

O NASCIMENTO CONTRARIADO DE UMA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO NO BRASIL, 1855-1880

THE THWARTED BIRTH OF A SOCIETY OF THE SPECTACLE IN BRAZIL: 1855-1880

Sébastien Rozeaux

Trad. Leonardo Munk

Leonardo Munk
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, onde atua na graduação e na pós-graduação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Entre suas pesquisas estão o estudo das formas do drama e dos processos de criação cênica.

Leonardo Munk
Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

Adjunct professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, UNIRIO, where he works at the undergraduate and postgraduate levels (Graduate Program in Performing Arts). Among his researches are the study of forms of drama and the processes of scenic creation.





Sébastien Rozeaux
Universidade Toulouse Jean Jaurès (FRAMESPA)

Ex-aluno da Escola Normal Superior de Lyon, Professor Adjunto da Universidade Toulouse Jean Jaurès e Doutor em História Contemporânea pela Universidade Lille III. Em 2012 defendeu sua tese de doutoramento, com menção honrosa, intitulada: A Gênese de um “Grande Monumento Nacional”: Literatura e Meio Literário no Brasil no Período Imperial (1822 - 1880). Sob a orientação do professor Jean-François Chanet do Instituto de Estudos Políticos de Paris (IEP/PARIS) e em co-orientação com Olivier Compagnon, professor do Instituto de Estudos Superiores da América Latina (IHEAL/ CREDA/PARIS III).

Sébastien Rozeaux
Toulouse Jean Jaurès University (FRAMESPA)

Former student of the Normal Higher School of Lyon, Adjunct Professor of Toulouse University Jean Jaurès and PhD in Contemporary History at the Lille III University. In 2012 he defended his doctoral thesis, with an honorable mention, entitled: The Genesis of a “Great National Monument”: Literature and Literary Medium in Brazil in the Imperial Period (1822 - 1880). Under the guidance of Professor Jean-François Chanet of the Paris Institute of Political Studies (IEP / PARIS) and in co-orientation with Olivier Compagnon, professor at the Institute for Higher Studies in Latin America (IHEAL / CREDA / PARIS III).

RESUMO:

No Brasil, o realismo dramático, inspirado pelo modelo francês, se impõe em meados do século XIX como o instrumento de predileção dos homens de letras que aspiram a fundar uma grande cultura nacional. E, se uma "sociedade do espetáculo" nasce na segunda metade do século XIX, ela não corresponde às exigências desses dramaturgos que, aflitos, constataam o sucesso de obras ligeiras junto a um público mais preocupado em se divertir do que em se educar.

Palavras-chave: Brasil; Transferências culturais; Teatro; Sociedade do espetáculo; Culturas populares

ABSTRACT:

In Brazil, dramatic realism, inspired by the French model, was imposed in the mid-nineteenth century as the instrument of predilection for men of letters who aspire to found a great national culture. And if a "society of the spectacle" was born in the second half of the nineteenth century, it does not meet the demands of these playwrights who, in affliction, note the success of light works with an audience more concerned with having fun than with educating themselves.

Keywords: Brazil; Cultural transfers; Theater; Society of the spectacle; Popular cultures

O NASCIMENTO CONTRARIADO DE UMA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO NO BRASIL, 1855-1880

Sébastien Rozeaux

A cena teatral oferece um ângulo apropriado para quem deseja compreender a lógica que prevaleceu na fundação do campo literário e das letras nacionais no Brasil do século XIX¹. O projeto de criação das *Letras Pátrias*², elaborado já a partir da década de 1830, alguns anos depois da independência do Brasil, este elevado à categoria de Império em 1822, deve ser creditado a algumas dezenas de jovens homens de letras que trabalham para construir uma cultura digna do imenso Império e capaz de suportar a comparação com as grandes nações da Europa, que se impõem então como as principais referências. A expressão *Letras Pátrias*, que preferimos àquela de “romantismo brasileiro”, em uso ainda hoje nos manuais de história literária, traduz o caráter resolutamente nacional da literatura produzida e reflete mais fielmente os usos próprios desses homens de letras, pouco dispostos a reivindicar uma bandeira “romântica” estrangeira, suscetível de mascarar a originalidade do projeto de criação das letras nacionais³.

Mas, já na década de 1850 e mais ainda nas seguintes, os homens de letras brasileiros parecem menos otimistas do que poderiam ter sido nas duas décadas anteriores, quando se tratava ainda de estabelecer as bases daquilo que viria a se tornar uma grande cultura nacional. As origens de tal “crise da literatura”, parafraseando o título de uma obra de Alain Vaillant sobre o romantismo francês (Vaillant, 2005), são múltiplas e se devem tanto a diferença entre a realidade dos fatos e os objetivos que presidiram a fundação das *Letras Pátrias* quanto à incapacidade do escritor, inserido

1 Este ensaio foi escrito a partir de minha tese de doutorado em história contemporânea defendida em 2012 na Universidade de Lille 3, *La genèse d'un "grand monument national": littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-c.1880)* [A gênese de um 'grande monumento nacional': literatura e meio literário no Brasil na época imperial (1822-c.1880)], sob a orientação de Jean-François Chanete e co-orientação de Olivier Compagnon. A tese será publicada em Lille, pela *Presses universitaires Du Septentrion*, com o título de *As Letras Pátrias, La gênese du "grand monument national" des Lettres brésiliennes à l'époque impériale (1822-1889)*.

2 N. do T.: *Letras Pátrias* é um conceito dos próprios autores da época, ao longo do texto não será mais grifado.

3 Sobre esse tema, ver Sébastien Rozeaux, *Filiação e originalidade do movimento romântico no Brasil (por volta de 1830 a cerca de 1870)*. In: Juliette Dumont, Anaïs Fléchet, Monica Pimenta Velloso (orgs.), *Onde está a história cultural no Brasil?*, Paris, Presses de l'Institut des hautes études en Amérique latine, no prelo até a data de publicação do presente artigo.

na era dos meios de comunicação, de encontrar um lugar permanente e claramente identificado no seio da sociedade imperial (Rozeaux, s/d). Essa crise revela toda sua amplitude quando aparecem os primeiros sinais de uma sociedade do espetáculo no Brasil, cuja gênese propomos recontar aqui em linhas gerais, dentro de uma perspectiva de história comparada com a Europa e, em particular, com a França, quando nascem as “sociedades do espetáculo”, cujo surgimento no século XIX foi descrito em detalhes por Christophe Charle (2008).

A cena teatral é um verdadeiro catalisador das questões que moldaram a definição das Letras Pátrias e de seu confronto cada vez mais delicado com esse público, que se desvencilha gradualmente de sua roupa de espectador a quem se prega o evangelho, para se tornar um participante efetivo no mundo do teatro. O crescimento do gênero dramático põe em jogo vários protagonistas cujo confronto é às vezes difícil: o dramaturgo, o empresário – ao mesmo tempo diretor da companhia e encenador⁴ –, os atores, o(s) público(s) e o Estado, pelo viés da censura e das subvenções. Veremos que é no teatro que se dá em larga medida o fracasso do projeto liderado pelos criadores e promotores das Letras Pátrias, esses escritores voluntariamente arregimentados em uma marcha rumo ao progresso e à civilização, que lutam para seduzir amplos setores da sociedade. No entanto, o teatro se impõe, em meados do século, como uma arte suscetível de aperfeiçoar o projeto das Letras Pátrias, porque ele se dirige a todos e, em particular, aos analfabetos, bem como ao “povo” deixado à margem do nascente mercado do livro; ele suscita os desejos e as expectativas de literatos e homens de teatro, convencidos das virtudes edificantes da cena dramática. Assim, o ator e empresário João Caetano dos Santos (1808-1863), então responsável pelo principal teatro da capital, o São Pedro, afirma em seu discurso “ao respeitável público”, em suas *Lições dramáticas* (1862): “O teatro, organizado e dirigido com cuidado, deve ser um autêntico modelo de instrução, suscetível de inspirar no seio da juventude o patriotismo, a moralidade e os bons costumes”.

4 Sobre a indeterminação desse termo, que é então sinônimo do vocábulo mais corrente na França para ‘diretor’, ver Hélène Boisbeau, *Évolution des contours sociologiques et juridiques de La profession (1789-1992)* [Evolução dos contornos sociológicos e jurídicos da profissão (1789-1992)]. In: Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon (dir.). *Directeurs de théâtre (XIX^e-XX^e siècles)*. Histoire d’une profession. [Diretores de teatro (séculos XIX e XX). História de uma profissão], Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 13-29.

