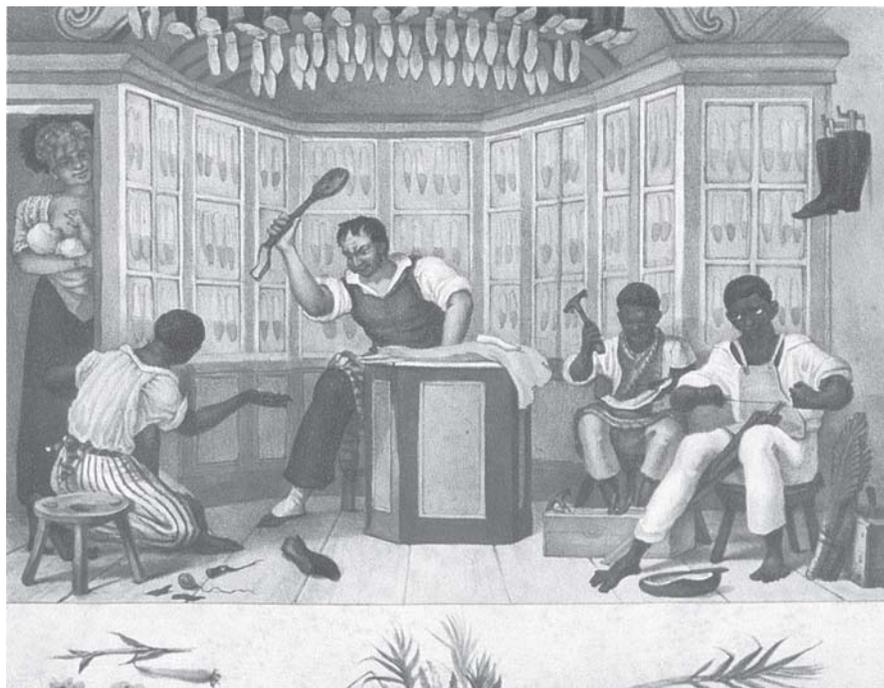


Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro

PALESTRA
TRADUÇÃO



DEBRET, Jean Baptiste. *Sapattarias* (detalhe), 1834/1839.

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) com pós-doutorado na Università di Torino/Itália. Professora do Departamento de Teoria e do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pesquisadora do CNPq. Autora de *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. teatrocomico@unirio.br

Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro*

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Os estudos sobre a história do teatro brasileiro concentraram-se por muito tempo na questão de suas origens, que remontariam ao século XIX, se observadas suas características determinantes e mais persistentes. Para alguns, seu marco de origem seria o ato oficial de inauguração de um edifício teatral, em princípio destinado a acolher a produção de elite, e na verdade construído especialmente como símbolo da presença real após a transferência da Corte portuguesa para o Brasil (1808). Logo depois da chegada, o príncipe regente D. João ordenou a construção (autorizada em 1810) de um teatro real erguido no Largo do Rossio, com o nome de Teatro São João, cuja inauguração se deu em 12 de outubro de 1813 com a presença da família real portuguesa. Segundo a maior parte dos historiadores, no entanto, o nascimento do teatro brasileiro ocorreu somente em 1838, quando pela primeira vez um texto dramático com autor e temas nacionais *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães (Domingos José Gonçalves Magalhães, Rio de Janeiro ~ 1811, Roma ~ 1882) foi encenado pela companhia teatral do grande ator João Caetano dos Santos, formada substancialmente por atores brasileiros, e não mais dominada pelos atores portugueses.

Por sua vez, os estudos sobre a formação teatral brasileira do século XIX debateram-se, e confrontam-se ainda, com as noções de influência e de modelos externos, que tendem a desaguar numa história das idéias demarcada pelos fluxos de correntes literárias. Neste estudo, longe de resolver tais problemas, procuro detectar e discutir o que entende como efetivas co-presenças em circuitos culturais e artísticos historicamente determinados.

Quanto ao problema das origens, o fato é que, ainda bastante distantes de qualquer conclusão, as visões sobre o propalado nascimento do teatro brasileiro, se, de início, se coligaram à defesa de um teatro nacional, percebido como espaço ilustrado destinado a um projeto civilizador, posteriormente se aproximaram das concepções de um grupo de estudiosos conhecidos como intérpretes ou explicadores do país, estudiosos de vários campos que procuraram, em fecundos momentos do século XX, compreender a formação do país por meio de sua arte e de sua cultura, de maneira mais complexa e orgânica.

O sistema literário de Antonio Candido

O chamado grupo de explicadores do Brasil¹ envolve um conjunto de intérpretes do país, voltados para a percepção e a compreensão de

* Este texto resulta, parcialmente, de conferência proferida no Ciclo sul teatro italiano nel secondo Ottocento, na Università degli Studi di Pisa, ocorrido no Setor Teatro da Escola de Doutorado, e traduzido por sua própria autora. Ele será publicado, em sua versão italiana, em *Il castello di Elsinore*, revista semestral de teatro, editada sob a chancela do Departamento de Disciplinas Artísticas, Musicais e do Espetáculo da Università di Torino (Unito). Este ensaio foi escrito no âmbito do estágio pós-doutoral realizado na Unito, de agosto de 2007 a julho de 2008, com a colaboração de Roberto Tessari e de bolsa PDE/Capes. A pesquisa de pós-doutoramento dedicou-se ao teatro oitocentista italiano, por meio do estudo da formação artística da bailarina Maria Baderna (Castel Sangiovanni, 1828 ~ Rio de Janeiro, 1892), tema geral do projeto de pesquisa docente junto à Unirio.

uma identidade nacional. Esses estudiosos de uma geração, dedicados a diversas disciplinas, entre os anos 30 e 50 do século XX, procuraram, em última instância, como já se disse, tornar mais inteligível o país aos próprios brasileiros^f. Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre foram os representantes de ponta desse grupo, e a eles remonta um conjunto de noções, de categorias, de instrumentos operativos, consistentes e criativos, que geraram vários filões de pensamento e pesquisa nos anos sucessivos.

Importantíssimo é o filão sociológico e literário que, em algumas pesquisas voltadas para o exame da relação entre literatura e sociedade, coloca problemas fundamentais e elabora categorias de análise muito importantes para a historiografia do teatro brasileiro. Seu representante máximo é Antonio Candido de Mello e Souza (Rio de Janeiro, 1918), professor da Universidade de São Paulo, ensaísta de referência para os estudos culturais e de teoria literária, pois como ainda recentemente recordou Roberto Schwarz: à maneira daqueles mestres do ensaio de interpretação do Brasil, que haviam repassado a gênese de nossos irregulares padrões de sociabilidade e vida econômica, Antonio Candido, identificando dinamismos específicos da vida cultural brasileira, expunha a constituição de uma tradição literária nacional relativamente estável^f.¹

Para o estudo da formação do teatro brasileiro do Oitocentos, Antonio Candido nos interessa inicialmente porque elabora a noção fundamental de consciência amena do atraso^f do país, que vigorou no Brasil por todo o século XIX e derivou da percepção do Brasil como país jovem^f. Esta concepção, observa Antonio Candido, baseava-se na idéia de que a cultura, as letras e as artes poderiam mudar a situação de dependência política, social e econômica do país: No tempo do que chamei consciência amena de atraso, o escritor partilhava da ideologia ilustrada, segundo a qual a instrução traz automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade^f.²

Também interessa ao estudo da formação do nosso teatro um outro importante trabalho do autor, pensado e escrito no arco de um decênio e publicado em 1959 sob o título *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. A relação histórica, necessária e orgânica, entre literatura e sociedade, solicitada para o estudo da formação da literatura no Brasil, é explicitada na conhecida introdução à obra:

Uma literatura empenhada

Este ponto de vista, aliás, é quase imposto pelo caráter da nossa literatura, sobretudo nos momentos estudados; se atentarmos bem, veremos que poucas têm sido tão conscientes da sua função histórica, em sentido amplo. [...] Depois da Independência o pendur se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava à diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. Isto explica a importância atribuída, neste livro, à "tomada de consciência" dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam. [...] Esta disposição de espírito, historicamente do maior proveito, exprime certa encarnação literária do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores em prejuízo e desnoiteio, sob o aspecto estético. Ela

¹ ARANTES, Paulo Eduardo. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES Paulo Eduardo (orgs.). *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 12.

² Candido, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento: revista mensal de cultura*, ano 1, n. 1, São Paulo, 1973, p. 12.

³ CANDIDO, Antonio. Introdução. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959, p. 28.

⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 26.

