

CENA BRASIL: ECOS E IMPRESSÕES DO SÉCULO XVIII NA DINÂMICA TEATRAL BRASILEIRA

TANIA BRANDÃO

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

É justo considerar o século XVIII como um lugar de definição primeira da identidade brasileira – se considerarmos aceitável que a identidade de uma nação seja uma construção histórica. Foi neste século que o mito do Eldorado, caro aos colonizadores, se tornou realidade, graças à descoberta de minas de ouro e diamantes, um mito que logo se tornaria o pano de fundo da identidade da terra, proclamada em prosa e verso como uma permanente sugestão de paraíso e uma promessa de esplendoroso futuro. Foi neste século que o desenho do território se fixou, mais ou menos correspondente ao que é hoje, e se traduziu num mapa de forças políticas internas apontando, em boa parte, a realidade vivida pelo conjunto das regiões do território até, pelo menos, o século XX. Foi neste século que alguns dos principais eixos urbanos vitais ao país se desenharam. Foi neste século também que se impôs uma forma de existir ávida, comparável ao delírio do ouro, uma vertigem por sensações e imediatidade que constitui muito da alma nacional.

Há um consenso histórico de que a prática do teatro no Brasil teria sido iniciada, como realidade econômica e cultural, exatamente no século XVIII, pois a centúria foi marcada pelo aparecimento de núcleos urbanos mais densos, centros de administração e comércio necessários ao ouro, em tensão com a ocupação rural até então dominante, voltada para a agricultura comercial, vocação primeira da colônia. A crise e a relativa penúria foram presenças crescentes no século XVII português, com o declínio da cultura açucareira, forçado pela concorrência internacional (Mello 236-242). Com a providencial descoberta de ouro e diamantes, Portugal, no século seguinte, pode comemorar uma súbita riqueza, alterando o estatuto da colônia. Vale destacar, contudo, que ainda que surgissem palcos por todo o território colonial, a atividade, porém, foi bastante restrita, o seu perfil era o de uma ocupação semiprofissional. Acreditamos que o estudo da vida teatral do Rio de Janeiro no século XVIII constitua amostra eloquente a propósito da implantação da atividade no país e auxilie a percepção de temas que definem o palco brasileiro na atualidade. E mais, até – muito da vida cultural do país se revela a partir destes estudos.

Destaque-se que a afirmação do teatro apontada significou uma grande reviravolta na realidade colonial; ainda no início do século, as atividades teatrais se expandiam, ao que tudo indica, com apresentações no interior das igrejas e nas festividades religiosas. Ao menos é o que se pode deduzir das pastorais de 1726 e de 1734, preocupadas em reduzir a prática do teatro em Pernambuco (Sousa - 108). Na primeira, foram proibidos os espetáculos nas igrejas. A segunda proibiu em definitivo a exibição de comédias em qualquer local. Ainda que os documentos sejam de Pernambuco, a proibição sugere presumir a existência da prática do teatro, pois não se costuma proibir algo que não acontece. Evidentemente, ainda que nenhuma documentação a este respeito tenha sido encontrada até ao presente, é natural considerar que a prática estivesse espalhada pelo

território da colônia e procurasse abrigo nas construções mais frequentadas pela comunidade, caso específico das igrejas.

Esta expansão progressiva na colônia aconteceu ao mesmo tempo em que um longo processo levava à afirmação do teatro público por toda a Europa. Estes vetores, na colônia e na metrópole, favoreceram a modificação da visão política e institucional da arte – se D. João V (1707-1750) proibiu todos os espetáculos no período final do seu reinado, a petição ao rei D. José I (1714-1777), de 4 de junho de 1771, feita pelos criadores da Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, trouxe uma nova concepção do teatro. Recomendava:

[...] o estabelecimento de teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola pública, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários(Cavalcanti 170).

Em virtude do pouco volume dos estudos históricos devotados ao tema e, infelizmente, por causa da grande perda documental provocada pelo incêndio do Senado da Câmara em 1790, no Rio de Janeiro, não se dispõe de inventário objetivo dos efeitos imediatos do alvará na colônia. Apesar destas lacunas, o levantamento apresentado por Galante de Sousa (123-133) para o século dimensiona uma efervescência da cena por todo o território. O autor enumerou um total de vinte e sete espetáculos de representação, por vezes com a inclusão de óperas. Deste total, quase todos realizados ao ar livre em tabladados improvisados, a maioria absoluta é constituída de representações em louvor a autoridades, feitos ou fatos relevantes, em especial efemérides da vida da realeza ou da administração local. Para uma única representação da lista não se conhece o motivo ou a força geradora, uma outra não teria acontecido por causa de intempéries, uma aconteceu em teatro privado, da região mineradora, e uma apenas em teatro público, uma casa da ópera, nome atribuído aos primeiros teatros construídos na colônia.