Além disso, o teatro cristaliza as ambições dos dramaturgos que aspiram à notoriedade e ao sucesso – o eco no Brasil do sucesso retumbante de alguns dramaturgos franceses como Scribe (Yon, 2000) ou Dumas Filho garante a publicidade. Por todas essas razões, o teatro é o palco sobre o qual se reúnem, não sem choques, os muitos atores que participaram da edificação de uma primeira sociedade do espetáculo no Brasil, sobre as ruínas ainda frescas das primeiras tentativas de criação de um “teatro nacional” a partir da década de 1830.

A CENA TEATRAL NO RIO DE JANEIRO EM MEADOS DO SÉCULO XIX

Dentre uma abundância de discursos sobre o teatro, daremos um instante a palavra a Álvares de Azevedo (1831-1852), que, na qualidade de membro do Conservatório Dramático Brasileiro, um conservatório fundado em 1843 e que era então escritório da censura, deixa em uma “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós” um quadro amargo da cena teatral carioca no início da década de 1850.

O teatro não deve ser escola de depravação e de mau gosto. O teatro tem um fim moralizador literário: é um verdadeiro apostolado do belo. Daí devem sair as inspirações para as massas. [...] Para isso é preciso gosto na escolha dos espetáculos, na escolha dos atores, nos ensaios, nas decorações. E desse todo de figuras grupadas com arte, do efeito das cenas, que depende o interesse. [...] É triste pensá-lo – mas se é verdade que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existência deve ser a da gente que aplaude frenética aquela torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores! (Azevedo, 2000, p. 745-746).

A oposição entre a teoria – “o apostolado do belo” – e a prática – esta “torrente de lama” – testemunha a situação, em muitos aspectos, *inextricável* na qual se encontra, segundo o jovem poeta e dramaturgo, a cena teatral brasileira em meados do século. Seria necessário, com efeito, uma aliança de todos os protagonistas do mundo do teatro

para oferecer ao público um espetáculo de qualidade, suscetível de corresponder à alta ideia de teatro cujos mais zelosos patrocinadores eram os homens de letras. Contudo, o público se entusiasma com os espetáculos que seriam uma afronta ao “bom gosto” e a esse ideal de civilização que o teatro deve encarnar. O jovem escritor não consegue esconder seu desprezo por esse público, que corresponde à sua consternação diante dos sucessos de cenas repetidas de um repertório vindo do exterior, que ele julga vil e corrupto: o vaudeville e o melodrama ocupam então o primeiro plano sobre as ruínas do drama romântico, primeira tentativa fracassada de aclimação do teatro edificante na década de 1840.

De fato, o teatro brasileiro teve um começo difícil desde as suas primeiras criações, em 1838. Exceção feita às comédias de Martins Pena (1815-1848), cuja obra é pouco apreciada pelos fundadores das Letras Pátrias, as primeiras tragédias e dramas românticos de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864) ou Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891) são tentativas isoladas, incapazes de suscitar a adesão do público, a tal ponto que os arautos da “reforma” literária renunciaram em sua maioria a investir na produção de obras dramáticas. Enquanto que o teatro brasileiro vegeta no início da década de 1850 em um clima moribundo, um número de homens de letras se limita a constatar com azedume, como Álvares de Azevedo, a ausência de uma vertente teatral nacional e didática.

Esse fracasso assegura a prosperidade sem igual de obras dramáticas traduzidas (ou não, como atesta a presença de companhias francesas) e emprestadas do repertório estrangeiro. Nesse quadro de desolação, o ator e dramaturgo João Caetano dos Santos (1808-1863) se sai bem. Fundador da primeira companhia dramática brasileira, em 1833, ele se impõe como a principal figura da cena teatral, pois sua companhia, que se beneficia de subsídios públicos desde 1839, apresenta aos espectadores tragédias neoclássicas, dramas e melodramas vindos de Portugal, França e, em menor medida, Espanha e Itália. A partir da década de 1840, a voga do melodrama e do drama romântico contribuiu para desenvolver uma forma de interpretação na qual a emoção e a exacerbação dos sentimentos devem presumivelmente seduzir um público que vem provar das “emoções vivas do coração”. Essa interpretação grandiloquente marcou o grande período de João Caetano dos Santos, que dirige o Teatro São Pedro – o palco

principal da capital – de 1850 até o seu falecimento, em 1863. Se ele promove no Brasil os dramas de Victor Hugo ou Alexandre Dumas, ele guardará mais tarde distância da nova voga da dramaturgia realista e sua interpretação mais “contida”, preferindo oferecer a seu público esses melodramas que representam a garantia de sucesso fácil e de uma renda apreciável para o diretor de teatro que ele era (Faria, 1993, p. 73-75).

A direção de João Caetano à frente do principal teatro do Império suscita inúmeras reservas da parte desses homens de letras que, como Álvares de Azevedo, aspiram à criação de um teatro nacional que sozinho seria capaz de fazer do teatro uma escola de “bom gosto”, dada a distribuição limitada do livro na sociedade imperial. Contudo, essa esperança parece se concretizar quando em 1855 são encenadas por uma nova companhia brasileira as primeiras peças do repertório realista francês. A tradução dessas obras é o prelúdio da nacionalização de um gênero dramático que focaliza as esperanças dos escritores por fundar um “teatro brasileiro” suscetível de polir o brasão das Letras Pátrias e para edificar adequadamente o público.

A ENTUSIASTICA RECEPÇÃO DO TEATRO REALISTA NO RIO DE JANEIRO

É notável constatar, a partir da década de 1850, a conversão dos homens de letras brasileiros às virtudes do teatro realista, cuja nova dramaturgia pode ser creditada a Montigny, diretor do *Gymnase Dramatique* a partir de 1844, teatro parisiense fundado em 1820 para a encenação das obras de Scribe. O recurso aos cenários realistas e a uma interpretação supostamente natural da parte dos atores, que renunciam às posturas declamatórias em benefício de diálogos tirados da realidade; essas são algumas das inovações cênicas incorporadas pelo empresário Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, um comerciante de origem portuguesa, quando ele funda em 1855 sua companhia no Rio de Janeiro.

O poder de atração da cena teatral ajuda a aumentar a tensão do pequeno mundo das letras acerca das questões que cristalizam o sucesso ou o fracasso dessa nacionalização do teatro realista no Brasil, somente alguns anos após o aparecimento desse novo gênero em Paris. Evidência disso foi o apelo à mobilização de talentos

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 202-241 | jan. / jun. 2017

lançado pelo escritor José Alencar (1829-1877) em uma carta publicada pela imprensa em 1857, e que ecoa os primeiros sucessos desse teatro realista francês nos palcos cariocas:

Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo e que só pode ser tentada por muitos, porém ligados pela confraternidade literária, fortes pela união, que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo (Menezes, 1977, p. 47-54).

A imprensa diária e periódica, na qual um número de escritores exerce o seu talento, é um meio oportuno para louvar os méritos da nova estética dramática. As crônicas teatrais, os folhetins dramáticos e os ensaios consagrados ao teatro representam a ocasião de reiterar um apoio valioso no momento em que uma nova companhia se instala no Teatro São Francisco, sob a direção do empresário Joaquim Heliodoro.

Na capital, os teatros podem ser contados nos dedos de uma só mão: apenas os palcos do São Francisco e do São Januário oferecem uma alternativa ao Teatro São Pedro, onde João Caetano e sua companhia continuam a apresentar os melodramas do repertório francês e português. Desejoso de encontrar um lugar digno para sua companhia, como o teatro que ele pretende encenar e o público da boa sociedade que ele cobiça, o empresário Joaquim Heliodoro erigiu o modesto Teatro São Francisco, localizado perto do Teatro São Pedro e da Rua do Ouvidor, como um novo templo do teatro realista: as obras de expansão e renovação permitiam acolher 256 pessoas, atraídas pela escolha de uma política vantajosa de preços e uma oferta de espetáculos remodelados, destinados às famílias "distintas". O teatro é rebatizado com o nome de Ginásio Dramático (*Gymnasio Dramatico*, na grafia original) e apresenta comédias realistas, dramas e vaudevilles. Em abril de 1855, a primeira representação oferece ao público um drama de Scribe, *Um erro*, e uma ópera cômica de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), *O primo da Califórnia*. A escolha do célebre dramaturgo francês, por paradoxal que pudesse parecer, não foi obra do acaso. Jean-Claude Yon

sublinha que Scribe era o autor favorito nos palcos dos teatros franceses do mundo inteiro, de Alexandria ao Rio de Janeiro, passando por Berlim, Lisboa, Nápoles, Odessa, Nova Orleans etc. Por conseguinte, ele é também o “principal artesão da supremacia dramática de seu país” (Yon, 2000, p. 240)⁵. É por isso que essa nova companhia se adapta no Rio com um repertório que, embora não pertença ao gênero realista, é apresentado ao público a maneira das peças de Dumas Filho ou de Augier. Em 1856, o público *carioca* pode assistir à estreia de uma peça realista, *A dama das camélias*, encenada em Paris em 1852, seguida de *As meninas de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust. O entusiasmo dos meios literários é proporcional à novidade e ao sucesso encontrado junto ao público da capital. *As meninas de mármore*, por exemplo, são representadas 18 vezes, com um total de cerca de 4500 espectadores, um sucesso notável para a cena *carioca*, uma cidade então com cerca de 200.000 habitantes, dentre os quais perto de 40% são escravos ou libertos.

