



Extrait du Artelogie

<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article57>

Julio Lucchesi Moraes

Para além do caipirismo : uma proposta alternativa de brasilidade teatral à luz das crônicas de João do Rio

- Dossier thématique : Brésil, questions sur le modernisme -
Date de mise en ligne : lundi 28 février 2011

Description :

História do Teatro, Brasilidade, Teatro no Modernismo, Teatro Português, João do Rio.

Artelogie

O artigo tem por objetivo refletir sobre a temática da emergência da brasilidade teatral no início do século XX. Para além da análise de elementos estéticos das peças e montagens do período, a reflexão pretende deter-se em questões de ordem social e econômica. Referimo-nos às preocupações de natureza prática, tais como a composição de quadros profissionais ou os direitos autorais de escritores. A tal mudança de enfoque analítico - em direção a um "paradigma econômico" - atrela-se uma reorientação na escolha das fontes e referências bibliográficas. Assim, o artigo realizará um resgate de propostas e de autores pertencentes ao dito grupo "pré-Modernista", notadamente junto às crônicas e críticas de João do Rio a respeito da querela entre grupos teatrais brasileiros e portugueses.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre a temática da brasilidade teatral no início do século XX. Nossa proposta é tentar romper com um assim denominado paradigma estético do "caipirismo" [1], limitando a discussão da emergência da brasilidade teatral única e exclusivamente à valorização de elementos temáticos nos anos 1910 e 1920. Queremos crer que tal leitura, ao focar-se sobremaneira nos elementos formais das peças e montagens, acabou deixando de lado outras preocupações tanto ou talvez mais importantes para o sucesso de um projeto de teatro nacional do que os temas das peças. Referimo-nos às preocupações de ordem prática - a composição de quadros profissionais e sua capacitação técnica, a salvaguarda de direitos autorais de escritores, a rentabilidade do setor etc.

Como veremos, a dimensão estética do projeto de brasilidade teatral percorreu a quase totalidade das reflexões intelectuais sobre o tema ao longo dos anos 1910 e 1920, tendo participado, aliás, com igual importância tanto da programática dos modernistas quanto na do assim denominado grupo dos "pré-modernistas".

A exceção encontrada será a figura de João do Rio. Artista múltiplo, ora dramaturgo, ora cronista, ora jornalista, mas acima de tudo amigo e freqüentador do meio teatral do início do século e arguto observador da sociedade carioca da *Belle Époque*, suas crônicas servirão como porta de entrada para uma segunda proposta de brasilidade teatral. O ponto central de nossa argumentação será o de demonstrar a maneira pela qual a convivência do cronista com esse universo dos bastidores teatrais - as coxias, os camarins e os escritórios administrativos - imbuíu-lhe de preocupações inexistentes nos demais autores do período, expressando-as ao longo de uma coleção de crônicas e notas avulsas, recentemente compiladas por Níobe Abreu Peixoto em tese de doutoramento. Tais textos comporão, em grande medida, a base de nossa pesquisa.

Dessa rica (e vasta) documentação histórica, selecionamos os trechos que se dedicam a uma delicada questão teatral do início do século XX tema que, a nosso ver, se afigura como uma das mais interessantes portas de entrada para a discussão da alternativa de brasilidade teatral. Estamos nos referindo aos atritos e divergências entre os escritores, atores e companhias locais com os grupos e empresários lusitanos.

Como veremos, brasileiros e portugueses mantinham, no campo teatral, relações dúbias : se por um lado ambos viam-se unidos pela língua e pela mútua dependência em relação ao público pagante dos espetáculos e da formação de quadros profissionais, por outro não faltarão críticas a respeito das imposições comerciais por parte dos portugueses às atrações em solo nacional. A tensão é crescente, sendo a virada da década de 1910 para o decênio seguinte um ponto crítico, com manifestações de patente xenofobia. É aí que poderiam ter se concatenado

esforços para a realização de uma "segunda brasilidade teatral" projeto este que, sem embargo, foi abandonado em prol das preocupações estéticas.

A brasilidade teatral : sob a égide do primado estético

Em crônica do final dos anos 1920, publicada na revista *Klaxon*, perguntava-se Mário de Andrade : "*que-dê peças de autores brasileiros em nossos programas ?*" [2]. A frase é inegavelmente ajustada à programática dos modernistas, sobretudo àquela posterior a 1924, ano de uma "guinada nacionalista", quando a busca por uma identidade cultural nacional virou o centro das atenções da intelectualidade moderna [3]. Walter Benevides, outro colaborador da *Klaxon*, compartilhava a angústia de Mário de Andrade ante a inexistência de uma "*brasilidade teatral*" [4].

Se não falta entusiasmo a Benevides em relação às perspectivas de transformação no teatro nacional, não se pode deixar de reconhecer um inegável viés em sua argumentação. Isso porque o que ocorre aqui é uma deliberada (e implícita) tomada de posição quando da definição do que seria o tal "teatro brasileiro". Tanto na avaliação de Benevides, quanto na de Mário de Andrade, há uma remissão à dimensão *estética* do tema : para ambos, o teatro nacional não existe porque inexistem peças e autores que se dediquem a *conteúdos e temas* expressivos dessa suposta brasilidade.

