

TEATRO E LITERATURA NO BRASIL DO FINAL DO SÉCULO XIX: MUDANÇAS DE PONTOS DE VISTA NO DECORRER DO TEMPO¹

Larissa de Oliveira NEVES²

Resumo

Esse texto foi apresentado em uma palestra ministrada sob o tema “tensões entre literatura e teatro no século XIX”. Aborda algumas reflexões sobre o caminhar do pensamento literário e teatral desde o século XIX até os dias de hoje, no sentido de realizar uma reavaliação crítica do teatro e da cultura popular, sob um viés valorativo, que busca ressignificar a importância da dramaturgia popular na história do teatro brasileiro.

Palavras-chave: teatro brasileiro; história do teatro; teatro popular.

Abstract

This paper was presented in a lecture given with the theme “tensions between literature and theatre in the nineteenth century”. It addresses some reflections on the progress of literary and theatrical ideas from the nineteenth century to the present, in the sense of attesting a critical reappraisal of theatre and popular culture, which seeks to re-significate the importance of popular dramaturgy in the history of Brazilian theatre.

Keywords: Brazilian theater; theater’s history; popular theatre.

1. O trabalho faz parte de projeto de pesquisa com financiamento Fapesp.

2. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Pesquisadora de dramaturgia brasileira e cultura popular.

Quando recebi o convite para falar sobre “Tensões entre literatura e teatro no século XIX”,³ a primeira lembrança que me veio à mente foi a fala categórica de uma orientanda de Iniciação Científica que tive, que pesquisou a produção teatral da companhia de Jacinto Heller, entre 1875 e 1885. Imagino que poucos de vocês tenham ouvido falar de Jacinto Heller (1834 – 1909). Se ouviram, o que seria notório, acredito que poucos conheceram um pouco mais a fundo seu trabalho. No entanto, ele foi um dos homens de teatro mais importantes do Brasil – o problema, que o tornou quase desconhecido em nossa história, foi o tipo de teatro que empreendeu.

Agora, imagino também que todos aqui já ouviram falar de Machado de Assis (1839 – 1908), e seria de se esperar que todos já tivessem lido sua obra. Jacinto Heller e Machado de Assis foram artistas contemporâneos. O primeiro nasceu em 1834, em Portugal, mas veio com três anos de idade para o Brasil e trabalhou com teatro desde os 15 anos, apresentando-se em vários estados do país. Morreu em 1909. O segundo, Machado, nasceu no Rio de Janeiro em 1839, era, portanto, cinco anos mais novo do que Heller. Morreu um ano antes, em 1908, deixando um legado literário impressionante e o merecido lugar de um dos maiores escritores brasileiros.

Voltando à minha aluna, ela certa vez disse: “Machado de Assis prestou um grande desserviço ao teatro brasileiro” – algo mais ou menos com essas palavras. Fiquei espantadíssima com a observação. Primeiramente porque Machado de Assis nos deixou não só algumas peças de boa qualidade, mas uma profícua crítica teatral. Ele esteve envolvido intensamente com teatro em sua juventude e manteve certo interesse por essa arte até o final da vida. Em segundo, porque jamais imaginei que alguém pudesse pensar algo tão negativo de um dos nossos maiores romancistas, do qual sou fã, e cuja obras eu já li todas e algumas delas várias vezes.

No entanto, após refletir um pouco, entendi a fala contundente de uma atriz jovem, pesquisadora inteligente do teatro brasileiro, e seu olhar arguto de brasileira do século XXI. Além disso, ela passara um ano recolhendo informações nos jornais sobre a companhia teatral de Jacinto Heller, então tinha pleno conhecimento do trabalho vigoroso, contínuo, corajoso e brilhante daquele artista, à frente de uma companhia teatral que teve trajetória ininterrupta de 23 anos, dando oportunidade a novos artistas, atores, músicos, dançarinos, cenógrafos, maquinistas, figurinistas e dramaturgos. No entanto, essa companhia não tem lugar na história do nosso teatro, por causa do olhar preconceituoso contra o tipo de teatro que produzia. E Machado de Assis era o ícone daquele tipo de olhar, letrado, intelectual, elitista, sobre o teatro popular. Daí a justificativa do desabafo da jovem pesquisadora.