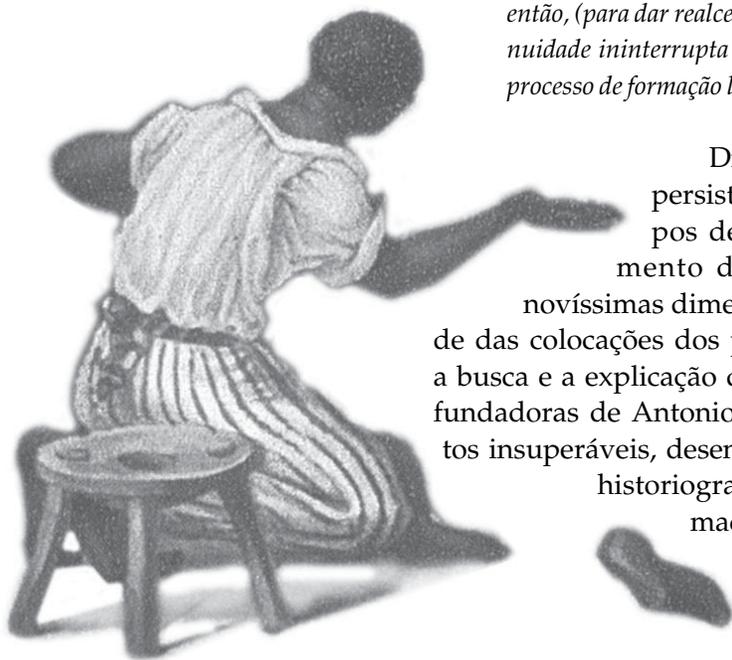
*continha realmente um elemento ambíguo de pragmatismo, que se foi acentuando até alcançar o máximo em certos momentos, como a fase joanina e os primeiros tempos da Independência, a ponto de sermos por vezes obrigados, para acompanhar até o limite as suas manifestações, a abandonar o terreno específico das belas-letas.*³

Essa relação substancial entre literatura e sociedade brasileira impunha ao estudioso uma visão articulada dos vários elementos a serem tomados em consideração; um modo de estudar, de interpretar e de expor o processo de formação ou de desenvolvimento que permitisse entender o momento de fundação de nossa literatura não como fato inaugural, mas como momento decisivo. Em tal momento se podia observar a presença de um sistema literário apto a distinguir tanto a literatura verdadeira e própria; quanto a emergência de elementos imprescindíveis ao estabelecimento de uma tradição literária, condição fundamental para identificar a formação compreendida como processo de longa duração.

Um sistema literário necessário para que exista literatura propriamente dita e não apenas manifestações literárias dispersas e intermitentes pressupõe um conjunto de autores, obras e público nacionais, que dialoguem e se influenciem reciprocamente, de modo a fazer sistema, e que, ao dialogar também com os modelos externos, consegue operar uma síntese de tendências universalistas e particularistas, com capacidade de relação com experiências brasileiras anteriores. Em suma, o sistema exige uma complexidade de relações que possibilite a emergência de estruturas de produção e de recepção literária especiais e decisivas. Isso implica a confluência de sínteses entre externo e interno (metrópole e periferia) e o empenho de convergência para hipóteses de tradição, a ponto de formar uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura. Portanto, pode-se concluir que a categoria sistema em Antonio Candido é, ao mesmo tempo, uma noção empenhada, porque coligada a uma ideologia, a um projeto nacional de literatura, e um instrumento para explicar a formação dessa literatura no país.

*Se desejarmos focalizar os momentos em que se discerne a formação de um sistema, é preferível nos limitarmos aos seus artifícios imediatos, mais os que se vão enquadrando como herdeiros nas suas diretrizes, ou simplesmente no seu exemplo. Trata-se, então, (para dar realce às linhas), de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária.*⁴

Diante desse grande enquadramento cultural, que persiste como referência fundamental para vários campos de estudos, o problema adquire hoje num momento de crise das grandes identidades nacionais novíssimas dimensões, especialmente ao se discutir a oportunidade das colocações dos primeiros grandes explicadores, voltados para a busca e a explicação do Brasil como nação. Contudo, nas formulações fundadoras de Antonio Candido no campo literário, sob muitos aspectos insuperáveis, desenvolveu-se toda a primeira estação acadêmica de historiografia brasileira direcionada para o estudo da formação do nosso teatro. Os mestres desse grupo são,



indiscutivelmente, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, da Universidade de São Paulo.

A grande estação culturalista de estudos teatrais

A Décio de Almeida Prado, professor, crítico teatral, escritor (São Paulo, 1917 ~ 2000), deve-se cerca de uma dezena de livros dedicados à literatura dramática, à história e à formação de inúmeros pesquisadores do teatro brasileiro. Ele participou ativamente do chamado processo de modernização teatral do país; em mais de uma obra, tratando do problema do desenvolvimento do teatro no Brasil durante o século XIX, Décio de Almeida Prado usou, fundamentalmente, a categoria sistema proposta por Antonio Candido.

João Roberto Faria (professor da Universidade de São Paulo e, sem dúvida, um dos principais discípulos de Décio de Almeida Prado), num ensaio de síntese sobre a formação do teatro brasileiro, sublinha as relações existentes entre o discurso teatral de Décio e o de seus companheiros de geração:

Em outras palavras, é no romantismo que o teatro brasileiro se constitui como um “sistema” integrado por autores, atores, obras e público. Desse modo, à semelhança de seus companheiros de geração, Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, que estudaram o processo formativo da literatura e do cinema em nosso país, Décio de Almeida Prado procurou fazer o mesmo com o teatro, investigando o primeiro momento — ou o que Antonio Candido chamaria de ‘momento decisivo’ — em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico.⁵

Na tentativa de compreender o desenvolvimento do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado buscou seu momento inicial: o romantismo lhe pareceu um gênero dramático e um movimento artístico-teatral decisivo para o nosso teatro porque por meio deles se conseguiu colocar em prática o complexo de elementos articulados, necessários ao que o estudioso caracterizou como teatro verdadeiro e próprio.

Nessa direção, os fundadores do teatro brasileiro teriam sido Gonçalves Magalhães, com a tragédia *Antonio Jose ou O poeta e a Inquisição* (1838), e o ator João Caetano, (Rio de Janeiro, 1808 ~ 1863), o Talma brasileiro, como destaca nosso autor, graças à articulação sistêmica que conseguiu estabelecer uma certa relação entre autor, dramaturgia e ator/público. Todavia, a comédia de costume, que no Brasil nasceu com Martins Pena, teria sido a nossa única tradição teatral⁶ possível. Daí que, em mais de uma obra de Prado, a comédia de costumes brasileira foi compreendida no seu papel de protagonista na formação do teatro em um país em busca de si próprio.

Da mesma forma, ela foi cuidadosamente estudada no *Panorama do teatro brasileiro* (1962), livro clássico de Sábato Magaldi⁷ (nascido em Minas Gerais em 1927, crítico teatral, professor da Universidade de São Paulo, historiador do teatro e membro da Academia Brasileira de Letras). Essa obra é bastante representativa dos estudos sobre a origem do teatro brasileiro em termos literários culturalistas. Centrada na história da literatura dramática, a busca de uma tradição teatral nacional

⁵ FARIA, João Roberto. A formação do teatro brasileiro. In: *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê, 1998, p. 15 e 16.

⁶ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 138.

⁷ Ver MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

⁸ Ver RELA, Walter (org.). *Teatro costumbrista brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1961.

⁹ Ver RABETTI, Maria de Lourdes (Betí Rabetti). Temários do teatro cômico no Brasil: o urdimento da trama amorosa entre moldura familiar e circulação urbana nas comédias de costumes ligeiras. In: *Teatro e comichadas 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 19-33.

elemento básico do pensamento relativo à formação teatral, põe em destaque sua profunda conexão com a nossa comédia de costumes, como será visto a seguir.

A questão da comédia de costumes brasileira

El teatro di costumbres en Brasil es el más genuino ejemplo sino el único de teatro nacional^f, escrevia em 1961 Walter Relá na introdução ao seu *Teatro costumbrista brasileiro*⁸, segundo volume de uma coletânea de traduções espanholas de grandes autores brasileiros^f.

Efetivamente, na esteira dos estudos de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, a comédia de costumes é considerada, pela quase totalidade dos estudiosos da história do teatro brasileiro do século XIX, um gênero dramático que alcançou originalidade e maturidade suficientes para constituir uma tradição teatral no Brasil. Ela teria sido o espaço adequado, no que tange ao exercício de construção dramatúrgica, para aprendizado da escrita compositiva, pela relação de confronto que estabeleceu entre autores de diversas gerações, de modo a sugerir a criação de uma tradição. Por outro lado, na comédia de costumes teria sido realizada a síntese do universalismo e do particularismo, devido ao fato de que nela se aproximavam os modelos externos ou clássicos da comédia (dentre os quais sobressaiu a comédia nova^f, com seu eixo temático amoroso explorado em âmbito doméstico) e a matéria local^f (com tratamento de tipos e costumes localmente identificáveis, em quadros vivos ou em desfile, inúmeras vezes festivos, quase sempre exageradamente ridículos).

Como já foi discutido em texto anterior⁹, a essa síntese articulou-se ainda, de modo recorrente, outro campo temático, verdadeiro cânone da comédia de costumes brasileira: a oposição entre campo e cidade (Corte e província, capital federal e interior, centro da cidade e periferia), operada com frequência e com suaves atualizações que mantiveram, no entanto, a sempre essencial positividade do campo, reserva de valores morais que se andavam perdendo nos raros mas atrativos centros urbanos [idem] daquele longo período. Tal oposição, frise-se, permitiu aproximar veios de comichada ridícula e rústica a conceitos e gracejos espirituosos, mantidos estes últimos na superfície aparente e pitoresca de fenômenos que eram ligados, todavia, a radicais contradições internas de nossa sociedade e, acima de tudo, à oposição entre nacional e estrangeiro.