Além disso, podemos classificar como polêmica a afirmação de Benevides, classificando o campo teatral como uma "mata virgem". Ora, isso porque não apenas o mundo dos palcos nacionais já existia antes do movimento modernista quanto estava longe de ser um tema inexplorado, tendo sido objeto de amplas e apaixonadas discussões junto às rodas intelectuais das décadas anteriores.

Aliás, debates pela definição de um "tipo nacional" nunca saíram de moda. Elias Saliba, em seu *Raízes do Riso* vale-se das múltiplas representações humorísticas do começo do século de um suposto sujeito nacional para apresentar a completa incapacidade de tal definição (para não dizer a inutilidade da busca). Não faltará, contudo, muito empenho e dedicação de políticos, homens de letras e demais intelectuais, os "missionários" da Primeira República, na tentativa de constituição de uma síntese patriótica na aurora do século XX [5]. Dentro desse contexto, o teatro figurará como uma zona privilegiada de conflitos ideológicos e programáticos [6].

Porém, ainda que num contexto histórico distinto, a busca pela brasilidade teatral dos homens da década de 1900 não alterava a *essência* do conceito de nacional : também lá a dimensão principal do debate são os elementos temáticos ou estéticos. Assim, observaremos um extenso rol de autores que se auto-proclamavam detentores e/ou descobridores de uma "arte nacional" : referimo-nos, por exemplo, às serestas violeiras de Catulo da Paixão Cearense nos salões cariocas, aos saraus e colóquios de Cornélio Pires ou às peças caipiras de Afonso Arinos encenadas nos palcos cariocas e paulistas pelo final da década de 1910 [7].

Fica claro, por tal razão, que analisar os paradigmas de brasilidade à luz de uma suposta divisão ideológica entre modernistas e pré-modernistas não se afigura como o melhor dos caminhos [8]. É que tanto numa como noutra, a discussão acaba concentrando-se naquilo que Cláudia Braga define como a "*defesa do que é brasileiro, via linguagem*" [9], isto é, à análise centrada exclusivamente nas características estéticas ou formais.

Ante tal engessamento da discussão e aparente ausência de outras saídas teóricas, é de se estranhar que recorramos a João do Rio na busca de uma alternativa programática. Ora, João Paulo Alberto Coelho Barreto, o João do Rio, é um autor reconhecidamente vinculado ao cosmopolitismo, inimigo primeiro dos nacionalistas pelos seus excessos de afetação e de subordinação aos cânones estéticos europeus [10].

Vejamos, por exemplo, a opinião do autor sobre o tema numa crônica de 1913, com o sugestivo título "*Teatro Nacional ou Estrangeiro ?*". O texto era uma defesa de João do Rio ante os ataques recebidos pelo jornalista Alcindo Guanabara que o criticava pela falta de verossimilhança dos personagens brasileiros da peça *A Bela Madame Vargas*, de sua autoria. "*Para Alcindo*", dizia João, "*só o interior do Brasil é brasileiro*" [11]. Indo de encontro a tal proposta, João do Rio fazia questão de defender a ambientação de sua peça no meio urbano carioca [12]. O deslocamento do *locus* de discussão da brasilidade de um suposto universo sertanejo para o cerne urbano é uma proposta interessante, mas não de todo inédita, haja vista toda a tradição de dramaturgos do Império e mesmo da Primeira República [13].

O triunfo na obra João do Rio não reside, todavia, na mudança geográfica do ponto de gravidade da discussão da brasilidade. A inflexão, aliás, não deve ser procurada junto a suas peças, mas sim nas crônicas e nos trabalhos jornalísticos. É caminhando para esta marginalia - pequenas notas, impressões sobre a vida urbana, reflexões soltas - que encontraremos um universo de figuras e situações pouquíssimo exploradas ou mesmo mencionadas na literatura do período. Assim, encontraremos ao longo de seus textos temas como o pregão dos vendedores de livros, uma conversa entre os estivadores, a penúria dos mendigos no centro da cidade, a relação entre prostitutas e seus cafetões ou uma saída da fábrica dos operários [14].

Curiosamente, nesse turbilhão de "novas vozes sociais", ouviremos também pessoas ligadas ao teatro : serão atores, atrizes, coristas e empresários teatrais que, em conversas informais, contarão ao cronista sobre suas vivências e experiências junto aos palcos. Mais do que uma inflexão temática, o contato de João do Rio com tais grupos permitiu-lhe a constituição de um ponto de vista diferenciado e, de certo modo, único dentro do mundo das letras. Para além das discussões "oficiais" - estéticas e formalistas - travadas pelos salões e gabinetes políticos, suas crônicas nos falam de um *outro* teatro nacional, repleto de agruras profissionais, dificuldades de sustento, constantes violações dos direitos autorais e sobre-exploração de atores e de coristas por parte dos empresários. Indignando-se com tal situação, o escritor encampará uma proposta efetiva pela defesa do teatro nacional, defesa esta que não mais se focará apenas na dimensão estética, mas sim numa acepção mais sociológica ou propriamente *econômica* do teatro.