Na esteira de José de Alencar, muitas vezes se levantaram para apoiar a nova companhia. O jovem Machado de Assis (1839-1908) se recorda do clima de efervescência que acompanha então cada estreia em uma crônica publicada após a morte de Dumas Filho em 1895.

Naquela quadra cada peça nova de Dumas Filho ou de Augier, para só falar de dois mestres, vinha logo impressa no primeiro pacote, os rapazes corriam a lê-la, a traduzi-la, a levá-la ao teatro, onde os atores a estudavam e a representavam ante um público atento e entusiasta, que a ouvia dez, vinte, trinta vezes (Faria, 1993, p. 90).

A importação deste novo gênero literário é um maná sobre o qual prospera o Ginásio entre 1855 e 1860, quando a companhia oferece ao público obras do repertório estrangeiro. Assim, os anúncios publicados na imprensa carioca em 1857 mostram que 38 peças são representadas para o público do Ginásio, a maioria delas traduções do repertório francês, misturando dramas e comédias de Scribe, Dumas Filho, Honoré de

⁵ Ressaltemos, no entanto, que o sucesso encontrado por Scribe no Brasil é contemporâneo do declínio de seu teatro na França, sob o Segundo Império, quando ele se vê excluído do palco do Ginásio Dramático, em detrimento de Dumas Filho ou Augier.

Balzac, sem esquecer um grande número de obras escritas em colaboração (Amorim, 2008, p. 30-33). A renovação frequente do repertório ajuda a manter a curiosidade do público pelas comédias, os vaudevilles e as peças realistas que fazem o sucesso da nova companhia – um público que parece se adaptar sem dificuldade a esses empréstimos ecléticos de estéticas e gerações diferentes do teatro francês. Uma renovação tão rápida se explica igualmente pelos sucessos mitigados de uma tendência dramática que já luta várias vezes para atrair os favores do público. Em 1856, o sucesso de *As meninas de mármore* e de *A dama das camélias* tende a mascarar o fracasso de *A crise*, de Octave Feuillet, e *O Genro de M. Poirier*, de Émile Augier, duas peças que são representadas duas e três vezes respectivamente (Faria, 1993, p. 88).

ADAPTAÇÃO E NACIONALIZAÇÃO DO TEATRO REALISTA NO BRASIL, 1857-1865

João Roberto Faria identificou no repertório dramático brasileiro 23 peças realistas encenadas entre 1857 e 1865, de 11 dramaturgos diferentes (Faria, 1993, p. XVII). Três peças de José de Alencar levaram as Letras Pátrias ao palco do Ginásio em 1857 e deixaram a impressão de uma nacionalização bem-sucedida do teatro realista no palco brasileiro. O jovem dramaturgo se beneficia da estreita colaboração com o novo empresário, desejoso como ele de propor um teatro exigente, edificante. José de Alencar se inscreve na linhagem de obras de Dumas Filho, o inventor dessa comédia de costumes que faz da cena um “daguerreótipo moral”, suscetível de mostrar, através de exemplos, as deficiências e os defeitos da sociedade contemporânea. Discípulo dessa “escola francesa”, que ele toma por “modelo”, Alencar se satisfaz com o sucesso de suas primeiras peças junto ao “público esclarecido” (Menezes, p.47-54) da capital.

O recurso à comédia, gênero nobre, permite a zombaria das fraquezas da boa sociedade carioca a fim de, por intermédio do exemplo, aperfeiçoar o público confrontado com cenas tiradas do cotidiano e cujos personagens-chave, avatares do

célebre “pensador”⁶, aprendem suas lições. Assim, a peça intitulada *O crédito* põe em cena personagens dessa boa sociedade, alojados em duas casas da Rua São Clemente, uma das mais nobres do bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Essa obra se baseia na encenação de personagens-tipo, que encarnam a sociedade da capital no que se tem de melhor e de pior. Rodrigo é um engenheiro de 27 anos, de extração modesta, empregado de uma companhia de construção de estradas de ferro, que por força de seu trabalho consegue uma real ascensão social. Tendo feito seus estudos na Alemanha, ele encarna essa burguesia da inteligência, dotada de qualidades morais, sobre a qual pode repousar a saúde da nação. “Pobre de dinheiro, mas rico de inteligência” (Alencar, 1977, vol. 2, p. 102), Rodrigo se diz orgulhoso de ter podido fazer sucesso somente como fruto de sua motivação pelo trabalho, sem a ajuda de ninguém. Macedo, ao contrário, agiota de 45 anos, é um personagem sem inteligência, sem escrúpulos nem moral, corrompido pelo dinheiro. Através desses personagens, José de Alencar pinta um retrato crítico de uma sociedade envolvida com essa maravilhosa invenção que, a seus olhos, é o crédito. Usado corretamente, ele deve sacudir o conservadorismo e as heranças permitindo que novos talentos sem fortuna possam investir na criação de novas empresas. Como em outras peças de seu repertório, ele denuncia o parasitismo social exercido pelos oportunistas prontos a todos os acordos para aumentar os seus ganhos. O valor burguês do trabalho é elevado ao nível de paradigma dessa sociedade da inteligência e do labor sobre a qual repousa, a lhe acreditar, a saúde do império.

As Asas de um Anjo, comédia escrita em 1858, se inscreve na linha das peças precedentes. Contudo, essa peça tem maior repercussão em função da brusca interrupção de sua representação por ordem expressa da polícia. Embora autorizada pelo Conservatório Dramático Brasileiro e autenticada pela polícia, a peça foi, no entanto, proibida após a sua terceira representação por atentado à moral pública, para desgosto da companhia, de seu autor e do Conservatório, cuja autoridade é mais uma vez desrespeitada. Este havia sublinhado em seu parecer as grandes qualidades morais de uma peça que trata do tema da prostituição e da possível redenção da figura da cortesã da maneira “superior” com que fizeram antes dela os dramaturgos franceses

6 N. do T. O descrédito dos ‘pensadores’ se deve, em grande parte, à famosa acusação de Jean-Jacques Rousseau contra o personagem Philinte, da peça *O misantropo*, de Molière, em sua *Carta a D’Alembert*.

como Dumas Filho, com *A dama das camélias* (1852) ou Theodore Barrière e Lambert Thiboust, com *As meninas de mármore* (1853). A realização de uma sessão especial do Conservatório é uma oportunidade para que seus membros discutam o drama realista no Brasil. “Que influência pode ter sobre a moralidade pública a representação do moderno repertório francês?”⁷. Mas, várias vozes se fazem ouvir para criticar uma tendência dramática julgada muito crítica face à boa sociedade na qual ela se inspira (Sousa, 2002, p. 169-172). Se o debate é a ocasião para a maioria dos membros presentes prestar apoio a José de Alencar e a dramaturgia realista, ele reflete no entanto as dissensões internas e a dificuldade recorrente do Conservatório de falar uma só voz. As reservas de alguns ecoam aquelas de um público que, recrutado essencialmente no seio da boa sociedade, parece se cansar desse teatro em trajes negros que zombava, peça após peça, das supostas fraquezas e do verniz de civilização que ela carrega. Pois essa abordagem é julgada com severidade por aqueles que consideram que o realismo viola os princípios do *ridendo dicere verum* [Dizer a verdade enquanto ri], na medida em que o riso seria sacrificado às exigências da moral com o risco de o público perder o interesse em uma tendência realista muito pouco aprazível a seus olhos. Lembremos com Christophe Charle que o teatro tem a seguinte particularidade.

O efeito de real que produz a encarnação sobre o palco e a confrontação com um público diversificado socialmente produz um choque de representações e de dinâmicas de identificação ou de estigmatização de tipos ou de situações sociais representadas muito mais fortes e duráveis que a leitura solitária de um livro (Charle, p.246).

