

‘Teatro Nacional’: a construção de uma ideia durante as primeiras décadas imperiais

RAQUEL BARROSO SILVA*

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Nacional; Século XIX; Rio de Janeiro

No presente artigo pretendo analisar a construção da ideia de “teatro nacional”, forjada pelos homens de letras da Corte nas primeiras décadas imperiais. 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”. Portanto, não é minha intenção fazer uma revisão da história do teatro no Brasil, tarefa que já foi realizada por ampla bibliografia e que extrapolaria os limites deste artigo. Meu propósito é esclarecer os usos do termo em seu contexto e as transformações sofridas no “espaço de experiência” e no “horizonte de expectativa” contidos nele em diferentes momentos das três primeiras décadas que se seguiram à nossa independência.

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 à prática. Para alcançar tais objetivos tomo de empréstimo alguns pressupostos teóricos da história conceitual de Reinhart Koselleck, 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 linguística (KOSELLECK, 2006, p.193);

[...] 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).

* Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutoranda em História do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista CAPES. Orientada pela Prof.^a Dr.^a Silvana Mota Barbosa. A participação no XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social e apresentação do texto foi parcialmente financiada pela Fapemig.

Por meio de uma busca onomástica do termo “teatro nacional” em nove periódicos¹ 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.

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 para se referirem ao *Teatro Nacional de S. João* (1813-1824) ou ao processo de sua reconstrução após o primeiro incêndio.

A primeira ocorrência onde 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 o termo “teatro nacional” designava um teatro como “sistema”, tomando de empréstimo a expressão de Antônio Candido ao tratar de uma literatura nacional (CANDIDO, 2012), ou seja, como uma integração entre autores, intérpretes, obras e público. Escrevendo sobre os meios de se estabelecer um “teatro nacional”², 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*”. 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

¹ 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 (BIBLIOTECA..., 2013).

² “*Sobre a indispensabilidade de um teatro nacional, anunciamos que havíamos de discutir os meios de o estabelecer*” (THEATRO, 1827. p.28).

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 e por outro, a ausência do mesmo naquele momento.

Estreitamente ligado à história política imperial, podemos dizer que a história do teatro no Brasil esteve totalmente atrelada àquela. A morte de Dom João VI, em 1826, inquietou a jovem “nação” brasileira em relação à possibilidade de reunificação à antiga 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 de comentar um espetáculo ocorrido dias antes no *Teatrinho da Rua dos Arcos* (1826-1834)³, 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*” “*suaves e patrióticas reflexões*” (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 assás 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 platéia 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,*

³ 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..., 2013a).

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 tocada pelo redator foi o papel do teatro na formação da língua, parabenizando os jovens atores por aperfeiçoarem-se “*na arte de declamar, e na pureza da linguagem nacional*” (THEATRINHO..., 1828. p.2). E termina:

[...] 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 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*” (THEATRINHO..., 1828. p.2)) o teatro nacional se prestaria, não só, a ensinar o povo a ser nação, à medida que no início do século XIX “*a consciência nacional é produto da unidade política*”, “*expressa o pertencimento a um estado*” (CHIARAMONTE, 2003, p.90), mas também para mostrar ao Estado quem era seu povo (habitantes).

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 o que chamava de “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”. Quando, mais tarde, João Caetano assinou o contrato para assumir o *Teatro de São Januário* sob subvenção do Governo Imperial (1838), uma das cláusulas foi a obrigação de que um certo número de peças fossem 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, culminou na abdicação de Dom Pedro I em 1831. Menos de um mês depois da partida do Imperador português o *Teatro São Pedro de Alcântara* foi rebatizado, passando a se chamar *Teatro Constitucional Fluminense*⁴. Mais quatro meses se passariam e o mesmo Teatro se transformaria em palco do episódio conhecido como “tiros no teatro”, uma revolta promovida pelos liberais exaltados, com participação de diversas camadas sociais (BASILE, 2007).