Não deixa de ser igualmente instigante o fato de que algumas das melhores reflexões do autor sobre a questão da brasilidade teatral tenham sido publicadas no exterior, mais precisamente ao longo suas diversas estadias em Portugal, entre 1908 e 1913. As viagens de João do Rio a cidades portuguesas podem ter-lhe permitido uma maior compreensão da questão teatral no Brasil. Tal fato, contudo, não parece ocorrer pura e simplesmente pelo afastamento do autor em relação a seu objeto de reflexões. Pelo contrário : como pretendemos ver, o teatro brasileiro não apenas articulava-se aos grandes canais comerciais da Europa, como desempenhava um papel extremamente importante na dinâmica dos grupos e companhias do além-mar, notadamente nas de Portugal, relação esta repleta de tensões.

Tratemos de entender sob quais condicionantes sociais desenvolveu-se o teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Aqui, não resta outra saída que não a de se discutir a questão do Rio de Janeiro. São pelo menos dois os motivos que nos levam a tal recorte : primeiramente, porque a cidade representava o mais importante centro teatral do país, tanto no que se refere ao contato com os grandes canais comerciais do Velho Mundo quanto no que se refere à formação de quadros locais [15].

Mais do que isso, parece-nos que um artigo que busque analisar a configuração de um projeto de constituição de brasilidade precisa centrar-se no estudo do caso da capital federal. É Maria Lemos quem melhor define a situação de hegemonia carioca no período : "*a capital tornava-se o centro de dominação do território nacional e seus problemas fingiam ser os da nação inteira*" [16]. Assim, os diversos projetos de brasilidade desenvolvidos no período baseiam-se, centram-se e em grande medida refletem a realidade e as contradições da cidade.

Sem embargo, acreditamos que o grande paradoxo do Rio de Janeiro, capital federal da República, centro irradiador nacional e "berço da brasilidade" reside justamente na fortíssima presença estrangeira em sua população total. A cidade, no início dos anos 1900, figurava como uma das urbes com maior população imigrante de todo o globo. Afirma Luiz Felipe de Alencastro que nos anos 1870 nada menos do que a metade da população da cidade era composta por habitantes de outras nacionalidades, destacando-se como colônia principal a dos portugueses [17]. Em algumas paróquias como Candelária, Sacramento ou Santa Rita, a porcentagem de lusos em relação ao total da população masculina chegava à casa de dois terços [18].

No ocaso do século XIX a situação não será distinta : valendo-se do censo de 1890, afirma José Murilo de Carvalho que a população estrangeira na cidade era de 30%, sendo que destes, 70% eram portugueses. Estamos falando de um contingente total de pouco mais de cem mil lusos num total de 522 mil habitantes [19]. Um ponto interessante de se ter em mente surge do detalhamento demográfico empreendido pelo autor. É que além dessa pujança demográfica, vemos forte presença de portugueses em alguns dos mais importantes setores da vida urbana carioca : dentre os artesãos, os lusos representarão a quarta parte, no comércio, serão 51%, valor ligeiramente abaixo do dos empregados nos transporte de cargas - 53%. No grupo dos cocheiros, o número chega a expressivos 90% [20].

Não é apenas no número de funcionários em setores chave da dinâmica da cidade que os grupos lusitanos dominam. Em um relatório de 1893, um funcionário do corpo diplomático de Lisboa estimava que seus patrícios detinham nada menos do que "*sete décimos do capital financeiro comercial e imobiliário do Rio*" [21].

Numerosos e capitalizados, os portugueses do Rio de Janeiro ainda apresentariam outra característica fundamental, seu *perfil associativo*. A colônia portuguesa se mostrava bastante ativa e atuante no que tange a suas manifestações culturais e associativas. Estamos nos referindo a agremiações como a *Comissão Portuguesa pró-pátria*, o *Clube Lusitano de Niterói*, o *Clube Ginástico Português* ou a *Sociedade Beneficente Bittencour da Silva*. Atividades destas e de muitas outras associações lusitanas eram anunciadas diariamente pelas colunas das *Seções portuguesas* de jornais de grande circulação da capital federal como o *Jornal do Commercio* ou *O Paiz*.

Embora diversas dessas agremiações tivessem funções comerciais, trabalhistas ou beneficentes, encontraremos aqui grupos dedicados prioritariamente às atividades culturais e, dentre estas, grupos teatrais. É o caso, por exemplo, do *Liceu Literário Português* ou do *Clube Dramático Português* com suas apresentações em sedes locais ou mesmo nos palcos propriamente comerciais da cidade [22].

O papel desse tipo de agremiação para a constituição do teatro nacional não parece ter sido devidamente estudada. Alguns paralelos com casos semelhantes, entretanto, podem ser esboçados. Miroel Silveira, por exemplo, analisando o exemplo da colônia italiana de São Paulo fala da atuação dos grupos "filodramáticos", de onde teriam saído diversos atores e atrizes, inclusive a célebre artista Itália Fausto [23]. Também Rubens Machado aponta a associação dos grupos amadores como a nascente produção teatral e cinematográfica no sul do país, nos anos 1910 [24].