Machado de Assis representa a **literatura** do final do século XIX, e Jacinto Heller representa seu **teatro** – os dois estavam em extremo desacordo. Machado representa a voz

3. O texto foi apresentado a convite do professor Sérgio de Carvalho, no evento Seminário Teatro e História, no âmbito do tema Tensões entre literatura e teatro no século XIX, dentro do Ciclo de Debates O teatro e a cidade em São Paulo, no salão nobre do Centro Universitário Maria Antonia, no dia 28 de novembro de 2018.

da elite intelectual (e claro que sua erudição favoreceu a criação de uma obra genial, que espelha de forma brilhante nossa sociedade, em conteúdo e forma intensamente brasileiros); Heller representa a voz do povo excluído culturalmente dos ambientes letrados e de poder, dos ambientes institucionais, das academias e das universidades.

A voz de Machado propagou-se historicamente, a voz de Jacinto quase foi apagada da história por causa das ideias, não de Machado unicamente, claro, mas das ideias às quais seus escritos jornalísticos davam voz, as ideias correntes no ocidente entre as pessoas estudadas, entre os escolares. Apenas no final do século XX, isto é, um século depois do período em que Machado viveu e escreveu, pesquisadores começaram a entender o problema gerado por esse apagamento, e a buscar encontrar as informações sobre uma parte importante de nossa arte e cultura afastada dos estudos críticos durante tantas décadas. Minha aluna faz parte desse grupo. Eu também. E imagino que vários outros dos participantes desse evento.

Não quero dizer com isso que tal acontecimento foi ruim, não podemos nunca dizer que a existência de Machado de Assis e de seus pares foi negativa para o Brasil. Inclusive porque era um homem de origem negra, que ascendeu corajosamente num meio hostil a pessoas com sua origem humilde e que teve um dos olhares mais claros e verdadeiros sobre o Brasil, a brasilidade e os brasileiros. Gostaria que ninguém entendesse de forma errada minha fala hoje. Que ninguém entenda mal meu ponto de vista. Trata-se, porém de revisar acontecimentos históricos da realidade dúbia do Brasil e de nosso povo. Entender criticamente nossa história e os pensamentos que fizeram de nós o que somos ajuda a não só trazer à luz o trabalho fulgurante de um artista como Jacinto Heller, e de diversos outros, como finalmente dar valor à obra de tais artistas do teatro.

Dito isso, acho que não preciso reforçar que a relação entre o teatro e a literatura no final do século XIX não foi uma relação tranquila. O próprio título dessa mesa traz a palavra “tensão” e acho que dificilmente encontraríamos harmonia entre literatura e teatro no último quartel dos oitocentos. De fato, o teatro, a partir de 1860, mais ou menos, tomou um caminho completamente diverso do que era esperado pelos escritores e intelectuais brasileiros, da literatura, portanto, a ponto de quase todos eles desistirem de se dedicar à escrita dramática, entendendo que os bons tempos do teatro literário tinham ficado definitivamente para trás.

A época do chamado teatro realista, que vigorou mais ou menos entre 1855 e 1865, atraiu uma série de escritores para o teatro. Os nomes mais reconhecidos são os de José de Alencar (1829 – 1877) e Machado de Assis (1839 – 1908), no entanto, junto a eles, somam-se autores como Quintino Bocaiúva (1832 – 1912), Joaquim Manuel de Macedo (1820 – 1882), a precursora Maria Ribeiro (1829 – 1880), entre vários outros.

Escreveu João Roberto Faria: “Mas a partir de meados de 1860 e **durante cerca de dois anos e meio** ocorreu um fenômeno extraordinário: a dramaturgia nacional floresceu e foi absolutamente hegemônica no palco do Ginásio”. (FARIA, 1993, p.111). O fenômeno era extraordinário tendo-se em vista que quase todas as peças encenadas nos poucos teatros do Rio de Janeiro eram europeias (francesas, portuguesas, espanholas em sua maioria). O teatro

Ginásio Dramático, mencionado por Faria nesse trecho, tinha sido inaugurado em 1855 e passou a fazer concorrência com o teatro São Pedro, onde gêneros teatrais como tragédias neoclássicas, drama e melodramas românticos faziam sucesso desde o final da década de 1830. Uma grande exceção nesse repertório (tanto em relação à autoria brasileira, como ao gênero) são as comédias de Martins Pena (1815 – 1848). O grande ator João Caetano (1808 – 1963), líder da companhia que ocupou durante muitos anos o teatro São Pedro, tinha a hegemonia do público do Rio de Janeiro, praticamente sem concorrentes.

