

**PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo, Edusp, 1999.**

Maurício Silva\*

Não consiste em novidade alguma o fato de o teatro no Brasil alçar vôos largos apenas a partir do século XIX, embora aqui estivesse presente desde os primeiros anos de nossa colonização. Semelhante assertiva é mais uma vez comprovada nas observações sintéticas que faz Décio de Almeida Prado em seu novo livro, *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*.

Apesar da concisão – ou exatamente por sua causa –, os capítulos que compõem o livro contêm parágrafos e passagens densos, carregados de informações preciosas ao pesquisador especializado ou ao leitor curioso, embora raramente inéditas. Mesmo assim, não deixam de compor um quadro originalmente cunhado pela sensibilidade de quem tem a máxima autoridade no assunto e a modéstia de quem reconhece que o conhecimento é construído em conjunto e não por vozes isoladas. O resultado é uma obra em que, em poucas páginas e com a contribuição de estudos diversos sobre o assunto, o autor consegue produzir um livro penetrante, de rara agudeza no meio acadêmico.

Tratando, primeiramente, do Período Colonial, o autor começa afirmando que o teatro brasileiro teria nascido – no século XVI – sob os auspícios da religião católica, com os “sermões dramatizados” (p. 20) de José de Anchieta: um teatro de inspiração medieval, heteróclito, itinerante. E se o século XVII não conheceu prati-

---

\* Universidade de São Paulo

camente nenhuma evolução em termos teatrais, o século XVIII iniciou bem melhor, com pelo menos duas peças impressas de Manuel Botelho de Oliveira, incluídas no seu livro *Música do Parnaso* (1705). É, portanto, no decorrer desse século que o teatro começa a despontar, a princípio timidamente, mas aos poucos alçando vôos mais ousados, embora a Igreja católica continuasse infiltrando-se decisivamente em todas as atividades culturais da colônia, mormente no teatro, com a promoção de festividades que incluíam encenações de peças, cavalhadas, números musicais, desfiles e outras atividades. Novas tendências surgem, nesse mesmo século, com a introdução em solo nacional da ópera italiana, e em meados do século já se podem ver construídos vários teatros em diversas cidades brasileiras, aos quais se dá o nome de Casa da Ópera. Indício desse sucesso são as peças de Metastasio, traduzidas em geral por Cláudio Manuel da Costa (autor, aliás, que nos legou sua peça *O Parnaso Obséquioso*, de inspiração italiana) e encenadas em Vila Rica. Enfim, sintetizando esses três séculos de colônia – que, no livro, ocupam um único capítulo –, pode-se dizer que “o teatro brasileiro oscilou, sem jamais se equilibrar, entre três sustentáculos: o ouro, o governo e a Igreja católica” (p. 27).

Com o século XIX, o teatro nacional passa realmente a conhecer desenvolvimento inédito. A começar pela construção do primeiro grande teatro brasileiro, que substituiria as precárias casas de ópera: o Teatro São João (1813), que, aliás, passou por diversas modificações e denominações até seu desaparecimento na década de 1930: Teatro de São Pedro de Alcântara, Teatro Constitucional Fluminense, novamente Teatro de São Pedro de Alcântara e, por fim, Teatro João Caetano.

Na década de 1820, D. Pedro I manda importar de Portugal uma companhia completa, encabeçada pela figura da atriz Ludovina Soares da Costa. Mas aos poucos o teatro nacional ia substituindo a tutela portuguesa pela francesa. É nessa época que surge o notável ator brasileiro João Caetano, um dos maiores, senão o maior ator nacional.

Começam a surgir, também nesse século, nossos primeiros grandes dramaturgos nacionais, como Gonçalves de Magalhães, que faz uma ponte entre a tragédia clássica francesa e o drama romântico, e sobre o qual o autor faz considerações equilibradas: “a posição de Gonçalves de Magalhães dentro da história do teatro brasileiro é das mais ambíguas. Ponto pacífico é que com ele se inicia a nossa dramaturgia moderna. Já não diríamos o mesmo quanto à sua intrincada relação com o romantismo teatral: ele nunca definiu bem se queria ser o último clássico ou o primeiro romântico” (p. 44). Além do autor citado, outro nome de relevo é o de Gonçalves Dias (principalmente com *Leonor de Mendonça*) e Álvares de Azevedo (com *Macário*).

Em meados do século XIX, assistimos ao advento da comédia nacional, começando com o *entremez* (pequenas peças cômicas de um ato, de pouca duração, representada como complemento dos longos dramas completos), em que se destacaria nosso grande dramaturgo Martins Pena: “Martins Pena assimilou esses processos tradicionais, na medida em que se foi assenhorando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo. O seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro” (p. 57). E, completando, esse quadro, afirma o autor: “O Martins Pena comediógrafo, seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico (...) Ao contrário, o escritor brasileiro, em suas peças cômicas, satirizou as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas. Mas foi romântico, ainda que a contragosto, pela época em que viveu e que retratou com uma mistura inconfundivelmente pessoal de ingenuidade e engenhosidade artística. E tanto mais por possuir em alto grau duas qualidades prezadas pela ficção romântica: o senso da cor local e o gosto pelo pitoresco” (p. 60).