O retrato sem trato da comédia brasileira

Ao elenco de características mencionadas, deve-se acrescentar um último dado fundamental, a meu ver, especialmente derivado do empenho presente em tantos estudos de nossa história teatro ou de nossa dramaturgia: de modo predominante, as interpretações clássicas da tradição teatral brasileira das comédias de costume a entendem como retrato, algumas vezes inclusive como documento de costumes que contribuiu para fixar. No entanto, estas comédias parecem ser feitas sobretudo de fatos da cena, expedientes cômicos antigos e novos, movimentos e ritmos diversos, música: elementos que falam mais do teatro, e de seus

recursos metateatrais, que de matéria local característica ou típica, quadros sociais bem retratados, a título de fixação de costumes.

O olhar do historiador do teatro sobre o processo de formação oitocentista do teatro no Brasil, crivado pela normativa de gêneros literários, pelo parâmetro dos modelos estrangeiros, e pela defesa de um teatro nacional no qual colar imagens de realidade brasileira, tendeu a refutar, ou não deu a atenção necessária, a algumas formas de aproximação entre teatro e música como componentes formativos da experiência dramatúrgica e cênica brasileira. Aproximações, no entanto, que na realidade dos espetáculos e no gosto do público eram a razão do sucesso do melodrama, em desvantagem para o drama romântico, transformando tantas tragédias em dramalhões^f. Mas, se presenças musicais contribuíram para a transfiguração de tragédias em dramalhões^f, pateticamente melódiosos, ou rimbombantes, ou em melodramas operísticos, elas infiltraram-se também nas divertidas farsas e comédias de costume onde ocuparam papéis relevantes, temática e estruturalmente.

Grande parte da obra cômica de Martins Pena e de Joaquim Manoel de Macedo, por exemplo, atesta a excelente conjugação prosa e música alcançada em nossas comédias de costume, com vantagem para o rendimento cênico, a despeito da perda do enfoque do retrato da realidade, que resulta deformado.

Se então, como acredito, a concepção culturalista do desenvolvimento teatral brasileiro percebeu o teatro de costumes como retrato, acanhado, porém testemunho social, crítico, alegre e festivo, isso se deu principalmente porque nele perseguiu exemplos aproximativos da alta comédia de Molière e da comédia realista. Penso que, demasiadamente focada na perspectiva classicista, determinada pela teoria do gênero, a concepção culturalista da história do teatro, norteadas por modelos literário-dramatúrgicos e não suficientemente voltada para o modo de produção teatral do tempo da formação, submeteu-se aos limites ditados pelas vagas correntes da história das idéias e à superfície de seu jogo de influências. Criou enquadramentos da realidade teatral do século XIX brasileiro onde o teatro emergia com demasiada vida própria, ou em dependência quase que exclusiva da relação que estabelecia com as idéias européias; parecendo se desprender dos fatos da cultura local quando entendidos em seu sentido mais amplo. Mesmo considerando que manifestos e programas mais ou menos guiados por modelos matriciais geraram importantes experiências locais de caráter um pouco mais canônico e constituíram parte importante do teatro brasileiro em formação, tanto ou mais relevantes e significativas foram a produção (dramatúrgica, atorial e de cena) e a recepção que não conseguiram ou pretendiam afastar o teatro da música, fazendo nele explodir o caráter melodramático, o tom declamatório, gerando um teatro de prosa banhado de infiltrações. Terreno em que floresceram muitas comédias de costume: retratos um tanto falsos, acanhados frente aos exemplares europeus, e marcados por fortes traços musicais.

O traço musical da formação

A co-presença de música e teatro, não suficientemente considerada nas análises históricas dedicadas ao estudo da formação do teatro no

¹⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 121.

¹¹ ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO (org.). *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 47.

¹² Ver MAUAD, Ana Maria. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe (org.). *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 181-231. A viagem que D. Pedro realizara pela província fluminense no verão de 1848, diz a autora, contribuirá para ajudar a classe senhorial a construir sua auto-imagem à semelhança da imagem do Império. E qual era essa imagem? A imagem do próprio imperador? (p.184). Para mais adiante afirmar: o Imperador é a imagem do Império nas exposições universais, e a fotografia possibilita essa identificação. f (p.197).

¹³ Adelaide Ristori, célebre atriz italiana do teatro do *Risorgimento*, nascida de pais artistas (Friuli, 1822~ Roma, 1906), foi membro, num tutelarf, da importante Compagnia Reale Sarda, instituída por decreto real de 1820, mas que pouco relevo teve no teatro italiano da época, se sua existência e seus decretos forem comparados às perspectivas teatrais institucionais reformadoras pensadas pelos jacobinos e às proposições atoriais de Gustavo Modena. A Ristori, casada com o marquês Grillo, de Paris empreendeu viagens pelo mundo, duas das quais contemplaram apresentações na Corte do Rio de Janeiro. Cf. COSTETTI, Giuseppe. *La Compagnia Reale Sarda e il Teatro Italiano dal 1821 al 1855*. Bologna: Arnaldo Forni, 1979 (re-impressão anastática, Milano, 1893)

¹⁴ Carlotta Augusta Angeolina Candiani nasce em Milão a 3 de abril de 1820 e chega ao Brasil em 1843, onde passa a viver, como cantora e atriz. Morre em 1890, no Rio de Janeiro.

Oitocentos brasileiro, é, ao meu ver, fundamental para compreender o sentido e as várias facetas que a lírica italiana apresentou ao manifestar-se no interior da comédia de costume. Ao levar em conta que o teatro lírico italiano encantava a Corte brasileira desde o período joanino, e que continuou sendo muito apreciado e cultivado pelo imperador D. Pedro II, o estudo das relações entre música e teatro daquele período solicita mais que nunca uma abordagem cultural e política. Nesta direção, porém, a discussão ditada estritamente por gêneros literários ou estilos de espetáculo ou de atuação teatral resulta insuficiente ou mesmo pouco útil para a compreensão da formação do teatro em nosso século XIX.

No Brasil do Oitocentos, o teatro nasce e se desenvolve sob os ditames do romantismo europeu, no sentido de que faz sistema também com aquela ideologia da formação de um teatro nacional, como se lê nos principais estudos da bibliografia corrente. No entanto, não se pode deixar de levar em conta o fato que este romantismo chega e se realiza no Brasil de modo bastante particular. Pois, se, de repente, em 1836, chega ao teatro brasileirof, de cambulhadaf, como nos diz Décio de Almeida Prado¹⁰, todavia não consegue interromper a avalanche dos dramas históricos diante dos quais a classe dirigente e os jovens intelectuais bacharéisf verão reafirmado seu ambíguo pertencimento a uma história não limitada à elite monárquica exclusiva do Novo Mundof; dramas de uma cena mais ampla em que os atores, agora brasileiros e negros em grande parte, não adquirem ou assumem outra consciência política que não aquela de sentido bastante restrito, isto é patrióticof.

O Segundo Reinado, que perdurou da declaração de maioridade, em 1840, até a proclamação da República, em 1889, estabelecido após um período de regência em que eclodiram rebeliões por todo o país, alcançou alguma estabilidade. Os recursos monetários e econômicos especialmente advindos da extinção do tráfico de escravos (em 1850, sob pressão da revolução industrial inglesa, lembre-se) permitiriam à elite dirigente e à classe abastada da Corte e de algumas províncias a importação de vários bens, inclusive culturais. A entrada de pianos e de professores de música e de canto fez com que fossem rapidamente considerados presenças obrigatórias em palácios, palacetes, solares ou casas urbanas mais prósperas, nos saraus, nos bailes, como coloração da mais simples recepção. O piano, que era objeto de desejo dos lares patriarcais¹¹ do Brasil colônia e do primeiro Império e que se transformou, vale lembrar, em corriqueiro e indispensável elemento de composição de cena em tanta comédia de costume do Oitocentos brasileiro -, tornou-se então importante símbolo da modernidade possível ao país, e pareceu abundar subitamente nas casas mais importantes da Corte e das cidades de província, onde preceitos e costumes reais chegavam junto com o imperador D. Pedro II em estudadas e freqüentes visitas políticas, ou de negócios, sempre úteis à propaganda e à reafirmação da imagem do Império.¹²

O imperador admirava a recitação de Adelaide Ristori¹³, que se apresentou no Brasil em duas temporadas, 1869 e 1874, e com a qual o monarca manteve correspondência por muitos anos. Mas o imperador apreciava muitíssimo Augusta Candiani¹⁴, cantora lírica responsável pelo que teria sido uma verdadeira mania da *Normaf*, de Bellini que tomou

a Corte brasileira, onde viveu até sua morte. Teresa Cristina Maria das Duas Sicílias, Bourbon de nascimento e esposa do imperador brasileiro, teria sido também a boa cantora e musicista, que alegrava o palácio com seus constantes saraus, batizara a filha de Candiani e teria obtido de D. Pedro um apoio econômico para a primeira temporada de estudos do compositor Antonio Carlos Gomes em Milão, em 1863.