No entanto, com a inauguração do teatro Ginásio, houve uma mudança nessa conjuntura, já que o mesmo passou também a atrair a população carioca e, principalmente, os jovens escritores, proporcionando o estabelecimento de uma saudável concorrência entre os dois teatros, a ponto de João Caetano renovar um pouco seu próprio repertório. Os escritores, seguindo o exemplo de José de Alencar, começaram a se dedicar a escrever peças. Alencar foi o primeiro a escrever teatro no estilo realista, espelhando-se em autores franceses como Alexandre Dumas Filho (1824 – 1895) e Émile Augier (1820 – 1889), que revolucionavam a cena europeia por meio de peças mais simples e de temas mais próximos do cotidiano, em oposição aos Românticos e seus dramas descabelados de capa e espada.

Nesse curto período de “dois anos e meio”, conforme registrou Faria, o teatro e a literatura estiveram em pleno entendimento, com os escritores dedicando-se à literatura dramática e suas peças sendo encenadas com sucesso nos palcos do teatro Ginásio. A alegria durou pouco, porém, já em meados da década de 1860 o laço de amizade entre literatura e teatro se rompeu, sendo que a literatura chorou amargamente, durante décadas, tal rompimento, a ponto de chamarem aqueles dois anos de meio de “era de ouro do teatro brasileiro” e o que veio em seguida de “decadência”.

A palavra “decadência”, principalmente, tornou-se corrente nos escritos sobre teatro publicados em jornais no final do século XIX, até o começo do século XX. Os literatos se ressentiam porque o teatro brasileiro resolveu revoltar-se contra o padrão estético europeu, o qual vinha seguindo desde a proclamação da Independência, para se tornar de fato a cara do brasileiro: alegre, vibrante, desbocado, acidamente crítico, com muito humor. Mesmo estudos mais recentes continuam a propagar a ideia de que tal mudança foi negativa para o teatro nacional. O estudo do professor João Roberto Faria lamenta: “Pena que esse momento de vitalidade não tenha durado mais. Nos anos de 1863, 1864 e 1865 diminuem sensivelmente as estreias de peças brasileiras” (Idem, p. 112). Se de fato diminuem as estreias de peças brasileiras no Ginásio nesses anos, a partir de 1870 as peças brasileiras voltaram a vigorar com força nos teatros, um outro tipo de peça, porém.

A maioria das peças encenadas nos teatros do Rio de Janeiro e de São Paulo entre 1870 e 1940, mais ou menos, girava em torno da música popular: são as operetas, as burletas e as revistas – peças que intercalam momentos cômicos e sátira social a números dançados com ritmos cada vez mais brasileiros. Além delas, já no começo do século XX, fazem sucesso também as comédias leves lideradas por grandes estrelas da cena como Procópio Ferreira

(1898 – 1979) e Alda Garrido (1896 – 1970). Tais gêneros, longe da seriedade dos dramas e comédias realistas dos anos 1860, traziam à cena os costumes mais coletivos dos brasileiros pobres e uma comicidade mais baixa. Por esse motivo, ou não eram considerados teatro pelos acadêmicos, ou eram considerados formas sem importância de fazer teatral, mero entretenimento. Essa visão desconsidera a complexidade cênica de tais espetáculos e a maestria necessárias aos artistas para levá-los aos palcos e desconsidera, também, a dramaturgia dessa cena como sendo literatura, porque são peças cômicas e voltadas intensamente para o palco.

Tendo sido formada dentro desse ideário, ao pesquisar durante o mestrado e o doutorado a obra de Artur Azevedo (1855-1908), que é o grande nome do teatro popular do final do século XIX, durante muito tempo me debati com o sentimento de perda que os estudos mais canônicos do teatro brasileiro asseveravam, ao constatar que a produção de dramas, ou do chamado teatro sério, isto é, de peças sem música, que discutissem com seriedade os temas vivenciados pela população brasileira, praticamente não aconteceu durante cerca de 70 anos de nossa história. Como somos uma nação independente há menos de 200 anos, é muito tempo. Tomamos como datas, com fins didáticos, 1870, ou o início da ascensão do teatro musicado, e 1940, década em que se estabeleceram as iniciativas de teatro moderno de modo mais efetivo, a ponto de iniciar diálogo com o campo teatral de maneira mais expandida do que as tentativas que ocorreram entre 1910 e 1940.