Datam dessa época também algumas peças de sucesso, de extração romântica, que podem ser caracterizadas como dramas históricos nacionais: *Calabar*, de Agrário de Menezes; *O Jesuíta*, de José de Alencar; *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró; e *Gonzaga ou A Revolução de Minas*, de Castro Alves.

Mas o teatro vivia uma nova onda de renovação, com o advento do Realismo, que propunha uma dramaturgia mais cotidiana e prosaica, sem os idealismos e as fantasias românticas: simplifica-se o quadro ficcional, a família (em vez da nação) passa a ser o centro da sociedade, multiplicam-se os episódios cênicos, o próprio cenário é enriquecido. Portugal participaria dessa renovação por meio de figuras como Furtado Coelho ou Eugênia Câmara. Alguns autores nacionais também ganhariam relevo nesse novo contexto, como Francisco Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiuva e até mesmo José de Alencar, com destaque para suas peças que tratam de problemáticas sociais, como *O Demônio Familiar* (1857) e *Mãe* (1860).

A invasão da música ligeira, particularmente da opereta francesa, já na passagem do século, contribuiria para um declínio acentuado do teatro sério, interrompendo a esperada eclosão do teatro naturalista no Brasil, a exemplo do que ocorrera com a literatura. Offenbach era o grande nome do momento, e a opereta acabou se aclimatando ao ambiente nacional pelo esforços de alguns atores, como Francisco Correia Vasques (o Vasques), José Augusto Soares Brandão (o Brandão) ou João

Machado Pinheiro e Costa (o Machado Careca). Junto às operetas, fazia sucesso na mesma época o teatro de revista, no qual se destacaria o nome de Artur Azevedo.

Mas como as tragédias e os dramas haviam sido solapados pelo furor do teatro musicado e como o Naturalismo não vingara no teatro, nosso universo cênico acabou privilegiando a comédia que, da tradição de Martins Pena, evoluiu para a comédia de costumes, representada por um Macedo e, mais exemplarmente, por um França Júnior.

A passagem do século XIX para o XX é marcada menos por um desenvolvimento efetivo do teatro nacional do que pela recepção de grandes companhias e nomes estrangeiros (Eleonora Duse, Novelli, Coquelin, Sarah Bernhardt). É por volta dessa época que se destaca, como dramaturgo e como crítico, o último grande nome de uma tradição teatral brasileira que vigorara durante todo o século XIX, Artur Azevedo: “as suas qualidades estavam na escrita teatral, feita para o palco, não para a folha impressa, contando de antemão o rendimento cênico proporcionado pelo jogo cômico dos atores. Incapaz de análises psicológicas ou de discussões morais, sabia delinear personagens e situações que faziam rir, de um riso simples e sem maldade. O seu diálogo sem pretensões não contém *mots d’auteur*, frases em que o escritor se sobrepõe pelo espírito às suas criaturas de palco. Ao contrário, o teatro de Artur Azevedo dá a impressão de objetividade – objetividade de palco, evidentemente –, de cenas que são engraçadas não porque o autor é espirituoso mas porque os homens, de parceria com as mulheres, é que se metem em boas enrascadas” (p. 147). De sua vastíssima produção teatral, o autor destaca, com propriedade, *A Capital Federal* (1897) e *O Mambembe* (1904).

Assim, num diálogo intenso com o próprio texto teatral, escrita numa linguagem fluente e cativante, sua *História Concisa do Teatro Brasileiro* parece ter sido escrita para se ler num só fôlego, como se o leitor desfrutasse de uma peça de um só ato, criada para ilustrar – metalingüisticamente – o surgimento e a evolução do teatro nacional.

Fazendo jus ao epíteto que complementa o título do livro (*concisa*), Décio de Almeida Prado lança mais uma obra que, como as outras de sua autoria, já nasce ocupando um lugar de destaque na historiografia teatral brasileira, devido a clareza da linguagem, à precisão dos conceitos e à perspicácia da análise crítica.

**SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*.**

**Rio de Janeiro: Record, 2000.**

Luísa Cristina dos Santos\*

Romance? Biografia, diário íntimo, memórias? Lembrando a têmpera de Mário de Andrade quando dizia: conto é tudo aquilo que eu quero nominar conto, prefiro autobiografia e ficcionalidade. Literatura confessional no alcance mais abrangente que a terminologia possa assumir. Narrando, o homem pode explicar seu passado e seu presente, aventurando-se por seu futuro; pode justificar, responsabilizar, ser verdadeiro ou mentir...