Carl Seidler, mercenário alemão que esteve durante dez anos no Brasil e lutou na repressão da revolta no sul do Império, relatou que:

[...] após a abdicação, [...], uma política de nacionalização, que punha sob suspeição todos os estrangeiros, teria atingido também o “inocente pessoal do teatro”, embora despido, segundo Seidler, de qualquer “roupa política secreta” (CANO, 2001, p.137).

De acordo com Jefferson Cano, o relato de Seidler:

[...] ao passo que ressalta a reprovação de um europeu que se depara com a incursão de alguns mulatos pelas artes, também nos dá conta da particularidade deste momento, em que se exacerbava a politização do campo artístico (CANO, 2001, p.138).

A rivalidade entre portugueses e brasileiros só fez aumentar a partir deste momento - mesmo mitigada a questão da soberania e com as “*leis bárbaras, dignas do tempo da tirania*” (THEATRINHO..., 1828. p.2) parcialmente transformadas pelo Ato Adicional aprovado em

⁴ Em 1838 volta a se chamar *São Pedro de Alcântara*, mas desta vez em homenagem ao futuro Imperador, D. Pedro II (PRADO, 1999).

agosto de 1834. Em março do ano seguinte à aprovação do Ato, respondendo a uma publicação do *Jornal do Comércio* assinada por “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 Portuguesa⁵ no *Teatro da Praia de D. Manoel* (1834-1838)⁶.

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 tem 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 Africa e Velha Castro*, e outras muitas desta estofa, e mais algumas célebres composições do famigerado Sr. *Camillo José do Rosário Guedes*⁷, 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*⁸ edificaram no Rio de Janeiro para monumento do seu patriotismo, e sinal de amor e respeito 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 DA VERDADE, 1835. p.7)⁹.

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 DA VERDADE, 1835. p.7). Eles se indignavam com o fato de aquele Teatro, construído por portugueses, ocupado por uma companhia portuguesa e com um repertório, não apenas

5 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..., 2013).

⁶ Em 1838 passa a se chamar *Teatro São Januário* (CENTRO..., 2013).

⁷ Um dos artistas portugueses responsáveis pela construção do teatro.

⁸ Maneira a qual os brasileiros se referiam pejorativamente aos portugueses (JAROUCHE, 2007, p.16).

⁹ 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).

português, mas também cultor da história e da monarquia lusitana, recebesse do Governo subvenções para sua manutenção. O ator Vitor foi acusado de ofender “*muitas vezes com indecentes acionados ao melindre e decoro das famílias espectadoras*” (AMIGOS DA VERDADE, 1835. p.7). De acordo com os assinantes da carta a falta de decoro naquele teatro era tamanha que nele “*já se tem representado a Cena de Ébrio ao natural. Louvado seja Deus!!! E é esta a escola da Moral e Virtude que se restaurou no Rio de Janeiro?!*” (AMIGOS DA VERDADE, 1835. p.7). 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 DA VERDADE, 1835. p.7).

Assim a “teatro nacional” como edifício público que abriga espetáculos sob a subvenção do Governo¹⁰ somou-se novos sentidos: “teatro patriótico”¹¹, “teatro civilizador”, “teatro moralizador”¹² e “teatro feito por brasileiros”¹³. A apresentação do drama “*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 Januário* (1838-1862)¹⁴ marcou a maior aproximação desta acepção do termo “teatro nacional”¹⁵ à realidade concreta. Não é por acaso que a partir da estreia da peça de Gonçalves

¹⁰ Poderia haver citado também a segunda edição de 1838 do jornal *A Aurora Fluminense* (4 de maio) onde 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*”. 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 acoçados, senão de preferência, ao menos do mesmo modo que os estrangeiros*” (AO REDACTOR, 1838. P.4).

¹¹ Utilizo o termo “patriótico” no mesmo sentido usado pelo autor da carta citada, como teatro enaltecido 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 O *Teatro São Januário*, antigo teatro de D.Manuel era arrendado a João Caetano & Cia, subsidiada, por sua vez pelo governo imperial (CENTRO..., 2013).