Durante todo esse período tivemos sim, é claro, dramaturgia e encenação de dramas e peças sérias, no entanto tais experiências ficavam restritas a momentos únicos e ambientes bastante elitizados, como festivais no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tal produção é sem dúvida importante e gerou obras de qualidade, dentre as quais se destacam as peças de Roberto Gomes (1882 – 1922), por exemplo, e, mesmo sem terem sido encenadas à época, as de Oswald de Andrade (1890 – 1954). No entanto, essas iniciativas não chegavam a modificar o meio teatral como um todo, sendo cada uma delas um passo à frente em direção ao moderno, que veio de fato a se estabelecer com força apenas a partir da década de 1940.

Desse modo, a ausência de dramas na conjuntura teatral do Rio de Janeiro e de São Paulo durante tantas décadas forjou um paradigma de vazio nos estudos historiográficos, que apenas recentemente começou a se modificar. O teatro moderno precisou lutar para se instituir, não foi fácil aos artistas da década de 1940 modificar um panorama de tanto tempo. Hoje, vivemos uma dificuldade semelhante, ainda que oposta, lutamos para referenciar aquela produção a qual o moderno, para se consolidar, ajudou a tornar esquecida, mas que, paradoxalmente e sem que tais artistas talvez o percebessem, foi fundamental para o estabelecimento do moderno brasileiro.

Mas esse esquecimento tem motivações muito mais amplas. Começa com o fato de termos sido colônia de uma nação Europeia por mais de três séculos. Continua com o fato de que a cultura de classes sociais dominantes, especialmente a erudita francesa, tornou-se referência de beleza em praticamente todo o Ocidente. Avança com o fato da cultura popular, das classes sociais mais subalternas, suas músicas, danças, festas, ter sido durante tanto tempo (e

ainda o ser) considerada inferior. Segue ainda com mais força quando lembramos de algo que nunca podemos nos esquecer, nem por um segundo, que foi os quase quatrocentos anos de escravidão no Brasil e o fato de nossa cultura popular ter sido forjada coletivamente por essa grande parte de nossa população silenciada e subjugada, parte essa da qual todos fazemos parte. Isto é, mesmo Machado de Assis, a referência de erudição comentada nesse trabalho, era bisneto de escravos.

Esses fatos todos fazem com que quando o teatro se tornou extremamente popular e brasileiro, regado a música nacional (o maxixe, o samba), com linguagem simples e cômica, com enredos que remetem ao imaginário nacional e suas festas, toda a classe mais letrada enxergou com olhos negativos tal transformação, a ponto de mesmo hoje em dia termos dificuldade em asseverar a qualidade daquele teatro que, durante muito tempo, foi considerado o oposto da literatura.

Para exemplificar, trago duas crônicas de Machado de Assis sobre o assunto. As crônicas que causaram a revolta de minha aluna. A partir de tudo isso, sem sermos anacrônicos, conseguimos entender por que os escritores que participaram da efusão do teatro realista sentissem o peso de perderem o terreno do teatro para os gêneros populares e musicados. Com a encenação da opereta *Orphée aux Enfers*, em 1865, no teatro Alcazar Lírico, onde se apresentavam artistas franceses de opereta, iniciava-se esse processo de popularização da cena. É até irônico pensar que essa história começa com um gênero de teatro francês. A companhia do teatro Ginásio se desmantelaria em 1868, sendo que os artistas remanescentes passaram a ser dirigidos pelo popular ator Vasques (1839 – 1892) – palhaço, mestiço, grande ator cômico – e, em seguida, formaram uma nova companhia, aquela dirigida por Jacinto Heller, e estudada por minha aluna em sua IC (FERREIRA, 2016). Decadência total! Na visão daqueles intelectuais. Jacinto Heller fizera parte da companhia do Ginásio e, quando essa terminou, começou a dirigir sua própria empresa teatral, com os artistas remanescentes daquela séria companhia, mas com um repertório completamente diverso e nada sério.