...Mas vamos logo à pré-história, pelo menos a alguns trechos dela, porque esta não é uma obra de memórias, apenas de retalhos, alguns falsificados pela recordação e pela fantasia. [p. 17]

Miguel Sanches Neto, sujeito histórico, constrói uma imagem de Miguel Sanches Neto personagem. O contexto histórico da escrita é explicitado para o leitor que já sabia, de antemão, dessa estratégia narrativa lúdica: o nome próprio do autor e o título do livro são indicadores formais do pacto proposto para o desvelamento do texto. Sua voz é ouvida de forma estereofônica, através da narração do protagonista, do Zé-Zabé, vó Carmen, Carmen a irmã, o professor Africano, a tia Lula, as putas-alegres, coloridas, cheirosas, o Jabuticaba, a Ilma-Elisa-Rúbia, a mãe, o pai, o padastro, e sua própria voz inserida no discurso:

Daí esta minha vontade de habitar folhas em branco para gastar este extenso estoque de silêncio, para dissipar esta herança de desejos... Não pude ser mais útil à sociedade, não salvo vidas como os médicos, não luto pelos miseráveis, não minimizo a solidão dos homens como as prostitutas, mas pronuncio palavras que viviam apenas virtualmente na cabeça de meus antepassados, eu toco estas palavras em estado imaterial com meu sopro, com meu corpo, com estes lábios rotos. [p. 240]

No empreendimento desta escritura, o autor elabora e comunica um ponto

---

\* Universidade Estadual de Ponta Grossa

de vista sobre si. Complexa ou ambígua, com os desvios das perspectivas do narrador ou do personagem, ela retém, em última instância, sua marca, impressão digital, em vista disso, insofismável. Para isso, a verdade seja dita, é preciso co-ra-gem. Coragem de expor a ferida mais íntima, a mais dolorida.

A instância fictiva, o ponto de vista do outro, é apenas um álibi para uma apresentação de si-mesmo.

... Em uma de minhas paradas, encontrei uma inscrição que me transtornou: Aqui jaz Miguel Sanches, saudades da família. Sem parar de ler esta frase, não conseguia sair da frente da lápide e nem olhar para outra coisa. Havia uma foto na cabeceira, mas não olhei, poderia encontrar, emoldurada por uma medalha de bronze, minha própria imagem. [p. 31]

Eis a tese da maioria dos lingüistas e logicistas: o nome próprio é em essência uma marca identificatória. Um nome nada tem de fortuito ou de natural. Assim, ser Sanches explica o caráter briguento, teimoso irritadiço, orgulhoso; Miguel Sanches era ser boêmio por vocação e gosto. O nome adquire, enquanto símbolo que estimula a associação do sujeito, uma potencialidade virtual enorme. Ele se torna elemento provocador da criação de fantasias que *in absentia* organizam a vida do sujeito. A transmissão do nome comporta, em seu seio, desejos. Transmitem-se, neste caso, através do contato afetivo e da linguagem, virtualidades.

O que fica patente, quando se lê este relato de vida, é, portanto, o caráter de certa forma ficcional dessa recriação entre o ser da experiência e a consciência, distante, dessa experiência. Quando o escritor se cria na sua escrita, ele está a se ver diante de um espelho. O jogo estabelecido por esta relação eu/outro, identidade/alteridade, é mais perceptível quando a questão é a identidade na produção escrita autobiográfica.

*Eis a saída do silêncio.* Miguel Sanches Neto elabora sua história de vida com liberdade narrativa, mostrando a impossibilidade de o sujeito falar de si sem fazer ficção. A autobiografia, permita-me a insistência, é uma vida escrevendo a própria vida. Na medida em que é uma revelação intencional, ela pode dissimular. Sanches posa para si mesmo, transformando-se em tecido-texto. Com mãos seguras, costura histórias, seus retalhos, às vezes com mínimas linhas, na confecção de si próprio. Há efetivamente uma espécie de escavação obsedante – por conflitos, crises, paixões. Expõe, ao mesmo tempo, o lado puro e luminoso da experiência humana.

Presente em todo o livro, um lirismo difuso, numa narrativa que flui e insti-

ga, manso rio na superfície, intensamente turbulento em suas águas profundas. Contribui para o fascínio de *Chove sobre minha infância* a paixão que emana de suas páginas, a plasticidade da linguagem, a presença tangível das personagens. No título, a chave mestra do romance, *chove*, a imagem da chuva sugere abundância, firme-se não-hiperbólica, derramamento, por outro lado, purifica, expurga, lava ... Sente-se o cheiro de terra vermelha molhada e de lava incandescente. A chuva escorre pela terra, a umidade se difunde e favorece o germinar da terra. Assim, o romance traduz a vida, a maturação da infância.

Resta-me, por fim, refutar uma das últimas afirmações de Miguel em seu belo romance: mãos pequenas são apropriadas sim para tarefas e gestos grandiosos!