Aliás, qualquer referência ao papel da música na formação do teatro no Brasil do Oitocentos seria impensável sem pelo menos lembrar este maestro compositor, o mais importante do século, nascido em 1836 e morto em 1896: Carlos Gomes estudou na Itália a partir de 1864, e obteve em Milão o título de Maestro junto ao Conservatório. Em março de 1870, apresentou no Scala a ópera *O guarany*, com libreto extraído do romance indianista de José de Alencar. Certos indicadores relativos à sua carreira e ao seu longo *soggiorno* italiano, com visitas regulares ao Brasil, ajudam a pensar nos fortes laços musicais, por vezes com coloridos institucionais, entre Brasil e Itália naquele período. Quanto ao libreto de Antonio Scalvini, de 1870, diga-se que substituiu o aventureiro italiano Loredano pelo espanhol Gonzales e alterou o final: em lugar de uma grande inundação, o palacete é devorado pelo fogo e desmorona, sem ferir, no entanto, a perduração da imagem indianista romântica resultante do sobrevivente amor entre Cecy e Pery.¹⁵

A elite oficial, monárquica e burguesa, com seus projetos e realizações espetaculares, por meio de mecenato direto ou favorecimentos, na Itália e no Brasil, garantiu a vinda de importantes companhias líricas e de prosa italianas à América do Sul, com passagem obrigatória pela Corte do Rio de Janeiro. Algumas destas companhias foram co-envolvidas em verdadeiras missões político-diplomáticas. Um fenômeno que, certamente, teve papel fundamental na formação do espetáculo e do público no Brasil do século XIX. Referimos Adelaide Ristori, da Compagnia Reale Sarda, mas poderíamos lembrar Tommaso Salvini, Augusta Candiani, Ida Edelvira, as bailarinas Maria Baderna e Emilia Bernacchi, que viveram ou estiveram vários anos no Brasil (em alguns casos até a morte, como Candiani e Baderna) e que, ao menos no momento de partida da Europa, possivelmente tiveram algum apoio oficial ou privado para a garantia da viagem. Mas, vai lembrado também que, nos anos mais férteis do Segundo Reinado, além da presença de renomados artistas da lírica, da prosa e da dança, experiências menos ilustres e sem qualquer tipo de chancela oficial fizeram conhecer a música italiana por meio de circuitos inesperados e imprevistos.

A inegável presença da lírica italiana na formação do teatro brasileiro não se fez só de excursões ou missões elevadas, como as comumente referidas. Nesta direção, para compreender as várias instâncias que compõem a experiência teatral em formação no Brasil do século XIX, podem nos auxiliar em boa medida as considerações feitas por Giusi Baldissoni sobre a província das maravilhas italiana:

Mas o que maravilha e encanta não é tanto a passagem vercellese [Vercelli, cidade do Piemonte] de Carlota Marchionni em 1812, ou a de Adelaide Ristori em 1864, ou de Irma

¹⁵ A ópera *O guarani* estreou em 19 de março de 1870, no Scala de Milão, depois seguindo para Florença, Gênova, Ferrara, Londres, Vicenza, Treviso, Turim, Palermo, Catania, Reggio Emilia, Lugo, Buenos Aires, Varsóvia, Rio de Janeiro, Montevidéu, Paris, São Petersburgo e Moscou, num total de 231 apresentações em oito anos. Segundo interpretação que de modo aproximado se repete em vários sites que circulam atualmente na *web*, a obra de Carlos Gomes celebra o amor entre Cecy e Pery, que transpõe as diferenças étnicas e culturais do casal e carrega elementos simbólicos da formação do Brasil. Disponível em <<http://repertoriosinfonico.blogspot.com>>. Acesso em 15 jan. 2007.



¹⁶ BALDISSONE, Giusi *apud* SGOTTO, Mario. *La fabbrica delle meraviglie: teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli*. Torino: SEB 27, 2003, p. 13 e 14 (Línea Teatrale ~ 5).

¹⁷ MAGALDI, Sábato, *op. cit.*, p. 61.

Gramática em 1896, quanto à própria forma de teatro proposta em seu conjunto: apenas a tragédia não ia ao encontro de “contaminações”, a comédia, ao contrário, era proposta com a aproximação a formas do espetáculo de variedade, ao teatro de bonecos e a outras formas espetaculares que iam da montagem do balão aerostático à exibição de animais em jaulas, a jogos de magia e fantasistas [...]. Tudo isso, longe de caracterizar uma realidade provincial que não mantinha bem diferenciadas as formas baixas e as formas altas da representação teatral, ao contrário, caminhava na direção típica assumida pelo teatro em todos os países europeus: a da mistura dos gêneros e das formas, a da espetacularização das novidades, do próprio progresso da ciência e da técnica. [...] Única exceção, em função dos custos de montagem, o teatro de ópera, que freqüentemente resultou decepcionante devido à modéstia dos recursos empregados.¹⁶

Um quadro histórico contaminado de musicalidade

Apesar das limitações de toda ordem, a comédia de Martins Pena representa de fato o marco inicial da fixação dos costumes brasileiros, que são explorados por Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo, os principais cultores do gênero, numa continuidade de trabalhos que vem até o princípio deste século.

Numerosos traços da comédia de Martins Pena reaparecem nos sucessores, conservando o seu eco e as qualidades mais autênticas. Pode-se afirmar que os textos de reais méritos que se distinguem na segunda metade do século passado nascem de uma sugestão contida em suas farsas desprezíveis.¹⁷

Nestes dois trechos de Sábato Magaldi, colhidos de sua detalhada análise das obras de um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, estão assinalados os aspectos substanciais da pedra angular da nossa comédia de costume, lugar de fundação do teatro e meio de construção da tradição teatral brasileira, em virtude do papel decisivo desempenhado pelo teatro de Martins Pena (Rio de Janeiro, 1815-Lisboa, 1848): a fixação dos costumes brasileiros, a construção de farsas desprezíveis, a emergência de sucessores.

No que se refere aos modelos inspiradores do autor, além de elementos estruturais e temáticos da comédia nova, Magaldi e outros estudiosos convocam os entremezes ibéricos, mais que a alta comédia francesa de Molière, cujos tipos psicológicos Martins Pena não conseguiu imitar, reelaborar.

Martins Pena foi bravo conhecedor e também exímio cronista folhetinista do teatro lírico. São seus os folhetins publicados na sessão *A semana lírica* do *Jornal do Commercio*, em que Pena analisou o espetáculo lírico da Corte, entre agosto de 1846 e outubro de 1847, cuidando tanto das questões de gênero como dos problemas de encenação nos palcos do Rio de Janeiro. Mas, como veremos, sua relação com a lírica italiana não se esgotou nas páginas dos folhetins: a lírica italiana foi motivo de fundo de sua comediografia, permitindo, por exemplo, que a mania da Norma e a sensibilidade das almas provocada por Bellini protagonizassem a comédia *O diletante*, de 1844:

Ato único

Sala em casa de José Antônio. No fundo, porta de saída; à direita e esquerda, portas

que dão para o interior. Rica mobília de mogno. À direita, um piano, sobre o qual estarão várias músicas, e à esquerda, um sofá, sobre o qual estará uma viola.¹⁸

Dentro do típico espaço de gabinetef da comédia brasileira do Oitocentos, cerrado ponto de encontro do interior familiar, a sala na casa do protagonista desta comédia de Martins Pena contém os elementos tradicionais necessários à ação: portas que dão acesso a espaços ainda mais internos, uma porta de fundo para o contato com o mundo físico externo, o sofá, o piano, símbolo da modernidade do núcleo familiar, e também um outro elemento fundamental, a viola, instrumento rústico, colocada em ponto oposto ao piano. O tema da oposição entre campo e cidade, província e Corte, periferia e centro, se apresenta, de imediato, em seus elementos essenciais, musicalmente evocados pelo nosso dramaturgo folhetinista da *Semana Lírica*. Os dois instrumentos musicais, de fato, serão o traço principal dos personagens antagonistas: de um lado, José Antônio, o diletante da Corte, dominado pela mania da *Normaf*, cantada por Augusta Candiani, que excita toda a cidade (recorde-se que este é tema presente também no romance de Macedo, *O moço loiro*), e leva-o a confundir arte e vida; de outro, Marcelo, o caipiraf da província, um paulista dos sertõesf, comerciante rico, decidido, sincero, mas ignorante das regras do gosto e da elegância da Corte e, o que é mais importante para o rendimento da peça, do lugar em que se encontra em visita (a casa de um diletante fanático). Ao espíritof musical da lírica italiana, obsessivamente cultivada pelo alucinado José Antônio, mas que Marcelo traduz como cantigasf que não percebef, prefere a matéria do fado, melancólico e corpóreo, pra dançar rasgadinhof.