Enquanto no Ginásio se apresentavam dramas e altas comédias (isto é, comédias que não apresentavam recursos de baixo-cômico, como pancadaria, disfarces, linguagem chula, peripécias, etc.), a companhia teatral que deu continuidade ao empreendimento passou a encenar peças que se calcavam quase inteiramente em elementos para fazer o público rir ou deslumbrar-se com ricos cenários e bailados. Tanto Vasques, como Jacinto Heller foram artistas que trabalharam com a chamada baixa comédia e com os gêneros musicados. Heller acolheu a obra paródica de Artur Azevedo, quando este começou a produzir peças no Rio de Janeiro, a partir de 1876. E Vasques foi o autor de *Orfeu no Inferno*, escrita em 1868, considerada o marco na inauguração do teatro brasileiro musicado. A peça consiste num abasileiramento de *Orphée aux Enfers*, fez enorme sucesso e incentivou outros artistas e dramaturgos a seguirem por esse mesmo caminho.

Escreveu Machado de Assis, em crônica publicada no dia 13 de fevereiro de 1866, no jornal *Diário de Rio de Janeiro*, intitulada “O teatro nacional”:

Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfasiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo. (ASSIS, 2008, p. 396)

O vaticínio é terrível: “o templo será um túmulo”. Mostra que o teatro é considerado uma arte sagrada, um “templo” e, portanto, a opereta não poderia se enquadrar nesse conceito, já que, segundo Faria, o texto se refere especificamente ao sucesso de *Orphée aux Enfers*, que desestabilizou por completo o teatro Ginásio, tanto que o pesquisador comentou, em sua análise da crônica de Machado, que Mlle Aimée, a grande estrela do Alcazar Lírico, “voltou para a França em 1868, depois de muito ter contribuído para a derrocada do Ginásio Dramático.” E: “O teatro como entretenimento impôs-se, então, de forma avassaladora.” (FARIA In ASSIS, 2008, p. 70).

De fato, o teatro musicado tinha como meta entreter, agradar, no entanto, nem por isso deixava de ser artístico e, inclusive, literário, como demonstram hoje os estudos do próprio João Roberto Faria sobre as peças cômicas de Artur Azevedo. No entanto, à época, final do século XIX, dentro daquela conjuntura social escravocrata e ainda recentemente libertada da colonização, era impossível que os escritores visualizassem a literatura dramática dos gêneros populares como nós somos capazes de visualizar hoje.

Oito anos depois daquela crônica, em 1873, isto é, antes ainda do início da produção de Arthur Azevedo ganhar fama no Rio de Janeiro, antes do teatro de revista iniciar sua gloriosa escalada de triunfo nos palcos brasileiros, o que ocorreu apenas a partir de 1884 (e só começaria a diminuir nos anos 1960), Machado de Assis escreveu outra crônica impactante sobre o destino do teatro nacional:

Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 2008, p. 531-532)

As palavras são muito fortes: decadência – o termo que, como já afirmei, a partir de então rondaria praticamente todas as opiniões dos literatos sobre o teatro do final do século – perversão, nenhuma esperança, instintos inferiores. Não havia como um espírito refinado do século XIX, com um modo de pensar que valorizava sobretudo o sublime, enxergar algum tipo de arte e qualidade naqueles espetáculos. No entanto, Artur Azevedo escreveu primorosas peças, literárias sim, porque recheadas de poesia, com enredos complexos, linguagem trabalhada a partir da oralidade e da musicalidade brasileiras. São peças direcionadas para o palco de uma maneira intensa. Não que o teatro erudito, vamos chamar assim, não seja direcionado para o palco. As boas dramaturgias sempre pedem pelo palco. No entanto, existe diferença em uma dramaturgia mais focada na cena e cuja imaginação de cena exige do leitor um outro tipo de observação para apreciá-la, e peças cuja leitura se sustenta por si

mesma. As operetas, as burletas e os melodramas são gêneros que transpiram teatralidade. Se lermos essas peças como literatura, apenas, elas não alcançam de fato a apreciação merecida. No entanto, a dramaturgia mais teatral, digamos assim, só começaria a ser mais valorizada no final do século XX.

