ao Nordeste entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929 e que se tornou personagem central do romance *Café*, o escritor enfatiza a beleza de seus cocos e os seus efeitos benéficos, construindo uma imagem positiva do cantador e do tipo de civilização que ele, pelo menos em potência, representa:

Saiu o coco ‘Meu Baraio’. Era monótono e lindíssimo. A repetição incansavelmente invariável da linha curta, enfraquecia os corpos num descanso largado e aceitador. E Chico Antônio, doce e forte, com a voz tostada pela nasalação, voz fiel, voz verdadeira, Chico Antônio hipnotizava. Todos

estavam na intimidade mais funcional da vida, eram apenas movimento; e essa força obscura, despercebida, da vida animal, se tornava por assim dizer palpável e gozável, nascendo do canto monótono. (Andrade, 2015, p. 52)

Essa passagem enfatiza as virtudes dessa prática cultural, que coloca as pessoas em um estado mais espontâneo e físico, suspendendo a tendência à intelectualização e à abstração própria às culturas ocidentais. No caso da “Embolada da ferrugem,” esse tema dos poderes fisiológicos da música sobre os ouvintes não é explorado na direção dos seus efeitos benéficos, mas, pelo contrário, na de suas disfunções patológicas, e em chave paródica (Andrade, 2004, p. 195). Assim, submetida ao distanciamento cômico, associada à perspectiva da classe dominante em sua expressão política – pois cantada inicialmente por um deputado representante do *status quo* e, em seguida, pelos seus aliados de classe – e deslocada, portanto, de seu contexto social de origem, a “Embolada da ferrugem” faz uma interessante operação de refuncionalização artística (e política) de um gênero tradicional. O prazer desinteressado e o estado de leveza física associados à desintelectualização aparecem aqui com os sinais trocados, isto é, não mais como caracteres psicológicos dos indivíduos não contaminados pelos padrões reificantes da civilização ocidental, mas como caricatura das qualidades negativas da elite política, cujo descaso transparece nos rodeios sem direção em torno de um assunto irrelevante, maquiado por uma bela construção poética, como se pode ver nas duas primeiras estrofes da embolada:

Sobre a ferrugem
Das panelas de cozinha
Do país maior mistério
Diremos uma cousinha
O assunto é sério
Que as cozinheiras já rugem
Coléricas com a ferrugem
Das panelas de cozinha.

Sobre a cozinha
Com ferrugem na panela
Tragédia gloriosa e bela
Desta pátria queridinha

Olvide! Embora
Nossas palavras se sujem
No tremendal da ferrugem
Das panelas de cozinha. [...] (Andrade, 2004, p. 220)

O texto é prolixo, verborrágico. Fala muito e não diz nada, mas serve bem para desviar os parlamentares do tema do café. Não é casual que Mário de Andrade busque retratar por meio de uma embolada essa fala prolixa de um deputado que não tem nada a dizer e só vai a público em busca do aplauso. Há nisso um aproveitamento bastante criativo do gênero, muito longe apenas da assimilação neutra como técnica artística, mas perfeitamente em sintonia com suas características tradicionais. Comentando a primeira estrofe, Telê Porto Ancona Lopez observa que Mário:

Consegue captar não só o ritmo, pela sucessão de sílabas abertas e fechadas, a métrica e o número de versos, como também o espírito do gênero: falar. Falar muito, mergulhar no élan do verbo, descrevendo, enumerando ou divagando. [...] A intenção é crítica, mostrando o discursador sem finalidade objetiva, divagante, ausente da realidade. O poeta faz sua caricatura da temática da embolada, normalmente de exaltação individual ou ufanista. (Lopez, 1972, pp. 185-186)

Assim, empregada sob coordenadas farsescas e associada a personagens cômicos, a embolada aproveita esse traço verborrágico e exaltador próprio ao “espírito do gênero”; no entanto, ela o faz criticamente. Sua função exaltadora e encantatória não é adotada e reproduzida pela ópera numa neutra assimilação técnica da arte tradicional, mas, pelo contrário, é colocada em questão. Não é difícil imaginar que essa refuncionalização do gênero tradicional pudesse produzir processos psíquicos novos em um indivíduo tradicionalmente vinculado a ele, na medida em que, posta em novo contexto – e prestando-se à representação de temas sociais, como a diferença de classes sociais e o modo de reprodução política dessas diferenças –, a embolada não só cobraria uma nova atitude desse espectador, mais ativa e “reflexionante”, como também o permitiria observar de um novo ponto de vista o *páthos* associados ao gênero, pois ele o observaria como o *páthos* de um outro, que é seu antagonista político. Assim, mais do que apenas cativar o espectador, a

diversão é chamada a desempenhar uma função de desestruturação cognitiva do público oriundo das classes trabalhadoras, visando o efeito análogo a uma desalienação. Estamos próximos àquilo que o autor denomina “técnicas do inacabado” que, segundo *O banquete*, são “mais abertas [do que as do acabado] e permitem a mancha, o esboço, a alusão, a discussão, o conselho, o convite” de modo que “maltratam, excitam o espectador e o põem de pé” (Andrade, 1977, p. 72).

Impasse civilizacional, sacrifício e *éthos* artístico

O recurso ao gênero da embolada sob esse prisma da gratuidade e da passividade amoral trabalha, em novo contexto, um tema que, desde o início da atividade intelectual de Mário de Andrade, esteve entre suas preocupações, qual seja, sua percepção de certo impasse civilizacional do Brasil, que já em *Macunaíma* fora tratado de maneira bastante original. Em sua obra tardia, esse problema reaparece na caracterização de Chico Antônio no romance *Café*, livro que, segundo o autor,

[...] expõe principalmente a fragilidade, a impossibilidade de ajustamento perfeito de uma civilização importada e a incapacidade de ser dos indivíduos dessa civilização, o meu obsessivo problema do “sem nenhum caráter”, que me persegue em nós. Na verdade as únicas pessoas com “caráter” no livro, são Maria, [...] o nordestino colono e Chico Antônio em sua gratuidade de quase-escravo. [...] [Porém] Chico Antônio, assim que perde sua identidade de escravo-reflexo e toma alguma consciência de ser, se desmoraliza. (Fernandez, p. 139)

O choque entre a civilização cristã ocidental e as civilizações não ocidentalizadas não traria, pois, como resultado a conciliação entre manutenção da cultura tradicional e progresso material nem a deglutição do ocidental por parte do “primitivo”, conforme propunha Oswald de Andrade nos tempos utópicos do modernismo, mas sim uma queda das pessoas que vivem sob formas não ocidentais e que não logram incorporar-se aos padrões ocidentais vigentes sem se desmoralizar. Essa queda é exemplarmente representada em uma passagem do romance *Café* (posteriormente incluída em *Vida do Cantador*) sobre uma corrida de cavalos em Uberaba. O episódio se inicia

quando, ao chegar à cidade, Chico Antônio se simpatiza com o manga-larga de um italiano: começa a acariciá-lo, conquista sua amizade, sua confiança, e estabelece com o cavalo uma relação de camaradagem que deixa perplexas as pessoas da cidade. Ao ver isso, o dono percebeu que o seu cavalo teria grande chances de vencer a corrida se fosse montado pelo cantador e lhe fez essa proposta por duzentos mil réis. Chico Antônio a aceitou. Porém, como começou a rondar o ambiente uma impressão geral de que, montado por ele, o cavalo do italiano venceria a corrida, logo um rico fazendeiro, dono de um cavalo inglês de raça, chamou o cantador e lhe fez uma proposta de um conto de réis. Chico Antônio viu-se na iminência de uma traição. Ao aceitar a segunda proposta, sentia-se traindo, porém, não o italiano, dono do manga-larga, mas o próprio cavalo, que era “carne da carne dele,” pois a sua vitória não seria glória pessoal, mas “vitória do cardão. Não era que ele, Chico Antônio, ficasse orgulhoso de vencer, quem vencia era só o cardão amigo dele, coisa grande o cardão vencendo o inglês!...” (Andrade, 2015, p. 61). Assim, pensando no cavalo amigo e, ao mesmo tempo, naquela soma de dinheiro com a qual jamais pudera sonhar, Chico Antônio:

Estava atravessado de verdades contraditórias [...]. Ficava impossível o cardão perder. Mas também era a coisa mais lógica desse mundo que o cavalo de raça ganhasse, muito mais bonito, e principalmente duma classe elevada. Pra Chico Antônio era óbvia, insofismável a superioridade social, moral, humana do senhor de engenho. Mas o cardão era cavalo bom, era companheiro. O moço, muito comovido, pensou nitidamente o sentimento “companheiro”. Mas também era insofismável que tinha que ganhar o conto de réis. Agitadíssimo, não podia mais viver com a angústia frenética. (Andrade, 2015, p. 64)

Essa passagem apreende nuances das relações sociais pelo menos em dois níveis: na disputa entre o italiano que “penara para enriquecer” (Andrade, 2015, p. 60) e possuía um cavalo nacional comum, e o rico fazendeiro, com seu cavalo inglês; e na relação instrumental que, nessa disputa, ambos estabelecem com Chico Antônio. Sob esse cenário de jogo, do qual ele se torna uma das peças, Chico Antônio recebe a sua “formação moral,” que se apresenta na forma de um impasse: até que ponto é possível manter seu modo espontâneo e imediato de sentir e se relacionar, alheio às tendências

abstrativas do pensamento de tradição ocidental e ao cálculo de interesses, sem ceder às pressões materiais da vida concreta, às quais a superioridade simbólica de tudo aquilo que é europeu – neste caso, a do cavalo inglês sobre o nacional – e a superioridade do rico – ou seja, daquele de quem é mais fácil se conseguir dinheiro – servem como superestrutura⁴? Na “angústia frenética” do cantador, narrada por Mário de Andrade na última citação, é possível ler a impossibilidade de conciliação entre a vida tradicional e as pressões da sociedade moderna.

A “Embolada da ferrugem” pode ser compreendida como um desdobramento posterior desse impasse civilizacional, porém agora submetido às exigências comunicativas da obra de arte pensada como instrumento político. Vimos que ela desempenha, no contexto em que aparece, uma função disruptiva, ao lançar luz sobre certas dinâmicas sociais ou, mais especificamente, sobre o segregacionismo das elites brasileiras, sem apontar ao espectador uma direção, sem postular uma solução, deixando a ele próprio a tarefa de unir as pontas que foram abertas. Sem negar as virtudes críticas dessa refuncionalização da embolada, Mário de Andrade não considerava isso suficiente para uma arte política, e sentia a necessidade de uma atitude mais edificante diante de seu público, a fim de conduzi-lo de forma mais certa a uma direção moral e política que o favorecesse na luta contra seus opressores e, consequentemente, na superação da mencionada barreira civilizacional.

Isso pode ser percebido na já comentada justaposição de planos, que ocorre no momento que o coro da “Embolada da ferrugem” assume um tom cômico e a “Endeixa da Mãe”, um tom sério e solene. Esse contraste produz uma ambivalência formal: por um lado, o cômico da “Embolada da ferrugem” desmistifica o sentimento de impotência e de fatalidade expressos pela fala da Mãe ao localizar as suas causas no imobilismo voluntário das elites, e não em essências metafísicas universais; por outro lado, o ritmo do rito sacrificial de morte e ressurreição, que se arma e cresce progressivamente na fala da Mãe, com toda a fatalidade que lhe é própria, tende a solucionar esse imobilismo pela via transcendente, isto é, sob a forma de um benefício sacrificial.

4 É impossível não remetermos essa queda moral, resultante do deslumbramento diante do que é europeu, ao trecho de *Macunaíma* em que o herói trai o pacto feito com Vei, a Sol, de se casar com uma de suas filhas e vai “brincar” com uma cunhã portuguesa.

Em outras palavras, se o cômico parece definir o centro de referência da cena, pois representa o poder instituído, o *télos* sacrificial, por sua vez, se eleva acima dessa gramática até certo ponto realista e aponta para uma direção reconciliadora que abandona o terreno do realismo. Retomada sob a perspectiva da relação entre obra e espectador, essa ambivalência se estende a uma outra, entre uma intervenção provocadora, sugestiva e suspensiva sobre o espectador, que demanda dele uma participação ativa e “reflexionante,” e uma afirmativa, conclusiva e fechada, que se caracteriza mais como uma influência mágica sobre ele do que como um estímulo ao pensamento crítico. A tensão entre esses dois regimes formais se soluciona sempre, na ópera, harmoniosamente em benefício do mito, isto é, do rito sacrificial de morte e ressurreição.