Neste caso, o debate no seio do Conservatório traduz as inquietações daqueles que temem ver o público se afastar mais uma vez do jovem teatro brasileiro, um receio ao qual se soma o da nova concorrência das peças ligeiras vindas principalmente da França que ganham agora os palcos do Brasil, como veremos.

7 N. do T. Referência ao *Livro das Atas do Conservatório Dramático Brasileiro* [referido como CDB], p. 94, encontrado na Seção de manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), conforme consta em nota no original francês usado nesta tradução.

A polêmica em torno da peça de José de Alencar é contemporânea dos fracassos sofridos por certas peças do repertório realista nacional e francês. Ao ponto em que o teatro do Ginásio resolve apresentar obras mais ao gosto desse público a partir de 1856, uma iniciativa do ator e encenador de origem portuguesa Luiz Candido Furtado Coelho. Este funda em 1860, pouco depois da morte do empresário Joaquim Heliodoro, a Companhia Dramática Nacional, com a cumplicidade do ator Joaquim Augusto⁸. Composta por oito atrizes e doze atores, ela tem a responsabilidade de apresentar no palco, entre 1860 e 1862, obras inéditas brasileiras dentre as quais algumas se inscrevem ainda na tendência realista proposta por muitos homens de letras. Assim, a jovem companhia oficializa sua ocupação no Ginásio com a peça realista inédita de Joaquim Manuel de Macedo, *Luxo e vaidade*. Este último, autor de quinze obras dramáticas que compõem um corpo eclético, escreve duas peças realistas, *Luxo e vaidade* (1860) e *Lusbela* (1862), que obtém algum sucesso junto ao público da capital bem como nos palcos dos teatros de província do império.

A análise, em 1861, da peça *Lusbela* pelo Conservatório é, no entanto, a ocasião para fazer o julgamento da escola realista encarnada por Dumas Filho. Macedo é repreendido por sua complacência na encenação dos "lados ruins" da natureza humana. O censor aponta igualmente a periculosidade dos exemplos de vício encenados, suscetíveis de perverter as almas ingênuas dos espectadores mais jovens.⁹ Outros, como Machado de Assis, se incomodam com o recurso a meios julgados muito 'populares' para seduzir o público e prefeririam mais restrições no tratamento dos assuntos abordados. Em 1863, a comédia burlesca de Macedo, *A torre em concurso*, é vista por Machado de Assis como um novo exemplo do fracasso do teatro brasileiro, corrompido pelas influências do teatro estrangeiro. A trama dessa obra trata da organização de um concurso a fim de recrutar um engenheiro inglês para a construção do campanário da igreja: os dois aspirantes a esse cargo são dois charlatões brasileiros que se fazem passar por autênticos ingleses; é a oportunidade para o dramaturgo se dedicar a uma sátira burlesca sobre a rivalidade de dois pretendentes sob o olhar divertido e ingênuo dos habitantes de um povoado afastado. Aqui, o riso é posto a serviço de uma crítica feroz, porém indireta, da vida

8 Para uma apresentação biográfica dos principais atores e atrizes da cena carioca, ver João Roberto Faria, *O Teatro realista no Brasil: 1855-1865*, p. 123-140.

9 *Livro das Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*, Seção de manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), p. I-08, 19, 17.

política no Brasil. A utilização de uma aldeia comum de uma província afastada da capital é a oportunidade para Macedo elogiar os princípios do sufrágio universal quando um governo honesto e um povo responsável estão no comando. Se a dimensão moral não está aqui em causa, o recurso ao burlesco, à sátira e à caricatura é o objeto das críticas que, de maneira mais geral, testemunham, segundo Silvia Cristina Martins de Souza, a adaptação difícil, ou mesmo impossível, do realismo dramático à francesa no Brasil (Sousa, 2002, p. 270-271).

O público parece se desviar da vertente realista da mesma forma que seus primeiros apoiadores. José de Alencar abandona o gênero dramático em benefício do romance, enquanto que Joaquim Manuel de Macedo prefere recorrer ao burlesco e à sátira para alegrar um gênero considerado demasiado crítico para o gosto do público. Se esses dois autores puderam, via realismo dramático, abordar as temáticas sociais que eram deixadas até aquele momento à margem da criação literária, com suas convicções lutam para convencer o público das virtudes do realismo dramático, gênero que pretende trabalhar para o avanço da civilização brasileira e para a edificação de suas elites sociais. O verniz progressista desse teatro é suficiente para provocar a ira daqueles que, no seio do público, do Conservatório ou da polícia, se cansam de ver as elites assim ridicularizadas. Jean-Claude Yon sublinha que uma das virtudes da comédia é a propensão a fazer rir o público cuidando de seu ego.

Essa ligação com o cotidiano dos espectadores é um traço importante porque toda a arte do autor de comédia consiste em fornecer ao público um espelho onde esse último possa se reconhecer e se divertir sem se irritar com a sátira que se está fazendo dele (Yon, 2012, p.264).

Mas os dramaturgos brasileiros que se serviram da comédia realista parecem ter falhado nesse último ponto.

PRIMEIRO AVATAR DE UMA SOCIEDADE DO ESPETÁCULO NO BRASIL, 1865-C. 1880

O fracasso do realismo dramático parece nascer da incapacidade dos homens de letras para impor sua autoridade sobre essa sociedade do espetáculo nascente e em particular sobre um público mais inclinado à diversão do que ao aprendizado, enquanto que o Estado se mostra reticente em lhes fornecer o apoio que eles acreditam, no entanto, ser decisivo; e isso a despeito dos repetidos apelos pela fundação pública de um grande Teatro Nacional ou de uma Comédia Brasileira nos moldes francês e português. As brigas internas no Conservatório Dramático Brasileiro refletem, ademais, as dissensões no seio da boa sociedade quanto à pertinência de uma vertente dramática, a seus olhos, pouco amena. Assim, o fracasso do realismo brasileiro deixa mais uma vez toda a liberdade para os empresários apresentarem, como o fez João Caetano no Teatro São Pedro, peças emprestadas do repertório português, francês ou italiano, em sua grande maioria. Para fazer isso, os diretores se baseiam, primeiro, no repertório francês, constituído “dessas milhares de peças [que] foram criadas pela primeira vez em Paris antes de serem difundidas nas províncias e em todo o mundo” (Yon, 2008, p.7), como lembra Jean-Claude Yon que vê aí o principal vetor de manutenção da “supremacia cultural da França” no século XIX. A ausência da proteção dos direitos do autor facilita as condições da circulação, tradução e adaptação das obras de repertórios estrangeiros nos palcos dos teatros no Brasil¹⁰ como no resto do mundo (Yon, 2008, p. 19-33)¹¹.

Pela leitura dos anúncios de espetáculos publicados nos jornais da capital, João Roberto Faria data de 1863 o declínio da vertente realista e, pelo contrário, o crescimento do teatro leve e da opereta (Faria, 1993, p. XVII). Nesse contexto, a inação

10 Se nossas reflexões se concentram aqui sobre os palcos teatrais da capital brasileira, não queremos sugerir que a vida teatral no resto do Império é apática, muito pelo contrário. A título de exemplo, ver, para a província de Minas Gerais, a tese de Regina Horta Duarte, *Noites circenses. Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*, Universidade de Campinas, 1995. No anexo, a autora identifica os recortes de jornais que testemunham a circulação de obras e de trupes de teatro nacionais e estrangeiros na província; circulações cuja importância aumenta notavelmente na segunda metade do século XIX.

11 Ver, a esse respeito, o capítulo de Jean-Claude Yon, “L'évolution de La législation internationale du droit d'auteur au XIX^e siècle: le cas du répertoire français à l'étranger” [A evolução da legislação internacional do direito de autor no século XIX: o caso do repertório francês no exterior] na obra referida. O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 202-241 | jan. / jun. 2017

do Estado aumenta o sentimento de abandono que ganha as fileiras dos homens de letras, como testemunha Machado de Assis que, em seu célebre artigo sobre “o instinto de nacionalidade” das letras brasileiras (1873)¹², toma o público como responsável por esse fiasco.

O gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (Assis, 2005, p. 13-27).¹³

Contrariamente ao que se poderia pensar, o processo de mediocrização do teatro popular não prejudica a relativa prosperidade econômica desses teatros. O teatro ganha em audiência e em reconhecimento sem corresponder às expectativas dos dramaturgos e críticos que, pela tragédia, pelo drama e depois pela comédia realista, esperavam fazer do palco o instrumento de predileção de uma nacionalização das Letras Pátrias e de um aprimoramento eficaz dos costumes a fim de acelerar o processo civilizacional. Mais do que qualquer outro gênero, o teatro parece então escapar ao controle tanto dos escritores quanto dos dramaturgos que, apesar de suas repetidas tentativas no sentido de contrariar uma evolução do teatro que responde primeiro às expectativas do público, assistem paralisados a insolente vitalidade de uma cena indiferente a suas imposições. Segundo Pascale Goetschel e Jean-Claude Yon, “a história do teatro no mundo contemporâneo é, antes de tudo, a história da inserção da atividade teatral na economia capitalista e liberal” (Goetschel e Yon, 2008, p.243). O desenvolvimento, nos anos 1860-1870, da cena teatral testemunha mais amplamente a coabitação delicada entre concepções radicalmente diferentes de dramaturgia à medida em que se afirmam no espaço público novas formas de sociabilidade. Como o afirma Christophe Charle a propósito da Europa.

12 N. do E. Dada a relevância do artigo de Machado no contexto da época, achamos por bem reproduzi-lo ao final deste texto como um anexo à tradução.

13 O texto referido de Machado de Assis apareceu pela primeira vez na revista *O Novo Mundo*, em Nova Iorque, 24 de março de 1873.

O teatro é principalmente uma cultura média que procura agradar ao público em geral. [...] Dada a intensa competição e a rápida renovação do repertório, os autores profissionais, os atores mais em voga, os diretores dos teatros centrais estão incessantemente à procura de novas fórmulas e de novos gêneros suscetíveis de garantir o sucesso e, portanto, a rentabilidade (Charle, 2011, p. 59).

Tal constatação, incontornável aos olhos daqueles que se interessam pelo teatro na sociedade imperial brasileira dos anos 1860-70, impõe o reconhecimento da soberania efetiva do público sobre uma arte que os escritores tinham esperado dar forma ao seu gosto. Concomitantemente, na França, Sylvestre de Sacy dá em um discurso (1868) um quadro da cena teatral que faz menção a essa mudança repentina que desfigura os mapas da paisagem teatral.

No teatro, não se vê mais um pequeno número de juízes reunidos solenemente, menos para desfrutar de uma emoção do que para fazer um julgamento. A multidão ocorre, não sabendo nem se existem regras, e assoviam ou aplaudem a medida que se entediam ou se divertem. [...] Era uma questão de satisfazer um pequeno número de espíritos delicados: trata-se de responder as necessidades de uma multidão faminta (Yon, 2000, p. 12).

Os empresários e o público se aliaram para impor esse “teatro popular” que não corresponde em nada aos preceitos promovidos com teimosia pela maioria dos homens de letras, a exemplo de Machado de Assis. Raros são aqueles que, entre esses últimos, aceitam satisfazer as expectativas do público e renunciam ao imperativo de edificar um povo considerado imaturo e rústico. Por outro lado, mais numerosos são aqueles que, como Macedo, usam formas híbridas de dramaturgia para tentar seduzir um público difícil de conquistar.

A resistência contra a invasão do teatro popular encontra no Conservatório uma frágil muralha, uma vez que a censura não pode descartar uma peça apenas por suas deficiências literárias. No entanto, os pareceres dados são a oportunidade para dizer todo o mal que ela pensa desses novos talentos. Assim, em 1862, Luiz Paulo Ayque fustiga o autor de uma peça que se enquadra nos chamados dramas teatrais menores.

Se o Conservatório licencia o drama do barbeiro que apenas soletra: se o do sapateiro escrito pelo aprendiz e reprovado embora, foi lido, o carroceiro que assina seu nome também escreve.

E aí vem uma comédia.

Um drama!

É preciso que o Conservatório de azorrague na mão faça como Cristo: expulse os vendilhões que não guardam o respeito ao templo da inteligência (Sousa, 2002, p. 184).

Quer se trate de peças do repertório estrangeiro ou do repertório nacional, a reação é virulenta e os membros de um Conservatório então moribundo lutam para regular o afluxo de textos julgados indignos da cena teatral e das Letras Pátrias. O teatro brasileiro é a cena onde se revela da maneira mais clara a tensão conservadora dos círculos literários em geral e do meio teatral em particular diante da interferência de uma nova geração de autores em ruptura com o pacto fundador das Letras Pátrias, isto é, essa exigência de moralidade, de patriotismo e de "civilização" que defendem a partir da década de 1830 os fundadores de uma tendência literária propriamente brasileira. O censor fustiga a atitude desses arrivistas atraídos pela crescimento do teatro, para melhor bajular aqueles que tiveram uma formação e adquiriram habilidades, tornando-os aptos a produzir e compor obras de qualidade.

A crítica se dirige igualmente aos atores e empresários que acompanham com benevolência a ascensão desse "teatro popular" fustigado por Machado de Assis e outros. Furtado Coelho, por exemplo, escolhe uma carreira voltada para a satisfação das exigências do público. Logo que ele se instala no Teatro São Januário, em 1860, a

fim de fundar sua própria companhia, ele resolve apresentar dramas de má qualidade, mesmo suscitando a ira da crítica. Embora essa experiência seja de curta duração, porque Coelho se junta logo depois à nova companhia reunida em torno de Joaquim Augusto no Ginásio, ela permite, no entanto, que jovens atores façam sua estreia no palco. Assim é com Francisco Correia Vasques (1839-1896) que, após ter estreado seus trajes de ator no palco do São Pedro, junta-se em 1859 à jovem companhia de Coelho, no Rio de Janeiro. Andrea Marzano sublinha a importância dessa temporada passada no teatro de Variedades (assim foi batizado o Teatro São Januário), frequentado por um público mais eclético, misturando empregados do comércio, portugueses, pessoas de poucas posses e mulheres de reputação sulfurosa (Marzano, 2008, p. 35). Em seguida, Francisco Correia Vasques segue Furtado Coelho assim que ele se junta à Companhia Dramática Nacional, encarregado de explorar o palco do Ginásio, inaugurando uma longa estadia de sete anos nesse teatro. A vinda em 1863 do ator e dramaturgo português César de Lacerda (1829-1903), recrutado pela companhia do Ginásio, contribui para forjar a reputação do ator Vasques, que participa da maior parte das peças do português; peças que tem uma forma "híbrida" do drama de costumes, misturando elementos do teatro realista a empréstimos do melodrama e de uma dramaturgia de emoção exacerbada (Marzano, 2008, p.40). É também nesse palco que Vasques apresenta suas primeiras criações, cenas cômicas de um só ato, acompanhadas de música, e cuja trama dramática se adequa às reações do público bem como ao humor instável dos atores. Essas peças, algumas publicadas, permitiram ao ator se familiarizar com a energia da criação de um teatro resolutamente popular, fora de toda preocupação moral ou política. Andrea Marzano e Silvia Cristina Martins de Souza inventariaram 57 peças de sua pena, das quais 36 comédias. Quase metade dessas obras foram representadas pela primeira vez no palco do Ginásio entre os anos 1860-1867 (Sousa, 2002, p. 299). Essa personalidade atípica, à margem do campo literário, dada a natureza radical das escolhas que ditaram sua carreira dramática, encontrou um precioso suporte com um público fiel que o segue quando ele funda sua própria companhia, em 1867.

A carreira dramática de Vasques se inscreve na promoção dos gêneros ligeiros entre os quais, em particular, a opereta. Esse termo aparece em meados da década de 1850, na França, para qualificar produções de um gênero novo. Trata-se na maioria das vezes de uma peça em um ato, com número limitado de personagens, misturando

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 202-241 | jan. / jun. 2017

diálogo e canto em música nova. O diminutivo [opereta], de conotação pejorativa, testemunha a ausência de uma grande pretensão artística das obras relacionadas a ela. Aliás, essas peças não são apresentadas nas salas oficiais francesas reservadas ao teatro lírico: *Opéra*, *Opéra Comique* e *Theatre Lyrique*. Mas no palco do teatro de *Bouffes Parisiens*, que reivindica o título de quarto teatro lírico da capital. Os principais criadores da opereta são Hervé e Offenbach. Este último conhece um grande sucesso quando monta, em 1858, *Orfeu nos infernos*, opereta em dois atos e quatro quadros. Em 1862, quando Offenbach deixa esse teatro, muitos críticos desprezam ainda esse gênero teatral, julgado indigno. O fim do privilégio¹⁴, em 1864, contribui para a difusão da opereta e anuncia o apogeu da carreira de Offenbach. Muitas operetas são doravante apresentadas no palco de cafés-concertos. Elas abordam temas de uma grande variedade e modificam a hierarquia tradicional dos gêneros teatrais, ao fingir misturar pretensões artísticas elevadas com um gênero burlesco, com o risco de chocar muitos contemporâneos (Yon, 2010, p. 319-327).