Penso que podemos encontrar uma nomenclatura para descrever essas divergências utilizando a adjetivação, inspirando-nos no ensaio de Anatol Rosenfeld sobre *O teatro épico* (2004). Existe o teatro literário (aquele que Machado de Assis e seus colegas, Artur Azevedo inclusive, sentiam falta de ver encenado nos palcos brasileiros) e existe uma literatura teatral (essa era aquela escrita naquele período e encenada correntemente nos palcos brasileiros). O teatro literário abarca peças que, embora sejam orientadas para a cena, como todo texto de teatro, quando lidas podem ser usufruídas plenamente. A literatura teatral inclui obras literárias mais esgarçadas, cuja leitura precisa vir acompanhada do imaginário cênico para ser usufruída com plenitude.

Mas, além dessa diferença, o teatro popular incluía o que Machado chamou de instintos inferiores. Apenas com a publicação da tese *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin, em 1965, a ideia de que os instintos inferiores do ser humano são tão importantes quanto os superiores começaria a ser discutida de maneira mais assertiva nos meios acadêmicos. O popular abarca o corpo: a comilança, a sexualidade, o instintivo. Esses fatos também causavam aversão aos intelectuais que gostariam de ver em cena sentimentos considerados mais nobres: a honra, o amor, a valentia. Bakhtin analisa o grotesco e a comicidade a partir dos fenômenos da morte e da ressurreição, ligados à natureza, e concebe uma teoria na qual demonstra a profundidade e complexidade da arte popular. Essa teoria só apareceria no final do século XX, o teatro do final do século XIX não encontrava conexão com o perfil de literatura almejado, porque àquela época os instintos inferiores jamais poderiam ser avaliados como elementos a serem trabalhados em “obras severas de arte”, para usar novamente o adjetivo de Machado.

Décio de Almeida Prado (1917 – 2000), que nasceu em 1917 e iniciou sua carreira de crítico teatral na década de 1940 e foi uma das pessoas responsáveis por uma intensa e maravilhosa renovação nos palcos de São Paulo na segunda metade do século XX, ainda seguia a visão da valorização do sublime e de se comparar o teatro literário, considerado superior, e a literatura teatral, considerada inferior. A ideia que busco desenvolver aqui e que tenho tentado incluir em minhas pesquisas mais recentes consiste em analisar os fenômenos literários e teatrais evitando as comparações, mas refletindo sobre cada proposição a partir de si mesma. Não creio que seja necessário continuar a validar uma hierarquia de gêneros. Não precisamos aferir o popular comparando-o ao literário para afirmar o que é melhor e mais importante. Ambos são importantes em suas diferentes esferas de atuação. Trata-se de um movimento difícil, porque visa a contestar séculos de padrões estabelecidos e arraigados.

No entanto, trata-se de um movimento crescente. Em seu artigo “A evolução da literatura dramática”, publicado na década de 1950 no livro de ensaios *A literatura no Brasil* (2003),

organizado por Afrânio Coutinho sobre a literatura brasileira, obra de fôlego que congrega seis volumes, Prado afirmava, sobre o momento da “decadência”: “O teatro brasileiro parecia estar pronto para receber o Naturalismo: contava com um núcleo relativamente forte de autores dramáticos e passara pela indispensável iniciação realista. Mas esse passo, lógico e natural, nunca chegou a ser dado”. (PRADO In. COUTINHO, 2003, p. 21-22) Vejam que o passo seria “lógico e natural” se o Brasil continuasse se espelhando na Europa, para produzir sua obra teatral literária, o que não aconteceu. Tal lamento corresponde ainda a um olhar fortemente colonialista, que almejava ver a cultura brasileira emparelhada com a europeia. À época, meados do século XX, não se percebia ainda que esse passo, na verdade, estava longe de ser “lógico e natural” para a cultura brasileira (tanto que não aconteceu).

O autor segue comentando negativamente a “decadência”. Sobre Artur Azevedo, escreveu: “na verdade, o gosto da época antes o favoreceu do que o prejudicou: se ele quisesse fazer outra coisa, **diferente e melhor**, não o conseguiria, porque o seu talento possuía muitas das **virtudes secundárias** – a facilidade e a naturalidade – e nenhuma das virtudes essenciais do grande escritor”.