As casas da ópera se tornaram edifícios da cidade colonial brasileira a partir especialmente da segunda metade do século e a sua difusão deve ter sido estimulada por dois fatores – o ouro e o alvará régio. A primeira construída foi a de Ouro Preto, em 1746, a Casa da Ópera de Vila Rica. A segunda surgiu em Salvador, em 1760, capital da colônia até 1763, quando o centro administrativo, a reboque do ouro, passou para o Rio de Janeiro.

Segundo os estudos mais recentes, existiram no século XVIII três edifícios teatrais no Rio de Janeiro, uma “ópera dos mortos”, que teria sido fundada em 1719 por uma sociedade formada por três artistas empresários, a Casa da Ópera do Padre Ventura (ou Ópera dos Vivos ou Ópera Velha) e o Teatro de Manuel Luís. Para Nireu Cavalcanti (172-176), a Ópera dos Mortos, a Ópera dos Vivos e a Ópera do Padre Ventura foram, a seu ver, o mesmo edifício. Ainda segundo o pesquisador, o padre, na realidade, chamava-se Boaventura Dias Lopes e o certo seria nomear o teatro como Casa da Ópera do Padre Boaventura.

Mas, apesar destas pesquisas, inclusive as desenvolvidas recentemente pela pesquisadora da Universidade de Lisboa Marta Brites Rosa, pouca documentação foi encontrada a respeito das montagens teatrais oferecidas. As indicações reunidas se referem a representações variadas, mas há uma ocorrência grande de festejos e

homenagens a autoridades nas apresentações. Trata-se de um divertimento mais masculino do que familiar e as mulheres que frequentam os espetáculos ocupam espaços reservados.

Pode-se afirmar, contudo, que estas casas de espetáculo marcam o início de um ciclo, a passagem do teatro de festa urbana e de rituais coloniais, em geral circunstancial e ao ar livre, para o teatro de celebração semiprofissional, praticado nas casas de ópera. Seria uma espécie de proto-mercado teatral. Segundo as datações mais recentes, de Cavalcanti, a primeira casa da ópera, a Ópera Velha, deve ter sido construída um pouco antes de 1748, primeira data em que aparece citada em documentos urbanos. A segunda, a Ópera Nova, seria de 1758, data mais recuada localizada nas documentações encontradas recentemente.

A primeira foi destruída por um incêndio e não foi reerguida. A segunda, legada a um irmão, acabou repassada pelo irmão herdeiro a Manoel Luiz Ferreira em 1775 e ficou conhecida como o Teatro de Manuel Luís. Este ciclo das casas da ópera teria sido fechado apenas em 1813, com a inauguração do Real Teatro de São João, que, apesar do pouco gosto do regente pela arte, desencadeou uma febre teatral no Rio de Janeiro e por toda a colônia. O teatro se projetou como ilustre passatempo da vida na corte, embora convivesse com a música, a ópera, os bailados e as festas. De certa forma, o cultivo do teatro como prática cortesã perdurou até 1838, data em que se convencionou fixar o início do teatro nacional, momento em que teria, também, começado a surgir como um sistema social de linguagem de arte, a saber o mercado de arte propriamente dito.

Observe-se, contudo, que a inauguração do teatro nacional em 1838 pode ser vista como um vínculo à dinâmica do século anterior – e é neste ponto que o interesse deste texto incide mais diretamente, pois em mais de um sentido o século XVIII teceu e puxou os cordéis, no sentido fixado por Bastos (45) do teatro brasileiro. Portanto, examinemos estes pontos – em primeiro lugar, o aspecto geral do século XVIII, depois a relação do seu perfil com a inauguração do teatro nacional brasileiro e, para finalizar, as linhas gerais que podem ser traçadas desde então até o presente.

Assim, quanto ao século XVIII, parece fundamental afirmar que o teatro aí viveu, em geral, sob o signo da celebração e do festejo coloniais, sem existência autônoma e autossuficiente, com uma lenta mudança ao longo do período. Para a dinâmica colonial mercantilista, o cotidiano da colônia devia ser regrado segundo as práticas de exploração econômica da terra; a devoção e a vivência cívica existiam como formas de estruturar o bom colono. Impossível compreender a existência do teatro, neste quadro, fora de sua função política e ideológica mais restrita e instrumental. Ao mesmo tempo, como parte da inteligência política do poder, praticou-se desde o início da colonização a tolerância frente a formas diretas de expressão sensível, espontâneas, como os batuques e bailados, registrados já no século XVII por Zacharias Wagener (1964 figura 1). A ilustração surge como instrumento particularmente significativo para o estudo, pois apresenta uma cena de música e dança em que os escravos, quase nus, estão livres para expressar a sua sensibilidade.