Esse gênero conhece um sucesso retumbante no Brasil graças à mediação do empresário francês Joseph Arnaud, que abre, em 1859, um primeiro café-concerto na capital brasileira; uma sala que ele batiza, com referência a sua irmã mais velha francesa, como *Alcazar Lyrique*.¹⁵ A reputação imediata dessa sala se deve muito ao sucesso de um lugar que renova em profundidade a oferta um tanto desatualizada do palco carioca. Por um valor modesto, os espectadores podem assistir as últimas produções importadas da França, enquanto desfrutam da possibilidade inédita de fumar e beber cerveja durante as representações – um prazer que não incomoda Vasques, que se torna rapidamente um frequentador do lugar. O sucesso e a curiosidade são tantos que o empresário francês aluga o palco do Teatro Lírico a fim de oferecer seus espetáculos a um público mais “distinto”, que conta às vezes com a presença da família imperial (Marzano, 2008, p. 38-39). Duas peças cômicas de Vasques se inspiram nesse fenômeno da sociedade: *O senhor Anselmo apaixonado pelo Alcazar* (1862) e *Dona Rosa assistindo no Alcazar a um espetáculo extraordinário com Mlle Rissette* (1863).

14 N. do T. Em 1807, Napoleão Bonaparte assina um decreto reduzindo o número de teatros de Paris para oito. E foi somente com um novo decreto, assinado apenas em 1864, que Napoleão III pôs fim a esse sistema de privilégio.

15 N. do T. Para esta primeira referência ao teatro brasileiro de nome francês usamos o grifo e o nome completo *Alcazar Lyrique*.

Esta última peça põe em cena Dona Rosa, mulher de boas maneiras, que se rende em segredo ao Alcazar e não pode ocultar suas emoções diante do espetáculo oferecido tanto no palco quanto na sala. A mistura social, a promiscuidade e a atmosfera inebriante do lugar lhe dão ares de “arca de Noé”. Em particular, a presença de pessoas da boa sociedade surpreende o espectador de uma noite (Marzano, 2008, p. 38-39).

Algumas peças de Vasques fazem explicitamente referência às obras do compositor francês de origem alemã. *Orfeu na roça* (1868), um dos maiores sucessos do palco brasileiro no século XIX, é uma peça de Vasques cujo título faz referência à célebre ópera-bufa de Offenbach, *Orfeu nos infernos*, criada dez anos antes no teatro de *Bouffes Parisiens*. O sucesso da paródia é à imagem do original, pois o seu *Orfeu* é representado mais de 400 vezes no palco do teatro Fênix Dramática, enquanto que a ópera-bufa de Offenbach já atinge quase 450 apresentações no palco da ópera Alcazar. Essa paródia transporta Orfeu para as terras afastadas de uma província do império brasileiro. O sucesso assim alcançado atesta a aclimação bem-sucedida de criações teatrais de natureza híbrida, nas quais o jogo, a improvisação, o canto, a dança e vários interlúdios são combinados para o maior entretenimento do público.

É em atenção a esse público heterogêneo que Vasques decide fundar em 1867 uma nova companhia, a Companhia Fênix Dramática, que se instala no Teatro Fênix Dramática, palco no centro da cidade do Rio. Rapidamente, esse teatro se impôs como uma das salas mais populares, especializada na comédia, na opereta e nas canções. Ele encontra um público-alvo no grupo social dos caixeiros, esses funcionários que trabalham no manuseio de mercadorias e são alojados pelo empregador não muito longe do porto. Vasques aceita apresentar peças por demanda expressa dos caixeiros, como atesta a publicação de notícias e avisos nos jornais. Geralmente a classe média composta de pequenos funcionários públicos, artesãos, comerciantes encontram no teatro ligeiro uma distração na medida certa (Marzano, 2008, p. 44-45). Notemos aqui a concomitância desses fenômenos com aqueles que Christophe Charle estabeleceu na sua história comparada das sociedades do espetáculo na Europa, entre 1860 e 1914: o crescimento demográfico de quatro capitais que são Paris, Londres, Berlim e Viena assegura um aumento na oferta de teatro em um contexto de liberalização da cena, a fim de responder à diversidade da demanda e dos públicos. A partir da década de

1860 se tem, com efeito, o crescimento dos “novos gêneros mistos de cultura média (operetas, revistas, variedades)”, segundo uma cronologia que não é sem ligação com a situação no Brasil contemporâneo (Charle, 2008, p. 9).

A adoção, com discrepâncias cronológicas mais ou menos consistentes, de gêneros dramáticos de cultura da classe média no Brasil, durante a segunda metade do século XIX, prejudicava as ambições dos proponentes do teatro “austero”. Como outros, Francisco José Pinheiro Guimarães Filho (1837-1877) escreve algumas peças saudadas pela crítica dramática e pelos censores do Conservatório. O sucesso crítico obtido por seu drama *História de uma moça rica*, no palco do Ginásio no início da década de 1860, é a oportunidade para alguns letrados saudarem, com esse drama, a ressurreição do teatro nacional. E o Imperador Pedro II honra o autor com a gratificação da ordem da Rosa, após ter assistido a uma dessas apresentações. Membro do Conservatório, Henrique César Muzzio renova, no prefácio à edição do drama em 1861, o apelo para fundar uma tendência dramática nacional a fim de impedir o mais rápido possível, para parafrasear a famosa expressão de Sainte-Beuve, o crescimento do “teatro industrial”:

O teatro, como já foi dito e reiterado por alguns dos juízes mais experientes, é o verdadeiro termômetro da civilização de um povo. Vamos criar o nosso próprio, cessemos com o *industrialismo artístico* (grifo do autor) que diminui, adormece, esteriliza as mentes mais engenhosas e libertemos a musa e aqueles que a cultivam dos caprichos da multidão ignorante e embrutecida pelas tradições em que foi educada (Guimarães Filho, 1861, p. VII).

O censor aponta a importação massiva de obras vindas do outro lado do Atlântico, produzidas por essa indústria cultural que, na França em particular, com o aumento constante do número de dramaturgos, peças e salas de teatro a fim de para satisfazer o público nos momentos do lazer (Yon, 2002, p. 423-424). A crítica severa do censor testemunha igualmente a divisão que se baseia em uma apreensão radicalmente diferente do público ao qual o teatro pretende se endereçar. Andrea Marzano mostra como “a ascensão dos gêneros ligeiros está ligada à aparição, na segunda metade do

século XIX, das novas formas de vida e sociabilidade nas grandes cidades” (Marzano, 2008, p. 68), contemporânea de uma primeira etapa na democratização da cultura teatral. Recusando assumir o preconceito associando a falta de refinamento com a humildade das origens e dos rendimentos, os promotores dos gêneros ditos ‘ligeiros’, muitos de origem modesta, a exemplo de Vasques, querem agradar um público que vem ao teatro para se divertir e socializar. Silvia Cristina Martins de Souza assinala com razão que, durante as representações, os lustres permanecem iluminados a fim de facilitar as trocas de olhares e as fofocas (Sousa, 2002, p. 289) – uma anedota que testemunha que o espetáculo ocorre tanto no palco quanto na plateia, como Vasques o revela através da personagem de Dona Rosa. Se as senhoras disputam entre si nos camarotes ocupados pelas famílias mais ricas, o espetáculo também se dá na plateia e no poleiro, as torrinhas onde se concentram os empregados e estudantes da cidade, e onde reina uma agitação permanente, longe da imagem lugar comum de um público silencioso e respeitoso com os atores e as peças.

Essa diversificação do público tem como resultado a aparição de novos palcos a fim de responder a uma demanda em pleno crescimento. Charles Ribeyrolles pode já afirmar sobre o Rio de Janeiro em 1859:

O verdadeiro divertimento público no Rio é o teatro. Todas as classes gostam, tomam o seu lugar e sentam-se, apesar do calor. O de S. Pedro de Alcântara, no Largo do Rocio, não faz vergonha as grandes cidades da Europa, e os palcos secundários de S. Januário e do Ginásio valem certamente, em termos de artistas e repertório, tanto quanto as pequenas salas de Londres (Ribeyrolles, 1859, t. 2, p. 70).