Em que consiste o rito sacrificial que conduz o antagonismo dramático (e social) ao desfecho revolucionário, e de que forma ele estrutura a ópera? Segundo a teoria do sacrifício de Marcel Mauss e Henri Hubert, o sacrifício é um ato religioso no qual a destruição de uma vítima coincide com a sua consagração⁵. Assim, um dos elementos que o constitui é a **destruição** de algo, por exemplo, um animal, uma pessoa ou um objeto. No caso de *Café*, o que é destruído? Qual a vítima sacrificial? Na realidade, ela apresenta mais de uma figura, mas a sua manifestação mais imediata se dá na imagem do café. Isso fica sugerido, de diferentes formas, em todas as cenas da ópera, seja de maneira mais simbólica, sugerindo os ritos de morte e ressurreição, seja pela associação à memória histórica, isto é, ao evento das queimas de café motivadas pela perda do seu valor no comércio internacional após a crise de 1929 e praticadas pelos inimigos de classe dos camponeses, os donos das terras cultivadas por eles. A esse respeito, vale observar que o fogo das queimas já contém em si próprio um sentido sacrificial de destruição, desmaterialização, purificação e elevação do sagrado, e não é por outra razão que, conforme relatam Marcel Mauss e Henri Hubert, ele era usado para preparar o lugar onde ocorria um ato sacrificial, purificando-o e isolando-o do espaço comum profano. “Segundo certas lendas bíblicas”, contam-nos os sociólogos, “o fogo do sacrifício não é outra coisa senão a própria divindade que devora

5 A análise da estrutura sacrificial da ópera *Café* apresentada aqui baseia-se fundamentalmente na teoria do sacrifício de Marcel Mauss e Henri Hubert (2015).

a vítima ou, para falar mais exatamente, é o sinal da consagração que o inflama” (Mauss; Hubert, 2015, pp. 163-164).

Hoje, é difícil calcular o impacto sobre as pessoas dessas queimas de grandes quantidades de café, que se tornaram matéria até mesmo de um filme alemão, *Kuhle Wampe* (1932), lançado pouco tempo antes de Mário de Andrade iniciar a sua ópera. Porém, para o autor brasileiro, a importância do café não se limitava a isso. A sua destruição não era apenas a de um fruto ou de uma riqueza, mas também da forma de vida coletiva dos camponeses que o cultivavam e do seu próprio trabalho. Ela encarnava a ideia da desnecessidade do trabalho e do trabalhador. Para além do significado econômico associado ao café paulista e do seu sentido mítico abstrato, a escolha do café como assunto da ópera calcava-se justamente na coletividade associada a ele, da qual deriva inclusive a sua forma coral.

Nesse sentido, a destruição sacrificial do café estende os seus efeitos também sobre esses personagens coletivos. Temos, assim, uma segunda vítima sacrificial: os protagonistas da ópera, isto é, o grupo dos camponeses e dos trabalhadores urbanos. Nos primeiros dois atos, o sacrifício aparece sob o signo da fome, associando-se ao jejum, ainda que este não parta de um ato religioso deliberado, mas seja imposto contra a vontade dos jejuadores. Tal qual as queimas de café, a fome sacrificial participa do mundo profano, embora seja absorvida pelo sagrado.

Outro importante símbolo sacrificial, associado à destruição da vítima, é o sangue. Assim como a fome e o fogo, os derramamentos de sangue remetem a fenômenos do mundo real, extraliterário. Implicitamente, eles rememoram as lutas então recentes, por exemplo, a Coluna Prestes, a Intentona Comunista e o movimento camponês dos cangaceiros, que foi possivelmente fonte de inspiração para os cantos de combate do último ato. Contudo, o sangue não é representado de forma explícita em *Café*, a não ser na luta final do terceiro ato. Ele é muito bem dosado e só aparece em contexto sagrado. Na “Endeixa da Mãe”, ele vem implicitamente relacionado tanto à dor da Mãe diante do sofrimento de seus “filhos” quanto ao ritual de Santa Verônica⁶. Assim, ainda que

6 Trata-se de um ritual praticado em Semana Santa, no qual uma mulher leva um lenço que traz gravada a imagem de cristo, proferindo um responsório baseado no versículo 12 das “Lamentações” do *Antigo Testamento* – “Vós todos que passais pelo caminho, / Olhai

de maneira muito indireta, discretamente representado como dor, o sangue responde pela euforia do povo das galerias após a tão comovente fala da Mãe. Tal qual a dor, ele está associado ao sofrimento da vítima sacrificial e ao renascimento da vida, que aparece na fala da Mãe sob o signo de uma revolta mística da natureza.

A cena da Mãe começa a delinear um outro elemento central do sacrifício: a vítima expiatória. Antes dela, a vítima sacrificial ainda não havia se apresentado encarnada em um único corpo. Tanto o café quanto os trabalhadores reunidos pela sua atividade econômica apresentavam-se como vítimas sacrificiais genéricas. Ora, se todos eles fossem igualmente vítimas sacrificiais, o sacrifício não se consumaria: ou nenhum deles seria destruído até o fim, até a purificação, permanecendo ainda ligados à vida (mesmo que a uma vida indigna); ou todos morreriam, invertendo a destruição sacrificial em destruição absoluta, isto é, em morte sem ressurreição. Desse problema nasce a necessidade de uma vítima expiatória, que assuma sozinha o papel de vítima cabal para que as demais pessoas e a própria comunidade como um todo possam sobreviver e se reerguer ao colher o benefício sacrificial. Simbolicamente, a Mãe exerce aqui um papel de vítima expiatória, que encarna simbolicamente sobre si toda a violência contra seus semelhantes.

Porém, na cena final da ópera, na qual se consubstancia o ato sacrificial, vemos a quem cabe, dramaticamente, o papel de vítima expiatória. Esta aparece na figura do Homem Zangado, que “tem uma estrela de verdade bem na testa”, “tem um corisco no sapato/E um coração humano no lugar do coração”, anunciado no final da cena do “Êxodo” (II, 2), e que retorna na fala dos revolucionários no terceiro ato, logo antes de surgir sobre o palco o soldado revolucionário que, ferido de morte pelos governistas, virá expirar à vista das mulheres (e dos espectadores), inflamando a cólera.

Feita essa exposição da vítima sacrificial em todos os seus principais traços e desenvolvimentos, já podemos identificar outro papel decisivo no ato

e vede: / Há dor como a minha dor?” –, ao qual os fiéis respondem com versos semelhantes. Esse ritual faz alusão ao episódio em que, de acordo com a tradição cristã, Santa Verônica teria usado o seu véu para enxugar o sangue de Cristo durante a *Via Crucis* e, como milagre, nele teria ficado estampado a imagem do seu rosto. A referência ao ritual da Santa Verônica aparece, nessa cena, no verso “Falai se há dor que se compare à minha!...”, que aparece três vezes ao longo da “Endeixa da Mãe”, em diferentes momentos, mas numa crescente gradação expressiva.

sacrificial: o de sacrificante. Tomando a seção recém-mencionada, na qual o chefe revolucionário expira diante das mulheres e de outro soldado, a própria configuração da luta nos indica como sacrificante o soldado governista que o feriu. Se retrocedermos às manifestações anteriores da vítima sacrificial, devemos determinar como sacrificantes as classes proprietárias nas suas duas formas – antiga agrária e nova financeira e urbano-industrial – e seus representantes em várias frentes (parlamentares, jornalistas, soldados governistas), apontados em conjunto como responsáveis diretos ou indiretos pelas queimas de café, pela fome dos trabalhadores e pelos derramamentos de sangue.

Um elemento que ainda falta examinar é o benefício sacrificial, isto é, aquilo que emerge como resultado do ato sacrificial e sem o qual haveria somente a destruição de uma vítima, não acompanhada de consagração. O benefício sacrificial pode ser a consagração de uma pessoa, de um vegetal, a fertilização da terra etc., ou até mesmo a profanação de algo cujo caráter sagrado impedia a utilização para fins profanos. No caso do ciclo de morte e ressurreição no qual se baseia a estrutura mítica da ópera, o benefício é o ressurgimento da vida e a fertilização da terra. Com efeito, ambos estão de alguma forma presentes. O ressurgimento da vida dos trabalhadores lançados à fome está implicitamente associado ao renascimento do café e, portanto, à fertilização da terra. Contudo, nesse ato final, o benefício se manifesta menos no ressurgimento da natureza do que na transformação do *páthos* dos personagens. Isso pode ser percebido em um trecho da “Concepção melodramática,” quando um soldado revolucionário presencia a já mencionada morte de seu chefe e fica

[...] meio esquecido da luta, é o chefe do esquadrão dele que morre. Em pé, ereto, o rapaz sofre muito e mesmo num momento, num gesto raivoso de vergonha, limpa com as costas da mão a lágrima. Mas o chefe se estertora na morte. Chega a visita da saúde. Para de tremer, vai erguendo o pescoço, se soergue nos braços da mulher que não existe mais para ele [...]. Então o chefe repara no operário ali inútil, vendo ele morrer. Faz um gesto raivoso de ordem. O operário vai para obedecer, hesita, volta, beija a testa do chefe e parte, desaparecendo pelo portão. O chefe soergue mais o torso, dá um sorriso de esgar vitorioso e cai morto. A mulher chora soluçando sobre o corpo dele. (Andrade, 2004, p. 203)

Assim, diante do gesto enfático que o seu chefe lhe faz logo antes do último suspiro, o soldado vence a melancolia na qual estava mergulhado ao vê-lo morrer, reergue-se e volta rapidamente para a luta. Apresentada exclusivamente por meios visuais, essa pequena passagem mostra precisamente o momento em que o benefício sacrificial atinge o soldado revolucionário. Além disso, nela inscreve-se o risco de que o sangue sacrificial, em vez de purificar, propague-se descontroladamente, levando todos à ruína, isto é, que o soldado padeça de melancolia e abandone a luta, levando à derrota dos revolucionários. No entanto, esse risco é afastado pela conduta exemplar do chefe, que influencia o soldado melancólico com o seu *éthos* guerreiro e a sua perseverança.

Em nenhum lugar essa vida incendiada pela morte sacrificial se torna mais visível do que no *páthos* das mulheres, que “agora, com a visão do morto, perdem o medo, reagem sanhudas, animalizadas” (Andrade, 2004, p. 230), feitas bacantes. Até então, as falas femininas e toda a construção e movimentação do cenário acentuavam o medo, o susto e a retração como *páthos*. Essa atmosfera aflita se manifesta também no texto cantado que, na realidade, é menos um texto do que uma sucessão de palavras ou expressões de duas ou três sílabas repetidas – “chegou, chegou, chegou!”, “É hora, é hora, é hora!”, “Que susto, que susto, que susto”. Intercaladas com essas pequenas células, aparece também um ou outro verso formado por orações completas de teor mais objetivo – “Meu homem combate na rua”, “Estou nesta espera de angústia”. Outro texto muito semelhante em ritmo e dicção aparece na “Estância da revolta”, entoado pelas mulheres em conjunto com os revolucionários logo após a morte do chefe; no entanto, a mudança de *páthos* não poderia ser mais clara:

EU SOU AQUELE QUE DISSE:
O segredo da paz se fez guerra!
Chegou! Chegou! Chegou!
O momento dos filhos da terra!

O momento dos filhos da terra!
Chegou! chegou! chegou! (Andrade, 2004, p. 230)

No cenário, já não vemos mais as expressões de retraimento de antes, e sim a cólera guerreira se intensificando até a queda do muro do cortiço,

quando a luta se faz visível aos espectadores pela primeira vez. A mudança trazida pelo ato sacrificial não se manifesta, pois, no desenvolvimento objetivo da luta, que se desenrola atrás dos muros do cortiço, mas apenas no lado subjetivo, isto é, nos afetos dos guerreiros. É pela contaminação da cólera guerreira que o sagrado age sobre o humano.

Uma vez exposta a estrutura sacrificial da ópera, resta extrair suas consequências para o problema que nos toca, que é a dimensão política da arte. Se considerarmos a ópera não apenas segundo sua fábula, mas segundo o *êthos* que orienta a relação com seu público, o rito sacrificial estende seu círculo para além dos elementos internos da obra e instaura uma relação entre obra e público baseada em uma atitude não mais de contemplação, e sim de intervenção. Isso porque os dois extremos do ato sacrificial – o sacrificante e o beneficiário – podem também ser encontrados no mundo real, ou seja, fora do mundo ficcional. No que diz respeito ao sacrificante, um trecho da parte final da “Concepção melodramática” nos dá uma pista disso:

Eu me sinto mais recompensado de ter feito esta épica. Dei tudo o que pude a ela pra torná-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados da técnica, pra convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perdi o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de burlil. Pelo contrário, muitas vezes a perversidade impiedosa da ideia definidora por exagero, fiz acompanhar da perversidade tosca da voluntária imperfeição estética.

Me sinto “recompensado” eu falei, não tive a menor intenção, nem sombra disso! de me dar por feliz. Como eu tenho uma saudade incessante dessa paz, dessa “PAZ” que os vitoriosos invocaram para um futuro mais completado em sua humanidade. Eu tenho desejo de uma arte que, social sempre, tenha uma liberdade mais estética em que o homem possa criar a sua forma de beleza mais convertido aos seus sentimentos e justiça do tempo da paz. A arte é filha da dor, é filha sempre de algum impedimento vital. Mas o bom, o grande, o livre, o verdadeiro será cantar as dores fatais, as dores profundas, nascidas exatamente desta grandeza de ser e viver. (Andrade, 2004, p. 206)

Essa passagem estabelece uma associação entre, de um lado, a eficácia e o poder de convencimento que Mário de Andrade desejava conferir à sua ópera, concebida como arte de circunstância e de utilidade social; e, de

outro, o sacrifício da perfeição estética e da liberdade artística que esse direcionamento social implicava. Essa dimensão sacrificial que o engajamento assume em Mário de Andrade – e que já foi extensamente analisada pela sua recepção mais recente⁷ – reaparece na ópera *Café* sob a forma de um anti-vanguardismo e de um retorno a certos procedimentos artísticos tradicionais justificados pelo efeito passional que eles podem produzir sobre o público. Assim, o próprio autor torna-se **sacrificante**, na medida em que sacrifica a arte, compreendida essencialmente como livre expressão humana, em benefício da eloquência sentida como necessária a uma arte pedagógica dirigida às massas. Mário de Andrade não estava satisfeito com os seus textos, julgava-os defeituosos, mas buscava menos o valor poético dos belos textos do que o musical que, “se unindo como validade à concepção, faria a verdadeira obra-de-arte, a obra-de-arte ‘teatro’, a obra-de-arte destinada ao público” (Andrade, 2004, p. 180).