Marcelo quer desposar Josefina, cujo pai, José Antônio justamente, coloca na sua balança, de uma parte, o dinheiro do pretendente, de outra, seu tão rústico modo de ser, a ponto de impedir que aprecie o que para ele tornou-se não apenas objeto de conhecimento e deleite, mas motivo guia, como para um cego, de todos os minutos de uma vida diletante. De conseqüência, tece insensatas considerações sobre o modo de resolver o grande problema de fundo o matrimônio da filha o problema que toda a comédia de costume brasileira do período deve resolver:

Cena III

*José Antônio (só) — [...] O amigo Marcelo é homem rico, honesto e bom, ainda que rústico. Coitado, nunca saiu de S. Paulo! É [a] primeira vez que vem à Corte; anda espan[ta]diço. Só uma coisa desgosta-me nele: o não gostar da música. Levei-o ontem ao teatro para ouvir a Norma e dormiu a sono solto durante toda a representação. Dormir, quando se canta Norma! Isto só faz um paulista dos sertões! Dormir quando se pode ouvir esse canto incomparável do Cisne da Itália! Infeliz mancebo! Bellini inimitável, rei das almas sensíveis, portento de harmonia, morreste, e tão pouco nos deixaste! Morreste... A terra te seja... melodiosa!*¹⁹

Que a situação, nesse caso, não seja de fácil resolução pode-se bem deduzir em função dos caracteres ficcionalmente fixados: de um lado, a rusticidade musical do duro caipirismo paulista e, de outro, a hiperbólica e cega mania diletante de José Antônio. Os fatos se complicam mediante a rigidez de gostos musicais tão diversos, que arriscaria imobilizar o jogo

¹⁸ PENA, Martins. O diletante (1844). In: DAMASCENO, Darcy (org.). *Martins Pena – comédias*. Rio de Janeiro: INL, 1956, p. 215.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 216.

²⁰ Ver ALENCASTRO, Luiz Felipe, *op.cit.*, especialmente p. 45 a 51.

²¹ A configuração, contaminada e dançante do fado, que surge do confronto da canção popular portuguesa com o lundu brasileiro, é confirmada também pelos dicionários correntes, como o *Novo dicionário Aurélio*: versão eletrônica Positiva ~ V. 5.11.70: 2. Canção popular portuguesa, de caráter triste e fatalista, linha melódica simples, ao som da guitarra ou do acordeão, e que provavelmente se origina do lundu do Brasil colônia, introduzido em Lisboa após o regresso de D. João VI (1821). 3. Bras. No séc. XVIII, dança popular, ao som da viola, com coreografia de roda movimentada, sapateados e meneios sensuaisf.

²² Vale a pena notar a implementação do caráter sensível ao personagem simplório, realizado por nosso autor, nesse momento, apenas por meio de uma intervenção de ordem vocabular, tão densa quanto precisa: fadinhof, diminutivo que exprime agrado; rasgadinhof, diminutivo de rasgadof, utilizado para o mesmo fim e referindo-se ao acompanhamento peculiar a certos instrumentos populares, como a guitarra, o violão, a viola de arame, e que consiste em passar as unhas, sucessiva e rapidamente sobre as cordas, sem as pontearf.

Dança executada ao som desse acompanhamentof. *Novo dicionário Aurélio*: versão eletrônica Positiva ~ V. 5.11.70. Mas, vale a pena notar, sobretudo, a corporeidade dançante implicada na musicalidade rasgadinhaf, aqui recordada pelo caipira do interiorf Marcelo.

²³ PENA, Martins, *op. cit.*, p. 217 e 218.

²⁴ Ver SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. *Estudos Cebrap 3*, São Paulo, Cebrap/Editora Brasileira de Ciências, 1973.

entre os personagens, não tivesse nosso autor criado esta exagerada contraposição com caráter exclusivamente formal, musicalmente contrapontístico, propiciador de intenso ritmo cênico. A confirmar que o empenho maior é formal, musical, e não apenas o de retratar, ou fixar, um quadro real, que não subsistiria frente à qualquer realidade, mesmo que para fins de crítica feroz, estaria o fato de que, quando se tornou frequente nas casas dos aristocratas e da pequena burguesia urbana da Corte, o piano já era utilizado para tocar músicas mais populares; além da ópera, a música e as danças afro-brasileiras, a modinha²⁰. No entanto, como e quanto Martins Pena tira vantagem musical de um argumento que evidentemente encontra lastro em práticas sociais da época, pode-se ver no trecho que segue:

Cena IV

Marcelo — [...] *Tomara-me já em S. Paulo!* (Senta-se no sofá.)

José Antônio — *Homem, goze primeiro os prazeres da Corte. Não queira enterrar-se em vida no sertão. Vá ao teatro ouvir Norma, Belisário, Ana Bolena, Furioso.*

Marcelo — *Não acho graça nenhuma. Umhas cantigas que eu não percebo e que não se pode dançar. Não há nada como um fado.*²¹

José Antônio — *Que horror, preferir um fado à música italiana!* (° parte:) *O que faz a ignorância!*

Marcelo — *É que o senhor ainda não ouviu um fadinho bem rasgadinho e bem choradinho.*²² (Pega na viola e afina, enquanto José Antônio fala)

José Antônio — *Nem quero ouvir! Não diga isto a ninguém, que desacredita. A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.*

Marcelo — *Pois o meu alimento é feijão com toucinho, fubá de milho e lombo de porco.*

José Antônio — *Que blasfêmia!* (° parte:) *É o que faz a ignorância!*²³

Certamente, não se trata aqui de fixar um costume, mas sim de provocar, por meio da exagerada contraposição de caracteres formais tão evidenciados, elaborados artisticamente a partir de matéria local, a hipérbole que deriva desta verdadeira oposição por oxímoro, bem presente naquela comicidade popular tradicional dos entremezes e das farsas, é verdade. Trata-se ao mesmo tempo de uma operação cultural fundamental: não tanto espelhar a realidade, mas colocar o dedo numa de suas principais feridas, a que deriva da violência do escravismo diante do qual todo sonho liberal, cultivado por intelectuais ou diletantes espirituosof, é sempre obrigado a reconhecer seu próprio avesso. Quanto à intenção ou capacidade de espelhamento, no máximo, esta espécie de comédia musical oferece um retrato invertido, que diverte levando à cena o ponto crucial da mais profunda contradição oitocentista do Brasil: sonhar uma realidade de inspiração liberal e viver a evidência da escravidão, diante da qual todo homem livre vê-se constringido a enganar-se continuamente e não pode deixar de reconhecer que se encontra numa condição privilegiada, que se situa, afinal, sempre fora de lugarf.²⁴

Não deixa de ser uma vida feita teatro aquela com que joga cenicamente Martins Pena, justamente graças à predominante impostação musical. A sua torna-se assim metateatralidade trabalhada sobre o ritmo, numa comédia que termina por se confundir com um melodrama,



com direito a uma patética morte final. A leitura das últimas cenas é interessante para avaliar o envolvimento do autor na calibração do ritmo com o qual, na verdade, elabora a inteira comédia, de ato único (na justa medida da duração adequada para sua função cênica, próxima a do *intermezzo* musical, no percurso da apresentação espetacular séria, lírica ou não):

Cena XVIII

Josefina — [...] (Quando volta para sair, aparece-lhe à porta D. Perpétua com dois filhinhos pela mão) — *Quem é?*

Perpetua, entrando — *Perdoe-me, minha senhora, se a venho importunar...*

Josefina, com bondade — *Não me importuna. Se quisesse ter a bondade de dizer-me quem é?*

Perpetua — *Sou uma desgraçada que venho implorar a sua bondade e compaixão, e por[que] sei que está nas suas mãos o não ser eu mais infeliz do que sou...*

Josefina — *Quem será?*

Perpetua — *Como eu, é a senhora moça e inexperiente, e como eu, também pode ser enganada...*

Josefina — *Ah!*

Perpetua — *Não me queixo; fui culpada. Abandonei aos meus para seguir um pérfido, mas meus filhos, meus inocentes filhos, que culpa têm dos meus desvarios? (Obrigam-se a ajoelharem-se.) Eles vos pedem pela minha voz que não lhe roubeis seu pai... (Aqui aparece à porta Antônio, que vendo o que se passa, pára surpreendido)... que talvez algum dia, arrependido, ainda se compadeça deles...*

Cena XIX

José Antônio, caminhando para frente — *Bravo! Bravíssimo! (As duas surpreendem-se; os pequenos conservam-se de joelhos.) Continuem, eu acompanho. (Vai para o piano.)*

Perpetua — *Ah!*

Josefina — *Continuar o quê, senhor?*

José Antônio — *Pois não é o dueto da Norma que estavam cantando?*

Josefina — *Qual dueto! Que loucura!*

José Antônio, caminhando para ela — *Ó filha, pois eu pensei que ias cantar. Vi estes dois pequenos de joelhos, julguei que tu ias fazer de Norma e ali a senhora de Adalgisa...*

Josefina — *E não se enganou de todo. Somente trocou os nomes: aqui a Adalgisa sou eu, e a senhora a Norma, porque é a traída e aband[onada] pelo falso...*

José Antônio — *Pollione?*

Josefina — *Qual Pollione! Pelo Dr. Gaudêncio!*

José Antônio — *Hem? O que estás dizendo?*

Cena XXI

Entra um pajem com uma carta, que entrega a [José] Antônio

Pajem — *Esta carta que acabam de trazer para o senhor. (Entrega a carta.)*

José Antônio, abrindo a carta — *Com sua licença. (Lendo em voz alta:) “Meu amigo, dou-lhe a mais triste e infausta nova que se pode dar a um diletante.” (Deixando de ler:) O que será? (Lendo:) “Fecha-se o nosso teatro e a Companhia Italiana vai para a Europa.” (José Antônio acaba de ler a carta; fica por alguns instantes trêmulo, levanta os braços, dá um pungente gemido e cai morto.)*

Todos — *Ah! (Merenciana abaixa para socorrer Antônio. Grupo.)*

Gaudêncio, de joelhos, junto de José Antônio — *Está morto!*

²⁵ PENA, Martins, *op. cit.*, p. 233, p. 236 e 237.