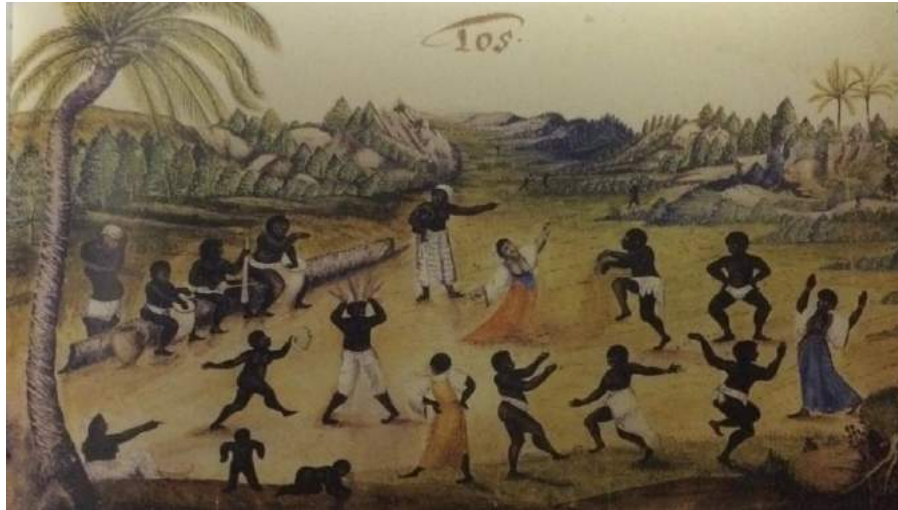


Figura 1: Zacharias Wagner (1964), aquarela, escravos dançam lundu com uma pequena orquestra em festividade livre de domingo, século XVII, nordeste holandês.

A novidade do ouro, mais do que quaisquer produções agrícolas de exportação, trouxe a expansão significativa da renda, a formação de uma incipiente classe média e de uma razoável classe abastada e a expansão do desejo de lazer, criando novas possibilidades para o teatro, exploradas no decorrer do século. Um estudo importante por realizar diz respeito à passagem do enquadramento político-ideológico do teatro para a prática livre da linguagem, de mercado. Ao que tudo indica, tal se deu através das casas da ópera, com a progressiva transformação do ritual de celebração política em jogo de confraternização social, vivência cortesã.

Portanto, a dinâmica inaugurada no século XVIII teria possibilitado o aparecimento gradual da atividade do teatro como prática de mercado. Se o Padre Boaventura não acumulou uma riqueza expressiva a partir da fortuna primeira que lhe pode ser atribuída, o Manoel Luiz, empresário, fez fortuna e acumulou patrimônio de 21 imóveis – militar, artista e empresário, ele chegou à patente de brigadeiro do Exército Português, recebeu a comenda da Ordem de Cristo e o título de nobreza de Moço da Casa Real, o que atesta que “se tornara uma pessoa de nível social e cultural elevado” (Cavalcanti 176).

O que era, então, esta ordem da celebração e do festejo? O poder público, a partir da metrópole e também dos poderes locais, organizava na colônia festas oficiais, permanentes e eventuais, rituais de confraternização e, logicamente, de submissão. As festas fixas do calendário do Rio de Janeiro eram a festa do padroeiro S. Sebastião e as Festas Reais, celebradas em toda a colônia – a de Santa Isabel, a do Corpo de Deus e a do Anjo Custódio. Além destas, existiam as festas em razão de grandes eventos da realeza, posse de autoridades, chegada de autoridades civis ou religiosas ou algum fato de destaque relacionado com pessoas de projeção da cidade. O custo destas festas cabia à Câmara dos Vereadores e o seu formato, às vezes de valor bastante elevado e de feição complexo, seguia algumas variações: tanto podiam ser organizados cortejos – as procissões eram uma das formas de cortejo – como podiam ser promovidas comemorações fixas, com palanques, ao ar livre ou no interior de edifícios do governo ou da igreja. Existiam também feiras e quermesses.