Para além dessa ideia de um sacrifício da própria arte, o autor também pode ser considerado sacrificante de um ponto de vista mais especificamente relacionado ao esquema sacrificial apresentado acima. Vimos que o benefício do ato sacrificial é o *páthos* colérico da revolta, da violência política. Porém, Mário de Andrade certamente não desejaria que essa violência política, praticada pelos seus personagens, fosse mero objeto de contemplação por parte dos espectadores, mas podemos supor que ele buscava justamente contagiá-los com esse *páthos*. Em uma carta à amiga escritora Henriqueta Lisboa, datada do mesmo ano em que se deu o último impulso criativo da ópera *Café*, Mário se mostra profundamente indignado com o autoritarismo do Estado Novo e transfigura o seu ódio em desejo de violência política, ainda que não dirigida a um destinatário muito preciso:

Afinal de contas não me seria desagradável botar uma bomba num conclave que reunisse Getúlio, Osvaldo Aranha, Góes Monteiro, Chico Campos, Plínio Salgado, e até o meu prezado amigo Capanema. Afinal de contas essa gente que é ditadura, que nazistizante como ideologia política, que é não se sabe o quê como forma de governo mansinho e amansado, e que acaba aderindo à força e de boa vontade ao imperialismo

7 A respeito disso, cabe destacar as pesquisas de Fragelli (2010) e de Pasini (2013).

ianque, essa gente nos enche de ignomínia. Tem momentos em que sinto vergonha na cara, objetivamente o sangue sobe.

Mas, positivamente, eu não tenho o menor jeito para o conluio, pra conspirações nem barricadas! Não nasci pra isso, não me eduquei nisso. E se já tive eu sei que “formidáveis” coragens morais, se já aguentei com sofrimentos miúdos e lentamente tricotados que exigiram tantos, tão infatigáveis e enormes heroísmos, não sei pegar numa espingarda! Tremo diante de um revólver! (Souza, 2010, p. 195)

Esse impulso para a violência política e, ao mesmo tempo, o trágico sentimento de incapacidade para praticá-la efetivamente parecem encontrar a equação perfeita na criação de uma grande ópera em que a cólera ganharia uma expressão sublimada, poupando seu autor de pegar ele mesmo em uma espingarda, mas que vislumbraria, como efeito, uma violência política coletiva, praticada pelos espectadores, mobilizados pelo *páthos* colérico. Se seguirmos nessa direção, encontraremos o verdadeiro benefício sacrificial fora da ópera, pois ele seria, em última instância, a violência política real, praticada contra a classe dominante. Em outras palavras, tratar-se-ia da violência de um movimento popular insurrecional. Eis o impulso primária e verdadeiramente político da ópera.

Assim, visto sob essa perspectiva mais ampla, que ultrapassa o plano narrativo interno, o mecanismo sacrificial que descrevemos parece orientado a uma transformação da violência sacrificial em violência política praticada pela vítima sacrificial. Na realidade, a violência praticada pelos antagonistas sobre os protagonistas não deixa de ser política, ainda que, com exceção do terceiro ato, ela seja apenas indireta. Manifestando-se nas queimas de café, na falta de pagamento aos colonos, na violência verbal e na indiferença, e trazendo, como consequência, a fome, o desespero, o sangue e a morte, essa violência é praticada sem nenhuma intenção sacrificial. No entanto, ela se transfigura em violência sacrificial, estabelecendo uma relação com o sagrado. Trocando em miúdos, trata-se de um processo de imolação sacrificial praticado pelo autor, o qual submete a violência política maléfica, própria ao mundo ficcional, a um rígido controle sacrificial, a fim de produzir um efeito benéfico. Segundo essa chave de leitura, os antagonistas, que na estrutura do enredo assumem acidentalmente o papel de sacrificante, seriam apenas um instrumento de que

o autor se serve para direcionar ao adequado alvo político a *páthos* colérica resultante do ato sacrificial, isto é, de canalizar a destruição contra os antagonistas dramáticos e, por extensão, sociais. É curioso notar que há aqui algo da ideia marxista sobre a ambivalência das ações dos capitalistas ao intensificarem a exploração do trabalho. Essas ações levam ao enriquecimento e à consequente acumulação de capital, mas também à insurgência coletiva da classe trabalhadora “que, cada vez mais numerosa, é instruída, unida e organizada pelo próprio mecanismo do processo de produção capitalista” (Marx, 2013, p. 832). Apesar de o forte otimismo histórico de Marx estar ausente em Mário de Andrade, transparece nesse intrincamento entre sacrifício e luta de classes a ideia de que, por meio do controle sacrificial, a “ambição dos gigantes da mina” e a consequente violência opressora das classes dominantes contra os trabalhadores engendraria a sua própria “dialética”, pois se reverteria em violência libertária. No entanto, o que em Marx aparece como desdobramento imanente da situação objetiva da luta de classes aqui ganha uma tônica tanto mítica quanto moral, sob matriz de uma luta entre o bem e o mal que enrijece, em dois polos separados, conceitos morais que aparecem juntos nos rituais tradicionais de sacrifício, seja no sacrificante, seja na vítima.

Uma estética do político

Dito isso, resta determinar as implicações estéticas dessa instrumentalização ritualística e política da ópera, isto é, especificar as soluções técnicas e formais que derivam dela. Tudo leva a crer que a música desempenharia um papel fundamental e seria responsável em grande medida pela empatia do público com os personagens e com a representação dos afetos. É possível que uma das principais funções que Mário de Andrade buscava conferir à parte musical (ou pelo menos orquestral) da ópera fosse análoga à função pictórica de seus *tableaux*, isto é, a de pintar afetos, como podemos ver em uma indicação musical logo no início da “Concepção melodramática”: “A orquestra, de supetão, está agitadíssima, desagradável, quase tão irrespirável como o turbilhão que agita interiormente os estivadores” (Andrade, 2004, p. 188). No entanto, ele visava não apenas **representar** afetos, como também **despertá-los** no público: um dos traços que ele atribuía à arte musical era o

seu efeito fisiológico sobre o corpo, para além do efeito psicológico (Andrade, 1972b, p. 16), razão pela qual a música estimularia certos estados psicofisiológicos nos seus ouvintes, que, por sua vez, estabeleceriam com ela um tipo de relação não objetual. Em um ensaio sobre as nuances históricas do conceito de expressão musical, o musicólogo alemão Carl Dahlhaus caracteriza essa relação da seguinte forma:

Os sons, entendidos como estímulos no sentido fisiológico-psicológico, desencadeiam reflexos, suscitam sentimentos que o ouvinte não objetiva, mas percebe de imediato como os seus próprios, como intervenção no seu estado anímico. Sente-se exposto à música, em vez de se lhe contrapor na distância estética. (Dahlhaus, 2003, p. 32)

O interesse de Mário de Andrade nos efeitos fisiológico-psicológicos da música, que o leva a preferir a música pura de Chopin à romântica tendência à representação de ideias extramusicais⁸ vem perfeitamente ao encontro da ideia de uma obra que devesse servir como instrumento de mobilização política do público, e não como objeto de contemplação estética. Entretanto, esse efeito fisiológico direto e pré-objetivo sobre os ouvintes, que Mário valorizava na música, não implicaria a ausência de conteúdos, símbolos ou conceitos. Em um de seus textos sobre músicas políticas publicados no jornal *Folha da manhã* entre fevereiro e março de 1944, o autor de *Café* menciona os valores descritivos e simbólicos que podem ser assumidos por uma célula rítmica constituída por “uma semicolcheia em *ársis* seguida de colcheia em *thesis*” (Coli, 1998, p. 130), motivo este que, dependendo de como for utilizado, pode “exprimir uma fatalidade má que nos subjuga, um decreto perverso do destino, uma punição que nos escraviza” (Coli, 1998, p. 130). Essa célula rítmica aparece em músicas de diferentes tipos e gêneros, mas é também muito característica da música marcial. Ora, se observarmos as anotações musicais de Mário de Andrade para a cena êxodo, elas indicam “os ritmos de uma marcha pesada, arrastada, fatigadíssima já. Sons tristes, sons lastimosos, se diria de marcha fúnebre” (Andrade, 2004, p. 198); e, se levarmos em conta o contexto da cena como um todo, não parece restar dúvidas de

8 Cf. os ensaios “Romantismo musical” e “Atualidade de Chopin” na coletânea de ensaios de Mário de Andrade *O Baile das Quatro Artes* (Andrade, 2012).

que os valores simbólicos que o escritor pretendia evocar nessa seção são justamente aqueles associados à fatalidade, ao “decreto perverso do destino”, que, não por acaso, constituem exatamente o assunto dessa cena. Todavia, a marcha permite um sentido de todo diferente, embora também associado à fatalidade, se, por exemplo, apresentar uma linha melódica ascendente: “a passagem dum som mais grave para um mais agudo ativa a dinâmica do corpo”, conferindo à melodia marcial uma dinâmica de ascensão por graus melódicos ou pequenos saltos, que “mais se equipara ao passo a passo com que avançam as massas e as vontades voluntariosas, pouco sentimentais” (Coli, 1998, p. 133).

Esses parecem ser os valores políticos buscados por Mário de Andrade nos poemas de outras seções da ópera, associadas à euforia hínica. No texto poético, o verso livre predomina sobre o medido, associando-se a diferentes discursos e registros de fala: aos poemas narrativos, à lírica, à fala prosaica, ao diálogo e à invocação ao grão do café, para mencionar os casos mais importantes. O verso medido, por sua vez, aparece menos frequentemente e, em geral, associado à fala e à dicção popular ou derivado da literatura folclórica, como no caso da embolada. Contudo, há duas passagens em que o verso medido aparece em outra tônica: nas três estrofes finais do “Coral do abandono”, na cena da Companhia Cafeeira S.A. (I, 2) e no “Hino da fonte da vida”, que encerra a ópera em um *grand finale*. Os seus versos possuem um caráter afirmativo e conclusivo, definindo ideias e estampando palavras de ordem, aproximando-se do tônus hínico, o qual é justamente reforçado pela regularidade métrica – de dez e sete sílabas, respectivamente –, que lhe confere um movimento resolutivo. Não por acaso, Mário de Andrade indica, para ambos esses trechos, um caráter hínico – no segundo trecho, isso aparece inclusive no título do poema –, o que nos leva a pensar que ele os concebia não apenas como um grande coral harmônico homófono, conforme indica explicitamente, como também em consonância com as constâncias hínicas que, pouco tempo mais tarde, apresentou de forma sistemática nos seus artigos sobre músicas políticas (Coli, 1998, pp. 122-137). Tudo nos leva a pensar que o fundamental nesses poemas é o *êthos* hínico, bem como os símbolos que lhe são próprios: coragem, perseverança, liberdade e fraternidade.

Todos esses símbolos aparecem representados por formas sonoras, visuais e literárias sedimentadas em *topos*. Associados à atmosfera da profecia e da fatalidade, esses símbolos não apenas representam o sagrado, como também eles próprios se sacralizam, tornando-se uma espécie de instrumento mágico. Em consequência, a atitude que essa ópera solicita do espectador não é a de representação, que supõe separação entre sujeito e objeto, mas, sim, de participação. Ele não é visado como um contemplador desinteressado, pois entra na zona de contaminação do benefício sacrificial – isto é, do *êthos* coletivo da guerra e da resistência, que atravessa a quarta parede. Uma vez convertidas em instrumentos ritualísticos, as formas artísticas ultrapassam a função de **representar** a angústia do abandono, a fatalidade da morte, a esperança e, posteriormente, a cólera, a euforia, a liberdade e a fraternidade, e se convertem em meios de **engendrá-las** no espectador por meio de processos místicos, levando-o a se angustiar, sentir a morte fatalmente pesando sobre si, ter esperança, encolerizar-se, enfurecer-se, amar a liberdade e desejar a união com os seus semelhantes, saindo do teatro permeado por esses afetos. Elas não se destinam à fruição de um contemplador passivo, pois são mobilizadas com o objetivo de contaminar seu público com o *êthos* guerreiro coletivo.

Como vimos, essa função moralizadora da arte se justifica, para Mário de Andrade, pela supramencionada crise civilizacional, resultante de uma impossibilidade de adaptação das pessoas que vivem sob formas sociais tradicionais e não ocidentalizadas às pressões da civilização ocidental. Assim, diante do risco de um caminho formativo que degenerasse em deformação, ou em uma formação moral invertida que se completasse como desmoralização e autodestruição, era necessário, pensava o modernista, uma condução moral do povo, capaz de guiá-lo a uma integração harmoniosa aos padrões de modernidade. No entanto, essa integração dependeria – eis aqui a novidade em relação à utopia marioandradina dos anos 1920 – da guerra declarada às classes dominantes, que extrairia a sua força precisamente da união coletiva.