¹⁵ Não pretendo aqui fazer um estudo destes textos em si. Esse trabalho foi realizado por grandes nomes da historiografia do teatro como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, João Roberto Faria e outros. (PRADO, 1999; MAGALDI, 1997; FARIA, 1993).

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).

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 combatida sendo representada no palco (assassinatos, prostituição, incesto, suicídios, devassidão) juntamente com seus efeitos degradantes, 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 acéfalo 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 corrupção do que de bons costumes¹⁶.

Em ocasião da representação de *O Rei se Diverte*, de Victor Hugo, Justiniano José da Rocha 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, 19/11/1836 apud CANO, 2001, p.23-24).

Gonçalves de Magalhães, “fundador” do drama romântico brasileiro também se manifestou a respeito do romantismo europeu, o qual havia conhecido através de contado direto com Alexandre Dumas e Vitor Hugo.

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).

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 (apud PRADO, 1997, p. 14).

Essas discussões e críticas sobre o “teatro nacional” faziam parte de uma questão mais ampla neste momento que era a constituição de uma Literatura e uma História nacionais. Por isso, as 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 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. Mas, 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).

As ocorrências no termo “teatro nacional” durante a década de 1840 mostram uma tendência de arrefecimento da discussão em torno do “teatro nacional”. De acordo com Souza:

O período que vai de 1838 a 1850 é pródigo em artigos de crítica teatral nos quais o tom é quase sempre de lamento por uma dramaturgia que, após um início promissor, não decolara, pelo menos da forma como os literatos gostariam que tivesse ocorrido. Salvo uma ou outra estréia 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* com o primeiro da capital (SOUZA, 2002). O *Teatro Ginásio Dramático* representava uma nova possibilidade de concretização de um “teatro nacional” senão em seu sentido pleno, ao menos naquele era o proeminente na ocasião.

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).

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 e a nacionalidade do enredo e da autoria. Este pode ser considerado o segundo momento em que a ideia de “teatro nacional” e o teatro real se aproximam.

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 espaço à proeminência do cunho social. Na literatura dramática, isto se refletiu na substituição do caráter histórico (história política) pelo contemporâneo, 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.

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. Disso decorreu que, na década seguinte (1860), quando o teatro alegre, ligeiro ou musicado, oposto a todos aqueles sentidos,

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

desse mostras de sua potencialidade, o “teatro nacional” passaria a ser encarado como natimorto.

Referências Bibliográficas

AMIGOS DA VERDADE. Snr. Redactor. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, nº15, 18 de março de 1835. p.7.

AO REDACTOR. *A Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, nº2, 04 de maio de 1838.p.4

BASILE, Marcello. Revolta e cidadania na Corte regencial. *Tempo* [online]. 2007, vol.11, n.22, pp. 31-57.

BIBLIOTECA Nacional Digital Brasil. Fundação Biblioteca Nacional. *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>> Acesso em: maio de 2013.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750 a 1880*. Ouro Sobre Azul: São Paulo, 2012. 13ª Ed.

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: 12 jan.2011.

CENTRO Técnico de Artes Cênicas/ Teatros do Brasil. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=51&cdP=18>> Acesso em 08 de 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. *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Faculdade de São Paulo, 1993.

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

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*. 3ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p.16.

KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 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 pp.87-111.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Global, 1997.

PRADO, D. A. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

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

SOUZA, Silvia Cristina Martins. O Teatro de São Januário e o “Corpo Caixeiral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista. In: *Associação Nacional de História – ANPUH XXIV Simpósio Nacional de História, 2007*. Anais...2007.

THEATRINHO da Rua dos Arcos. *A Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, nº19, 22 de fevereiro de 1828.p.2.

THEATRO. *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, nº. 02, 01 de outubro de 1827. pp. 28-31