Nestas comemorações não era raro contar com a presença de representações teatrais, em boa parte de temática religiosa. Alcançam também grande sucesso as barracas

dedicadas ao teatro de bonecos ou bonifrates. Ainda que não se disponha de estudo pormenorizado, a partir da notável enumeração feita por Cavalcanti (324-333) parece justo considerar que as festas de arraial, com bandeirolas, banquetes para os notáveis, danças, jogos, cavalhadas, touradas, queimas e batalhas de fogos, carros alegóricos, mobilizavam a população. Um pouco por toda a parte, a cidade se transformava, refém de uma arquitetura efêmera, e uma alegria inusitada sugeria a hipótese de paraíso com o engajamento de todas as classes da sociedade colonial na celebração. Havia um gosto pela música, arte cultivada pela Casa de Bragança, e os batuques negros com certeza completavam um quadro social festivo, uma moldura contrastante com a vida restrita ditada pela condição colonial e pela escravidão. Importante notar a presença de um corpo ativo ou de uma atitude participante, em grau razoável, face a uma demanda não dominante da atitude contemplativa, passiva, associável a prazeres e divertimentos cortesãos, mais marcados por convenções e hierarquias do que o que se poderia programar no bulício das ruas.

Segundo os estudos de Larissa Neves (2013), os folguedos populares difundidos na sociedade brasileira desde o século XVIII constituem fonte obrigatória para o estudo das peças de Martins Pena (1815-1848), o comediógrafo que inaugura o teatro nacional, em 1838, com a estreia de *O Juiz de Paz na Roça*. Ao lado da comédia, no entanto, o programa nobre da noite foi a tragédia de Gonçalves de Magalhães, *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, por tradição considerada a inauguração do teatro brasileiro, uma obra voltada para uma visão europeizada da sensibilidade em que a lição romântica se perdia sob procedimentos neoclássicos.

Portanto, quando se considera firmar o início do teatro brasileiro, ele se apresenta cindido, exposto em duas vertentes antagônicas. De um lado, está o cômico tributário das ruas e de uma tradição, gerada na colônia, que ultrapassou o seu sentido original. Do outro, a peça talhada a partir de uma leitura local dos debates e das indicações que norteavam o palco na Europa, a linha que seria valorizada e se tornaria dominante para a historiografia oficial, o padrão nobre para a escritura da História do Teatro Brasileiro. A este paradigma acadêmico se oporia uma vertente expressiva esboçada a partir das práticas coloniais de transição entre a celebração e o mercado, vertente que alimentaria a comédia, o teatro musical, os festejos populares e toda uma gama de teatralizações e performances qualificada como inferior, desprezada pela história oficial.

Assim, a partir do estudo do século XVIII se pode desenhar uma outra visão da dinâmica teatral brasileira. Três textos diferentes podem colaborar de forma decisiva para a formulação da questão. O primeiro, da pesquisadora Larissa Neves, dimensiona de maneira muito clara a relação de contágio entre os folguedos de rua, de origem colonial, e o nascente teatro cômico brasileiro, a comédia de Martins Pena em particular:

A primeira comédia do autor estreou em 1838 no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro. No entanto, as peças de Pena eram também correntemente encenadas na Barraca do Telles, pequeno teatro popular que se estabelecia no Campo de Santana durante cerca de dois meses todos os anos, sendo uma das atrações mais populares da Festa do Divino. Apresentavam-se na Barraca do Telles vários números dançados, chamados de fado, lundu ou jongo, em que atores e, principalmente, os famosos bonecos articulados do Telles, encenavam os folguedos e danças brincados pelo povo pobre, negro e escravo nas ruas e fazendas (MORAES FILHO, 1901). Nesse caso, trata-se de um exemplo claro em que o folguedo é projetado para o palco, saindo do contexto de ritual, pelo menos em parte (já que a barraca onde ocorrem as apresentações localiza-se em uma festa, a do Divino), para ser recriado por atores e bonecos. Os ritmos dançados pelos brasileiros na

rua, na festa, à porta da Barraca, ganham nova conotação, cênico-teatral, quando são recriados para serem apresentados em um palco, dentro da Barraca. No caso de *O juiz de paz da roça*, Martins Pena finaliza a curta comédia em um ato com um número dançado, ao estilo dos entremezes portugueses (35).