É preciso, obviamente, que se tenha cuidado com as extrapolações indevidas mas, pela análise de algumas crônicas de João do Rio que serão apresentadas mais adiante, tudo leva a crer que a dinâmica das colônias portuguesas em solo carioca assemelhava-se a dos grupos filodramáticos paulistanos ou associações congêneres no sul do país.

Especulações à parte, não é difícil intuir a maneira pela qual a simples conjugação desses muitos aspectos de um "Rio de Janeiro lusitano" - grandes contingentes populacionais relativamente abastados e alto perfil associativo - tornariam interessante a vinda de companhias de além-mar para a praça carioca. Para o ano de 1908, João do Rio (num número talvez inflacionado) fala num público lusitano de 350 mil pessoas, cifra que, segundo o autor, mais que compensaria a vinda de atores e atrações de Lisboa ou do Porto [25]. Assim, o sucesso das companhias lusas

derivaria de um "*patriotismo de além-mar*" [26].

Seja ou não válido o número apontado pelo cronista, fica patente aqui que o grande contingente de imigrantes justificaria o traslado de grupos e companhias. Nesta primeira abordagem, situar-se-ia o Rio de Janeiro como uma mera extensão dos palcos e turnês portuguesas, tendo-se em conta que em 1900, as duas maiores cidades de Portugal não dispunham de públicos tão volumosos como o do Rio : Lisboa, neste ano, contaria 350 mil almas e Porto, pouco mais de 165 mil [27].

Os teatros brasileiros na dinâmica empresarial portuguesa

A questão da utilização comercial dos palcos cariocas por companhias e atores portugueses no início do século XX, contudo, vai muito além do mero traslado de companhias portuguesas para o Rio. Ora, parece-nos que a relação entre os grupos lusos e brasileiros tem contornos mais complexos. É que justamente por compartilhar "*a língua de Camões*", as atrações portuguesas serão "*freqüentadíssimas por brasileiros*" [28]. Aqui começamos a esboçar um novelo de relações mais complexas.

A primeira que destacaremos é a do plano empresarial. Vimos na seção anterior a maneira pela qual os lusitanos se faziam presentes em uma série de setores da vida econômica carioca. A situação não será distinta no ramo do entretenimento. Corolário dessa situação é o ir-e-vir de empresários nos vapores entre o Rio e Lisboa [29]. Nas colunas teatrais do Rio de Janeiro lemos sobre as constantes viagens do empresário teatral português José Loureiro, um dos mais atuantes no período, para sua terra natal [30]. A análise do perfil de espetáculos dos teatros administrados por Loureiro - como o República, o Palace Theater e o Lírico no Rio e o São José, em São Paulo, demonstram a grande participação de companhias e atrações lusitanas ao longo das temporadas. A julgar pelas crônicas de João do Rio, a recepção das escolhas de Loureiro é ambígua [31]. Esta ambigüidade é certamente maior quando nos referimos às atividades de outro empresário, o também lusitano Eduardo Vitorino. Isto porque Vitorino assumiria a concessão do Teatro Municipal para as temporadas de 1912 e 1913. João do Rio, que o chama de "*meu amigo empresário de Portugal*" [32], é um de seus grandes partidários, ressaltando seu entusiasmo, sua motivação e suas capacidades comerciais.

Há uma particularidade do setor teatral que beneficiava os empresários estrangeiros em detrimento dos locais que é o assim denominado regime de *temporadas oficiais* vigente ao longo de toda a *Belle Époque*. É que o mundo teatral do período operava no esquema de *temporadas*, isto é, uma época do ano, geralmente no inverno, em que ocorria uma concentração de atividades teatrais [33]. Ora, acontece que Portugal e Rio de Janeiro situam-se em hemisférios diferentes e, por tal razão, apresentam estações do ano trocadas. Os empresários lusitanos perceberam desde muito cedo essa situação e começaram a programar suas estadias no Rio de Janeiro à luz do calendário de espetáculos no além-mar [34].

A situação do meio empresarial não será distinta daquela do núcleo propriamente criativo do setor teatral. Assim, vemos que o vai-e-vem de vapores entre Rio e Lisboa atingiu também os artistas [35]. Agenciados ou "descobertos" nos palcos cariocas, diversos atores, atrizes, músicos e coristas engrossarão os quadros das companhias lusitanas [36].