²⁶ Joaquim Manuel de Macedo (Itaboraí, 1820 ~ Rio de Janeiro, 1882). Autor fecundo, de grande sucesso de público, cujo romance mais conhecido é *A moreninha* (1844). Situado pelos estudiosos da formação do teatro brasileiro na linha de continuidade entre Martins Pena e José de Alencar, para não falar de Arthur Azevedo, a musicalidade esfuziante de suas comédias de costume (lembra-se *A torre em concurso* (1863), a título de exemplo) pode corroborar as considerações do presente texto.

Todos — Morto! Que desgraça! (Grupam-se em redor do corpo de Antônio e cai o pano)
[FIM]²⁵

A modulação cômica musical inteiramente melodramática deste ato único do nosso folhetinista de teatro lírico, fundador da tradição da comédia de costume brasileira, criador ou recriador dos recursos teatrais mais importantes depois utilizados por tantos outros autores até o final do século XIX, é emblemática de uma característica presente em toda a obra de Pena e que prosseguirá, mais ou menos fortemente, na produção cômica em que a música foi tema importante ou estrutura fundante: composição teatral voltada para a geração de *intermezzi* na noitada do espetáculo sério e elegante, que também satisfazia o público da classe média urbana paulatinamente em formação no Rio de Janeiro. Dramaturgia considerada sem pretensões, distendida por um único ato, escrita pensando justamente no lugar e na duração de sua colocação em cena: os intervalos, ou ao final da obra séria que era o ponto forte, se não do gosto, ao menos do projeto de teatral nacional civilizador.

Além de criar um bem sucedido e funcional sistema, a comédia de costume de Martins Pena, ainda quando buscou elaborar, gradualmente, uma comediografia mais empenhada, mais séria e realista, jamais alcançou, no desenvolvimento de nossa tradição teatral, um lugar de honra no seio do projeto iluminista ilustrado. Mas, extremamente musical e teatralizada, esta espécie inicial de teatro musicado ofereceu festividade popular e jogo farsesco com nossas piores características ou condições mais problemáticas, devidas, como vimos, à situação de privilégio, de auto-engano contínuo e necessário para sobreviver, com a liberdade possível, em convívio com a escravidão. Comédias de costumes com tanto de musicalidade que, também por isso, encontraram o gosto do público e assim realizaram uma certa continuidade teatral espetacular no Brasil do século XIX.

A capacidade de Martins Pena de observar esses costumes e operar artisticamente, por aproximações de opostos, desnudando falsas aparências e descobrindo o avesso da medalha, com expedientes cômicos teatrais e musicais, trará sua grande contribuição para a constituição de uma comédia de costume brasileira que nele não se torna tanto um reflexo passivo ou realista da matéria local^f, colocada em confronto com as perspectivas externas, mas é escrita justamente como matéria de cena, como obra cômica intensamente teatralizada. Os sucessores^f deverão fazer suas contas com um fundador desse gênero e nível e, além de colher e reformular as sugestões destas experiências iniciais tão farsescas quanto melodramáticas, e decisivas para o teatro em formação no país, terão a árdua tarefa de se endereçar para um modelo mais alto^f de comédia e de teatro: a comédia de costume realista no Brasil, como veremos, deverá confrontar-se com esta tradição de teatro cômico musicado.

Represamento musical na alta comédia realista

Por meio das comédias de José de Alencar (Ceará, 1829 ~ Rio de Janeiro, 1877) romancista indianista de *O guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874) e dramaturgo realista de *Rio de Janeiro, verso e*

reverso e *O demônio familiar* (1857) , o projeto realista, primorosa experiência da ideologia ilustrada traduzida na percepção do teatro como missão, foi colocado na cena de nossa formação, aliando de modo particular, e não sem contradições, o particular e o universal, com o mérito de cruzar as formas de tratamento da relação amorosa presente na comédia nova com os novos modelos do amor romântico, minuciosamente analisado e resolvido, no entanto, num matrimônio ditado por preceitos morais próprios da constituição da família brasileira, então estruturada a meio caminho entre os modelos patriarcal e burguês. Nessa dramaturgia, a musicalidade fluente na prosa cômica de Martins Pena e de Macedo²⁶ será estancada e reduzida a papéis secundários, principalmente por meio da presença do *raisonneur*.

No que se refere ao projeto realista, entre os anos cinquenta e sessenta do século XIX, nos encontramos em ponto nodal da formação teatral e para compreender o papel da música e com ela o da presença italiana nesse momento, é fundamental observar o lugar a ela reservado na peça *O demônio familiar*, a mais importante comédia de costume realista brasileira.

No emblemático *O demônio familiar*, como a ela parece referir-se Décio de Almeida Prado²⁷, uma comédia em quatro atos de 1857 que pode relacionar Alencar à tradição da comédia de costume, o autor se aproximou com mais eficácia que em outras obras cômicas do projeto realista de teatro empenhado e civilizador, ao mesmo tempo em que melhor realizou a ambição de compor alta comédia, segundo o modelo francês da comédia burguesa moderna. É importante frisar desde logo que, seja em relação ao argumento da peça, seja pela resolução formal da obra, José de Alencar alcança uma maturação que, ao sintetizar tão significativamente os elementos mais importantes do projeto realista no Brasil, termina por alcançar o ponto mais alto daquele caráter ilustrado e civilizador, liberal e burguês, então possível em terra e teatro brasileiros.

A dramaturgia, os folhetins, as idéias teatrais em geral de José de Alencar se inserem limpidamente no universo mental e cultural delineado por Antonio Candido e por ele denominado consciência amena do atraso. Em perspectiva realista liberal, ao meu ver, a tessitura de *O demônio familiar*, encenada no mesmo ano em que foi escrita, no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, teatro depositário das maiores experiências cênicas brasileiras neste âmbito, é o exemplo máximo das possibilidades e dos limites do movimento teatral realista traduzido em comédia; limites que ao final dos anos sessenta ainda eram insuperáveis, dada a continuidade modernizada do sistema escravista, elemento determinante da configuração do perfil do país durante todo o século XIX, como bem demonstra Alencastro:

*o escravismo não se apresenta como uma herança colonial, como um vínculo com o passado que o presente oitocentista se encarregaria de dissolver. Apresenta-se, isto sim, como um compromisso para o futuro: o Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade.*²⁸

O demônio familiar, curioso protagonista cômico e ridículo da co-

²⁷ Ver PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*, op. cit., p. 299-344.

²⁸ ALENCASTRO, Luiz Felipe, op. cit., p. 17.

²⁹ ALENCAR, José de. O demônio familiar (1857). In: AGUIAR, Flávio. (org.) *Antologia do teatro brasileiro: a aventura realista e o teatro musicado*. São Paulo: Senac, 1998, p. 99 e 100. Engonçof: a escolha do vocábulo não é casual, mas jogo de palavras, a indicar também uma possível crítica sutil à dança e ao divismo nela presente. Engonçof, de fato, sugere pernas que se dobras, extremamente maleáveis, mas também aparelho, mecanismo. E remete à hipótese de crítica, rebaixadora, do movimento corpóreo dançante. Vale a pena lembrar a grande polêmica gerada pelo divismo decorrente da presença protagonista das bailarinas no balé romântico e do grande espaço que os espetáculos de dança começaram a ocupar, em muitos momentos, assustando até mesmo os dramaturgos do teatro de prosa. Foi o caso, na Itália, do autor da conhecida *A morte civil* (1861), Paolo Giacometti. Autor de companhia, que trabalhou para Compagnia Reale Sarda e escreveu para Adelaide Ristori, escreveu em 1841 *Il poeta e la ballerina*, uma peça-manifesto em que atribuiu ao fascínio da bailarina, de seu corpo em movimento sobre a cena (que neste caso teria observado no que chamou triunfos de Fanny Cerritof) no espetáculo de dança, a decadência do público do teatro de prosa.



média de costumes realista de Alencar, é o típico moleque (o vocábulo dicionarizado diz: quimbundo, língua banta africana: menino; *negrinho*, jovem doméstico, indivíduo sem palavra, canalha, velhaco, demônio) de nome Pedro, escravo doméstico, propriedade de nhanhã Carlotinha (iaia, sinhá, expressão com que os escravos se dirigem a suas senhoras), destinado a desenvolver inúmeras atividades, dentro e fora de casa: limpar quartos e tapetes, servir o chá na sala de visitas, andar pra lá e pra cá, a cumprir pequenos afazeres, realizar pequenas despesas, entregar mil coisas, dentre as quais cartas e bilhetes de todo tipo, mas especialmente de amor. Pedro sabe um pouco de italiano, que, como todo o resto, foi aprendido de memória, principalmente em função da tarefa de entregar as flores que seu patrão envia à dançarina do teatro, mas também em meio ao rumorejo da gente elegante que caminha pela Rua do Ouvidor, com suas vitrines cheias de objetos à última moda francesa e cujos sons e movimentos o moleque traz pra o interior da casa, embalados no ritmo vivaz de sua fala e de seu corpo. As pessoas saem dos cafés ou do teatro, e pela estrada ecoam as árias mais populares da última ópera encenada, os jovens se apaixonam pelas bailarinas italianas e mandam flores, de modo que nosso Fígaro pode-se permitir tiradas de cena moderadas e espirituosas como esta:

Cena V

Pedro, Carlotinha

Carlotinha — Já escrevi! Ah! Mano não está!... Pedro!...