Mário de Andrade foi provavelmente o primeiro intelectual brasileiro a pensar o teatro e a ópera como instrumentos culturais diretamente comprometidos com a luta de classes. Além disso, ele estabeleceu um ponto de clivagem no modernismo como um todo e em sua própria trajetória, ao se

reposicionar em relação ao papel do intelectual diante do povo. Como desdobramento dessa questão, o próprio sentido da cultura se transforma: ele foi além do programa estético de uma assimilação meramente técnica da cultura popular, tal como defendido no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, e, por meio de um processo tortuoso de escrita, reescritas, esquadrinhamentos sobre materiais, formas e referências estéticas de diferentes tempos e lugares, fez nascer a ópera *Café* como fruto longamente trabalhado e amadurecido de um **gesto político**: o esforço por uma aliança de classe com os trabalhadores. Por mais que essa interlocução não tenha se efetivado e que os procedimentos mobilizados na ópera não tenham, em sua época, passado pela prova do palco, pode-se afirmar que a ópera *Café* representa um experimento, até então inédito no Brasil em termos de dramaturgia e artes cênicas, de uma estética não **sobre** o político, mas **como** política.

Referências

- ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972a.
- ANDRADE, M. **Namoros com a medicina**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972b.
- ANDRADE, M. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- ANDRADE, M. **Os cocos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ANDRADE, M. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- ANDRADE, M. *Café*. In: TONI, F. C. **Café, uma ópera de Mário de Andrade**: estudo e edição anotada. 2004. Tese (Livre-docência em Linguística, Letras e Artes) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 164-237. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/31/tde-13052013-145910/publico//flaviacamargotoni.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2025.
- ANDRADE, M. **O baile das quatro artes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, M. **Café**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BUCCI, M. C. **Teatro universitário**: uma contribuição à educação do olhar, do sentir, do pensar, do fluir. 1994. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- CARVALHO, S. A concepção cênica de *Café*, de Mário de Andrade. In: **O drama impossível**: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023. p. 220-258.

- COLI, J. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- DAHLHAUS, C. **Estética musical**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- FRAGELLI, P. C. **A Paixão segundo Mário de Andrade**. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-04122012-092417/publico/2010_PedroCoelhoFragelli.pdf. Acesso em: 28 fev. 2025.
- LOPEZ, T. P. A. **Mário de Andrade: ramais e caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MARX, K. A assim chamada acumulação primitiva. In: MARX, K. **O capital: crítica da economia política**, livro I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 959-1014.
- MAUSS, M.; HUBERT, H. Ensaio sobre a natureza e a função do sacrifício. In: MAUSS, M. **Ensaio de sociologia**. Tradução de Luiz João Gaio e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 141-227.
- OLIVEIRA, S. A. *Café* de Mário de Andrade: estudos sobre a ópera-coral. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília, DF. **Anais [...]**. Vitória: ANPPOM, 2006. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/06_Com_Perf/sessao01/06COM_Perf_0104-149.pdf. Acesso em: 28 fev. 2025.
- PASINI, L. **A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade**. São Paulo: Nankin, 2013.
- PASTA JÚNIOR, J. A. Profetismo, mito, revolução: nota sobre a ópera *Café*, de Mário de Andrade. In: **Café** (Programa). São Paulo: Theatro Municipal de São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.theatromunicipal.org.br/evento/opera-cafe-de-felipe-senna/> Acesso em: 8 abr. 2025.
- SANTOS, S. R. C. A concepção cênica do *Café*, de Mário de Andrade. In: SANTOS, S. R. C. **O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 175-200.
- SOUZA, E. M. (org.). **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Edusp; IEB, 2010.

Recebido em 01/03/2025

Aprovado em 12/04/2025

Publicado em 11/08/2025



Teatro sob o Véu do Autoritarismo: Entrevista com Edson Roberto Santana*

*Theater under the Veil of Authoritarianism:
Interview with Edson Roberto Santana*

*Teatro bajo el Velo del Autoritarismo:
Entrevista a Edson Roberto Santana*

Ademir de Almeida
Edson Roberto Santana

*Ademir de Almeida entrevista Edson Roberto Santana em São Paulo, 2020

Ademir de Almeida

Ator, diretor, dramaturgo e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA-USP, é integrante da Brava Companhia, grupo no qual atua, dirige e desenvolve atividades formativas. É autor da dissertação *A cena ativista do Teatro Núcleo Independente durante a década de 1970* (ECA-USP, 2021), e sua pesquisa atual investiga as reverberações do Método de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali no teatro de resistência paulistano setentista.

Edson Roberto Santana

Edson Roberto Santana (1948-2021) foi ator, dramaturgo, diretor teatral, poeta e servidor público. Atuou nos bastidores do Teatro de Arena de São Paulo em seus anos finais e foi um dos fundadores do Grupo Núcleo, responsável pela criação das técnicas do Teatro Jornal em colaboração com Augusto Boal. Participou da militância cultural junto ao movimento estudantil e às comunidades periféricas nos anos 1970. Trabalhou também no Teatro São Pedro, integrando montagens de forte teor político sob a direção de Fernando Peixoto.

Resumo

Nesta entrevista realizada em 2019, o ator, diretor e dramaturgo Edson Roberto Santana, um dos fundadores do Grupo Núcleo, compartilha relatos dos bastidores do Teatro de Arena em seus anos finais e aborda o processo de criação das técnicas do Teatro Jornal, em colaboração com Augusto Boal. Também relata sua participação em montagens teatrais históricas do Teatro São Pedro e a militância do Grupo Núcleo com o movimento estudantil e com as comunidades periféricas de São Paulo, durante os anos 1970.

Palavras-chave: Grupo Núcleo, Edson Roberto Santana, Teatro de Arena, Teatro São Pedro, Ditadura.

Abstract

In this interview conducted in 2019, actor, director, and playwright Edson Roberto Santana, a founder of Grupo Núcleo, shares stories from behind the scenes of Teatro de Arena in its final years and discusses the process of creating Teatro Jornal techniques in collaboration with Augusto Boal. He also talks about his participation in historical theatrical productions by Teatro São Pedro and Grupo Núcleo's activism with the Student Movement and the peripheral communities of São Paulo during the 1970s.

Keywords: Grupo Núcleo, Edson Roberto Santana, Teatro de Arena, Teatro São Pedro, Dictatorship.

Resumen

En esta entrevista realizada en 2019, el actor, director y dramaturgo Edson Roberto Santana, uno de los fundadores del Grupo Núcleo, comparte historias detrás de escena del Teatro de Arena en sus últimos años y analiza el proceso de creación de las técnicas del Teatro Jornal en colaboración con Augusto Boal. También habla de su participación en producciones teatrales históricas del Teatro São Pedro y del activismo del Grupo Núcleo con el movimiento estudiantil y las comunidades periféricas de São Paulo durante la década de 1970.

Palabras clave: Grupo Núcleo, Edson Roberto Santana, Teatro de Arena, Teatro São Pedro, Dictadura.

Edson Roberto Santana foi um dos fundadores do Grupo Núcleo Independente, coletivo teatral que surgiu no Teatro de Arena de São Paulo e acompanhou a fase final desse espaço até seu fechamento em 1972. Durante o período mais repressivo da ditadura civil-militar, o Núcleo desempenhou um papel importante na militância cultural, organizando células clandestinas de Teatro Jornal em parceria com o movimento estudantil e organizações populares. O Teatro Jornal tornou-se uma ferramenta artística essencial para criar espaços de participação política popular, desafiando a censura e a interdição dos debates impostas pelo regime militar.

Após o encerramento das atividades do Teatro de Arena, Santana e seus companheiros do Núcleo integraram a equipe do Teatro São Pedro, sob a liderança do produtor Maurício Segall, e contribuíram para a construção de um novo espaço de resistência cultural democrática.

Edson Roberto Santana faleceu em 14 de novembro de 2021. Além de ator e dramaturgo, foi poeta, escritor, diretor de teatro e servidor público do Tribunal Regional Federal (TRF).

Ademir de Almeida (AA) – Como você chegou ao Teatro de Arena na década de 1960?

Edson Santana (ES) – Eu fui até o Arena, depois de um convite da Dulce Muniz¹. Eu era muito ingênuo ainda. Tinha toda uma formação de seminário que ainda pesava muito pra mim. Eu não ligava para quem se relacionava com quem, ou quem transava com quem. Eu não tinha essas questões na minha cabeça. Não percebia a malícia das pessoas. Era como um peixe fora da água naquele lugar. Mas eu tinha um pouco de conhecimento e, quando chego ao Arena, já tinha lido tudo que a editora Civilização Brasileira havia publicado em teatro: Brecht, Meyerhold, Grotowski e críticos americanos e franceses. Já tinha lido uma porção de gente. Eu lia no ônibus, sempre. Era o único tempo que sobrava, porque eu já trabalhava desde os 16 anos.

1 Dulce Quirino de Carvalho é conhecida no meio artístico como Dulce Muniz. É atriz e dirige a companhia Teatro Studio Heleny Guariba. Nasceu no dia 5 de junho de 1947, em São Joaquim da Barra, interior de São Paulo. Em 1968, foi para a capital paulista para prestar o vestibular na USP, a fim de cursar Ciências Sociais. Em 1969, Dulce se aproximou do Teatro de Arena ao se inscrever para um Curso de Interpretação oferecido por Cecília Thumim e Heleny Guariba. Em seguida, é ela que convence Edson a participar do mesmo curso.

AA – Qual era o seu trabalho na ocasião?

ES – Eu trabalhava num escritório de contabilidade. Tive uns 25 empregos: contabilidade, banco, SENAI, escritório de engenharia... Ficava cerca de um ano, ou um ano e meio, em cada emprego, depois fazia acordo e saía.

Na época, havia uma luta trabalhista contra o Fundo de Garantia e o PIS/Pasep. É muito engraçado que hoje se tenha que fazer a defesa de uma coisa que tinha sido criada para capitalizar as empresas. E hoje é visto como algo que pode ser distribuído aos empregados.

Quando eu chego ao Arena, já havia encontrado gente do Partido Integralista, junto com um grupo da escola. Mas a gente saiu rapidamente, quando descobrimos do que se tratava. Também já havia encontrado gente do Partido Comunista e do Partido Comunista do Brasil. Isso foi numa radicalização progressiva – desde quando entrei no colégio até chegar ao Arena. Formalmente, nesse período eu aprendi a não gravar nome e nem endereço de ninguém. Já estava em uma militância semiclandestina. Quando entrei no Arena, isso já era um hábito para mim. Gravava os nomes, assim como se fossem de artistas: Dulce Muniz, Hélio Muniz, Celso Frateschi²... Gravava o nome e o sobrenome. Mas não tinha curiosidade – a não ser que me dissessem – de saber o que eles faziam fora dali, ou se estavam em alguma luta. Não tinha o hábito de falar sobre isso por estar atuando em outros terrenos.

A política do Arena eu não acompanhei muito. O Celso Frateschi e a Dulce Muniz eram mais próximos do Augusto Boal e da Heleny Guariba. Um pouco por isso – e porque meu foco estava direcionado em aprender teatro e ser ator – eu não prestava muita atenção. Claro que eu tinha coisas a dizer, e discutia com o pessoal sobre política, mas não me interessava em saber o que os outros faziam. O que nós fazíamos juntos era um teatro político.

Tínhamos duas professoras fixas e uma série de professores ocasionais. Uma das fixas era a Cecília Thumim, esposa do Boal, que deu uma espécie de curso que vinha de Stanislavsky a Grotowski. E Heleny deu um curso que ia de Brecht a Planchon. Heleny tinha feito Filosofia, tinha estado na França

² Hélio Muniz, Celso Frateschi e Dulce Muniz – todos jovens aspirantes a artistas na ocasião – se reuniram para o Curso de Interpretação de Cecília Thumim e Heleny Guariba, em 1969, no Teatro de Arena de São Paulo.

e feito cursos na Sorbonne. Uma mulher extraordinária politicamente e uma diretora fantástica. O que a gente aprendeu, naquela época, em análise de texto, eu não vi mais ser reproduzido de forma nenhuma. O Fernando Peixoto, com quem também trabalhei, analisava muito bem textos. O Boal também analisava. Mas, perto da Heleny, eles são muito simplificadores. Para Heleny, cada frase do texto tinha uma intenção específica, e depois ela amarrava tudo em um sentido político para a peça – incluindo o cenário e tudo mais, tudo encaixado. Ela propunha uma obra extremamente racional, mas com espaços para o jogo teatral, a alegria do fazer, o sentido da vida. Uma pessoa fantástica. Tanto que ela havia ganhado um prêmio logo de cara, com o grupo de Santo André e a montagem de *George Dandin*. Esse grupo ela praticamente fundou.

Quando terminou o curso do Arena, ela propôs ao grupo que estava ali – eram quinze ou vinte alunos – que continuassem e integrassem o Arena, como um segundo grupo. Ou que fizessem uma peça com ela. Era um texto do Beaumarchais, *O Casamento de Fígaro*. E começamos o trabalho com ela e com o Antônio Pedro, que deu aulas de caratê. Antônio Pedro é uma sumidade em História. Conhece toda a História da África – de fio a pavio. Uma delícia ter aulas com ele.