Este agenciamento de atores e atrizes causava o maior dos desconfortos patrióticos, que era a necessidade do ajustamento fonético. Menciona Luiz Felipe de Alencastro que pelo menos desde o terceiro quartil do século XIX as divergências fonéticas e gramaticais dos lusitanos incomodavam os cariocas [37]. O autor menciona inclusive a publicação, em 1872, de um "*Guia de conversação brasileiro-português e português-brasileiro*" [38]. Ora, se críticos e

público do período viam com bons olhos e até com simpatia a vinda de empresários portugueses para cá, será distinta a avaliação dessa submissão de artistas locais aos modos lingüísticos e temáticos lusitanos [39]. Porém, o sentimento de "orgulho ferido" não se encerrava na questão fonética, atingindo a dimensão propriamente econômica da disputa. O caso é mais patente junto ao grupo dos escritores, dramaturgos e comediógrafos brasileiros, grupo que se verá bastante refém das imposições comerciais lusitanas [40]. A menção ao serviço de traduções é particularmente sintomática. Isto porque a partir da metade dos anos 1910 surgem as primeiras preocupações institucionais com o respeito e cumprimento de direitos autorais [41]. O estudioso Mário Nunes aponta uma série de iniciativas do período, tal como a assinatura de parcerias entre escritórios internacionais ou o surgimento de uma série de associações de escritores como o Ciclo Teatral (1915) e a Academia Dramática Brasileira (1916). A criação da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) em 1917 é, em grande medida, o ponto central desse processo [42].

Movimento análogo ocorre junto aos artistas com a criação da Casa dos Artistas em 1914 [43]. O movimento ganha, por vezes, contornos xenófobos, registrando-se ataques e ofensas à figura dos empresários estrangeiros. O mal-estar não deixa de ser percebido já na virada da década de 1920. Assim, veremos a família do empresário teatral italiano Pascoal Segreto, na figura de seu contador, Domingos Segreto, enviando uma carta aos redatores do jornal *O Paiz* em julho de 1920. Na correspondência, assumia a companhia o compromisso de zelar pelos valores da brasilidade, proclamando-se Segreto um empresário "*nacional e nacionalista por excelência*" [44]. Além de publicar as contas da empresa, destacando os gastos com artistas, orquestras e direitos autorais, os irmãos Segreto reiteram que a empresa "*empregava cento e tantas pessoas, dentre as quais a brasileiríssima estrela Abigail Maia*" [45].

Brasilidade teatral : por uma proposta alternativa

Não será a carta do contador Domingos Segreto a evidência de outra dimensão de brasilidade teatral, centrada, pela primeira vez, em elementos pragmáticos ou propriamente econômicos do tema ? Curiosamente, mais de dez anos antes, em 1909, João do Rio escrevera uma crônica para o periódico lusitano *Portugal de Agora*. O texto parecia ser a mais patente proposta de reversão do foco no que tange à brasilidade teatral, uma proposta capaz de ir além do formalismo e do paradigma estético [46].

A proposta "materialíssima" de João do Rio apontava para outra noção de teatro, imbuída de uma acepção comercial e lucrativa. Fica claro que a temática da nacionalização teatral ganha novos contornos quando o setor passa a ser visto como uma "*grande empresa industrial*" ou como uma "*fábrica de diversões*" [47]. Faz-se fundamental um engajamento maior, englobando a formação e capacitação de atores, de dramaturgos e de empresários. Sob esse enfoque *econômico* do tema fica clara a estreiteza da proposta de nacionalismo centrada exclusivamente no universo *estético*, proposta esta criticada por João do Rio em sua crônica *A Escola Dramática*, de 1910 [48].

A menção a uma tarifa aduaneira dá mostras de quão longe a proposta de João do Rio está da de seus contemporâneos. O autor - com imenso pragmatismo - chega até a indicar os quatro passos necessários para a realização de uma política pública voltada ao estímulo desse nascente projeto teatral [49]. Curiosamente, a proposta econômica de nacionalização do teatro *neutraliza e supera* a velha querela entre lusos e brasileiros : pelo contrário, o cosmopolita João do Rio vislumbrava inclusive a possibilidade de cooperações entre os dois lados do Atlântico, indicando o papel que os lusos poderiam ter na formação de um teatro nacional do lado de cá. São com tais palavras que João do Rio encerra a apresentação de sua proposta para a constituição da brasilidade teatral : "*só depois de conseguidas essas coisas, que são a base, era possível então fazer elenco (com auxílio de atores e atrizes portuguesas, está bem de ver !) e começar o teatro*" [50].

Conclusão

O artigo buscou analisar a temática da emergente brasilidade teatral nas primeiras décadas do século XX. Vimos a maneira pela qual as discussões do período acabaram centrando-se numa proposta de brasilidade *estética*, atribuindo destaque quase que exclusivo aos elementos e conteúdos temáticos. Analisamos, em seguida, a maneira pela qual tal proposta percorreu a quase totalidade das reflexões sobre o tema, ignorando divisões ideológicas, como aquela entre modernistas e pré-modernistas.

Contrariamente à proposta dominante, conseguimos encontrar na figura de João do Rio a porta de entrada para uma alternativa. Como vimos, pelas linhas de suas crônicas, notas e textos teatrais encontrar-se-á uma série de "novas vozes sociais", capazes de subsidiar uma reorientação das reflexões no tema. Diferentemente dos discursos oficiais, esta segunda brasilidade teatral estará muito mais preocupada com os elementos pragmáticos do setor, tais como o respeito aos direitos autorais, os salários de atores e coristas ou a submissão econômica do setor aos empresários.