Um outro texto, de 1836, se projeta como iniciador da crítica de teatro no Brasil. Foi o segundo texto publicado por Justiniano José da Rocha (1811-1862) ao assumir a função de crítico no jornal que fundara para fins de ação política conservadora durante o período da Regência, *O Chronista*. O seu ideário se aproxima da visão difundida no final do século XVIII, do teatro como indício de civilização, de inspiração francesa direta, visão esta que se tornará dominante no século XIX:

Tão poderoso é o incentivo que têm sobre os homens, bárbaros ou civilizados, instruídos ou ignorantes, sensíveis ou grosseiros, as representações teatrais, que grande admiração nos causa a pouca atenção que excitam no público brasileiro: ainda nenhum jornal cuidou de nossos teatros, apenas uma ou outra correspondência laudatória tem sido inserta nas colunas do *Jornal do Comércio*: por esta falta não pecará *O Chronista*, nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos, e judiciosos. Não nos queremos erigir em Saint-Beuves, e em Janins, estes grandes críticos do teatro francês moderno, que nos falecem a erudição, a pureza de gosto, e os talentos destes literatos; mas à míngua de outro, que tome a si tamanha empresa, nós o faremos, quando uma vez fixado em base segura, o jornal que escrevemos, nos deixar contrair obrigações, que no futuro sejam desempenhadas (87).

Já o terceiro e último texto fala da realidade de sustentação das práticas sociais da época, da colônia ao império – a escravidão, cuja contribuição cultural não foi explicitamente situada até esta altura da exposição, nem está incorporada ainda aos estudos do teatro brasileiro, ainda que os primeiros atores tenham sido mulatos, pardos e negros libertos, pois a profissão era considerada degradante.

O autor do texto é o viajante Robert Walsh. Por seu olhar curioso e surpreso, os viajantes são grandes fontes para o debate da cultura e do teatro da época. Walsh, um religioso dotado de acentuado interesse pelas riquezas minerais e por suas possibilidades de exploração, preocupado, inclusive, com o potencial humano ao redor, percorreu o caminho do Rio de Janeiro até Minas nas condições desafiadoras vigentes em 1828/1829. Sobre uma parada de repouso que fez no meio do descampado, deixou uma descrição interessante de costumes:

[...] Em seguida instalou, num banco defronte, um mulato, serviçal da casa, para que tocasse violão para me distrair. Trouxe então toda a sua família e me apresentou a ela. Esta consistia de duas mulheres cheias de filhos, uma branca, outra negra, e doze crianças de todos os tamanhos, sexos e cores. Algumas tinham cabelo crespo e pele escura, outras a cara pálida e longas tranças negras. Em pouco tempo eles organizaram uma festa e se puseram a dançar. O baile foi aberto pela mais nova, Luzia, uma menina de quatro anos, de olhos negros e cabelos da cor do carvão. Logo juntou-se a ela uma irmãzinha negra, e as duas começaram uma dança semelhante a um bolero espanhol, imitando admiravelmente o som de castanholas com um estalar dos dedos. Os movimentos da dança não eram muito decorosos, e no início as crianças mostravam uma certa inibição por estarem exibindo diante de uma estranho algo que intuitivamente sabiam ser pouco próprio: aos poucos, porém, foram-se juntando a elas todos os outros meninos e meninas, alguns já de dezessete e dezoito anos, e finalmente as duas mães e toda a prole.

Nunca vi uma cena como aquela. Era a materialização do que me havia sido contado sobre famílias confinadas no seio da mata, afastadas de todo convívio social, com seus membros formando ligações promíscuas uns com os outros, como se vivessem numa era primitiva do mundo e não tivessem outros seres humanos a quem se afeiçoarem. [...] Mas ali a situação ia muito além do que eu imaginava ser possível [...] Eu logo me retirei para o meu quarto, mas o som do violão continuou por muito tempo ainda (I, 119).

Ao olhar os textos em perspectiva, se pode perceber a existência de correntes de trabalho expressivo e cultural atuais, familiares, que remontam ao século XVIII e que traem diferentes práticas e visões da arte no interior de concepções políticas objetivas, consolidadas. De saída, se pode observar a distância que o teatro lutou para construir, a partir de uma visão de mundo europeia, em relação às referências populares espontâneas, praticadas nas ruas do Brasil até hoje, expurgadas cuidadosamente do espaço cênico. Até mesmo a comédia brasileira buscou tonalidades dissociadas da graça espontânea, e por vezes grosseira, dos folguedos e da crueza das ruas, ainda que o gosto pela farsa seja sempre uma inclinação forte, contribua para ofuscar as tentativas de comédia de espírito.



Figura 2: Cena moderna, companhias de inspiração franco-italiana. *Antígona*, de Anouilh, direção Adolfo Celi, Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, 1952, foto Fredi Kleemann, Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios.