Ainda no Arena, iniciamos com a Heleny a montagem de *O Casamento de Fígaro*. Era, digamos assim, um trabalho paralelo ao trabalho dela no Arena com esse grupo, egresso do curso que ela havia dado.

Cecília Thumim também foi fantástica. Uma pessoa extremamente generosa e focada em nos dar ferramentas para a interpretação. Quando entrei na turma do curso, o pessoal já havia feito os exercícios básicos. Mas, como eu tinha feito teatro amador desde os 11 anos de idade, não tive dificuldade em acompanhar. Só tive um pouco de receio de não ser aceito pelo pessoal que já estava lá. E para me admitir, já lá pela metade do curso, com o grupo meio que já formado, Dulce Muniz teve que fazer a minha “defesa”. E ela é ótima nisso, no convencimento de pessoas, e eu acabei fazendo parte da turma.

Estávamos fazendo uma montagem grandiosa de *O Casamento de Fígaro*. Com um cenário do Flávio Império, em formato de bolo de casamento, que seria girado pelos serviçais do palácio. Só aí já estava contida toda a escrita cênica da peça.

AA – Esse cenário chegou a ser construído?

ES – Não. Vimos tudo nos desenhos de projeto. Era maravilhoso o que iria ser feito. Quando chegamos perto do momento de levantar o espetáculo, algumas coisas que não faziam muito sentido durante o curso, passaram a fazer. O Boal estava meio sumido. E estava com a preocupação de transformar o Arena e o trabalho dele em um nome internacional. Faria uma viagem para Nova Iorque. Ele também ia muito para o Rio de Janeiro, e estava um tanto ausente, apesar de ter montado, nesse período, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, do Brecht, com Guarnieri, Fagundes e esse pessoal todo.

E, em meio aos ensaios de *O Casamento de Fígaro*, a Heleny se ausenta durante alguns dias. Depois de um tempo, Boal nos comunica que ela não iria mais participar dos ensaios e que precisava fugir, porque sabiam que ela estava sendo procurada. Logo depois, também veio nos dizer que ela havia sido assassinada, no Rio de Janeiro³. Mais tarde, se ficou sabendo que por um agente da CIA.

E o que fazer com *O Casamento de Fígaro*? Augusto Boal veio com uma proposta. Claro, foi uma decepção para todo mundo. Mas, ao mesmo tempo, foi uma discussão ganha pelo pessoal mais politizado dentro daquele grupo. Se tratava do seguinte: o Arena não havia encontrado financiadores no Brasil para a viagem do grupo para Nova Iorque. O grupo tinha sido financiado pela Comissão Estadual de Teatro em montagens anteriores, mas, naquele momento, não tinham conseguido verba para bancar a ida de *Arena conta Zumbi* para Nova Iorque. O financiamento funcionava da seguinte maneira: a Comissão Estadual de Teatro bancava todos os custos, de ensaio e produção até a abertura do pano. Então se estreava a peça absolutamente livre de dívidas, e se vivia da bilheteria. O Teatro de Arena não havia conseguido

3 No dia 28 de abril de 1970, Heleny Guariba foi detida para averiguações pela polícia em Poços de Caldas (MG). Presa, foi enviada para o Presídio Tiradentes, onde permaneceu até ser libertada em 1º de abril de 1971. Em 12 de julho do mesmo ano, foi recapturada, e há indícios de que tenha sido assassinada no centro de torturas conhecido como “Casa da Morte”, em Petrópolis. Seu corpo nunca foi localizado. Fichas e prontuários sobre a prisão de Heleny Guariba, assim como de outros investigados e detidos pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), podem ser acessados no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Ver: Ficha Delegacia de Ordem Social de Heleny Ferreira Telles Guariba. Nomenclatura BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230 (Arquivo do Estado de São Paulo). Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uploads/acervo/textual/deops/fichas/BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNG002230.pdf. Acesso em: 28 nov. 2019.

isso para o espetáculo *Arena conta Zumbi*, e nem uma verba específica para a viagem. E então Boal veio nos propor, já que existia uma verba para *O Casamento de Fígaro*, que a gente fizesse uma montagem mais modesta, de modo que o *Arena conta Zumbi* pudesse ir para Nova Iorque.

Então fizemos uma montagem “a la coringa” de *O Casamento de Fígaro*. E tudo aquilo que havíamos discutido do texto com Heleny – fala por fala – se perdeu. Fizemos uma apresentação medonha no Teatro Municipal de Santo André, onde achavam que levaríamos uma grande montagem. Mas tínhamos feito uma porcaria, um trabalho feito às pressas, para que a verba fosse destinada a viagem de *Arena conta Zumbi*.

AA – Foi Boal quem dirigiu essa montagem de *O Casamento de Fígaro*?

ES – Sim. Foi ele quem dirigiu essa fase final do processo. Boal era muito prático. Como diretor ele era mais prático do que criativo. Em compensação, ele sabia muito bem o que dizer em cada momento – o que era possível dizer. E, naquele momento, nós ficamos realmente convencidos de que o melhor a fazer era aquilo. Porque o Teatro de Arena não iria sobreviver se não houvesse algum respaldo, e era isso que ele estava procurando. E provavelmente já estivesse procurando um caminho para ele, pessoalmente, para poder trabalhar fora do país. Embora ele tivesse um irmão militar, o cerco estava se fechando. Com a morte da Heleny, isso ficou claríssimo.

Então o pessoal do nosso grupo, a partir daí, começa a ser chamado de Núcleo – por causa dessa decisão. Éramos seis pessoas: o Elísio Brandão, a Dulce Muniz, o Hélio Muniz, a Denise Del Vecchio, o Celso Frateschi e eu – e estávamos à frente desse grupo de ex-alunos nas decisões que diziam respeito a apoiar o Arena ou seguir para carreiras individuais. E, depois desse episódio, o espetáculo *Arena conta Zumbi* foi para Nova Iorque, e nós fomos de volta para o Arena. Mas só essas seis pessoas. E o Elísio Brandão sai logo depois. E, a partir daí, o Boal nos propõe iniciar a pesquisa do Teatro Jornal, que era uma ideia que ele tinha. Mais tarde, ficamos sabendo que essa ideia era de uma pessoa da TV Tupi, que queria fazer um jornal teatralizado para exibir na televisão.

AA – Essa história sobre Teatro Jornal na TV Tupi eu não conhecia.

ES – A gente também ficou sabendo depois. Até na época, quando a pessoa nos falou, ele queria cobrar direitos autorais. Mas, quando ele viu que o

trabalho que nós havíamos feito era muito mais radical do que o que ele estava propondo para a TV, acho que ele desistiu da ideia. Porque na TV seria simular roubos, falcaturas e representar coisas assim, no lugar de simplesmente dizer a notícia. Claro que não fugiria aos moldes da notícia sendo dada a partir do texto de um jornal. Seria mais uma farsa esse Teatro Jornal de televisão.

E começamos essa pesquisa que durou, aproximadamente, oito meses, talvez um pouco mais. E trabalhamos praticamente sozinhos, enquanto acontecia a temporada do espetáculo *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, no Teatro de Arena. Funcionava assim: os atores coletavam notícias de jornal – qualquer uma. Trabalhávamos essas notícias durante a semana, e convidávamos grupos específicos – de sindicatos, da USP, escolas etc. – para assistir no Areninha. Era um espaço bem pequenino e dava para vigiar quem entrava. Porque tinha toda a situação de censura, e nós tomávamos muito cuidado para que não houvesse penetras entre os convidados.

Depois desses oito meses, Boal volta e vê o trabalho que a gente tinha feito. Ele propõe selecionar algumas cenas, às quais vai dar o nome de “Técnicas de transformação de notícias de jornal em cenas de teatro.” E sugere também que isso se torne um espetáculo, em que se propõe à plateia jogar teatro, como se joga futebol. Ela só precisaria conhecer as regras do jogo, e para isso estavam lá as nove técnicas do Teatro Jornal.

Feito isso, formatamos o espetáculo. Boal deve ter trabalhado na França, com Bernard Dort, que era crítico de teatro e um dos dirigentes do Festival de Teatro de Nancy. O Brasil já tinha participado desse evento, em anos anteriores, com grande sucesso com o espetáculo *Morte e Vida Severina*. Na volta ao Brasil, houve festa, e os atores até foram carregados no Vale do Anhangabaú... Uma coisa de louco!⁴ E fomos convidados para esse festival, levando *Arena conta Zumbi* e o *Teatro Jornal – primeira edição*. Isso depois da montagem e das apresentações de *Teatro Jornal – primeira edição* no Arena⁵. No mesmo esquema, enviamos ao censor as notícias de jornal como texto. E, quando mostramos a peça para o censor, fizemos todas as notícias

4 *Morte e Vida Severina* é uma histórica montagem teatral do Grupo TUCA, inspirada pelo texto de João Cabral de Melo Neto, que estreou em maio de 1965, no Teatro Tuca, e depois fez sucesso na Europa.

5 *Teatro Jornal – primeira edição*, dirigido por Augusto Boal, estreou em 22 de setembro de 1970, no Teatro de Arena de São Paulo.

como se concordássemos com o que era exposto. O curso tinha dado para a gente muita versatilidade. Treinamos como falar à maneira do inimigo e como falar criticamente. Então rapidamente improvisamos aquilo e apresentamos ao censor. E ele saiu de lá convencido de que era uma peça patriótica, tipo “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Porque, em 1970, aconteceu a Copa do Mundo e existia toda uma euforia.

A censura, então, aprovou a peça, e depois fizemos uma apresentação privada para a crítica. O Sábado Magaldi chegou a dizer que aquele trabalho era “um exercício de liberdade”, mas que ele não poderia escrever no jornal sobre a peça; [que] poderia só tangenciar as técnicas que ela abordava, mas que, provavelmente, ele não teria autorização para escrever sobre aquela peça no jornal. E isso foi só uma amostra do que a gente iria viver a partir dali.

Enquanto havia o espetáculo *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, a gente apresentava o *Teatro Jornal – primeira edição*. O elenco do *Arturo Ui* era apelidado de Núcleo Um do Arena, e a gente, de Núcleo Dois. Só que esse Núcleo Um do Arena já não era o núcleo inicial, e estava cheio de atores convidados. Todos eles tinham um histórico no Arena, mas já não estavam atuando ali. O Gianfrancesco Guarnieri fazia televisão, o Antônio Fagundes também já fazia sucesso. Então o Núcleo Um do Arena eram as estrelas que podiam atrair mídia – porque os estudantes já estavam começando a ficar com medo de frequentar o teatro, por conta da repressão da ditadura. E esses atores do Núcleo Um seguraram essa bomba, que era trazer público para o teatro. E esse público começou a ser mais misturado a partir dessa época. E a gente, do Núcleo Dois, defendendo uma ligação mais estreita com o público. Porque as pessoas que nós convidávamos para assistir o *Teatro Jornal* eram de locais aonde nós íamos depois para ensinar a elas como fazer aquilo nos seus bairros. Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce e Hélio Muniz tiveram bastante atividade nas periferias. Mas, para você ter uma ideia, eu devo ter trabalhado em cerca de 40 grupos. No bairro Vila das Belezas, próximo a Santo Amaro, existe um grupo, egresso desse trabalho, na Central Única das Favelas (Cufa). Eu os vi quando vieram para o Centro Cultural Vergueiro, e fiquei sabendo que um menino que tinha trabalhado comigo desenvolveu um trabalho de grupo, e depois criou uma instituição que realizava um monte de atividades culturais.

Na Lapa, Penha, Vila Maria, Vila Medeiros, Vila Edi... Estivemos em muitos lugares com o Teatro Jornal. Fazíamos a peça durante a semana e, no fim de semana, “simbora” pegar ônibus e ir até o ponto final para ensinar as técnicas.

AA – Como se dava a escolha desses lugares onde vocês atuavam com o Teatro Jornal?

ES – As pessoas que iam ver a peça faziam convites.

AA – Quem eram essas pessoas?

ES – Em parte era gente do movimento de juventude estudantil. Havia gente de bairro interessada em criar alguma coisa na área cultural. Havia as associações de bairro, que foi o caso da Vila Zelina, por exemplo, onde eu mesmo trabalhei um grupo; na região da Vila Prudente, de onde saiu o Martin Cezar Feijó, que é professor de cinema na FAAP; e na Vila Maria, onde, por ser de lá, eu tive um trabalho mais constante com vários grupos – Vila Medeiros, Vila Edi, Jardim Japão etc. Por vezes, trabalhamos com gente vinda de todos esses bairros, e outras vezes trabalhamos com pessoas mais localizadas na Vila Maria baixa mesmo. Lá montamos duas peças, que ficaram, cada uma, um ano em cartaz, “escondidas”. Uma era *Fotografia Popular*, que era um apanhado de depoimentos dos próprios atores, junto com poemas e músicas do período. O palco era invadido por um grupo de mendigos que faziam o percurso por essa história, em meio aos depoimentos, poemas e músicas. A gente percorreu sindicatos, igrejas e faculdades com esse trabalho.

AA – Qual era esse grupo?

ES – Era o grupo da Vila Maria.

AA – E onde vocês ensaiavam?