O ponto central de nossa análise foi a assim denominada querela entre lusitanos e brasileiros. Tal fato residiu no fato dos lusitanos representarem, no início do século XX, um dos grupos imigrantes mais volumosos e atuantes na vida urbana carioca e no meio teatral. Vimos as maneiras pelas quais os palcos brasileiros (e mais especificamente os do Rio de Janeiro) articulavam-se à dinâmica de Portugal e a maneira pela qual a carreira de diversos artistas brasileiros dependia do agenciamento dos empresários lusos. Essa situação de mútua dependência gerará uma série de conflitos, sendo o final da década de 1910 um ponto crítico, com manifestações de expressa lusofobia.

Empreende-se, a partir daí, a execução de um plano de nacionalização do teatro sem que, contudo, tal processo tenha sido acompanhado da preocupação econômica com o setor. A excessiva importância dada aos elementos estéticos, sobretudo após a "guinada nacionalista" dos modernistas em 1924 significou o abandono desse projeto alternativo.

Bibliografia

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império". In : NOVAES, Fernando A (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. v.2, pp.11-93. ALVES, Marcelo. "As aventuras do Homus Cinematograficus : estrelando João do Rio". *Anuário de Literatura*. Departamento de Teoria Literária da UFSC, 1996, pp.97-117.

BRAGA, Claudia. *Em busca da Brasilidade : teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados : o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

FABRIS, Annateresa. "Modernidade e vanguarda : o caso brasileiro". In : _____ (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, SP, Mercado de Letras, 1994. pp.9-25. LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim : Alcântara Machado e o teatro no Modernismo*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

LEMOS, Maria Tereza Carneiro. "Sobrevivendo no Inferno da *Belle Époque*". In : _____ . *A (de)missão do intelectual : Literatura e cultura brasileiras nas transições dos séculos*. Rio de Janeiro, 2007, 209 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Cap

3. pp.52-88.

MACHADO, Rubens. "O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudente (1912-1933)". In : RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.

MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo, capital artística : a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*. 2007, 232 p. Projeto de Pesquisa (Relatório final) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

NUNES, Mário. "Preâmbulo : 1913-1921". In : _____ . *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956. v.1.

PÉCAUT, Daniel. A geração dos anos 1920-1940. In : _____ . *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. São Paulo, Ática, 1998. cap. 1, pp.19-96.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João do Rio e o Palco : Página teatral*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009. Volume 1.
_____. *João do Rio e o Palco : Momentos críticos*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009. Volume 2.

SALIBA, Elias. *Raízes do Riso : a representação humorística na História brasileira - da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo, Quíron, 1976.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. "João do Rio, repórter da pobreza na cidade". *Em Questão*. Porto Alegre, v. 10, n.1, pp. 81-93, jan/jun. 2004.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole : São Paulo, sociedade e cultural nos frementes anos 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
_____. *Literatura como Missão : tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. São Paulo, Jorge Zahar, 1989.

Post-scriptum :

L'article a comme but réfléchir sur le thème de l'émergence du caractère brésilien théâtral au début du XXème siècle. Plus qu'une analyse esthétique des pièces de la période, la réflexion a l'intention d'étudier les questions sociales et économiques. Le travail se réfère à des sujets d'ordre pratique, comme la composition du cadre professionnel théâtral ou les droits d'auteurs. L'article travaille avec des textes d'auteurs prémodernes, en particulier avec les chroniques et critiques de l'écrivain brésilien João do Rio, par rapport à la querelle entre les groupes théâtraux portugais et brésiliens.

[1] Por estética do "caipirismo", entendemos a valorização da linguagem, dos modos e hábitos do caipira, isto é, uma designação generalizante dos habitantes do interior do Brasil. Como veremos, as tradições caipiras (ou, em alguns casos, "pseudo-caipiras") estiveram muito em voga nos palcos brasileiros das primeiras décadas do século XX. Discutiremos esse fenômeno histórico ao longo das próximas páginas.

[2] MORAES, Julio Lucchesi. *São Paulo, capital artística : a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*, p.49.

[3] PÉCAUT, Daniel. *A geração dos anos 1920-1940, passim*.

[4] No texto original : "O teatro brasileiro continua não existindo (...). Que campo esplêndido para o treinamento livre das faculdades criadoras. Ocasão ótima para o nosso modernismo se apresentar em toda a plenitude, trabalhando em mata virgem". In : *Revista Festa*, nº5, fev/28 apud LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim : Alcântara Machado e o teatro no Modernismo*, p.15.

[5] Cf. SALIBA, Elias. *Raízes do riso : a representação humorística na História brasileira*, pp.124-125. Sobre o conceito de missão junto à intelectualidade brasileira da Primeira República, ver o trabalho de SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão : tensões sociais e criação cultural na Primeira República, passim*.

[6] "Na dramaturgia, o mito da criação de um teatro genuinamente brasileiro povoou o imaginário de inúmeros autores, para quem, sem uma herança dramática nacional expressiva, o teatro brasileiro era um edifício a ser construído". In : BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade : teatro brasileiro na primeira república*, p. 7.

[7] Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, pp.50-53 e SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*, pp.240-241.

[8] Essa ausência de linha demarcatória entre os programas modernista e pré-modernista, ao menos no que tange ao teatro, não deixou de chamar a atenção da bibliografia. "É fato bem divulgado, até fora do Brasil, a omissão dos modernistas quanto ao teatro, que não mereceu nem mesmo inclusão entre as manifestações artísticas da Semana de Arte Moderna". In : LARA, Cecília, op. cit., p.7. Para uma crítica da própria divisão teórica entre modernistas e pré-modernistas, recomenda-se o trabalho de FABRIS, Annateresa. *Modernidade e Modernismo no Brasil, passim*.

[9] BRAGA, op. cit, p.11.

[10] "João do Rio se ocupava de modelos e modas literárias franceses, cultivava atitudes afetadas para exibição e difundia idéias e preconceitos da alta sociedade europeia. Mais importante, ele escreveu sobre o próprio mundo da elite carioca, não como ela era, mas como a elite gostaria que fosse. Nas fantasias assim criadas da *Belle Époque* carioca, ele contribuiu para que a elite tomasse consciência de si mesmo, da maneira mais agradável possível. Mais ainda, ao fazer da cultura e da sociedade de elite o centro de sua atenção lisonjeira, ele contribuiu para legitimá-la". In : NEEDEL, Jeffrey. *Belle Époque tropical apud ALVES, Marcelo. As aventuras do Homus cinematograficus : estrelando João do Rio*, pp.17-18.

[11] DO RIO, João. "A propósito do Teatro Nacional", *Página Teatral*, 14/11/193 apud PEIXOTO, Níobe. *João do Rio e o Palco : Página teatral*, p.238.

[12] "Não há assunto, entretanto, peculiar a certa região. O talento de nacionalização desse entretanto está apenas em reproduzir o ambiente. Todos os meus personagens podem estar a imitar Paris, mas são fundamentalmente cariocas". In : PEIXOTO, op. cit., p.241.

[13] *Idem*.

[14] Cf. SIQUEIRA, Denise da C. O. *João do Rio, repórter da pobreza na cidade*, pp.8-10.

[15] O dinamismo teatral paulistano só começaria a rivalizar-se com o carioca muito tempo depois. Sobre o tema, ver MORAES, op. cit., cap. 3.

[16] LEMOS, Maria Tereza Carneiro. *A (de)missão do intelectual : Literatura e cultura brasileiras nas transições dos séculos*, p.62.

[17] ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Vida privada e ordem privada no Império*, p.34.

[18] *Ibidem*, apêndice estatístico, p.471.

[19] CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados : o Rio de Janeiro e a República que não foi*, p.79.

[20] *Idem*.

[21] *Ibidem*, p. 80.

[22] "Seção Portuguesa d'O Paiz", 11/7/1917 e 12/7/1917.

[23] SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*, p.22 e MORAES, op. cit., p.76.

[24] MACHADO, Rubens. *O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste, passim*.

[25] DO RIO, João. "Os teatros do Boulevard", *Cinematógrafo*, 12/07/1908 apud PEIXOTO, op. cit. p.69.

[26] No texto original : "Aqui, e em Portugal também, toda gente trata de teatro. Normalmente a cifra dos disparates é vertiginosa. Mas com o acréscimo de que nada presta quando é de casa. Ainda há teatro na língua de Camões no Rio, graças à colônia portuguesa que por patriotismo vai aos teatros". In : DO RIO, João. "Um Artista", *A Notícia*, 08/05/1910 apud PEIXOTO, Níobe. *João do Rio e o Palco : Momentos críticos*, p.69.

[27] Os dados foram extraídos do *site* do Instituto Nacional de Estatística de Portugal.

[28] PEIXOTO, op. cit., p.148.

[29] A pesquisa não conseguiu localizar uma bibliografia significativa para subsidiar nossa discussão sobre o meio empresarial lusitano. O trabalho *Teatros portugueses de raízes italianas* de Luís Soares Carneiro parece ser, até o momento, a fonte mais completa de que se dispõe para uma visão sobre o tema do outro lado do Atlântico.

[30] "Pelos teatros", *O Paiz*, 21/07/1914 e MORAES, op. cit., p.133.

[31] No texto original : "*Encontro-me à noite no Apolo. É uma enchente [isto é : um público cheio -JLM] colossal e o José Ricardo já cantou manjericos suficientes para dar indigestão de fados, mas o público pede sempre bis*". In : DO RIO, João. "Notícias do Teatro Europeu", *Cinematógrafo*, 21/06/1908 apud PEIXOTO, Níobe. *João do Rio e o Palco : Momentos (...)*, p.66.

[32] DO RIO, João. "Artur Azevedo", *Cinematógrafo*, 01/11/1908 apud PEIXOTO. *João do Rio e o Palco : Página (...)*, p.74. Numa crônica de 1909, no bojo das discussões sobre a temporada inaugural do Municipal, afirma João do Rio que "nós temos homens de letras com vontade de dirigir este teatro, empresários com o mesmo desejo, e mesmo uma série de bichos teatrais nessas disposições. Mas ninguém, nem aqui, nem em Portugal, reúne todas as qualidades excepcionais do conjunto como as possui Eduardo Vitorino, além do mais, trabalhador e entusiasta". In : DO RIO, João. "Eduardo Vitorino", *Gazeta de Notícias*, 2/5/1909 apud PEIXOTO, op. cit., p.78.