Pedro- Nhanhã!

Carlotinha — Que fazes tu aí?

Pedro — Oh! Pedro não está tão bom hoje, não; senhor está zangado.

Carlotinha — Por quê? Por causa de Henriqueta?

Pedro — Sim. Pedro fez história de negro, enganou senhor. Mas hoje mesmo tudo fica direito.

Carlotinha — Que vais tu fazer? Melhor é que estejas sossegado.

Pedro — Oh! Pedro sabe como há de arranjar este negócio. Nhanhã não se lembra, no teatro lírico, uma peça que se representa e que tem homem chamado senhor Fígaro, que canta assim:

Tra-la-la-la-la-la-la-la-tra!!

Sono un barbiere di qualità!

Fare la barba per carità!...

Carlotinha (Rindo-se.) — Ah! O Barbeiro de Sevilha!

Pedro — É isso mesmo. Esse barbeiro, senhor Fígaro, homem fino mesmo, faz tanta coisa que arranja casamento de sinhá Rosinha com nhonhô Lindório. E velho doutor fica chupando no dedo, com aquele frade D. Basílio!

Carlotinha — Que queres tu dizer com isto?

Pedro — Pedro tem manha muita, mais que senhor Fígaro! Há de arranjar casamento de senhor moço Eduardo com sinhá Henriqueta. Nhanhã não sabe aquela ária que canta sujeito que fala grosso? (Cantando:) “La calunnia!...”

Carlotinha — Deixa-te de prosas!

Pedro — Prosa, não; é verso! Verso italiano que se canta!

Carlotinha (Rindo.) — Tu também sabes italiano?

Pedro — Ora! Quando senhor moço era estudante e mandava levar ramos de flor à dançarina do teatro, aquela que tem perna de engonço, Pedro falava mesmo como patrício dela: Un fiore, signorina!²⁹

Como se pode ver, nosso demônio familiar é emblema também, e de não pouca monta, do mesmo circuito promotor de co-presenças de espetáculos musicados, entre Europa e Brasil, a que já remetemos: o que permitiria, neste caso, a multiplicação da referencialidade da música, devido à declinação musical de experiências artísticas anteriores baseadas na obra paradigmática de Beaumarchais.³⁰ A concisão realista de Alencar, no entanto, não tira proveito destes veios musicais anunciados, que ficarão retidos na cena referida.

A memória de Pedro, campo preferencial a partir do qual acionar sua vivaz inteligência e idear planos imediatos de sobrevivência e de curiosa e controlada ascensão (seu único sonho é, preservada sua condição escrava, tornar-se cocheiro de nanhã), guia o seu discurso e todo o seu corpo, sempre de modo esperto e veloz, pela casa e pelas ruas, em suas constantes escapadas de repreensões e bastonadas, sempre que faz história de negrof, como ele mesmo diz, enganando seu senhor. E será a mesma linguagem corpórea extremamente ágil deste Fígaro alencariano a trazer um pouco daquele mundo externo, aberto e todo movimento, de praças e ruas da Corte do Rio de Janeiro, para o interno quase imóvel desta pequena família burguesa, toda intimidade e confidências, que mantém, porém, como nos fará ver a trama da peça, fortes laços com a casa grande patriarcal. A casa cidadina, modesta casa burguesa da Corte, onde habita e trabalha o demônio familiar, falso Fígaro e verdadeiro escravo, é o lugar que custodia os negócios sociais, econômicos e sentimentais. Ali deve encontrar seu lugar também este Pedro, todo vórtices e piruetas físicas e verbais, ao qual a ausência de identidade própria não consente o uso da língua em primeira pessoa. O escravo doméstico, quando fala, diz sempre, referindo-se a si mesmo, *elef*, *Pedrof*, a exprimir, no cerco da memória gerada pela habitualidade consentida, a sua consciência possível, derivada de uma existência que consiste no ser exclusivamente propriedade de outrem.

Personagem importante, Pedro é uma espécie de protagonista às avessas, que se sustenta num frágil equilíbrio até o momento final da alta comédia de costumes de José de Alencar, pois que, afinal, o Fígaro da mais importante comédia realista de costumes brasileira é personagem reduzido ao espaço de uma memória (sensível e corpórea) não original, transfigurada para fins de sobrevivência. E nele Alencar irá concentrar a musicalidade calculada na medida para o tom sério e conciso adequado ao modelo da alta comédia. Comparativamente, resulta que a experiência lírica resta bastante circunscrita, coloratura irrisória, destinada a sufocar junto com a radicalmente invertida punição impingida ao personagem no encerramento da peça. Encerramento, aliás, em completa concordância com aquela modernização destinada a projetar o sistema escravo para o futuro, como já referido.³¹

Pedro, reduzido à figura na longa conversação que constitui e dá sentido aos demais personagens, é contraposto ao protagonista razoável, todo bom senso, de calmos e longos discursos, temperados, plenos de lógica e boa moral burguesa, Eduardo. O protagonista sério da alta comédia de estampo francês adequada à realidade brasileira para ajudar a civilizá-la em moldes modernos tem o papel de primogênito, irmão mais velho de grande envergadura moral e social: substituto do velho pai, ampara a união familiar, provê a sua continuidade e, com sabedoria

³⁰ *Il Barbiere di Siviglia* é uma ópera cômica de Gioacchino Rossini com libreto de Cesare Sterbini, baseado na peça de Beaumarchais *Le Barbier de Séville*, de 1775. Ao lado de *Le Mariage de Figaro*, de 1784, colocada em ópera por Mozart, *Le nozze di Figaro*, *Le Barbier* é composição dramática de Beaumarchais historicamente referida como peça teatral que, pela primeira vez, admite, como obra séria de alta comédia, a possibilidade de efetivo protagonismo exercitado por parte de um personagem de classe subalterna. A concisão realista de Alencar, no entanto, não tira proveito desses versos musicais anunciados, que ficarão retidos na cena referida.

³¹ É por isso que a liberdade final concedida por Eduardo a Pedro é vista por Alencar como punição: uma grave punição destinada ao moleque escravo pela mão (e pelas idéias) do *raisonneur* brasileiro, digno, socialmente sensato, espirituoso e elegante, mas que mantém a força herdada do pai patriarca quando deve resolver problemas decisivos como aqueles procurados por Pedro, a quem agora caberá total responsabilidade pelos próprios atos, como bem frisa o ex-senhor.

³² FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 155. Mais adiante, dirá João Roberto que além de Machado, Alencar, Luis Leitão e Joaquim Manoel de Macedo, vários escritores e intelectuais importantes[...] manifestaram-se sobre a situação do teatro brasileiro nos anos que se seguiram à encenação de *Orphée aus Enfers*, no Alcazarf, p. 160.

sem par, administra do início ao fim da comédia a trama amorosa da jovem irmã Carlotinha e o restrito círculo de existência do escravo Pedro.

Eduardo, o protagonista elevado da alta comédia, realista, brasileira, sonha alturas que não consegue alcançar, em função de um aparentemente duplo protagonismo constituído à base de um espelho invertido, e sobretudo porque a trama mantém-se suspensa, presa do início ao fim da peça aos fios entretecidos por uma exclusiva, contínua, elegante e etérea conversação moral, liberal e exemplar, que praticamente não varia o tom e não se faz jamais ação. Na linearidade dessa prosódia, o jorro musical anunciado fica contido e se restringe a aquelas pequenas doses de suave e pitoresco sabor, destiladas pela traquinice do Fígaro escravo amoroso aqui referidas.

E não poderia ser de outro modo, pois que a comédia de José de Alencar, ali onde procurou soerguer as aspirações civilizadoras do teatro brasileiro em formação no século XIX, bem sob os ditames dos ideais burgueses, e devendo, para tanto, retratar e ao mesmo tempo propor o que seria um país melhor porque moderno, exprime, como foi dito, o ponto máximo da contradição própria daquele querer formar-se não só como o espelho do outro, mas também com o espelho do outro, que, nesse caso, resulta em espelho diverso. De sua superfície as idéias liberais do momento escorrem como água e perdem pé na estilhaçada realidade nacional, escravocrata, sulcada de modo profundo por seus contrastes extremados.