Mas a verve das ruas nunca foi vencida. Além das teatralizações e das performances, a população dança e canta nas ruas, sob múltiplas formas históricas espontâneas, desde o período colonial, quando o hábito surgiu como uma forma oficial de expressão coletiva associada ao projeto de poder ou como uma forma de expressão espontânea. No caso da forma oficial, num primeiro momento, estava em pauta uma extroversão possível, que era ritual de submissão.

A seguir, estas formas expressivas se tornaram excessivas, transgressivas, fosse por contágio com os batuques e as festas negras de terreiro, fosse por contágio com o violento entrudo português. Em paralelo, nascia, no jogo social, na cidade cortesã, a arte como produto de mercado. E as práticas de rua, do chão de terra batida, tenderam ao

maldito. Várias formas de repressão perseguiram estas manifestações: desde a polícia até a academia, a crítica, a arte oficial. Uma construção histórica curiosa promoveu a sua associação à barbárie, ao primitivismo, à expressão rudimentar.

Se, ao longo do século XIX, o gosto popular crescente pelo teatro levou a cena a uma aproximação profunda com as formas ditas de boulevard, no século XX esta vertente foi combatida de forma decidida pela geração devotada ao teatro moderno. Os grandes textos do teatro universal se tornaram moeda corrente na cena. A partir dos anos 1940/1950, companhias de atores lideradas por diretores – vários deles estrangeiros, retirados para o Brasil em razão da Segunda Guerra – erigiram o teatro brasileiro moderno, impregnado por conceitos franceses e italianos de encenação, dramaturgia, elenco, interpretação.

Existiu uma forma brasileira de leitura destas referências (Brandão), um jeitinho nacional, uma espécie de incompreensão. Só muito recentemente surgiu uma inclinação à ruptura, uma inclinação para o resgate de uma expressão local. Na atualidade, existe um teatro brasileiro de inspiração europeia e ocidental como forma dominante na cena teatral.



Figura 3. Cena contemporânea, produção independente de atores, texto de tradição histórica no país. *Quem tem medo de Virginia Wolf?*, de Albee, direção Victor Garcia Peralta, na foto Ana Kutner, Daniel Dantas, Erom Cordeiro e Zezé Polessa; foto de divulgação João Caldas.

Os desfiles das escolas de samba cariocas – no formato atual, apresentação realizada durante o carnaval, num espaço público construído e mantido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, uma das maiores festas populares do mundo – não acontecem mais sob ameaças de repressão da polícia, como aconteceu durante boa parte do século XX, desde o seu aparecimento no início do século. Eles se tornaram efemérides do calendário oficial.

Do Rio de Janeiro, as escolas de samba se espalharam por todo o país e se estruturaram hoje de forma híbrida, curiosa, entre o oficialismo, a contravenção, a institucionalização e a espontaneidade. Cada escola de samba precisa que centenas de pessoas queiram, muitas vezes pagando a própria fantasia, ir para a rua sambar dentro de coordenadas rígidas, pois existe um concurso oficial, que garante acesso a verbas públicas consideráveis às campeãs. Se compararmos uma foto de carnaval de rua dos anos 1950 com a suntuosidade atual

dos desfiles de escolas de samba, se obtém uma visão da impressionante trajetória cumprida.



Figura 4. Cena de carnaval de rua, anos 1950, foto sem autoria identificada, acervo da autora.



Figura 5. Foto de carnaval, desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro, 2015, foto Cezar Loureiro, Agência *O Globo*.

Apesar da relativa incorporação deste antigo universo festivo, reprimido e rejeitado, herdeiro dos batuques coloniais, ao ideário da cidade, poucos são os pontos de contato entre o teatro e o samba, o tablado e as ruas. São universos paralelos, em que um sobreviveu apesar do outro – e dos outros. De certa forma, é como se existisse uma

dualidade histórica nas artes expressivas brasileiras – olhos europeus associados a cérebros europeus ao lado de corpos tropicais.

O processo, sem dúvida, aconteceu também na cena europeia – os cortejos festivos franceses de celebração da corte e as *parades* apresentadas nas feiras e nos teatros de *boulevard* marcaram os séculos XVII e XVIII francês, foram transmitidos à colônia através de Portugal e sem dúvida passaram, lá, por processos de assimilação ou supressão histórica. Uma história sumária das *parades* (Pougin 580-582) indica os traços do processo de intersecção na França entre a arte das ruas e a arte considerada como de alta expressão. Mas, no caso, a arte dita de alta expressão é uma produção local, uma concepção francesa, enquanto no Brasil ela se impôs como importação.