ES – Em cima de uma padaria, na Casa do Estudante – quando ainda estava aberta –, que ficava do lado da igreja. Talvez fizesse parte do Salão Paroquial... Enfim, ensaiávamos ali também. Mas *Fotografia Popular* ensaiamos mais em cima da padaria. E essa peça ficou rodando por São Paulo durante um ano.

AA – Esse grupo tinha um nome?

ES – Grupo de Vila Maria. Isso foi por volta de 1971, 1972... E no ano seguinte fizemos, com esse mesmo grupo, um outro trabalho que se chamava

Um Pãozinho e Duas Laranjas, que tratava da seguinte história: Paulo Maluf era acusado, na época, de ter roubado na construção de uma grande obra rodoviária. Uma pessoa que tinha trabalhado nessa obra contou para um operário, que era um infiltrado político – um militante que usava um nome falso e que a gente conhecia como Antônio – que estava, na época dos ensaios, trabalhando em uma fábrica em São Bernardo... Veja que já começavam a aparecer os heróis abnegados que não entraram para a história, que não foram exilados políticos famosos. Mas essa pessoa tinha uma vida completamente voltada para a militância, e o propósito dele no grupo era tentar fazer uma ponte entre o operariado e outros grupos, não necessariamente de operários, que estivessem realizando algum trabalho na periferia. E o operário que tinha trabalhado na construção da rodovia contou para ele, e ele nos passou essa história que era contada na peça *Um Pãozinho e Duas Laranjas*. Se tratava do caso de uma greve que os operários fizeram durante a construção – e que não saiu na imprensa – por causa de alojamentos, salários e um monte de coisa. E aí bolamos um esquema, porque sabíamos que íamos “rodar” com a peça, de modo que o cenário cabia em uma lata de óleo de vinte litros. Colocamos uma travessa de madeira na lata, para poder carregar, e enfiávamos os objetos de cena e figurinos dentro disso. Embarcávamos nos ônibus e íamos apresentar a peça. E a gente ficou um ano fazendo essa peça, também em igrejas, sindicatos etc.

AA – E por que a peça se chamava *Um Pãozinho e Duas Laranjas*?

ES – Era o que foi dado para os operários comerem no evento que detonou a revolta na obra da rodovia. Foi a ração do dia, dada como almoço aos operários da obra.

AA – E tudo isso era feito com as técnicas do Teatro Jornal?

ES – Sim. Nesses dois trabalhos havia uma miscelânea, e era preciso dar unidade, dar um tema. Não eram histórias contadas linearmente. Mais tarde, em alguns videoclipes e em alguns trabalhos de teatro surgem histórias contadas por *flashes*, que depois se juntam no final. O Teatro Jornal, como peça teatral, era um pouco isso. O espectador é que tinha que fazer a ligação entre as notícias. Independente de nós, a cada notícia encenada, [dizemos]

para ele que aquilo foi feito com determinada técnica e que ele podia usar no trabalho dele. Então isso dava inúmeras versões de como trabalhar: tanto com um texto pronto como com o material fornecido pelos próprios grupos. Em muitos lugares, eu chegava e pedia que os participantes escrevessem sobre o cotidiano deles, e montávamos uma peça inteira só com esses depoimentos. Outras vezes, eu levava um texto pronto, e montava usando também esse tipo de informação do cotidiano, vendo, a cada cena, o que dizia respeito à realidade do que eles liam nos jornais. Por exemplo, na Vila das Belezas, eu montei o texto *Sr. Puntila e seu Criado Mati*, com um grupo “novinho de tudo”. Eles sabiam quem era Brecht? Não sabiam porcaria nenhuma. Mas sabiam o que era um bêbado para fazer o Mati. E sabiam fazer o carrinho cheio de cocô de galinha que era usado na cena. E foi um trabalho fantástico, que eles apresentaram bastante ali pela região. Eu tive ajuda de uma ativista alemã nessa época, que se chamava Maria. Não sei sobrenome, não tenho foto e nunca mais vi depois disso.

Já no Arena, quando cheguei, estava trabalhando numa consultoria financeira, uma corretora, ligada à Bolsa de Valores. Eu lia jornais pra dizer pro meu patrão no que era bom investir na Bolsa. Isso graças ao seminário, porque eu não entendia nada de economia, mas sabia ler um jornal. Quando chega ao final do ano de 1970, surge a proposta do *Teatro Jornal - primeira edição* e do *Arena conta Zumbi* [viajarem] para a Argentina e [participarem] do Festival de Las Americas. Larguei o emprego, fiz uma cirurgia e fui para Buenos Aires, ainda com curativos. Fomos muito bem recebidos no Teatro del Centro. *Teatro Jornal – primeira edição* não se apresentou no teatrão da cidade. *Arena conta Zumbi* é que era a peça estelar. Nosso grupo fez uma temporada muito boa na Argentina – que não estava ainda em ditadura, e, por isso, tinham muita pena da gente e nos tratavam muito bem. Nossa temporada lá só não foi um sucesso maior porque os atores argentinos estavam em férias de verão – coisa que os atores brasileiros não conhecem – e, por isso, os teatros de lá estavam vazios. A maioria do público estava ausente de Buenos Aires. Mesmo assim, nossas apresentações tiveram uma boa frequência e até um certo escândalo. Porque em *Arena Conta Zumbi*, Lima Duarte, que já estava perto das quase mil apresentações da peça, ainda estava criando. E uma das coisas que ele tinha criado, com o advento da ditadura, era um Capitão do

Mato que ia se transformando num gorila e se masturbava em cena. Foi muito para Buenos Aires... Então, teve esse escandalozinho com o *Zumbi*. No *Teatro Jornal – primeira edição*, a gente conversou muito com as pessoas que foram ver, fazendo um esquema parecido com o que fazíamos no Brasil em relação à peça: a apresentação como divulgação de uma maneira de fazer teatro e combater a ditadura ou a falta de liberdades, quaisquer que elas fossem. O Antônio Marcos, que era marido da cantora Vanusa, fazia o papel de Zumbi. Ele tinha brigado com a Vanusa e viajado para Buenos Aires. Quase no final da temporada, ele se reconcilia com a Vanusa, e eu tive que pegar o papel dele durante a viagem de avião para o Uruguai. Ensaiei durante as poucas horas de viagem e mais um dia com a Cecília Thumim, que também fazia parte do elenco, para a apresentação no Teatro Nacional do Uruguai.

No Uruguai, além da apresentação, ocorreu um fato curioso que descreve um pouco da personalidade do Boal e da autoridade dele como diretor. Colocaram um tapete cor vinho no local onde aconteceria a peça. E havia toda uma simbologia atrelada ao tapete onde era representado o *Zumbi*. Os atores usavam calça jeans e camiseta, que eram o traje típico da juventude da época, como um grupo de classe média que contava a história de Zumbi do ponto de vista deles, em cima de uma espécie de bandeira comunista – um tapete vermelho. E Boal chega lá e encontra um tapete cor de vinho! O homem subiu nas tamancas! Gritou com Deus e o mundo! “Eu quero um tapete ‘rojo’! E hoje!” Porque a estreia seria naquela noite. “Eu fui bem claro! Expliquei muito bem! Falei de quantos metros! Vocês têm que conseguir esse tapete hoje! Ou não tem peça hoje!” E sai o pessoal do teatro do Uruguai atrás desse “bendito” tapete, que chega pouquíssimo tempo antes de entrar o público para ver a peça. Enquanto isso, eu ainda estava aprendendo a música da peça, com a Cecília Thumim segurando minha mão em cena. E à noite, estreei cantando e tremendo como uma vara verde.

Então veja: acabaram de chegar no Teatro de Arena, e olha o contexto. Perceba o número enorme de responsabilidades que recaíram sobre esse grupo. A Denise era novinha de tudo e estava namorando o Celso. Os dois faziam... Ou só o Celso, não tenho certeza... Faziam História, na USP. A Dulce era novinha, e o marido dela, Hélio, também. Os únicos descasados eram eu e o Elísio. E, de repente, todos os problemas do teatro: a perseguição às Ligas

Camponesas, o fim do trabalho dos Centros Populares de Cultura – e a vinda de um pessoal desses CPCs para São Paulo –, a perseguição ao Teatro de Arena, que não era só política, mas também econômica. O dono do espaço querendo transformar aquilo num supermercado. E o Boal lutando pra ver se o Arena ganhava visibilidade fora do país, para ter depoimentos e críticas de pessoas importantes do mundo na época, para evitar que o Arena acabasse. Quando voltamos do Uruguai, logo depois iríamos para Nancy. Tudo é muito rápido. Em poucos anos, já estávamos nessa coisa de viajar para fora do país, não sabendo se íamos voltar. E, no Teatro Jornal, passamos também a ter a perspectiva de ver se algum crítico falava da peça apoiando, dizendo que era uma boa peça, para que pudéssemos voltar e fazer uma temporada, pra ver se segurávamos o Teatro de Arena por mais algum tempo, pagando aluguel e tudo mais. Nesse tempo já tinha acontecido o trabalho com aquela verba ganha com o trabalho da Heleny, o *Fígaro*. O espetáculo *Arena conta Zumbi* já tinha ido para Nova Iorque e voltado. Minha memória às vezes é meio assim... Eu não sei se eles foram antes do Festival de Las Américas, ou depois. Mas me lembro que, depois que voltamos do Uruguai, fizemos ainda um mês de *Arena conta Zumbi* no Brasil. Acho que, para Nancy, nós íamos em março.

Nesse momento, começa a perseguição ao Boal e ele vem a ser preso⁶. Mas continuamos com nossos planos, porém, agora sendo, praticamente, apenas nós no Arena. E chamados ainda de Núcleo Dois. E nos perguntávamos: “Como assim Núcleo Dois, se não tem Núcleo Um? Se o Núcleo Um está preso, ou está na televisão, ou no rádio...” Eu achei engraçado você nos chamar de Núcleo Independente, porque não poderíamos ser independentes. Estávamos ligados ao Teatro de Arena. Mas a gente se ressabiava muito com esse negócio de Núcleo Dois. Porque a imprensa não largava desse nome, e nos tratava como uma coisa menor. Então os grandes caras do Arena eram Guarnieri, Boal, Zé Renato, esse pessoal. E não saía dessa história! De jeito nenhum! E ficava muito difícil a gente conseguir plantar alguma forma nova

6 Augusto Boal foi sequestrado pela polícia política da ditadura em 02 de fevereiro de 1971. Sua prisão só foi tornada pública após intervenção do seu irmão, um militar aposentado. Houve intensa campanha por sua liberdade junto à opinião pública, com significativa repercussão internacional. Autorizado a uma saída temporária para participar do Festival de Nancy, Boal deixou o Brasil e só voltou em dezembro de 1979, depois da Anistia. Ele narra esses e outros episódios de sua vida em Boal (2014).

de fazer teatro. A gente deveria fazer como o Zé Celso: montar uma “Andorra”! Montar alguma coisa realista, bem-comportada, pra eles nos assumirem como um grupo de teatro efetivamente. Mas isso não aconteceu. A imprensa já estava muda e calada na época. E vimos que o melhor mesmo era sair e ver o que acontecia.

Mas, quando chegamos em Nancy, realizamos uma série de intervenções dentro do festival. Fizemos, por exemplo, um grupo de esfomeados nordestinos assaltando o restaurante do festival. Fizemos *meetings*, ou performances, como vieram a ser chamadas depois, nas ruas de Nancy. E apresentamos *Teatro Jornal – primeira edição* e *Arena conta Zumbi*. O crítico com quem tínhamos mais proximidade, Bernard Dort, que já tinha estado no Brasil, falava que nós fazíamos um “teatro de guerrilha”. E ficamos sem saber o que fazer. Como levaríamos uma crítica dessa para o Brasil? Então, para o nosso grupo, só piorou as coisas. E, quando voltamos, já não havia mais saída política dentro do Arena. Mas havia ainda um certo dever econômico, de tentar pagar acho que seis meses de aluguel atrasado. E convocamos todo mundo: de Valdíque Soriano a Chico Buarque. Porque o Antônio Pedro conhecia muita gente. E fizemos um show num teatro, que hoje se chama Zaccaro, na Bela Vista. Ou será que foi no Teatro Bandeirantes? Enfim, foi em um desses dois. O show era para arrecadar fundos e pagar esses aluguéis. E também fizemos leilões de obras de arte. E veio “Deus e o mundo”, também. Um monte de gente doou quadros para o Arena. E foi feito o leilão, e com isso se quitou a dívida do teatro.

E, quando voltamos, montamos *Doce América, Latino América*, usando um pouco do esquema de Teatro Jornal, a partir de documentos históricos, de um levantamento sobre o que estava acontecendo na América Latina, e colocando isso dentro da história do continente.

AA – Houve um período em que vocês fizeram o Teatro Jornal no Areninha, em apresentações secretas, só para convidados. E, depois, é essa experiência que é transformada no espetáculo *Teatro Jornal – primeira edição*?