O crescimento do número de teatros no Rio de Janeiro é notável. A capital brasileira conta com dez teatros em 1864 e 20 em 1870 (Tinhorão, 2001, p. 63) – um inventário que suporta a comparação com aquele das capitais europeias estudadas por Christophe Charle (2008, p. 25). Pois muitas companhias privadas surgem e tentam seduzir este público cada vez mais numeroso através de uma política tarifária atrativa que ganha mesmo os palcos mais famosos como o Lírico ou o São Pedro. Essa lógica de expansão

parece comum às sociedades nas quais o acesso à escrita permanece marginal, como Jeanne Moisand mostrou no caso espanhol, quando ela constata que “as sociedades madrilenas e barcelonesas são mais consumidoras de teatro do que suas equivalentes europeias da época, e a frequência aos lugares de espetáculo acessível a setores sociais muito amplos” (Moisand, 2010, p. 2). Uma evolução inversa à que se sucedia, então, no teatro em Paris, engajado em um “processo de elitização” que faz dessa arte, popular desde o século XVIII, uma arte que se “emburguesa”, na medida em que compete com a oferta alternativa de bailes públicos, cafés-concertos, circos e outros *music-halls*, para os quais se volta em massa o público (Leroy, 1990, p. 164-165).

Essas reflexões convidam, na verdade, a ter uma visão distanciada do suposto declínio do teatro no Brasil na segunda metade do século XIX, um postulado amplamente partilhado no seio das elites letradas: o melodrama, o teatro ligeiro, a comédia de costumes, e a farsa permitiram a seu modo a emergência de uma produção nacional certamente diferente daquilo que alguns tinham previsto, mas cujo crescimento promove um repertório alternativo que soube ganhar a estima de um público amplo, que mistura a boa sociedade àquelas classes médias em busca de diversão. Esse confronto entre a ambição de alguns escritores e críticos de teatro e as expectativas desse público crescente explica o abandono nos anos 1870-1880 do projeto de fundação de uma “Comédia Brasileira”, que nem mesmo as reticências do Estado sozinhas poderiam explicar: o crescimento do teatro se deu fora do campo de ação do Estado e o sentimento de abandono ganha os zeladores do teatro “austero”, como o testemunham as palavras aflitas de Machado de Assis em 1873.

Como sublinha Christophe Charle sobre as sociedades do espetáculo na Europa,

para o grosso dos espectadores, a função do divertimento se afirma cada vez mais por meio dos gêneros mistos, ligeiros ou vulgares, em vez das formas nobres e literárias. Essa tendência responde a preparação cultural e social da população das capitais e à preocupações dos diretores com respeito à rentabilidade (Charle, 2008, p. 235).

Guardadas as proporções, o crescimento de um teatro ligeiro e de divertimento no Rio de Janeiro a partir da década de 1860 é com efeito indissociável das evoluções próprias da sociedade urbana brasileira, uma sociedade cujas exigências determinam em uma larga medida a oferta de espetáculos. Isto se traduz pela adaptação de obras emprestadas dos repertórios estrangeiros cujas inovações e originalidade nutrem essas formas novas de teatro, “brasileiras”, suscetíveis de melhor corresponder ao gosto desses novos espectadores. Se esse repertório permanece as portas do ‘monumento nacional’ das Letras Pátrias, por falta de reconhecimento daqueles que ainda exercem autoridade sobre o campo literário, ele atesta o fato de que a constituição da cena nacional brasileira satisfaz, em primeiro lugar, as exigências desta “cultura média” compartilhada por diferentes classes sociais urbanas do Brasil no século XIX.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Mariana de Oliveira. *Folhetins Teatrais e Conservatório Dramático Brasileiro: o espetáculo francês nos palcos da corte (1843-1864)*. Rio de Janeiro: FBN-MinC, 2008.

ASSIS, Machado de. Note sur la littérature brésilienne actuelle: Instinct de nationalité. In: *Europe*, nº 919-929, nov-déc 2005, p. 13-27. Este texto apareceu pela primeira vez na revista *O Novo Mundo*, em Nova Iorque, 24 de março de 1873.

AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2000.

CHARLE, Christophe. Les revues d’actualités à Paris et à Bruxelles, 1852-1912, *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 186-187: *Sociétés du spectacle*, 2011.

CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales*. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Albin Michel, 2008.

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

GOETSCHER, Pascale e YON, Jean-Claude (orgs.). *Directeurs de théâtre, Histoire d'une profession*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008, p. 13-29.

LEROY, Dominique. *Histoire des arts du spectacle en France. Aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*. Paris: L'Harmattan, 1990.

LIVRO DAS ATAS DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO BRASILEIRO (CDB), p. 94, Seção de manuscritos, Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena. O ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/FAPERJ, 2008.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Hucitec, 1977.

MOISAND, Jeanne. *Madrid et Barcelone, capitales culturelles enquête de nouveaux publics* (production et consommation comparées du spectacle, 1870- v.1910), *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, tese e HDR apresentados online. Carregado em 21 de março de 2010. <http://.rh19.revues.org/3931> (consultado no dia 3 de setembro de 2014).

RIBEYROLLES, Charles. *Le Brésil pittoresque, histoire, descriptions, voyages, institutions, colonisation*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.

ROZEAUX, Sébastien. *La genèse d'un "grand monument national": littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1889)*, tese de doutorado defendida em Lille, orientada por Jean-François CHANET e co-orientada por Olivier COMPAGNON, a ser publicada com o título de *As Letras Pátrias, a gênese do "grand monument national" dès Lettres brésiliennes à l'époque impériale (1822-1889)*, pela Presses Universitaires Du Septentrion, em Lille.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Tipografia Impressão e Construção de J. Villeneuve & Companhia, 1862.

SOUSA, Silvia Cristina Martins de. *As Noites do Ginásio, teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VAILLANT, Alain. *La crise de la littérature*. Romantisme et modernité Grenoble: ELLUG, 2005.

YON, Jean-Claude (org.). *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle*. Histoire d'une suprématie culturelle Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.

YON, Jean-Claude (org.). *Les spectacles sous le Second Empire*. Paris: Armand Colin, 2010.

YON, Jean-Claude. *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*. Saint-Genouph: A.G. Nizet, 2000.

YON, Jean-Claude. *Monter une pièce de théâtre au XIX^e siècle, un pari économique*. In: MARSEILLE, Jacques e EVENO, Patrick (orgs.). *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*. Paris: ADHE, 2002.

ANEXO

NOTÍCIA DA ATUAL LITERATURA BRASILEIRA. INSTINTO DE NACIONALIDADE

Texto-Fonte: Obra Completa de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

Publicado originalmente em O Novo Mundo, 24/03/1873.

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrugava, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de Uruguaí e Caramuru com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 202-241 | jan. / jun. 2017

da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.

Dado que as condições deste escrito o permitissem, não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.

Reconhecido o instinto de nacionalidade que se manifesta nas obras destes últimos tempos, conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária; esta investigação (ponto de divergência entreliteratos), além de superior às minhas forças, daria em resultado levar-me longe dos limites deste escrito. Meu principal objeto é atestar o fato atual; ora, o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente.

A aparição de Gonçalves Dias chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos. Os Timbiras, I-Juca Pirama, Tabira e outros poemas do egrégio poeta acenderam as imaginações; a vida das tribos, vencidas há muito pela civilização, foi estudada nas memórias que nos deixaram os cronistas, e interrogadas dos poetas, tirando-lhes todos alguma coisa, qual um idílio, qual um canto épico.

Houve depois uma espécie de reação. Entrou a prevalecer a opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade, — e não tardou o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, — o que parece um erro.

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. Os que, como o Sr. Varnhagen, negam tudo aos primeiros povos deste país, esses podem logicamente excluí-los da poesia contemporânea. Parece-me, entretanto, que, depois das memórias que a este respeito escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. As tribos indígenas, cujos usos e costumes João Francisco Lisboa cotejava com o livro de Tácito e os achava tão semelhantes aos dos antigos germanos, desapareceram, é certo, da região que por tanto tempo fora sua; mas a raça dominadora que as freqüentou, colheu informações preciosas e no-las transmitiu como verdadeiros elementos poéticos. A piedade, a minguaem outros argumentos de maior valia, devera ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.

Esta é hoje a opinião triunfante. Ou já nos costumes puramente indianos, tais quais os vemos n'Os Timbiras, de Gonçalves Dias, ou já na luta do elemento bárbaro com o civilizado, tem a imaginação literária do nosso tempo ido buscar alguns quadros de singular efeito, dos quais citarei, por exemplo, a Iracema, do Sr. J. de Alencar, uma das primeiras obras desse fecundo e brilhante escritor.