Veja-se, por essas duas citações, que o crítico tinha um modo de pensar inteiramente focado na erudição, no sublime e na literatura refinada. Sob essa ótica, o popular é visto como pior e secundário. Artur Azevedo não podia ser considerado um grande escritor sob essa ótica. Mas ele o foi, um grande escritor de teatro, assim como Jacinto Heller foi um grande homem de teatro.

Esse ensaio, porém, como eu disse e frisei, foi escrito na década de 1950.

Quase meio século depois, no livro *História concisa da literatura brasileira*, publicado em 1999 (Prado morreu no ano 2000), o crítico, no ensaio dedicado ao mesmo autor, Artur Azevedo, é claramente favorável à sua obra, vista com extrema simpatia, ainda que com certa condescendência. Escreveu ele: “Mas a natureza mesma do teatro musicado, julgada inferior, não lhe permitia enxergar a realidade teatral plena, tal como ela se desdobra aos olhos de hoje, inteiramente favoráveis às suas modestas, animadas e divertidas burletas” (PRADO, 1999, p. 165). É interessante pensar que nos anos 1950, nem o jovem Décio de Almeida Prado conseguia ser favorável às burletas (como vimos na citação anterior), quanto mais o próprio Artur Azevedo, que morreu em 1908. Prado se refere, aqui, a Artur Azevedo nunca ter defendido sua obra popular sem compará-la com gêneros como o drama e a comédia sem música, que ele mesmo julgava superiores, como Prado também os julgava.

Apesar do tom positivo em relação à obra popular, no livro de 1999, Prado afirmou que a burleta é “modesta”. Um espetáculo como a burleta *A capital federal*, de 1897, tem três atos e doze quadros, com mudança de cenário a cada quadro. Tem 30 personagens. Além dos 30 personagens, tem, como personagens não nomeados que fazem parte dos coros cantados e dançados: hóspedes e criados do hotel, vítimas de uma agência de alugar casas, ciclistas, convidados, pessoas do povo, soldados, etc. Trata-se de um espetáculo que nada tem de

modesto. O mesmo ocorre nas demais burletas, operetas e revistas encenadas no mesmo período.

Mas, claro, Prado estava se referindo à literatura. No entanto, mesmo nesse aspecto, *A capital federal* é uma peça de dramaturgia excelente e altamente complexa, que conjuga diversas histórias paralelas, encontros e desencontros, coloca na boca de cada personagem seu modo de falar específico incluindo diferentes sotaques brasileiros e estrangeiros, alterna verso e prosa, e orienta uma trama de urdidura refinada sem deixar nenhum fio solto ao final.

O olhar, portanto, do crítico, apesar de favorável, ainda não supera avaliar uma burleta sem considerá-la literariamente à priori inferior a outros gêneros dramáticos, como o drama. Não supera, portanto, o olhar comparativista e preconceituoso contra o popular.

No entanto, as citações elencadas demonstram um movimento crescente de transformação. Entre a voz de Machado em 1873, e as vozes de Prado na década de 1950 e depois na década de 1990 percebe-se que o movimento de literatos em favor do popular consiste num caminhar constante. Não podemos pedir, obviamente, de Prado, que tenha o mesmo olhar da estudante que mencionei no começo dessa fala, que cresceu no século XXI. Nem eu tenho esse olhar, muito menos Machado ou Azevedo, que nasceram num Brasil escravocrata. Todos eles, porém, trouxeram informações e arte para nossa história teatral.

Se literatura e teatro não combinavam, sob o viés de pensamento dos escritores daquele tempo, porque o teatro tomou um rumo de brasilidade que não pôde ser visualizado por eles como sendo positivo à época, hoje podemos enxergar de maneira diferente, e reescrever a história, dando à literatura teatral brasileira e ao teatro brasileiro seu devido apreço. Então a tensão deixará de existir para se tornar, de fato, história.

Referências:

- ASSIS, Machado de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 273p.
- FERREIRA, Aléxia. *Jacinto Heller: repertório de um empresário teatro (1875-1885)*. Cadernos Letra e Ato, Campinas, SP, v. 6, p. 28-41, jul. 2016.
- PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In. COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. 6ª ed. v. 6. São Paulo: Global, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.