ES – *Teatro Jornal – primeira edição* surgiu quando Boal deu nome para nove técnicas que criamos. Porque nós fizemos a pesquisa sem nomear

nada. Não tínhamos a ideia de fazer aquilo como um espetáculo demonstrativo. Fazíamos como demonstração da realidade daquela época, que não era exposta nos jornais por conta da censura. Por isso o público era restrito. E tinha um impacto muito maior, porque eram as notícias trabalhadas cenicamente de forma muito mais crua. Sem dourar a pílula, e depois dizer que era uma técnica de teatro. Era, pura e simplesmente, a exposição daqueles fatos. Por exemplo, havia uma denúncia de tortura feita por uma mulher que teve sua peruca arrancada. Isso nós mostrávamos como um problema relacionado ao consumismo: alguém que desejava muito a peruca de outra pessoa. E, através do consumismo, chegávamos até a tortura do ladrão da peruca. Ou seja, um problema levava ao outro. E mostrávamos como as contradições do capitalismo apareciam incentivando o desejo de consumo e, ao mesmo tempo, prendendo quem extrapolasse esse desejo. Você pode ter o desejo, desde que possa pagar por ele. Isso resultava em tortura. Não era uma notícia sobre tortura que aparecia nos jornais. O jornal falava só do roubo de uma peruca. Um rouquinho trivial. Essa extrapolação no palco, a vinte centímetros do espectador, era muito impactante. E a exibição disso, publicamente, só foi suportável em Nancy. Porque fazíamos com as técnicas faladas em francês, nos intervalos de cada cena, e o público via a coisa como sendo de outro país, como algo que estava longe deles.

Quando voltamos para o Brasil, a peça tinha passado pela censura, e já com essa formatação de exposição de técnicas teatrais. E a gente pôde fazê-la por um curto período no Arena, mas o trabalho com os grupos nas periferias já tinha começado e tinha se espalhado. Fizemos no Paraná, no interior do estado, em muitos lugares. Só eu tinha perto de quarenta grupos em São Paulo. O Celso tinha muitos grupos na USP. O Hélio tinha outros tantos na periferia. A Dulce, outros. A Denise, outros. A gente calcula que tenha passado de cem o número de grupos, para os quais não só ensinamos as técnicas do Teatro Jornal, como montamos coisas com algumas técnicas adicionais. Já que tínhamos sido os criadores – sem dar nomes a elas –, criamos outras coisas de acordo com os problemas de cada local.

AA – Há uma cena, que inclusive é citada pela Denise Del Vecchio em seu livro de memórias, que não entrou no espetáculo *Teatro Jornal* – primeira edição: “cena da pomba”. Você se recorda dela?

ES – O Celso que deve lembrar bem dela, porque era ele quem matava a pomba. Ele fritou minhocas, matou pombas...

AA – Havia uma radicalidade nessas cenas.

ES – Sim. A gente estava com Brecht um pouco em mente. O Boal tinha uma leitura sobre Brecht, o Zé Celso tinha outra e nós tínhamos outra. Porque nós viemos de um curso que tinha ido até Grotowski e tínhamos trabalhado texto de uma forma planchoniana. Então, para nós, fazer uso deste ou daquele tipo de cena dependia muito de como enxergávamos o impacto político daquilo e a discussão que se poderia fazer a partir da cena montada daquele jeito. E também por uma coisa que já começava a acontecer, uma crítica que se fazia à esquerda: sobre ficar discutindo a revolução em mesa de bar. E por isso queríamos fazer uma coisa bastante provocativa, que mexesse visceralmente com as pessoas, e que falasse para elas: “Olha, a gente está numa ditadura! Estão torturando pessoas! Estão matando pessoas! A imprensa está censurada! Você não sabe nada do que está acontecendo! Você precisa se mexer!” A gente queria passar esse recado para um pessoal que estava assustado e indeciso. Todas as lideranças populares tinham morrido, ou estavam na clandestinidade. Estava todo mundo sem nada.

Hoje, passou uma pessoa aqui perto de casa, um promotor do Banco Santander, e eu estava varrendo ali fora. Ele falou assim: “Oh, Pai! Bom dia!” E eu lembrei que muitos jovens, de hoje, chamam os adultos de “pai”, e que, há uma década, era de “tio”. E fiquei pensando nisso. Porque é o modo como o eleitor brasileiro ainda se comporta. Ele quer um “pai” na Presidência da República. Alguém que cuide dele, como uma criancinha desamparada. E, naquela época, as pessoas estavam assim também. E a gente não tinha isso, não tinha “pai” nenhum para oferecer. O que nós tínhamos para oferecer era uma provocação para ele se mexer, porque a coisa ia piorar.

Quando estávamos no fim do espetáculo *Doce América, Latino América*, o Boal estava exilado – e, aliás, ele já estava exilado desde Nancy. Quando estávamos no Festival de Nancy, soubemos que ele tinha sido solto, e que, de passagem pela Argentina e pelo Chile, tinha denunciado a tortura. E, com isso, não poderia voltar ao Brasil. Ele nos encontrou na França, e lá fizemos também um trabalho de Teatro Jornal. Nos reunimos com grupos alemães e

com grupos de estudantes franceses, e trabalhamos e falamos das técnicas de Teatro Jornal para eles. Mesmo se tratando, na época, de países democráticos, sabe-se lá quando não poderia se precisar de uma coisa daquelas.

Há pouco tempo o Eduardo Campos Lima⁷ publicou a tese dele e, quando eu li, pensei: “poderia perfeitamente fazer isso hoje em dia”. Seriam outras notícias, mas os problemas e contradições do capitalismo estão aí. E ainda mais vigorosos do que nunca.

Então o Boal não voltaria mais para o Brasil. E nós voltaríamos para um teatro que estava falido. E montamos o *Doce América, Latino América*, já meio que em clima de despedida. O Marcos Weinstock pegou todos os figurinos produzidos pelo Flávio Império no Arena. Uma beleza! Tudo o que ele tinha feito com tampinha de garrafa, tapete de porta... um monte de coisas que ele tinha recriado como indumentária para as peças, acho que desde o espetáculo *O Melhor Juiz, o Rei*. Estava tudo lá, nos varais do Areninha. E ele pegou aquilo e colou nas paredes do Arena. Porque ou era isso, ou ia tudo para o bebelê. O Luís Carlos Arutin ainda estava negociando a permanência do Teatro, mas nas mãos do Estado. Como o Maurício Segall fez depois com o Teatro São Pedro. E até hoje eu me pergunto: por que não se fez isso também com o espaço do Zé Celso? O Zé Celso é advogado. E, provavelmente, com uma visão de futuro melhor do que a que nós tínhamos na época. Ele já era um nome internacional. As montagens dele de *Galileu* e *Roda Viva* já tinham sido noticiadas pelo mundo. E ele sai para fazer um trabalho fantástico na África. Um filme na África, um filme sobre a Revolução dos Cravos em Portugal... O Zé era uma beleza! E o Boal, de certa forma, um pouco mais modesto. E com uma forma mais de militante político mesmo, recriando várias formas de se fazer Teatro Jornal em vários países da América Latina e indo até a Índia! Mas um trabalho mais propriamente de militância do que teatral, porque não vem a trabalhar com grandes estrelas e nem faz grandes filmes. Trabalha com atores modestos nestes países, mas gente interessada em atuar nas periferias das cidades. E daí vem todo o resto: Teatro Jornal, Teatro Fórum, Teatro Igreja... Enfim, um monte de denominações para esse fato de você trazer a realidade para dentro do palco e entregar ferramentas

⁷ Lima (2014).

para que as pessoas possam discutir em público esta realidade e combinar o que será feito.

Depois o Boal manda uma carta para o Luiz Carlos Arutin encerrando a participação na sociedade e pedindo que a gente deixasse o Teatro de Arena. E o Arutin nos comunica.

Eu cheguei a ver essa carta, mas não lembro exatamente o conteúdo dela. Fiquei meio assim... Porque no fim, parece um teatro socialista, mas tem um mandatário que era dono, e o espaço era alugado. Mas era ele, Boal, que podia determinar o que ia acontecer, e ele combina com o administrador do teatro. Eu não sei se o Celso, a Denise e a Dulce, que eram mais próximos, chegaram a discutir isso com o Boal. Eu não cheguei a discutir. Um pouco por conta daquilo que eu já falei: mesmo com tudo isso, com toda minha participação, eu era ingênuo pra caramba sobre um monte de coisa! Muito passava despercebido por mim. Duas pessoas conversando na esquina, para mim, era só isso: duas pessoas conversando na esquina. Podia ter uma trama política acontecendo ali, mas eu não estava nem aí.

E a gente teve que sair do Arena. E, poucos dias antes da gente sair, Fernando Peixoto propõe que sejamos o elenco base da montagem que ele queria fazer de *Tambores na Noite*. E nós topamos, porque era uma perspectiva para que continuássemos trabalhando em teatro. E surge também o convite do Teatro São Pedro para que a gente fosse para lá. E, no São Pedro, acontece uma coisa fantástica, porque se [reúne] o pessoal dos antigos Centros Populares de Cultura, alguns nordestinos – gente que tinha conhecido o trabalho do Arena no Nordeste, com o *Melhor Juiz*, o *Rei* e outras coisas, gente que tinha participado das Ligas Camponesas e que, com a ida do Arena para lá, entraram para o teatro e depois vieram para São Paulo, e estavam por aqui meio no “lumpen”. Porque o Oficina, também por essa época, entre final de 1970 e 1971, já estava meio em perigo. Não sei se o Zé já tinha ido embora ou estava quase indo. Mas o Fernando Peixoto já tinha saído do grupo e, um pouco depois dele, o Renato Borghi e a Ítala Nandi, que eram o sustentáculo de produção do Oficina. Você percebe que, nesse aspecto, o Oficina também era um grupo com um número maior de dirigentes.

É claro que podem ser feitas críticas a ambos os grupos. A mim parece que os dois representavam uma faceta que criava uma boa discussão sobre

a realidade brasileira. Eu não era do tipo que fazia o discurso: “Oficina: esse bando de pequenos burgueses!”. E não era do tipo que falava: “Arena: os revolucionários!”. Eu era mais ponderado, digamos assim. E admirava o trabalho dos dois. Gostava muito do que a gente fazia no Arena, e gostava muito do que o Zé fazia no Oficina. Porque, antes de entrar no Arena, eu tinha visto *Galileu, Galilei*, e você não fica imune àquilo de jeito nenhum. A remontagem que foi feita agora é boa, mas uma grande diferença do teatro daquela época para o teatro de agora é que o teatro tinha importância. Ele falava diretamente para a vida das pessoas. Você saía do teatro transformado. Para você ter uma ideia, vou contar um fato curioso que talvez não sirva para tua tese: eu fui assistir, quando estava no colégio, a segunda montagem do Silnei Siqueira, no Grupo TUCA, o OeA. No intervalo do OeA, que era uma peça muda, era só o grupo do “O” e o grupo do “A” jogando basquete, com coreografia da Maria Ester Stockler. No intervalo do primeiro para o segundo ato, eu fui para o saguão e fiquei paralisado. Deu um curto-circuito no nervo da perna, e eu fiquei todo o intervalo completamente travado, fisicamente, por conta do que a peça tinha me provocado. Eu acho que essa peça é a obra-prima do Silnei, e não *Morte e Vida Severina*. Mas aqui no Brasil também se tem esse costume: a pessoa evolui, mas tem que se manter “a grande obra dela”. O Guarnieri fez uma peça ótima, anos depois da ditadura, lá no Bom Retiro. Mas Guarnieri é *Eles Não Usam Black-Tie*. A gente não aprende a ouvir a evolução das pessoas – porque elas caminharam para lá, e porque isso representa uma evolução. Em teatro e na música, a gente fica preso a esses primeiros anos do espocar da estrela, ao invés de continuar acompanhando o brilho dela e ir aprendendo com a evolução dessas pessoas.

E então, fomos para o São Pedro. E estavam lá: CPC, Oficina, e veio o Borghi, Fernando Peixoto... Não vou lembrar o nome de todo mundo. Era muita gente, mais de vinte pessoas.

AA – Quem era esse pessoal dos CPCs a que você se refere?

ES – Eram atores que vinham de estados do Nordeste, que tinham um trabalho ligado às Ligas Camponesas, que haviam sido dissolvidas. Eles vieram para São Paulo e estavam meio perdidos aqui, porque não havia como eles se encaixarem no Arena, que estava falido, e nem no Oficina, que estava saindo

fora. No Oficina, dizem que a questão maior era um problema com drogas e um problema moral, mais do que um problema político. Mas eu quero acreditar que é mais uma “salada”, uma coisa conjunta – tanto com eles como conosco.

E fomos nós montar o *Tambores na Noite* com o Fernando Peixoto. Maurício Segall e Beatriz Segall, generosíssimos, bancaram esse grupo imenso com o aluguel de um prédio de dez andares. Para você ver como um teatro custa caro. E a gente recebia uma porcentagem de bilheteria, com tudo registrado... E não tínhamos passado por isso ainda. E acho que poucos atores no Brasil têm algo do tipo – é tudo contrato temporário, ou coisas assim.

AA – No Arena vocês não tinham isso?

ES – Não. Era tudo “de boca.” No São Pedro era mais organizado, porque tinha um... não propriamente um capitalista, porque os irmãos dele é que foram fazer a Klabin Segall. O Mauricio Segall resolveu cuidar das obras de arte do pai. Não o chamaria de capitalista, porém rico, sem dúvida. Mas, como dizia ele, um rico com o coração no lugar certo.