Neste início do século XXI, contudo, alguns curiosos indícios de mudança começam a se tornar fortes. Talvez se possa situar na montagem de *Macunaíma*, de Antunes Filho, em 1980, a proposição de uma nova vertente, na qual, a partir do texto literário de Mário de Andrade, se apostava numa invenção cênica sensual e fortemente marcada por uma expressividade livre, de inspiração popular. Mas, neste caso, a criação ainda encerrava uma ambição literária, no ponto de partida havia um grande autor como argumento de autoridade, não era a voz direta da rua.

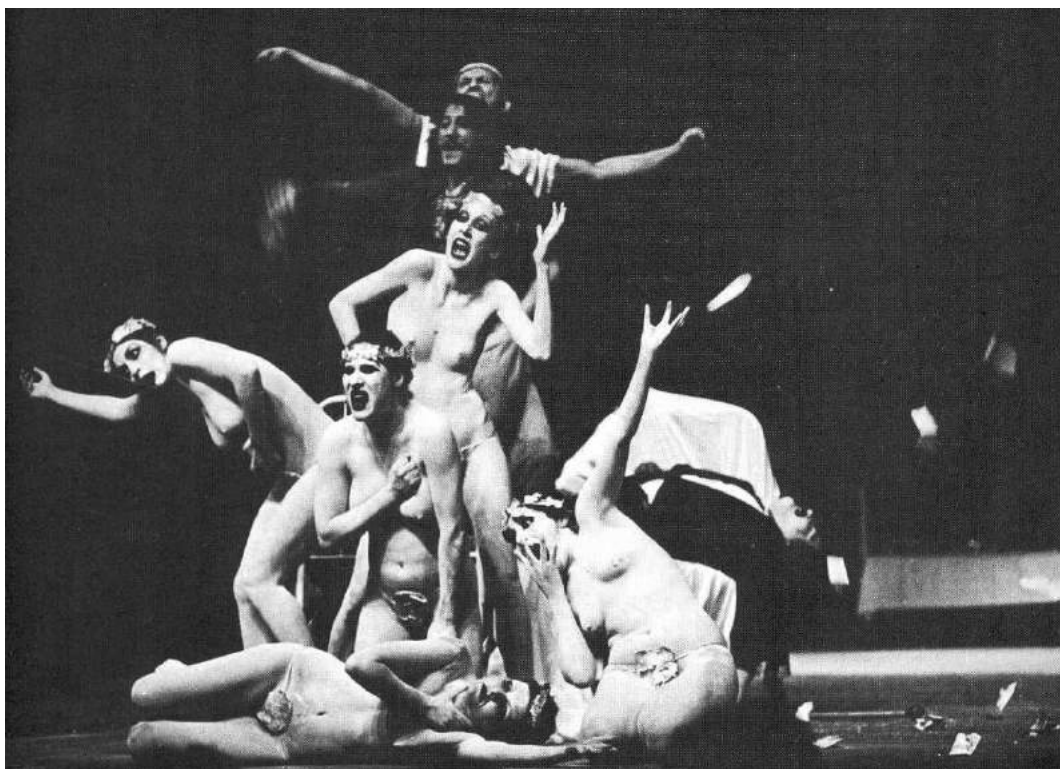


Figura 6: *Macunaíma*, direção de Antunes Filho, CPT, 1980, foto de divulgação sem autoria identificada, acervo da autora.

Alguns outros trabalhos, marcos pontuais, mas decisivos, podem ser apontados como sinais de um movimento de transformação. Em 2004, o veterano diretor João das Neves apresentou uma montagem do texto de Paulo César Pinheiro, consagrado nome do samba, *Besouro Cordão de Ouro*. Através da oscilação do jogo de capoeira, da musicalidade dos rituais afro-brasileiros, de uma estrutura espacial muito inventiva de terreiro esculpido em madeira crua e bandeirinhas, era contada a história de um malandro mítico do submundo.



Figura 7. *Besouro Cordão de Ouro*, de Paulo César Pinheiro, direção João das Neves, CCBB, 2004, foto de divulgação sem autoria identificada, acervo da autora.

Em 2006, sob a direção de Daniel Herz, o ator Gustavo Gasparani encenou um texto de sua autoria útil para o debate – *Otelo da Mangueira* – versão curiosa da trama shakespeariana transposta para o Morro da Mangueira. com músicas ligadas à história do morro e à Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, agremiação em que Gasparani foi durante muitos anos passista, papel impensável para um cidadão branco de classe média, dada a dificuldade do ofício.