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle

Taunay), Franklin Távora, e alguns mais.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. Gonçalves Dias, por exemplo, com poesias próprias seria admitido no panteão nacional; se excetuarmos Os Timbiras, os outros poemas americanos, e certo número de composições, pertencem os seus versos pelo assunto a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam; e excluo daí as belas Sextilhas de Frei Antão, que essas pertencem unicamente à literatura portuguesa, não só pelo assunto que o poeta extraiu dos historiadores lusitanos, mas até pelo estilo que ele habilmente fez antiquado. O mesmo acontece com os seus dramas, nenhum dos quais tem por teatro o Brasil. Iria longe se tivesse de citar outros exemplos de casa, e não acabaria se fosse necessário recorrer aos estrangeiros. Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do Song of Hiawatha não é o mesmo autor da Golden Legend, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a

temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência cotidiana e profunda que deveram exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.

O ROMANCE

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda a parte, creio eu. São fáceis de perceber as causas desta preferência da opinião, e por isso não me demoro em apontá-las. Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de lingüística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer que domina quase exclusivamente. Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d'arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota.

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes. Por outro lado, penetrando no tempo colonial, vamos achar uma sociedade diferente, e dos livros em que ela é tratada, alguns há de mérito real.

Não faltam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e de análise, e um estrangeiro não familiar com os nossos costumes achará muita página instrutiva.

Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.

O romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo muito adequada ao espírito do nosso povo. Há em verdade ocasiões em que essas qualidades parecem sair da sua medida natural, mas em regra conservam-se estremes de censura, vindo a sair muita coisa interessante, muita realmente bela. O espetáculo da natureza, quando o assunto o pede, ocupa notável lugar no romance, e dá páginas animadas e pitorescas, e não as cito por me não divertir do objeto exclusivo deste escrito, que é indicar as excelências e os defeitos do conjunto, sem me demorar em pormenores. Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais.

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número.

As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas. Nem todos eles serão de princípio a fim irrepreensíveis; alguma coisa haverá que uma crítica austera poderia apontar e corrigir. Mas o tom geral é bom. Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito. As obras de que falo, foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa. Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, — porque há aqui muito amor a essas comparações — são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals.

Isento por esse lado o romance brasileiro, não menos o está de tendências políticas, e geralmente de todas as questões sociais, — o que não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato. Esta casta de obras conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas. Seus principais elementos são, como disse, a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres; com esses elementos, que são fecundíssimos, possuímos já uma galeria numerosa e a muitos respeitos notável.

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.

Em resumo, o romance, forma extremamente apreciada e já cultivada com alguma extensão, é um dos títulos da presente geração literária. Nem todos os livros, repito, deixam de se prestar a uma crítica minuciosa e severa, e se a houvéssemos em condições regulares, creio que os defeitos se corrigiriam, e as boas qualidades adquiririam maior realce. Há geralmente vivaimaginação, instinto do belo, ingênua admiração da natureza, amor às coisas pátrias, e além de tudo isto agudeza e observação. Boa e fecunda terra, já deu frutos excelentes e os há de dar em muito maior escala.

A POESIA

A ação da crítica seria sobretudo eficaz em relação à poesia. Dos poetas que apareceram no decênio de 1850 a 1860, uns levou-os a morte ainda na flor dos anos, como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, cujos nomes excitam na nossa mocidade legítimo e sincero entusiasmo, e bem assim outros de não menor porte.

Os que sobreviveram calaram as líras; e se uns voltaram as suas atenções para outro gênero literário, como Bernardo Guimarães, outros vivem dos louros colhidos, se é que não preparam obras de maior tomo, como se diz de Varela, poeta que já pertence ao decênio de 1860 a 1870. Neste último prazo outras vocações apareceram e numerosas, e basta citar um Crespo, um Serra, um Trajano, um Gentil-Homem de Almeida Braga, um Castro Alves, um Luís Guimarães, um Rosendo Moniz, um Carlos Ferreira, um Lúcio de Mendonça, e tantos mais, para mostrar que a poesia contemporânea pode dar muita coisa; se algum destes, como Castro Alves, pertence à eternidade, seus versos podem servir e servem de incentivo às vocações nascentes.

Competindo-me dizer o que acho da atual poesia, atendo-me só aos poetas de recentíssima data, melhor direi a uma escola agora dominante, cujos defeitos me parecem graves, cujos dotes — valiosos, e que poderá dar muito de si, no caso de adotar a necessária emenda.

Não faltam à nossa atual poesia fogo nem estro. Os versos publicados são geralmente ardentes e trazem o cunho da inspiração. Não insisto na cor local; como acima disse, todas as formas a revelam com mais ou menos brilhante resultado; bastando-me citar neste caso as outras duas recentes obras, as Miniaturas de Gonçalves Crespo e os Quadros de J. Serra, versos estremados dos defeitos que vou assinalar. Acrescentarei que também não falta à poesia atual o sentimento da harmonia exterior. Que precisa ela então? Em que peca a geração presente? Falta-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza. Isto na alta poesia lírica, — na ode, diria eu, se ainda subsistisse a antiga poética; na poesia íntima e elegíaca encontram-se os mesmos defeitos, e mais um amaneirado no dizer e no sentir, o que tudo mostra na poesia contemporânea grave doença, que é força combater.

Bem sei que as cenas majestosas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas. O condor que rompe dos Andes, o pampeiro que varre os campos do Sul, os grandes rios, a mata virgem com todas as suas magnificências de vegetação, — não há dúvida que são painéis que desafiam o estro, mas, por isso

mesmo que são grandes, devem ser trazidos com oportunidade e expressos com simplicidade. Ambas essas condições faltam à poesia contemporânea, e não é que escasseiem modelos, que aí estão, para só citar três nomes, os versos de Bernardo Guimarães, Varela e Álvares de Azevedo. Um único exemplo bastará para mostrar que a oportunidade e a simplicidade são cabais para reproduzir uma grande imagem ou exprimir uma grande idéia. N'Os Timbiras, há uma passagem em que o velho Ogib ouve censurarem-lhe o filho, porque se afasta dos outros guerreiros e vive só. A fala do ancião começa com estes primorosos versos:

São torpes os anuns, que em bandos folgam,
São maus os caititus que em varas pascem:
Somente o sabiá geme sozinho,
E sozinho o condor aos céus remonta.

Nada mais oportuno nem mais singelo do que isto. A escola a que aludo não exprimiria a idéia com tão simples meios, e faria mal, porque o sublime é simples. Fora para desejar que ela versasse e meditasse longamente estes e outros modelos que a literatura brasileira lhe oferece. Certo, não lhe falta, como disse, imaginação; mas esta tem suas regras, o estro leis, e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.

Indiquei os traços gerais. Há alguns defeitos peculiares a alguns livros, como por exemplo, a antítese, creio que por imitação de Vítor Hugo. Nem por isso acho menos condenável o abuso de uma figura que, se nas mãos do grande poeta produz grandes efeitos, não pode constituir objeto de imitação, nem sobretudo elementos de escola.

Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. Os defeitos que resumidamente aponto não os tenho por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis. Com as boas

qualidades que cada um pode reconhecer na recente escola de que falo, basta a ação do tempo, e se entretanto aparecesse uma grande vocação poética, que se fizesse reformadora, é fora de dúvida que os bons elementos entrariam em melhor caminho, e à poesia nacional restariam as tradições do período romântico.

O TEATRO

Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?

E todavia a continuar o teatro, teriam as vocações novas alguns exemplos não remotos, que muito as haviam de animar. Não falo das comédias do Pena, talento sincero e original, a quem só faltou viver mais para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto; nem também das tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Agrário. Mais recentemente, nestes últimos doze ou catorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras Demônio Familiar e Mãe são de notável merecimento. Logo em seguida apareceram várias outras composições dignas do aplauso que tiveram, tais como os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e alguns mais; mas nada disso foi adiante. Os autores cedo se enfatiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada.

A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original. E com estas poucas linhas fica liquidado este ponto.

A LÍNGUA

Entre os muitos méritos dos nossos livros nem sempre figura o da pureza da linguagem. Não é raro ver intercalado em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta o da excessiva influência da língua francesa.

Este ponto é objeto de divergência entre os nossos escritores. Divergência digo, porque, se alguns caem naqueles defeitos por ignorância ou preguiça, outros há que os adotam por princípio, ou antes por uma exageração de princípio.

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade.

Mas se isto é um fato incontestável, e se é verdadeiro o princípio que dele se deduz, não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma. A influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão.

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.

Outra coisa de que eu quisera persuadir a mocidade é que a precipitação não lhe afiança muita vida aos seus escritos. Há um prurido de escrever muito e depressa; tira-se disso glória, e não posso negar que é caminho de aplausos. Há intenção de igualar as criações do espírito com as da matéria, como se elas não fossem neste caso inconciliáveis. Faça muito embora um homem a volta ao mundo em oitenta dias; para uma obra-prima do espírito são precisos alguns mais.

Aqui termino esta notícia. Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro.