

“Teatro Nacional”: a construção de uma ideia no século XIX

“National drama”: the construction of an idea in the 19th century

Raquel Barroso Silva¹

RESUMO



O presente artigo pretende analisar a construção da ideia de “teatro nacional” forjada pelos homens de letras da Corte nas primeiras décadas imperiais e que foi usada como parâmetro para medir a qualidade e/ou originalidade das peças que ocupavam os palcos brasileiros nas décadas de 1870 a 1890. A finalidade é compreender os parâmetros utilizados pelos críticos do teatro ligeiro ou alegre, muito atuantes a partir da chegada do gênero no Brasil, que receberam a propagação do mesmo como a ruína do “teatro nacional”. Além de identificar um alargamento no significado do termo ao longo do tempo, foi possível perceber que os diferentes tipos de sujeitos envolvidos no mundo teatral do período se apropriaram do mesmo, dando a ele significados próprios.

Palavras-chave: Século XIX. Rio de Janeiro. Teatro nacional. Homens de letras.

ABSTRACT



This article intends to analyze the construction of the idea of "national drama" forged by the literary men of the Court during the first decades of the Brazilian Empire and was used as a parameter to measure the quality and/or originality of pieces that occupied the Brazilian stages in the decades 1870 to 1890. The purpose is to understand the parameters used by the critics of the slight drama, very active from the arrival of gender in Brazil, which received its spread as the ruin of the "national drama". Besides identifying a broadening of the meaning of the term along time was observed that different types of subjects involved in the theatrical world have appropriated the term, giving it their own meanings.

Keyword: 19th Century. Rio de Janeiro. National drama. Literary men.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF; Mestre e Bacharel em História pela mesma Universidade. e Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

No presente artigo, pretendo analisar a construção da ideia de “teatro nacional”, forjada pelos homens de letras da Corte nas primeiras décadas imperiais e usada como parâmetro para medir a qualidade e/ou originalidade das peças que ocupavam os palcos brasileiros nas décadas de 1870 a 1890. Em outras palavras, a finalidade desta análise é compreender os parâmetros utilizados pelos críticos do teatro ligeiro ou alegre, muito atuantes a partir da chegada do gênero no Brasil, que receberam a propagação do mesmo como a ruína do “teatro nacional”.

Em um primeiro momento, dedico-me a esclarecer os usos do termo em seu contexto de origem e as transformações sofridas no “espaço de experiência” e no “horizonte de expectativa” (KOSELLECK, 2006), contidos nele em diferentes momentos das três primeiras décadas que se seguiram à Independência do Brasil. A partir da estratificação dos significados de “teatro nacional”, pretendo alcançar tanto as modificações e continuidades, como também apontar os raros momentos em que a conceituação mais se aproximou da prática do que acontecia nos palcos. Para alcançar tais objetivos, tomo de empréstimo alguns pressupostos teóricos da história conceitual de Reinhart Koselleck (2006, p. 193), a saber:

[...] uma análise histórica dos conceitos deve remeter [...] também a dados da história social, pois toda semântica se relaciona a conteúdos que ultrapassam a dimensão lingüística.

[...] ao longo da investigação da história de um conceito [...] [torna-se] possível investigar também o espaço da experiência e o horizonte de expectativa associados a um determinado período ao mesmo tempo em que se [...] [investiga] a função política e social desse mesmo conceito (KOSELLECK, 2006, p. 104);

[...] as palavras que permanecem as mesmas não são, por si só, um indício suficiente da permanência do mesmo conteúdo ou significado (KOSELLECK, 2006, p. 105).

Por meio de uma busca onomástica do termo “teatro nacional” em nove periódicos² do Rio de Janeiro que contemplam o período de 1820 e 1849, foi possível realizar um mapeamento das suas modificações, bem como dos contextos em que as mesmas se deram.

Em um segundo momento, pretendo discutir a questão do “teatro nacional” no período de maior sucesso do teatro ligeiro ou musicado no Rio de Janeiro (1870-1890) por meio das questões suscitadas pelo tema na imprensa carioca. Nela é possível perceber os embates

2 Diário do Rio de Janeiro; Gazeta do Brasil; Império do Brasil Diário do Governo; O Espelho Diamantino; Império do Brasil Diário Fluminense; Diário Mercantil; Correio Brasiliense; Grito da Razão; O Despertador. A busca foi feita por meio do *website* Biblioteca Nacional Digital (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2013).

entre os letrados mais ou menos adeptos às mudanças que ocorriam no mundo teatral do período. Contudo, não somente os homens de letras tinham espaço nos periódicos oitocentistas. Observando as diferentes colunas dos jornais e as revistas, podemos tentar reconstruir a questão do nacional no teatro a partir de uma gama um pouco mais variada de tipos sociais.

Além do editorial, crítica teatral, folhetins e crônicas, *locus* privilegiado (mas não exclusivo) dos homens de letras, é importante trazer à discussão o conteúdo das colunas pagas, que continham pequenos artigos, notas ou comentários de diferentes grupos, inclusive sujeitos diretamente ligados ao mundo teatral (atores, pontos, empresários, entre outros). Analisando as diversas colunas dos jornais, é possível perceber quais são os pontos de diferenciação e quais as similaridades que entrelaçavam diferentes sujeitos que se manifestavam através da imprensa periódica. Essas vozes cruzadas nos permitem ter uma visão ampla do sentido atribuído à noção de teatro nacional” no século XIX.

1.

Ao longo da nossa história, o significado do termo “teatro nacional” sofreu algumas mudanças pelas diversas apropriações e influências que recebeu. Durante a maior parte da década de 1820, o termo remeteu ao edifício construído após a vinda da corte de Portugal para o Brasil. Os articulistas dos jornais pesquisados neste período, em geral, usaram o termo apenas para se referirem ao *Teatro Nacional de S. João* (1813-1824) ou ao processo de sua reconstrução após o primeiro incêndio.

A primeira ocorrência na qual o termo foi usado para designar algo que não fosse um edifício público com a finalidade de abrigar espetáculos foi encontrada no periódico *O Espelho Diamantino* (THEATRO, 1827). Nela, a utilização do termo “teatro nacional” se aproximou do que Antônio Cândido definiu, ao tratar da literatura, como “sistema” (CÂNDIDO, 2012), ou seja, como uma integração entre autores, intérpretes, obras e público.

Escrevendo sobre os meios de se estabelecer um “teatro nacional” “[...] sobre a indispensabilidade de um teatro nacional, anunciamos que havíamos de discutir os meios de o estabelecer” (THEATRO, 1827, p. 28), o redator do *Espelho Diamantino* acreditava que o grande obstáculo a ser ultrapassado a fim de se instituir a arte dramática no Brasil era o despreparo dos atores. Os outros empecilhos, como a falta de público, a baixa receita e o fato de a sala parecer muito grande e com uma acústica ruim, decorriam do primeiro. Como solução, não propunha a criação de um novo Teatro (edifício), o que viria a ser “um sumidouro de capitais”, pois o governo já proporcionava subsídios ao Teatro Francês e ao Italiano, mas sim a criação de uma companhia teatral.

Com um pequeno aumento das loterias, seria “mui fácil sustentar a nova companhia” (THEATRO, 1827, p. 29). Feito isso, aconselhou ao futuro diretor tomar medidas como: ensaiar seus atores, contratar aprendizes e um “lente na arte dramática” para dar lições ao grupo. Os novatos também deveriam aprender a cantar e dançar, não só para se acostumarem com os palcos como também para diminuir a quantidade de figurantes contratados. O diretor deveria optar, primeiramente, por pequenos entremezes às peças italianas e, em menos de um ano, já poderia produzir comédias até que, com mais experiência, chegasse à tragédia. Além disso, ele deveria oferecer “vantagens pecuniárias” para incentivar jovens autores.

O caráter basilar dessas sugestões do redator do *Espelho Diamantino* ao diretor da nova companhia – ensaios e remuneração – manifesta, por um lado, o desejo da criação de um teatro como sistema no Brasil – bem aos moldes do que ocorria na Europa –, por outro, a ausência do mesmo naquele momento.

Cabe ressaltar aqui as particularidades do periódico no qual se apresentavam tais ideias. O *Espelho Diamantino*, cujo subtítulo era “periódico de política, literatura, belas artes, teatro e modas”, surgiu em 1827. Um dos principais objetivos da folha era “fornecer às mães e esposas a instrução necessária” (Política, 1827, p. 1), por isso, ao denominar-se um periódico que trataria do teatro, seu redator, Julio Floro das Palmeiras, definiu o papel atribuído ao teatro em seu periódico: “escola de costumes e da polidez, verdadeiro espelho da vida, o mais decente e agradável dos divertimentos públicos” (O Espelho Diamantino, 1827, p. 3).

Segundo o redator, as mulheres deveriam dedicar sua atenção a esse “divertimento”, pois formam “um tribunal que decide sem agravo as questões de bom gosto e bom tom” (O Espelho Diamantino, 1827, p. 3). Editado na tipografia do francês Pierre Plancher, *O Espelho Diamantino*, assim como outras publicações do editor caracterizava-se por mistura de entretenimento e instrução. Marco Morel destaca essa relação presente nas publicações de Plancher como parte de um “esfuerzo de divulgación de la cultura europea y del establecimiento de modelos civilizatórios.” (MOREL, 2002). Portanto, neste momento, a percepção do potencial didático do teatro é retomada³.

No século XIX, a história do teatro no Brasil esteve estritamente ligada à história política imperial. A morte de Dom João VI, em 1826, inquietou a jovem “nação” brasileira, visto que D. Pedro herdara a coroa de Portugal. Mesmo abdicando ao trono de Portugal em favor de sua filha, até que o destino das duas nações estivesse definido, muito se discutiu a respeito do perigo de uma reunificação do Brasil à metrópole.

Em 1828, no mesmo dia em que D. Miguel desembarcou em Lisboa para receber a regência do trono português, um redator do jornal carioca *A Aurora Fluminense*, a pretexto

³ A potencialidade do teatro como instrumento pedagógico pode ser reportada ao Brasil colonial e o teatro jesuítico.

de comentar um espetáculo ocorrido dias antes no *Teatrinho da Rua dos Arcos* (1826-1834)⁴, acabou por revelar a nova atribuição que o termo “teatro nacional” ganhava em decorrência do clima político vivido.

De acordo com o redator, o espetáculo que apresentou a comédia em dois atos, *Zulmira*, de Antônio Xavier de Azevedo (1784-1814), naquele teatrinho, “fazia nascer na alma do justo apreciador” reflexões “suaves e patrióticas” (THEATRINHO..., 1828, p. 2). A “companhia de jovens brasileiros” (THEATRINHO..., 1828, p. 2), que apresentava a comédia, empenhava-se nos “dois principais fins da instituição dos teatros, a instrução e o deleite”. “Tudo [...] fazia bem aparecer ali a assaz conhecida facilidade do gênio brasileiro para tudo quanto há de bom” (THEATRINHO..., 1828, p. 2). Às atrizes da companhia se referia como “delicadas e meigas brasileiras, em cujo aspecto se divisava a amabilidade e doçura, que lhes são próprias” (THEATRINHO..., 1828, p. 2). Na plateia, encontrava-se “grande parte da juventude brasileira, [...] cheia de patriotismo, que na época atual tão justamente a anima”, além de “alguns dos nossos dignos deputados” (THEATRINHO..., 1828, p. 2) que talvez estivessem a pensar:

Que doce satisfação e que glória nos resulta de termos em nossas mãos os destinos de um povo novo, que oferece ao mundo uma tal geração: trabalhem pois, quanto em nós couber, para elevar ao mais alto grau o desenvolvimento de seus talentos naturais (THEATRINHO..., 1828, p. 2).

O espetáculo terminou com a apresentação da farsa *Tudo à Estrangeira*, na qual, segundo o redator, “a companhia fez sentir com energia e com bastante espírito o ridículo das nações que aproveitam dos estrangeiros [...] dando-se assim a mais expressiva lição de quanto é útil e necessário haver sempre nos costumes uma cor nacional.” (THEATRINHO..., 1828, p. 2).

Outra questão abordada pelo redator foi o papel do teatro na formação da língua. Demonstrando, prematuramente, uma preocupação que estaria presente na criação do Conservatório Dramático mais de uma década depois, ele parabeniza os jovens atores por aperfeiçoarem-se “na arte de declamar, e na pureza da linguagem nacional” (THEATRINHO..., 1828, p. 2). Feito isso, conclui:

[...] é grande a utilidade de se fazer sentir a administração a urgente necessidade, que uma nação livre, e sobretudo em seu começo, tem de um Teatro Nacional, que seja a escola, onde seus filhos aprendam os

4 No website do Centro Técnico de Artes Cênicas/Teatros do Brasil, encontra-se a data de criação e desaparecimento do Teatrinho, assim como outras informações sobre o mesmo (CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS, 2013).

bons costumes, a respeitar a execução das instituições livres de seu país, e aborrecer essas leis bárbaras, dignas do tempo da tirania. Sem dúvida, quem pode ver sem espanto que o Brasil ainda não possui um Teatro Nacional! Sim, dizemos nacional, por quanto estamos bem persuadidos que o que possuímos só tem de nacional o custar grandes somas à Nação, e nada mais (THEATRINHO..., 1828, p. 2).

É possível perceber, neste momento, um novo e importante papel atribuído a “teatro nacional” no Brasil, o de escola de bons costumes, principalmente de bons costumes patrióticos, onde se aprenderia a amar a liberdade e repelir leis que remetem ao período colonial, uma escola que trabalharia em benefício de levantar e fortalecer uma fronteira definitiva entre o Império do Brasil e as nações estrangeiras. Ponto de encontro entre o Estado – “alguns dos nossos dignos deputados” (THEATRINHO..., 1828, p. 2) – e o povo – “povo novo”, “brasileiros” e “brasileiras”. O teatro nacional se prestaria, não só, a ensinar o povo a ser nação, mas também para mostrar ao Estado quem era seu povo (habitantes). Entende-se aqui, como explicou José Carlos Chiaramonte, que, no início do século XIX, “a consciência nacional é produto da unidade política” e “expressa o pertencimento a um estado” (CHIARAMONTE, 2003, p. 90).

O redator da *Aurora Fluminense* expressou, em seu artigo, o conflito entre os dois sentidos do termo em questão. Ao afirmar que o Brasil não possui um “teatro nacional”, deixou claro que, para ele, “teatro nacional” não era simplesmente a manutenção de um edifício público que abrigaria representações teatrais – “estamos bem persuadidos que o que possuímos só tem de nacional o custar grandes somas à Nação” (THEATRINHO..., 1828, p. 2). De acordo com ele, este Teatro (edifício público), para ser “nacional”, deveria abrigar representações encenadas por “brasileiros” e cujo teor fosse “patriótico”. Esta questão também seria levada em conta mais tarde, quando João Caetano dos Santos assinou o contrato para assumir o Teatro de São Pedro de Alcântara sob subvenção do Governo Imperial, em 1838. Uma das cláusulas apontava a obrigação de que um certo número de peças fosse de autoria nacional e que a companhia fosse exclusivamente de atores brasileiros (SOUZA, 2002).

A disputa pelo trono português com D. Miguel, as ações e reações políticas e sociais que se seguiram a esse acontecimento culminaram na abdicação de Dom Pedro I em 1831. Menos de um mês depois da partida do Imperador, o *Teatro São Pedro de Alcântara* foi rebatizado, passando a se chamar *Teatro Constitucional Fluminense*⁵. Mais quatro meses se passaram e o mesmo Teatro se transformou em palco do episódio conhecido como “tiros no teatro”, uma revolta promovida pelos liberais exaltados, com participação de diversas camadas sociais (BASILE, 2007).

⁵ Em 1838, volta a se chamar *São Pedro de Alcântara*, mas, desta vez, em homenagem ao futuro Imperador, D. Pedro II (PRADO, 1999).

Carl Seidler, mercenário alemão que esteve durante dez anos no Brasil e lutou na repressão da revolta no sul do Império, observou a discussão em termos de nacionalidade: “[...] após a abdicação, [...], uma política de nacionalização, que punha sob suspeição todos os estrangeiros, teria atingido também o “inocente pessoal do teatro”, embora despedido, segundo Seidler, de qualquer “roupa política secreta” (CANO, 2001, p. 137).

De acordo com Jefferson Cano, o relato de Seidler pode ser lido por dois pontos. De um lado, “ressalta a reprovação de um europeu que se depara com a incursão de alguns mulatos pelas artes”, mas, por outro lado, “também nos dá conta da particularidade deste momento, em que se exacerbava a politização do campo artístico” (CANO, 2001, p. 138).

Em meados da década de 1830, a questão da soberania havia sido mitigada, a abdicação afastara o temor por uma aproximação entre Brasil e Portugal, as “leis bárbaras, dignas do tempo da tirania” (THEATRINHO..., 1828, p. 2), haviam sido parcialmente transformadas pelo Ato Adicional aprovado em agosto de 1834. Isso não impediu que a rivalidade entre portugueses e brasileiros continuasse.

Em março do ano seguinte à aprovação do Ato, respondendo a uma publicação do *Jornal do Comércio* assinada por um Sr. Acionista, alguém, ou um grupo de pessoas sob o codinome *Os Amigos da Verdade*, escreveu para o *Diário do Rio de Janeiro* uma carta que nos revela muito sobre como esta hostilidade em relação aos lusitanos estava imersa, naquele momento, na questão do “teatro nacional”. Nela, os *Amigos da Verdade* fazem uma severa crítica aos elogios despendidos pelo Sr. Acionista ao repertório e às representações da Companhia Portuguesa⁶ no *Teatro da Praia de D. Manoel* (1834-1838)⁷.

O Sr. Acionista no seu artigo recomenda aos sócios fundadores do Teatro da Praia de Dom Manoel, todo o cuidado para afastarem da cena as péssimas produções com que autores sem nome têm inundado esta Corte, e nós lhe asseguramos que a Companhia Portuguesa desse teatro não se dará à decoração de semelhantes peças ridículas, e escritas por Brasileiros, e com assuntos nacionais; mas sim empregará todo o seu talento, e arte para o bom desempenho de uma *Heroína Lusitana*, *D. Nuno de Faria*, *D. Sebastião em África* e *Velha Castro*, e outras muitas desta estofa, e mais algumas célebres composições do famigerado Sr. Camillo José do Rosário Guedes⁸, com cujas doutrinas muito se instruirá o Sr. Acionista nesse teatro única, e verdadeira escola de moral e virtudes, que devia merecer toda atenção e auxílio do Governo, por ser a maior *Barraca de Pinho*, que os *Papeletas*⁹ edificaram no Rio de Janeiro para monumento do seu patriotismo, e sinal de amor e respeito

6 João Evangelista da Costa, Ludovina Soares da Costa, Vitor Porfírio de Borja, Maria Soares do Nascimento, Vitor Quesado, Theresa Soares, Bento José, Fernando Cerqueira, Camilo José do Rosário Guedes (CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS, 2013).

7 Em 1838, passa a se chamar *Teatro São Januário* (CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS, 2013).

8 Um dos artistas portugueses responsáveis pela construção do teatro.

9 Maneira a qual os brasileiros se referiam pejorativamente aos portugueses (JAROUCHE, 2007, p. 16).

ao primeiro *Papa que teve Roma*; porém como este morreu, ficou servindo o Teatro único e próprio para a declamação dos fanhosos e dos gagos [...] (AMIGOS ..., 1835, p. 7)¹⁰.

Em tom irônico, os *Amigos da Verdade* denunciavam ao “público imparcial” que, ao desejar que “autores sem nome” fossem afastados da cena daquele teatro, o “Sr. Acionista” se referia às peças “escritas por brasileiros, e com assunto nacionais” (AMIGOS ..., 1835). Eles se indignavam com o fato de aquele Teatro, construído por portugueses, ocupado por uma companhia portuguesa e com um repertório, não apenas português, mas também cultor da história e da monarquia lusitana, recebesse do Governo subvenções para sua manutenção.

O ator Vitor Porfírio de Borja foi acusado de ofender “muitas vezes com indecentes acionados ao melindre e decoro das famílias espectadoras” (AMIGOS ..., 1835). De acordo com os assinantes da carta, a falta de decoro naquele teatro era tamanha que nele “já se tem representado a Cena de Êbrio ao natural. Louvado seja Deus!!! E é esta a escola da Moral e Virtude que se restaurou no Rio de Janeiro?!” (AMIGOS ..., 1835). Dessa forma, além de ser o oposto do que se esperava de um “teatro nacional”, o *Teatro da Praia de D. Manoel* também deixava de cumprir outra função, a de “escola de moral e virtudes” (AMIGOS ..., 1835).

É importante salientar que alterações no conteúdo do termo em questão se dão, neste período, por uma ampliação de seu significado e não pela troca do mesmo. O que venho destacar aqui são os diferentes significados que a ideia de “teatro nacional” podia remeter em consonância com os acontecimentos políticos que tinham o Rio de Janeiro como palco principal. Na segunda edição de 1838 do jornal *A Aurora Fluminense* (AO REDACTOR, 1838), por exemplo, podemos perceber como os diversos significados aqui destacados poderiam estar contidos no termo. No artigo, foi noticiado que o *Teatro Fluminense* iria fechar porque a sanção das loterias do *Teatro de D. Manoel* fora feita “sem condições honestas”. Os acionistas do teatro que iria ser extinto viram “naquele passo do Ministro [do Império] uma mostra de atenções” contra a qual não poderiam lutar. Criticava-se a concessão de:

[...] tão grande subsídio a uma companhia estrangeira que se não comprometia a fazer coisa alguma no interesse do público, ao mesmo tempo que a outra sociedade empenhava-se a mandar vir e a sustentar duas companhias estrangeiras, além da nacional, o que exigia extraordinários dispêndios (AO REDACTOR, 1838, p. 4).

10 De acordo com Souza, o Teatro São Januário (nome que fora dado em 1838 ao Teatro da Praia de Dom Manoel) “carregou o estigma de ser frequentado por espectadores pouco ‘polidos’ e de ser evitado pelas ‘boas famílias’, servindo apenas para abrigar companhias teatrais ambulantes ou desalojadas”. Creio que isso se deu não só em função da localização do Teatro, distante da freguesia do Sacramento, conforme destaca a autora, mas também por sua origem ligada à companhia portuguesa subsidiada por D. Pedro I (SOUZA, 2007).

O escritor da carta quis aproveitar o momento para defender a criação de um teatro “que se pusesse ao nível da civilização da Capital, e fosse igualmente uma escola para os artistas nacionais, porque enfim estes devem também ser favorecidos e acoroçados, senão de preferência, ao menos do mesmo modo que os estrangeiros.” (AO REDACTOR, 1838).

Assim ao termo “teatro nacional” como edifício público que abrigaria espetáculos sob a subvenção do Governo somaram-se novos sentidos: “teatro patriótico”¹¹, “teatro civilizador”, “teatro moralizador”¹² e “teatro feito por brasileiros”¹³.

2.

A apresentação da tragédia *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães e *O Juiz de Paz na Roça* de Luis Carlos Martins Pena, em 1838, pela companhia de João Caetano dos Santos, no Teatro São Pedro de Alcântara, marcou a primeira grande aproximação da acepção do termo “teatro nacional”¹⁴ à prática, ou seja, ao que se concretizou nos palcos. Conforme escreveu José Veríssimo, naquele momento, “atores brasileiros ou abrasileirados, num teatro brasileiro, representavam, diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil.” (VERÍSSIMO apud FARIA, 2001, p. 32) Convém destacar, entretanto, que o que pode parecer muito claro para um escritor como José Veríssimo, que escreve no início do século XX, não o era a um letrado da primeira metade do século XIX. Estreitamente ligado ao conceito de nação e nacionalidade, o conceito de brasileiro também fora alvo de disputas entre adeptos de diferentes cores políticas e correntes literárias ao longo do século XIX.

Não é por acaso que, a partir da estreia da peça de Gonçalves de Magalhães, os artigos de crítica teatral, antes esparsos, passaram a abordar regularmente o tema da necessidade da criação de um “teatro nacional” (SOUZA, 2002). O próprio autor, ao reivindicar para si o papel de pioneiro, escreve no prefácio de sua tragédia que se trata da primeira escrita por autor brasileiro e com assunto nacional (FARIA, 2001).

11 Utilizo o termo “patriótico” no mesmo sentido usado pelo autor da carta citada, como teatro enaltecedor de uma história própria. História que também estava sendo forjada neste mesmo momento.

12 É importante ressaltar que, mesmo não sendo unanimidade entre os autores de todos os tempos, o papel pedagógico do teatro existe desde o seu nascimento na antiguidade, onde as tragédias e comédias eram apresentadas nas festividades cívicas e a nova *areté* da *pólis* ali refletida.

13 De acordo com Souza, “O ‘abrasileiramento’ da dramaturgia e dos atores [...] foi o elemento priorizado pela noção de criação de um teatro ‘nacional’ no decorrer da década de 1840.” (SOUZA, 2002, p. 38).

14 Não pretendo aqui fazer um estudo destes textos. Esse trabalho foi realizado por grandes nomes da historiografia do teatro como Prado (1999), Magaldi (1997) e Faria (1993).

Estes sentidos fixados ao termo no final da década de 1830, bem como a representação de cada um deles, nunca foi unanimidade entre os letrados do período nem aos que aparentemente pertenciam ao mesmo movimento literário. Se os acontecimentos da década de 1820 e 1830 refletiram-se na dramaturgia por meio da adoção do romantismo, cujo “patriotismo” expressava-se nas ideias de liberdade que remetiam à Revolução Francesa, e a imoralidade era combatida¹⁵ sendo representada ao lado de seus efeitos degradantes (assassinatos, prostituição, incesto, suicídios, devassidão).

Não obstante, os opositores deste movimento criticaram-no justamente por essas características. A forma pela qual o romantismo abordou o ideário iluminista deixava transparecer uma crítica às instituições (por meio de reis e rainhas devassos e heróis rebeldes, por exemplo) que não era mais bem-vinda num momento politicamente tão delicado como a regência, no qual o Império lutava pela sua unificação política. Por isso e pela questão da moral, os dramas românticos de Alexandre Dumas e Vitor Hugo foram recebidos no Brasil, por parte da intelectualidade, como algo que mais se aproximava de uma escola de corrupção¹⁶.

Em ocasião da representação de *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, Justiniano José da Rocha, um pioneiro da crítica teatral no Brasil, publicou um artigo em repúdio à escola romântica que representa bem essa discordância acerca da forma como a moralidade deveria ser abordada no teatro.

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da Torre de Nesle, quantos crimes não têm reproduzido nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! [...] Mas para que tantos crimes? Que lição moral deve deles resultar? (O CHRONISTA, 1836 apud CANO, 2001, p. 23-24).

15 Embora não seja minha intenção tratar da literatura dramática romântica, convém assinalar que, apesar de o romantismo ser habitualmente vinculado a um caráter de imoralidade, Vitor Hugo, um dos principais nomes do romantismo francês manifestou, em diversas ocasiões, sua divergência com os críticos que viam em sua obra um instrumento de imoralidade. Ao analisar alguns prefácios de Vitor Hugo, tanto em suas obras poéticas quanto no drama *Lucrecia Borgia*, Jefferson Cano destacou várias passagens onde a intenção moralizante do autor foi expressa (CANO, 2001). A maior parte das peças consideradas românticas, escritas no Brasil, foram influenciadas pela escola francesa de Alexandre Dumas e Victor Hugo, a exceção é Álvares de Azevedo que preferia os românticos espanhóis, ingleses e alemães. Mesmo assim, o jovem escritor de *Macário* escreveu: “o teatro não deve ser uma escola de depravação e de mau gosto. O teatro tem um fim moralizador literário: é um verdadeiro apostolado do belo” (AZEVEDO apud FÁRIA, 2001, p. 50). Gonçalves Dias pode ser considerado a exceção que confirma a regra, autor de *Leonor de Mendonça* e outros dramas que não ganharam os palcos quando escritos, foi o mais fiel ao romantismo europeu em sua despreocupação com a função moralizadora do teatro.

16 Alguns exemplos de dramas românticos de Alexandre Dumas que tiveram sua representação proibida pelo Conservatório Dramático Brasileiro são *Maria Tudor*, *Rui Brás*, *A Corte de Luís XIII*, *Antony* e *A Torre de Nesle* (CANO, 2001).

Gonçalves de Magalhães, optando pelo *juste milieu*, também se manifestou a respeito do romantismo europeu, o qual havia conhecido através de contado direto com Alexandre Dumas e Vitor Hugo.

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola; com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatosos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em um bacanal, uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano (MAGALHÃES apud FARIA, 2001, p. 335).

Quintino Bocaiúva, escrevendo no final da década de 1850, reconhecia as intenções do romantismo, que chamava de escola moderna, ao mesmo tempo que as negava: “Querendo melhorar a sociedade por meio de uma reforma,[a escola moderna] transtornou-a por meio de um cataclismo.” (BOCAIÚVA apud FARIA, 2001, p. 457). O jornalista também deixou bem nítido em seu texto *Lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica* o desejo de afastamento entre literatura dramática e política:

Fatal e miseranda condição de toda a literatura, que se impõe um fim político e não um fim propriamente literário! [...] A literatura, como eu a entendo, é destinada a servir à sociedade e não a reformá-la. Aos poetas sua especialidade, bem como aos estadistas a sua (BOCAIÚVA apud FARIA, 2001, p. 458).

Essas discussões e críticas a respeito do papel do “teatro nacional” faziam parte de uma questão mais ampla neste momento, que era a constituição de uma Literatura e uma História nacionais. A inauguração do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, com o apoio do Estado Monárquico, marca o início de um projeto de homogeneização da escrita de uma história que se denominaria nacional. O objetivo fundamental da criação de um lugar institucionalizado para a produção historiográfica nacional era auxiliar na construção de uma nacionalidade como maneira de fortalecer o Estado.

Representantes de diferentes setores da elite letrada participavam, à sua maneira, desta escrita da história. Jornalistas, escritores, intelectuais estrangeiros e políticos opinavam. Não somente nas páginas da Revista do Instituto, como nos diversos jornais e panfletos que corriam as províncias e, em especial, a Corte. Não é demais lembrar que Carl Friedrich P. von Martius publicou na Revista do Instituto, em 1844, um projeto historiográfico para se escrever a história do Brasil, efetivado por Francisco Adolfo Varnhagen, que publicou, anos depois, *História Nacional* (GUIMARÃES, 1988, p. 16). Todavia, antes mesmo da publicação do projeto de von Martius, alguém sob o codinome de *O Brasileiro Philodramático* já havia

compreendido a importância da história para a construção do nacional e, por isso, publicou no jornal *O Despertador* uma espécie de antologia do teatro nacional, usando como porto de partida o teatro jesuítico.

A introdução do teatro no Brasil data do meado do XVI século, e ela se deve, como outros muitos bens, aos jesuítas, que tiveram em vista a moralização das almas de tantos colonos e indígenas, de cuja missão de achavam encarregados pela profissão que abraçaram (*O BRASILEIRO...*, 1841).

No que concerne à literatura, Cano (2001) definiu o século XIX como um momento no qual o campo das letras se constituiu “como uma arena privilegiada da intervenção política, a partir da qual são pensadas as especificidades [da] nacionalidade” (CANO, 2011, p. 126-127). Para ele, o “fardo dos homens de letras” era a responsabilidade que os escritores românticos atribuíram a si mesmos de construir uma nacionalidade brasileira através da literatura.

Disso decorre que críticas às instituições ou ao Império deveriam estar apartadas de qualquer manifestação literária. O teatro possuía, nesse sentido, a mesma função que a literatura (mas com muito maior alcance), civilizar e moralizar um povo constituindo uma nova e, se possível, definitiva identidade. Era isso, aliás, que diferenciava o teatro das outras formas de espetáculos cênicos, como as circenses, que tinham como único objetivo entreter o público.

Para garantir essa diferenciação, é que, em 1843, o Governo Imperial criou o Conservatório Dramático Brasileiro, associação cuja finalidade era examinar previamente as peças encenadas no *Teatro São Pedro*. Dois anos depois, essa função se estenderia aos demais teatros públicos da Corte, objetivando incentivar a produção dramaturgica nacional mediante, entre outras coisas, o estabelecimento de uma crítica literária regular. Todavia sabe-se que, de fato, o Conservatório restringiu-se à censura prévia das peças teatrais, pautando-se, na maioria das vezes, por critérios morais, políticos e religiosos em detrimento dos critérios estético-literários (SOUZA, 2002).

Silvia Cristina Martins de Souza percebe que, nos artigos de crítica teatral publicados entre os anos de 1838 a 1850 predomina um tom de “lamento por uma dramaturgia que, após um início promissor, não decolara, pelo menos da forma como os literatos gostariam que tivesse ocorrido” (SOUZA, 2002, p. 37). Os jornais são pródigos em exemplos. Em 1850, o autor das “páginas menores” do jornal o *Correio Mercantil* afirmava que as “condições indispensáveis e normais de um teatro nacional ainda não se encontram em cena alguma do Brasil” (PÁGINAS..., 1850). Ainda de acordo com Souza, “salvo uma ou outra estreia de peça ou autor, que parecia reacender as esperanças da crítica, a situação era descrita como decadente, muitas vezes caótica.” (SOUZA, 2002, p. 37).

A inauguração do *Teatro Ginásio Dramático* em 1855 foi ansiada pelos homens de letras da Corte como a promessa de instauração, no Brasil, de um teatro que estivesse em sintonia com os mais importantes teatros europeus. Machado de Assis chegou a referir-se ao *Ginásio* como o primeiro teatro da capital (SOUZA, 2002). O *Ginásio Dramático* representava uma nova possibilidade de concretização de um “teatro nacional” no Brasil, senão, em seu sentido pleno, ao menos naquele era o proeminente na ocasião, qual seja, menos preocupado com seu aspecto patriótico à maneira romântica (presentes não só nos tramas, mas nas tragédias e melodramas) e mais preocupado com o aspecto moralizador e civilizador, aproximando-se assim da estética da dramaturgia realista. Segundo João Roberto Faria:

Os dramaturgos ligados ao Ginásio deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir os costumes, acreditando que influíam na própria organização da sociedade. Por isso, o realismo que praticavam era de cunho didático e moralizador (FARIA, 1993, p. 166).

Os anos que se seguiram foram marcados pela conhecida rivalidade entre as companhias que ocupavam o *Teatro São Pedro de Alcântara*, sob o comando de João Caetano, e o *Ginásio Dramático*, sob a direção de Furtado Coelho. A primeira contribuição de um autor brasileiro e com assunto nacional para este Teatro veio de José de Alencar, em 1857, com a produção de *O Crédito* e *Demônio Familiar*¹⁷. O autor procurou incutir em sua obra características fundamentais do “teatro nacional”: a lição de moral, a nacionalidade do enredo e da autoria e a estética sintonizada com o que havia de melhor no mundo civilizado. Este pode ser considerado um segundo momento marcante em que a ideia de “teatro nacional” e o que se fazia no palco brasileiro se aproximaram.

Nesse sentido, o realismo teatral brasileiro aponta para uma mudança na concepção de “teatro nacional”, na qual o sentido patriótico é mitigado – não eliminado – em favor do avultamento dos sentidos de “teatro moralizador” e, principalmente, “civilizador”. A ênfase no cunho político propriamente dito – de confirmação da soberania, crítica às instituições – deu lugar à proeminência do cunho social. Na literatura dramática, isso se refletiu na substituição do caráter histórico (história política) pelo contemporâneo e cotidiano e na técnica de interpretação do ator na substituição do gestual altissonante, digno de heróis, para outro mais realista e que identificava este ou aquele personagem com determinado grupo social.

¹⁷A respeito dessas duas peças de José de Alencar ver (FARIA, 1987; LOPES, 2010).

3.

Foi a partir deste espaço de experiência que o “teatro nacional”, tal qual compreendido pelos homens de letras das primeiras décadas do Império, passou a ser almejado e utilizado como parâmetro para medir a maior ou menor nacionalidade das representações dramáticas que se faziam representar nos palcos da capital do Império. Isso contribuiu para que, na década 1860, quando o teatro alegre, ligeiro ou musicado, oposto a todos aqueles sentidos, deu mostras de sua potencialidade, o “teatro nacional” passou a ser encarado como natimorto.

Essa tentativa de estratificar as possíveis apropriações desse termo que trouxe, ao longo do tempo, uma estrutura forjada por dramaturgos românticos e realistas é importante na medida em que, a partir dela, possamos entender aqueles que lutaram por um “teatro nacional” nas últimas décadas imperiais, período em que a decadência do mesmo era diariamente anunciada nos jornais.

Se, em um primeiro momento, houve a esperança por parte dos homens de letras de que a construção de uma dramaturgia “nacional” se daria através das comédias realistas, ou dramas de casaca¹⁸, que ganhavam espaço no teatro *Ginásio Dramático*, com o passar do tempo, o repertório do *Ginásio* passou a contar com uma ampla heterogeneidade de estéticas e gêneros, misturando traços românticos a dramas, burletas e farsas (FARIA, 1993; SOUZA, 2002). Isso arrefeceu novamente os ânimos daqueles que almejavam um surgimento ou ressurgimento do “teatro nacional”. Para Faria (1987), as apresentações de *O Cativo Moral*, de Aquiles Varejão, em 1864, fecharam um período bastante fértil de nossa produção teatral:

A partir de então, a seriedade do drama de casaca foi substituída pela descontração do gênero ligeiro: Dumas Filho cedeu lugar a Offenbach e a cena nacional foi inundada por *vaudevilles* e operetas francesas, geralmente desprovidos de qualidades literárias. Para a intelectualidade da Corte, a situação do teatro Brasileiro era deplorável (FARIA, 1987, p. 137).

Após a montagem da opereta *Orphée aux Enfers* (1858), em Paris, por Jacques Offenbach, não demorou muito até que o gênero francês, bem como suas “francesas”, chegassem ao Império do Brasil, somando sucesso e escândalo no polêmico *Teatro Alcazar Lírico*. Não tardou também para que um talentoso homem do teatro, o ator, autor e

¹⁸“Denominação dada às peças que surgiram depois do Romantismo, por causa das roupas usadas em cena. Se, nos dramas históricos românticos, eram absolutamente necessários os figurinos de época, porque as ações situavam-se no passado, nos dramas de casaca, ao contrário, os artistas trajavam-se como os espectadores da plateia, uma vez que a ação dramática situava-se no presente” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 116).

empresário Francisco Corrêa Vasques, percebesse a potencialidade do gênero e fizesse uma espécie de “paródia da paródia” escrevendo *Orfeu na Roça*, em 1868, atingindo a surpreendente marca de mais de 400 representações e consagrando no Brasil o chamado teatro ligeiro.

As paródias, assim como as cenas cômicas, mágicas, circos, operetas e comédias musicadas, eram consideradas, na segunda metade do Oitocentos, gêneros dramáticos menores, também conhecidos como ligeiros, alegres ou musicados.

As cenas cômicas eram geralmente apresentadas por um só ator, “escrita[s] em versos, com partes faladas e cantadas, tinha[m] espírito satírico, paródico, burlesco e crítico, abordando temas os mais variados, tanto os de natureza social, ligados aos costumes da época, quanto os políticos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006).

As mágicas, por sua vez, eram peças nas quais predominava o apelo ao maravilhoso, com luxuoso aparato cênico e figurino, recheadas de truques e surpresas. O enredo era simples, girando em torno de personagens fantasiosos ou sobrenaturais, como fadas, duendes e diabos. Havia forte presença da música e da dança. No que tange aos números musicais, assemelhavam-se às operetas (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006). Estas últimas eram “uma forma de ópera popular, mas que, diferentemente desta, não [tiveram] origem nobre, mas a partir dos espetáculos de feira. Conta[m] uma história leve e bem-humorada através de canções.” (MENCARELLI, 1999, p. 56).

Quanto ao circo, no século XIX, as apresentações circenses foram realizadas em diferentes espaços. Desde palcos de teatro em modelo italiano, pavilhões ou palcos móveis. O espetáculo contava com uma enorme gama de atrações: acrobatas, saltadores, animais ferozes, pantomimas, apresentações equestres e prestidigitadores estavam entre as principais (SILVA, 2007).

As comédias musicadas, paródias e operetas nacionais não chegaram a formar um gênero teatral específico, mas essas, assim como gêneros ligeiros, caracterizavam-se pela perda da primazia do texto escrito no espetáculo teatral, que passou a dividir sua importância com múltiplos elementos como a música, a dança e os aparatos cênicos.

Devido ao seu forte apelo a recursos farsescos, linguagem chula, elementos “imorais” e falta de originalidade (já que muitas vezes se compunham de paródias de peças estrangeiras), nenhuma dessas formas teatrais poderia, segundo o pensamento mais comum entre os letrados, fazer parte da dramaturgia nacional, mesmo que fossem escritas por “brasileiros”, em língua nativa ou ambientadas no Brasil. Dessa forma, podemos perceber um novo conteúdo que a ideia de “teatro nacional” ganha após a chamada invasão dos gêneros ligeiros. No final da década de 1860, o termo “teatro nacional” passa a ser usado

em oposição a toda representação de gêneros alegres. O que levou, em 1873, ao conhecido diagnóstico de nossa cena escrito por Machado de Assis:

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa [...] 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 e a mágica aparatosa, tudo o que fala ao sentimento e aos instintos inferiores? (MACHADO DE ASSIS apud FARIA, 2001, p. 569).

Ao anunciar a morte do teatro nacional, os “grandes literatos” negavam o caráter de nacionalidade (e todo o conteúdo que essa noção implica) aos escritores de paródias, operetas, cenas cômicas, comédias musicadas ou farsescas. Souza observou que estes escritores eram pejorativamente denominados por homens de letras, críticos e censores como “carpinteiros teatrais” (SOUZA, 2002). Todavia, as paródias de Francisco Corrêa Vasques, as comédias de França Júnior e, mais tarde, as revistas de ano de Arthur Azevedo, apenas para citar os exemplos mais conhecidos, estavam recheadas de elementos que se encaixavam nos parâmetros utilizados para caracterizar o “nacional”. Porque, então, parte da crítica silenciava a respeito destes trabalhos?

Luis Guimarães Junior, ao escrever a *Revista de Domingo* para o *Folhetim do Diário do Rio de Janeiro* (nº 209), afirma algo muito elucidativo quanto a esta omissão:

[...] digamos algumas palavras acerca do nosso infeliz, cem vezes infeliz teatro.

É necessário que o ministério, que tudo providencia, faça qualquer serviço de valor ao teatro nacional. O teatro não é um brinquedo e merece tanto como o elemento servil, por exemplo. A moralidade e os esforços intelectuais de um povo estão resumidos ao teatro. Plateias, artistas e peças, tudo deve trazer na face estampada a civilização da época. Acabemos de vez com as paródias e com as bagatelas literárias que fazem a viagem quotidiana dos teatros brasileiros. [...]. Eduque-se o povo pelo teatro; eduque-se o teatro pelo povo [...]. É preciso notar-se um fato simplíssimo: o teatro não é para rir. Molière e Beumarchais castigaram rindo a sua época. *Ridendo castigat mores*. Não traduzo esta máxima, porque é difícil; mas garanto-lhes que é moral.

Colocando o teatro no mesmo patamar que o elemento servil, Guimarães Junior demonstra a importância que dava à existência de um teatro didático e moralizador para uma nação, clamando a interferência do ministério para a extinção de qualquer outro tipo de representação teatral que não tivesse aderido a essa missão. Cabe lembrar que o autor do

folhetim era um respeitado poeta, diplomata, romancista e jornalista e, de fato, essa oposição entre “teatro nacional” e os gêneros ligeiros era coerente com o que os literatos e censores pretendiam ao avaliarem as peças de acordo com critérios estéticos e literários que congregavam elementos do romantismo e do realismo. Dessa forma, cada um desses gêneros ligeiros e musicados compunha com o termo “teatro nacional” pares de noções antitéticas e assimétricas (KOSELLECK, 2006).

Koselleck define os conceitos antitéticos e assimétricos como aqueles que são contrários de maneira desigual como helenos e bárbaros ou cristãos e pagãos. São conceitos opostos e discriminatórios, reconhecidos e enunciados por aquele grupo, que designam para si o conceito hierarquicamente superior (KOSELLECK, 2006). No caso em questão, o “teatro nacional” era aquele feito pelos grandes literatos, homens provenientes das academias, que dividiam assentos nos jornais e assembleias, portadores de alguma tradição no mundo das letras ou das artes e não por “carpinteiros teatrais”.