[33] Sobre o regime de temporadas, ver o apêndice de MORAES, op. cit., pp.192-199.

[34] "As companhias portuguesas !... Elas, hoje, é que nos dão nos quatro meses melhores do ano [isto é : no inverno - JLM] a noção agradável de que o público não se desprezou por completo o teatro em português. Muita gente há que não vai ao teatro senão quando aí estão essas companhias e, por isso, Tito Martins, ao escrever uma revista carioca, teve esta ironia de um anúncio :- Consta que este ano virão ao Rio trezentos e vinte e cinco companhias portuguesas. É um exagero lamentável!". In : DO RIO, João. "Temporadas das companhias portuguesas", *Página Teatral*, 21/05/1908 apud PEIXOTO, op. cit., p.218.

[35] "Os artistas brasileiros que trabalham vieram de Portugal. E os domiciliados aqui tiveram de ir a Portugal como o Ferreira e a Medina de Souza - para ter contratos cá". In : DO RIO, João. "A questão teatral", *À margem do dia*, 04/11/1914 apud PEIXOTO, op. cit., p.206. Há também um sem número de "empresários artistas", como é o caso de Palmira Bastos ou Chaby Pinheiro.

[36] "Os artistas aproveitáveis - e há muitos, seriam absorvidos pelas companhias portuguesas, onde há falta de bons, tais as mediocridades para cá exportadas". In : DO RIO, João. "O empresário Mesquita e o Teatro da Exposição", *Cinematógrafo*, 19/07/1908 apud PEIXOTO, op. cit., p.70.

[37] ALENCASTRO, op. cit., p.31.

[38] *Idem*.

[39] MORAES, op. cit., p.108.

[40] No texto original : "Com talento ou sem ele, desde que o Brasil se fez mercado e fonte de receita dos teatros portugueses, eles [os escritores brasileiros - JLM] são os clientes maltratados dos empresários". In : DO RIO, João. "M.Chauzel e os autores dramáticos nacionais", *À Margem do Dia*, 08/07/1913 apud PEIXOTO, op. cit., p.199. Note-se, contudo, que já há aí um patente mal-estar na relação entre brasileiros e portugueses.

[41] MORAES, op. cit., p.121 e também PEIXOTO, op. cit., p.19.

[42] NUNES, Mário. *Preâmbulo : 1913-1921*, p.183.

[43] "A casa dos artistas, a legítima representante dos atores, atrizes, coristas e mais pessoas das classes anexas". In : "Pelos teatros", *O Paiz*, 19/07/1920.

[44] "Pelos teatros", *O Paiz*, 11/07/1920.

[45] *Idem*.

[46] Afirmava então o cronista que : "há alguns anos atrás, no nosso chamado inverno, eu sentia uma tristeza patriótica. O patriotismo é sentimento complexo e de difícil definir, pelo multiformismo das suas feições [sic] (...). O meu patriotismo era humilhado, envergonhado e teatral,

não na parte dos artistas propriamente, mas na materialíssima feição das caixas, das platéias, do conforto interno" In : DO RIO, João. "O Teatro em Portugal", Portugal D'Agora, 14/05/1909 apud PEIXOTO, op. cit., p.126, destaque nosso.

[47] No texto original : "*Explicava-me o empresário. O teatro é uma grande empresa industrial, uma fábrica de diversões. O empresário é o diretor da fábrica tendo de pensar em tudo e certo de que, se não tiver lucro, não só dá às algibeiras próprias um tiro como prejudica uma porção de gente. Há a pensar de manhã à noite, em cenários, em mobiliários, em vestuários que vêm de Paris, em ensaios, em leituras de peças, nos artistas e no público, principalmente no público que não é de brincadeiras" In : Ibidem, p 129.*

[48] "*Nacionalização ? Quando a companhia é quase toda portuguesa, e o empresário é português, e a peça de estréia de um português ? Quer dizer, com certeza, naturalização... Não ! Quer dizer nacionalização (...). Para criar um ramo de arte, é preciso estimulá-lo e afastar a concorrência. De modo simples : tarifa aduaneira forte e protecionismo interno". In : DO RIO, João. "Cinematógrafo", 24/04/1910 apud PEIXOTO, op. cit., p.105.*

[49] "*(i) Arranjar um grupo dos principais artistas nacionais. (ii) Esse grupo combina com pessoa idônea, o seu futuro diretor de fato para dirigir a campanha. (iii) Deixar agir essa pessoa nos jornais, no Conselho, junto ao prefeito. (iv) Esperar com paciência vários meses, sem ver em cada sujeito um inimigo e sem praticar espalhafatos infantis" In : DO RIO, João. "Os artistas nacionais e o teatro Municipal", Cinematógrafo, 06/06/1909 apud PEIXOTO, op. cit., pp.85-86.*

[50] *Idem.*