Então, montamos *Tambores na Noite* e continuamos no São Pedro, e de uma forma integrada. A gente discutia repertório com todo mundo que estava lá. “O que a gente vai dizer agora? O que a gente vai encenar agora? O que a gente vai fazer agora?” E lemos muitos textos. E ficou decidido que iríamos montar *Frei Caneca*, porque tinha ligação com o centenário da Independência e com 1922. Basicamente, a gente formulou o repertório pensando nessa dupla possibilidade: uma comemoração histórico-cívica que pudesse fazer o trabalho passar pela censura e pelos órgãos de incentivo e, ao mesmo tempo, peças que tivessem alguma coisa a ser dita, mesmo com a censura.

No *Frei Caneca*, o Hélio Eichbauer, com a direção do Fernando Peixoto, fez um cenário que era meio autoexplicativo. O que é um teatro grande, com urdimento! E pra quem sabe trabalhar com esse tipo de teatro, como o Hélio sabia, é uma beleza. Ele fez uma igreja colonial. Era madeira e tecido caiado. E essa igreja se desmontava toda. Subiam umas partes, outras iam para a lateral, e a igreja ia aparecendo aos poucos. Ora ela era a cadeia, ou era outra coisa, dependendo da parte que era exibida. E a medida em que a luta do Frei Caneca progredia, e ele era mais perseguido, e que todo o trabalho dele pela liberdade, pela igualdade acontecia, essa igreja ia se integrando. E terminava

como uma igreja edificada, montada. Era muito bonito. Imagina as possibilidades de luz que isso dava. Eu fazia vários papéis. Ajudei o Carlos Castilho, com a minha experiencia de seminário, a criar a cerimônia de execração do Frei Caneca, que tirava o sacerdócio dele. Deu um trabalho de pesquisa muito grande, porque essa cerimônia não é muito divulgada pela igreja. Mas a gente conseguiu o texto, e eu criei uma música com o texto em latim. O Fernando sugeriu que eu usasse uma máscara de caveira, dessas de carnaval. E eu fazia uma arrancada de vestes do Frei Caneca, que era feito pelo Othon Bastos, e parecia uma sessão de tortura. Atacava ele com aquelas palavras em latim e ia arrancando a roupa.

Sobre *A Queda da Bastilha*???, a gente tinha visto, na França, o espetáculo 1789, da diretora Ariane Mnouchkine.

AA – Há uma polêmica sobre a semelhança entre essas duas peças.

ES – Sim, mas que eu acho perfeitamente explicável. A crítica brasileira é que é muito descuidada. Acho que muitos dos que escreveram falando em plágio nem tinham visto 1789. O que era o 1789? Primeiro, a peça se passava em vários palcos – e já começa por aí o engano. Segundo, era o ponto de vista da França, em sua comemoração nacional da Revolução. O Haiti aparecia como um país que eles tinham dominado. Aparecia criticamente? Sim. Eles ironizavam a situação dos colonizadores franceses? Ironizavam. Mas, ainda assim, era o ponto de vista do país colonialista. Embora fosse um ponto de vista crítico, e não oficial, em relação à história francesa, ainda era um ponto de vista do colonialista burguês. E assim eram vistos os personagens e as cenas. Então os burgueses revolucionários eram tratados como mais revolucionários do que nós, por exemplo, os trataríamos, porque era uma revolução burguesa! E qual foi a inversão que nós fizemos em *A Queda da Bastilha*???? Era um palco só, e tomado por mendigos. Esses mendigos é que iam contar a história da Revolução Francesa. Isso mudava, de cara, todo o ponto de vista! O Haiti, para nós, não era uma coisa vista pelo colonizador de lá, de longe. Nós fizemos visitas a centros de macumba, candomblé... Tivemos treinamento em

8 *A Queda da Bastilha*??? estreou em março de 1973, no Studio São Pedro, identificada como uma criação coletiva do Teatro São Pedro. No entanto, essa montagem teve participação decisiva do Grupo Núcleo, que coordenou todo o processo de montagem da peça,

luta de faca, de verdade. Colocamos um Haiti em cena que, para mim, era um dos pontos altos da peça. Era um grito de liberdade que não tinha na França – como um país livre comemorando uma data histórica. Era um espetáculo belíssimo da Ariane, com um grupo dedicadíssimo e supertalentoso, mas, politicamente, com um outro ponto de vista. E isso muda tudo numa encenação. Por exemplo, a nossa derrubada da Bastilha era feita, efetivamente, pelo povo. A gente tinha um encerado manchado de sangue, colocado atrás da plateia. E, no momento da Queda da Bastilha, pegávamos esse encerado, e ele era passado por cima da plateia. Para que o encerado chegasse até o palco, a plateia tinha que ajudar. Não se falava, na época, de “teatro participativo”, mas era evidente que aquelas pessoas, ao fazerem isso – ajudar a montar um cenário que estava derrubando a Bastilha –, tinham uma outra compreensão histórica do momento. Mas nada disso foi abordado pela crítica. Um pouco por limitação, um pouco por medo. A crítica começava a escassear, embora Alberto Guzik e Mariângela Alves de Lima, que estavam começando em crítica teatral na época, estivessem trabalhando conosco. Eles ajudavam a editar o jornal do Teatro São Pedro⁹. Mas a voz deles, naquele momento, não tinha muito alcance. E os demais críticos, como todo o mundo, estavam apavorados – sem saber o que podiam, ou não podiam, dizer a respeito do que estava acontecendo no teatro em São Paulo.

O grupo, então, escolhe *Frei Caneca*¹⁰, que tem essa montagem grandiosa, e vai para o “São Pedrão” – a sala maior do Teatro São Pedro. O espetáculo *A Queda da Bastilha*??? fica em cartaz por quase um ano, e depois a gente encerra a temporada no Teatro Municipal, para cerca de duas mil pessoas. E há uma coisa importante sobre a população estudantil daquela época, que foi quem compareceu ao Teatro Municipal. Havia na peça um diálogo entre Jean-Paul Marat e Robespierre e, em certa ocasião, o ator que fazia o papel de Marat precisou se ausentar, e eu o substituí. Em determinado momento da

9 O jornal *A Imprecação* foi uma iniciativa do Teatro São Pedro que buscou estabelecer um debate alternativo sobre a produção teatral, estabelecendo um contraponto a cobertura sobre teatro promovida pela imprensa cultural convencional, considerada por Maurício Segall e sua equipe, contaminada pelas pressões mercantis e, por esse motivo, desviada de sua função informativa e crítica. *A Imprecação* teve sua primeira edição impressa em 1973, com tiragens mensais que variavam entre 20.000 e 25.000 exemplares, distribuídos, gratuitamente, no próprio São Pedro, nas portas de outros teatros e por mala direta.

10 *Frei Caneca*, peça dirigida por Fernando Peixoto, estreou em 1972, no Teatro São Pedro.

peça, Marat dizia uma frase que era a seguinte: “A pátria está doente.” E depois que eu disse isso, não sei o porquê, fiz quase um minuto de pausa. E o teatro ficou totalmente silencioso. Esperou por um minuto a peça recomeçar. E veio da plateia uma onda de compreensão sobre o que aquilo queria dizer. E é impressionante isso. Porque, hoje, ir ao teatro é o quê? Você marca, apressadamente, pelo WhatsApp, com alguém. E, na maioria das peças que vejo, assim que termina, as pessoas já pegam o celular e começam a mostrar para outras que vieram assistir. Antes de conversar. Na época, a gente criticava o pessoal que ia ao teatro para jantar depois. E hoje temos o celular.

Mas esse momento tão breve, politicamente para o grupo – e para mim, como ator –, é uma realização. Quando você consegue falar com sua gente deste jeito. Embora fosse, na época, uma voz pequena, que nem saía na imprensa. E aí, nós encerramos a temporada de *A Queda da Bastilha???*. O espetáculo *Frei Caneca* também teve uma boa venda para estudantes – que formaram, basicamente, o público da temporada toda.

Esses dois espetáculos continuavam, de uma certa forma, um trabalho que poderia ter acontecido no Arena. Talvez de uma outra forma, porque lá o espaço físico era bem mais reduzido. Mas nós, o Núcleo, não gastamos muito para fazer essas peças. *A Queda da Bastilha???* usava um cenário que tinha traves nas laterais do palco, em formato “sanduíche”. O Studio São Pedro era apropriado para isso. E nós usávamos o que já estava lá. Era um palco nu e essas traves em cima, que viravam tudo: púlpito, Câmara dos Deputados e o que mais fosse. Os figurinos nós mesmos bolamos e fizemos, e os adereços eram simples. E, no fim, era uma grande montagem pela quantidade de pessoas e pela garra que a gente tinha na época. Era todo mundo moleque. Foi um bom espetáculo, assim como o *Frei Caneca*.

Othon Bastos é uma das vozes mais lindas do teatro brasileiro. E a voz dele ressoava como Frei Caneca no Teatro São Pedro. Era impressionante o poder do cara!

AA – E como era a direção do Fernando Peixoto?

ES – O Fernando era muito perceptivo sobre o que cada ator era capaz, e de como ele podia levar cada um até esse ponto. Ele tinha muita clareza na análise de peças. Os atores saíam do “ensaio de mesa” sabendo, perfeitamente, qual

a linha do seu personagem e o quê a peça quer dizer. Todos saíam tranquilos sobre este aspecto “cerebral” da montagem. Nas leituras ele já ia corrigindo falas e intenções. E depois, no trabalho de cena, ele dava pequenos pitacos. No espetáculo *Tambores na Noite*, quem ia fazer o personagem Kragler era o Kito Pizano, mas ele precisou sair e eu assumi o papel dez dias antes da estreia. E eu fazia tudo que o Brecht “mandava” no texto. Se estava escrito “ria como se relinchasse”, eu ria e relinchava. No dia que o Kito saiu, o Fernando me perguntou “já decorou?”, e eu pensei “de onde ele tirou isso?” e passei três dias e três noites decorando o texto para pegar o papel. Era isso que o Fernando fazia: ele percebia uma vontade, ou um potencial, para se fazer determinada coisa e simplesmente provocava.

Havia uma cena que eu gostava muito de fazer: a volta de Kragler da guerra, meio desesperado por sua noiva estar com outro homem. Eu usava um casaco de militar e, não sei como, mas consegui fazer umas marcações com ele. Eu tirava o casaco, balançava, jogava no chão... E tudo dentro da cena! E graças à liberdade que o Fernando Peixoto propiciava. Ele dava a ideia da cena e deixava você criar com suas maluquices, com sua compreensão racional ou com o que fosse.

Mas eu não percebi, até o final da temporada, o que aquele espetáculo poderia ter passado para o público. Isso só aconteceu quando fomos fazer o encerramento na periferia, na Vila Maria, no último dia de apresentação, na cena final. Eu fazia uma cena, de olhos fechados, em que ficava acusando o noivo. E, num outro dia, a Ítala Nandi viu a peça e me falou: “gostei da interpretação, só não gostei da autopiedade.” E eu fiquei pensando: “autopiedade? Que diabos será isso, e onde será que isso está na cena?” Consultei um dicionário, e, pelo significado, percebi que podia estar localizado quando eu fazia a cena de olhos fechados. Falando algo de olhos fechados, você pode transmitir mais pena de si mesmo do que acusar o outro. E numa noite eu tive esse lampejo: a cena era de acusação ao outro, e não de lamento pelo que tinha acontecido a minha personagem. E isso foi próximo do dia da apresentação na Vila Maria, quando eu fiz, pela primeira vez, a tal cena de olhos abertos, diante do personagem do Celso Frateschi. E ficou um discurso muito mais intenso, sem choro nem lamento. Tão forte que, no final, quando o Kragler tem que decidir sobre entrar para a Revolução, ou voltar para casa como um bom pequeno burguês, ao invés de responder à questão, eu perguntei à plateia. Parei a cena, e comecei a perguntar

para as pessoas que estavam assistindo – a maior parte, estudantes da periferia – e elas tiveram que se posicionar politicamente. E terminei o discurso: “eu sou um porco, e um porco vai pra casa.” Quando fui para o camarim, o Fernando estava lá, e eu lamentei: “só fui descobrir isso hoje!” E era o último dia da peça. E isso é o legal do teatro. São descobertas que a gente vai fazendo.

Referências bibliográficas

- ALMADA, I. **Teatro de Arena**: uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas**: Augusto Boal. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BOAL, A. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**: uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- COSTA, R. F. **Tempos de resistência democrática**: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/163>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- DUEK, T. **Denise Del Vecchio**: memórias da lua. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- FRATESCHI, C. Teatro jornal primeira edição. **Vintém Companhia do Latão**, São Paulo, n. 7, p. 46, 2009.
- GARCIA, S. **Teatro da Militância**: a intenção popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LIMA, M. A. História das ideias. **Revista Dionysos – Especial: Teatro de Arena**, n. 24, out. de 1978, 2005.
- LIMA, E. C. **Coisas de jornal no teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014. MAGALDI, S. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NOTICIÁRIO do São Pedro: A Queda da Bastilha???. **A Imprecação**, São Paulo, n. 2, p. 4, 1973.
- ROUX, R. **Le Théâtre Aréna São Paulo 1953-1977**: du théâtre en rond au théâtre populaire. Provence: Université de Provence Service des Publications, 1991.
- SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARCZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SEGALL, M. **Controvérsias e dissonâncias**. São Paulo: Boitempo; Edusp, 2001.

Recebido em 20/01/2025

Aprovado em 31/07/2025

Publicado em 11/08/2025