Um outro dado notável remete às pesquisas sobre a arte da interpretação. Alguns atores pesquisadores – o melhor exemplo é o ator Marcos Brêda – estudam as possibilidades da capoeira para o treinamento do ator. E, finalmente, em 2015 um grupo de projeção por suas pesquisas de vanguarda, experimentais, estreou uma montagem centrada no estudo da expressão negra, com atores negros incorporados ao núcleo do grupo: *Salina A última Vértebra*.

A dança, a cenografia, os figurinos e a música, de forte inspiração africana, foram recursos decisivos para a obtenção de um espetáculo de beleza perturbadora. Sob a direção de Ana Teixeira e Stephane Brodt, o texto do autor francês Laurent Gaudé adquiriu um tom de evocação profunda da *africanidade* brasileira.



Figura 8. *Salina*, de Gaudé, Grupo Amok, Espaço SESC, 2015, foto de divulgação sem autoria identificada, acervo da autora.

Portanto, o princípio norteador deste trabalho é claro. Um pensamento novo, inaugural, pode trazer uma nova visão da História do Teatro Brasileiro a partir de pesquisas dedicadas à expansão do conhecimento a respeito do século XVIII. A sintonia com o debate sobre a condição colonial, com os estudos de “cultura e imperialismo” (Said 183-187), surge como trajetória conceitual obrigatória. E mais. Se a pulsação colonizada tende hoje a ser dissolvida em algum grau no interior do espaço pós-moderno, com a ruptura de fronteiras entre o que outrora foi considerado “baixo”, “reprovável”, e o “continente da elevação e da sofisticação”, só o futuro poderá dizer do sentido e do alcance da mudança.

A reflexão põe em suspenso o próprio conceito de teatro – e o debate acerca da definição de teatralidade é um ponto decisivo do percurso (Balme 2-5), bem como os inúmeros aspectos possíveis para considerar a demonização (Balme 76-79) do teatro e das *artes nativas* ou *performativas*, e as suas consequências culturais. Ela trará uma nova História do Teatro. Esperemos que ela traduza uma visão de mundo mais humana, plena de valores libertários, capaz de contribuir para que a sociedade brasileira rompa com velhos fantasmas da vida colonial, de alguma forma ainda presentes na atmosfera da sociedade.

OBRAS CITADAS

- Balme, Christopher. *Pacific Performances Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*. Studies in International Performance. Palgrave Macmillan: Nova Iorque, 2007.
- Bastos, Sousa. *Dicionário do Teatro Português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- Brandão, Tania. “Teatro Brasileiro do Século XX. As oscilações vertiginosas”. *Olhar o Brasil. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 29, 2001, 300-335.
- Cavalcanti, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- Dias, José. *Teatros do Rio*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.
- Mello, Evaldo Cabral de. *O Negócio do Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2015.
- Neves, L. O. *Folguedo e teatro: onde termina um e começa o outro?* Cadernos Letra e Ato, v. 4, p. 13-22, 2014.
- Pizarro, Monsenhor. *Memórias Históricas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- Pougin. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Firmin-Didot, 1885.
- Rocha, Justiniano José. *O Chronista*. Rio de Janeiro. Sabbado 20 de agosto.1936. Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Acesso 02 de Abril de 2015. http://memoria.bn.br/pdf/702811/per702811_1836_00016.pdf
- Rosa, Marta Brites. *Relatório de Pesquisa de Doutorado Sanduíche Reverso*, Exemplar digitalizado. FAPERJ/PPGAC, 2014.
- Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Sousa, Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- Vieira Fazenda. *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011.
- Wagener, Zacharias. *Zoobiblion Livro de Animais do Brasil*. São Paulo: Brasiliensia Documenta, 1964.
- Walsh, Robert. *Notícias do Brasil*. Rio de Janeiro, Itatiaia, 1985.

Tania Brandão (1952, RJ) é Bacharel e Licenciada em História (UFRJ-1973/1974), Doutora em História Social (UFRJ). Professora de História do Teatro da Escola de Teatro da UNIRIO (1989/2002); professora aposentada colaboradora do PPGAC/UNIRIO, orientadora de dissertações, teses e pesquisas (2002/...). Crítica de teatro (1982/... – atualmente crítica do blog *Folhas teatrais*). Autora dos livros *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa (1948-1974)* e *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas – Teatro dos Sete*. Coordena o projeto de pesquisa *Teatro Brasileiro – A História e a Invenção do Moderno*.

tabrasil@uol.com.br