A musicalidade reanimada do final do século

O retrato parcial e invertido construído pela comédia realista de costume no Brasil parece indicar que as experiências iniciadas com o trabalho farsesco empreendido por Martins Pena teriam chegado a um momento crucial, segundo termos do projeto iluminista. Demonstra-o uma significativa passagem do malogro da encenação de *O Jesuíta* de José de Alencar em 1875, pois para tristeza do escritor, a encenação foi um enorme fracasso. Depois de dois espetáculos, não havia mais público interessado no drama histórico concebido para glorificar a luta pela independência no país e na mesma noite em que *O Jesuíta* estreava, a 18 de setembro, estavam em cartaz as operetas *Orphée aus Enfers* e *La fille de Mme Angot*.³²

Para a perspectiva ilustrada, o paulatino sucesso do teatro musicado pareceu indicar um dos principais motivos do que via como a decadência do teatro nacional. Uma falência que parecia poder abarcar a inteira experiência da produção cômica teatral brasileira, não fosse o fato que esta, sempre sob o perfil da comédia de costume, voltava a ligar-se com plenitude à música que a ela sempre estivera bastante próxima, à parte a densa mas breve experiência realista.

De fato, antes que a comédia perdesse totalmente o lugar conquistado durante o processo de formação do teatro brasileiro, novamente teatro e música – estes dois mundos artísticos que o projeto teatral civilizador, na dialética entre grandes experimentos dramaturgicos e gosto do público, não parecia querer ver coligados – aproximaram-se novamente nos últimos anos do século, em virtude especialmente da enorme e divertidíssima criação dramaturgica espetacular de Arthur Azevedo

(São Luís do Maranhão 1855 ~ Rio de Janeiro 1908), um de nossos mais importantes dramaturgos, autor de inúmeras obras teatrais, verdadeiro homem do espetáculo, jornalista e crítico, do qual se pode dizer que tenha criado o teatro de revista brasileiro e consolidado a possibilidade da comédia musical de costumes por meio de uma nova relação por ele estabelecida entre teatro e música popular.

Arthur Azevedo é o autor de uma das mais conhecidas obras do teatro brasileiro do Oitocentos, *A capital federal*, de 1897, por ele definida como comédia opereta de costumes! Sua maestria na nova reunião de música e teatro nos últimos anos do século durante o qual o teatro brasileiro veio se formando finalmente estabeleceu um sistema bastante sólido e capaz de articular, de modo intensamente produtivo, autores e compositores, dramaturgia, cena e público. Gerou uma produção espetacular cômica que, ao imitar, parodiar, traduzir e recompor os recentíssimos modelos do teatro popular europeu (da opereta à revista), uniu matéria universal (o teatro parisiense, neste período, era o centro que acolhia e fazia ferver experiências espetaculares populares de boa parte da Europa) e matéria local, de maneira totalmente nova no Brasil. Criou uma espécie de dramaturgia cênica *avant la lettre*, feita de matéria teatral e musical, de fatos do dia radicalmente transformados, porém, em fatos de cena, num ritmo de criação jamais visto anteriormente por parte de um autor brasileiro. Criação que alimentou o profissionalismo de trabalhadores teatrais, de modo a que se pudesse atender a demanda dos teatros cheios de uma cidade que vivia intensamente a instauração da república e a virada do século: momento e lugar em que o chamado teatro de evasão encontrou um modo de reatar o diálogo com a longa tradição da nossa comédia de costume, por onde alguns filões da musicalidade italiana, até então, se infiltraram.

A formação do teatro brasileiro como formação do teatro musicado

O que deve importar na perspectiva que se adotou para este estudo, a de compreender a formação teatral no Brasil e a participação italiana, por meio de presenças musicais insuspeitadas, ou aparentemente não dominantes no teatro de prosa, é o fato que, mesmo que a comédia de costume seja tradicionalmente considerada gênero menor, como o melodrama por exemplo, com o qual manteve no Brasil contatos interessantíssimos, ela desenvolveu, sob formas diversas e durante todo o Oitocentos, o importante papel de nos ajudar em nossa formação, ou na necessidade de reconstruir continuamente nosso desenvolvimento para explicar a nós mesmos.

Se, de fato, entre nós, jamais se expressou como gênero puro, se jamais constituiu um retrato verdadeiro e próprio da sociedade brasileira, se não impulsionou de modo suficiente uma continuidade de tradição, a comédia de costume correspondeu ao gosto do público então em vias de formação e contribuiu, especialmente em suas constantes experiências de contaminação entre música e teatro, para criar aquele mínimo de tradição teatral com base na qual a idéia de formação, de desenvolvimento, compreende a de transformação e contínua adequação às mutáveis realidades locais: uma tradição, de todo modo, muito particu-

lar, onde o espelhamento alcançou sempre um frágil retrato e encontrou dificuldade para fixar tipos, costumes, ou uma realidade local determinada, fazendo resultar quase sempre quadro muito aberto, profundamente teatralizado e musical.

No que se refere à sua relação com a música, vale notar, foi habitual que nos casos melhores jamais tenha eliminado uma presença musical marcadamente italiana por grande parte do século, até a constituição de um teatro finalmente reconhecido como teatro musicado; o estabelecido por Arthur Azevedo, inspirado sobretudo nos gêneros populares que, como dissemos, encontravam então fervida acolhida em Paris, num final de século em que também na França o melodrama se fazia em música, como ocorreu marcadamente durante todo o século XIX italiano.

Um teatro musical *sui generis* esteve presente durante todo o século XIX no Brasil, e seu papel fecundo e combativo, seguramente menos ilustre e elegante que o das manifestações teatrais mais elevadas, desenvolveu uma crítica social, feita de paródia, da mistura da diversidade de ritmos, dos fatos do dia reinventados, feita de metateatro. Esta experiência acumulada no seio do processo oitocentista de formação do teatro brasileiro foi relativamente longa e permitiu, após a breve experiência realista, contundente mas intervalar, o florescimento de tanta opereta e revista (lembre-se da comédia opereta de costumes de Arthur Azevedo), e já nos primeiros decênios do século XX soube se transformar em comédia ligeira, oferecida então a mais amplas camadas de público que o desenvolvimento da comédia de costume musical contribuiu para formar. Por isso, pode-se dizer que, nos primeiros anos do século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi ela também uma festa, mesmo submetida a uma ainda pesada memória da escravidão que então se acreditava encerrada de fato, pela Lei urea de 1888.

Nesta direção, vale notar ainda uma vez que o melodrama, no Brasil, não se fez somente graças à grande lírica, mais ou menos tutelada oficialmente, através das companhias italianas que visitaram a Corte brasileira durante todo o século, mas aproximando-se da fecunda comicidade espetacular de nossos melhores autores, como foi o caso de Martins Pena, infiltrou-se em nossas comédias de costume.

E como o teatro do Oitocentos viveu a contradição principal que fundava a sociedade brasileira em formação, e já que da fundamental presença italiana neste teatro, através da música, se falou, vale a pena recordar, a título de conclusão, que a 27 de setembro de 1889 um ano e meio depois da Lei urea, a lei por meio da qual a monarquia brasileira, sob forte pressão externa, decretaria o fim da escravidão, e apenas dois meses antes da proclamação da República subiu ao palco do Teatro Imperial D. Pedro II (conhecido como Teatro Lírico) uma obra espetacular emblemática para o sentido de nossa formação teatral oitocentista: a ópera que Carlos Gomes dedicou à princesa Isabel, *Lo Schiavo*, composta na Itália um ano antes, com libreto de Paravicini, extraído do romance do Visconde de Taunay, que girava em torno de eixo amoroso que envolvia um casal de índios escravos, Ilara e Iberê, e Américo, jovem fidalgo.

Mas, o estudo das relações entre música italiana e formação do teatro brasileiro no Oitocentos tem ainda muitos caminhos a percorrer, e acredito que, de modo orgânico, dando cada vez mais atenção à diversi-

dade de projetos e experiências de teatro vividos na complexa e multifacetada sociedade da época, e menos às sugestões de modelos, gêneros ou estilos, possa-se melhor compreender as chamadas influências culturais ou artísticas que atuaram naquele processo. Quero dizer que a música italiana no Brasil do século XIX foi significativa a ponto de permitir falar de sua efetiva co-presença no processo de formação de nosso teatro. Não apenas porque oficialmente, ou segundo determinados modelos, influenciou o teatro lírico brasileiro por meio de participações temporárias de muitas companhias líricas, financiadas para que realizassem turnês além-mar. Mas, porque a música italiana contaminou marcadamente nosso chamado teatro de prosa e contribuiu de fato para uma insistente interação entre música e teatro durante aquele século. O que pode demonstrar, numa concepção mais ampla de teatro musicado no Brasil, que seu nascimento e sua formação tiveram importantes momentos constitutivos, decisivos, durante todo o decorrer de nossa formação teatral oitocentista.



Publicação autorizada pela autora em dezembro de 2007.