Por conta dessa assimetria, a apropriação do termo por muitos outros homens do teatro era diferente daquela do grupo de poetas, políticos ou escritores renomados. A avaliação de um articulista não oriundo do mundo das letras a respeito do atual estado do “teatro nacional” divergia bastante daquela expressa pelo diplomata no *Diário do Rio de Janeiro* e, a propósito, ocupava a parte não editorial do jornal. Trata-se de Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, primeiro empresário do *Teatro Ginásio Dramático* e que, nessa função, tomara para si a tarefa de renovação da cena nacional (SOUZA, 2002). Naquela ocasião, fora, pejorativamente, chamado de “capitalista”, já que era oriundo do mundo dos negócios e não do meio teatral como o seu rival (como empresário) João Caetano dos Santos, empresário do São Pedro de Alcântara.

Joaquim Heleodoro escreveu no jornal *A Reforma*, poucos meses antes de Guimarães Junior para o *Diário*. A ocasião era a apresentação da comédia em um ato *O Tipo Brasileiro* de Joaquim José da França Junior pela companhia Phenix Dramática.

Entre nós, deve-se a [Gonçalves de] Magalhães a reforma do teatro. João Caetano, o gênio, elevou-o à altura gloriosa. Desde então Alencar, Macedo, França Junior, Agrário, Pena, e tantos outros sorriam à multidão que os aplaudia esquecendo o passado. O nosso teatro, apesar de toda a decadência, não é pobre; de vultos artísticos tem notável grupo para dizer que foram educados no palco brasileiro e que a arte dramática já existia antes da chegada dos artistas estrangeiros. Aí estão do passado Ginásio os muitos artistas que temos para protestarem; João Caetano foi o Talma brasileiro. Artistas e escritores cheios de fé vão levando o *teatro nacional*. No número desses últimos é laureado o vulto de França Junior; a ele deve o *teatro nacional* um repertório escolhido (SANTOS, 1871, grifo nosso).

Vê-se que não se trata de opiniões contrárias a respeito do termo em questão, tanto para Heleodoro quando para Guimarães Junior, o “teatro nacional” não englobava aquele feito pelas companhias estrangeiras (especialmente francesas e italianas neste período) e, por isso, admitem uma decadência do mesmo. Mas acontece que o rol de dramaturgos e peças “nacionais” de Joaquim Heleodoro admite nomes e gêneros que não entrem na lista de Guimarães Junior ou Machado de Assis.

A oposição, contudo, não era tão simples como pode parecer. Arthur Azevedo, por exemplo, escrevendo revistas de ano na década de 1880 e, paralelamente, críticas teatrais na imprensa, vivenciava o paradoxo de admitir como parâmetro um “teatro nacional” tal que forjado pelos grandes homens de letras da época romântica e realista, ao mesmo tempo em que estourava nos palcos com suas peças que misturavam influências estrangeiras, originalidade, assunto estritamente nacional (local), pernas de fora e castigo através do riso (NEVES; LEVIN, 2009; TEATRO..., 2008).

As peças que se representavam nos palcos da Corte a partir do final da década de 1860, não refletiam a ideia de “teatro nacional” forjada pelos escritores românticos e realistas da primeira metade do século, pelo menos não em sua plenitude. Por isso, muitos literatos do período anunciaram a morte do “teatro nacional”, tendo como culpado o advento dos gêneros ligeiros. Contudo, ao percorrermos todo o século XIX, percebemos que são raríssimos os momentos em que ideia de “teatro nacional” se aproximou das representações que ocorriam, efetivamente, nos palcos da Corte. Os marcos, já bem conhecidos e apresentados acima, formam a apresentação das peças de Gonçalves de Magalhães e Martins Pena em 1838 e as comédias realistas de José de Alencar em 1857, no Ginásio Dramático. Se o “teatro nacional”, tal qual almejado pelos letrados da Corte, não existiu nas últimas décadas do século XIX, isso não significa, contudo, que a originalidade e as preocupações estéticas e/ou nacionalistas estiveram ausentes em nossa cena teatral e disso nos dá testemunho Joaquim Heleodoro, França Junior, Francisco Corrêa Vasques e outros tantos homens que fizeram o teatro no Brasil do Oitocentos.

Referências

AMIGOS da verdade. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 15, 18 mar. 1835. p. 7.

AO REDACTOR. *A Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 4, 4 maio 1838.

BASILE, Marcello. Revolta e cidadania na Corte Regencial. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, p. 31-57, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100003>. Acesso em: jul. 2013.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750 a 1880*. 13. ed. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2012.

CANO, Jefferson. *O fardo dos homens de letras: o orbe literário e a construção do império brasileiro*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000231043>>. Acesso em: janeiro de 2011.

CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS. **Teatros do centro histórico do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=51&cdP=18>>. Acesso em: junho de 2013.

CHIARAMONTE, José Carlos. *Metamorfoses do conceito de nação durante os séculos XVII e XVIII*. In: JANCSÓ, Istvan (Org.). *Brasil: formação do estado e da nação*. São Paulo: Hucitec, 2003.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Biblioteca Nacional Digital Brasil. *Hemeroteca digital brasileira*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>> Acesso em: 7 maio 2013.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 5-27, 1988.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. *Introdução: galhofa sem melancolia: as memórias num mundo de luzias e saquaremas*. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2007. p. 16.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LOPES, Antônio Herculano. *O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira*. *Perspectivas*, São Paulo, v. 37, p. 87-111, jan./jun. 2010.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1999.

MOREL, Marco. Revoluciones y libros: el comercio político de la cultura en el imperio de Brasil. *Istor*, ano 2, n. 9, 2002. Disponível em: <http://www.istor.cide.edu/archivos/num_9/dossier1.pdf> Acesso em: jul. 2013.

NEVES, Larissa de Oliveira; LEVIN, Orna Messer (Org.). *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

O BRASILEIRO philodramatico: os theatros e a literatura dramatica nacional I. *O Despertador*, Rio de Janeiro n. 1117, 26 set. 1841.

O ESPELHO Diamantino, Rio de Janeiro: prospecto, 1827. p.3.

PÁGINAS menores. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, n. 353, p. 1, 27 dez. 1850.

POLÍTICA. *O Espelho Diamantino*, Rio de Janeiro, n. 3, 15 out. 1827. Capa.

PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SANTOS, Joaquim Heleodoro. França Junior e o teatro: parte não editorial. *A Reforma*, Rio de Janeiro, n. 98, 1871.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. *As noites do ginasio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: UNICAMP, 2002.

TEATRO literatura e imprensa na virada do século: homenagem a Arthur Azevedo. *Remate de Males*, Campinas, v. 28, n. 1, jan./jun.2008.

THEATRINHO da rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 2, 22 fev. 1828.

THEATRO. *O espelho diamantino*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-31, out. 1827.