



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p64-85

História da Cena

O teatro brasileiro nas crônicas de Lima Barreto (1911-1921)¹

*The Brazilian theater in the chronicles
of Lima Barreto (1911-1921)*

Paulo Maciel²
Lilia Moritz Schwarcz

Paulo Maciel

Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas
da Universidade Federal de Ouro Preto

Lilia Moritz Schwarcz

Professora Titular do Departamento de Antropologia da
Universidade de São Paulo

1 O artigo em parceria é um desdobramento do projeto de pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC/UFOP) voltado à investigação das distintas práticas historiográficas no e do teatro brasileiro.

2 Agradeço ao parecerista pelas recomendações e sugestões que contribuíram com o texto.



Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar o conjunto de crônicas teatrais de Lima Barreto publicadas de 1911 a 1920 nos jornais e revistas do Rio de Janeiro. Buscamos inserir sua crítica no contexto do pensamento teatral brasileiro da Primeira República e, sobretudo, no debate sobre a criação do teatro nacional. Esse debate oscilou geralmente entre o estímulo do poder público e a iniciativa privada, o gosto médio do público e dos especialistas, a consciência do atraso do teatro brasileiro e o desejo de sua atualização, a hierarquia dos gêneros teatrais e a hierarquia social.

Palavras-chave: Lima Barreto, Teatro brasileiro, Crítica teatral, Pensamento teatral brasileiro.

Abstract

This article aims to present and analyze the Lima Barreto's set of theatrical chronicles published from 1911 to 1920 on the newspapers and magazines of the Rio de Janeiro. We seek to insert his critique in the context of the Brazilian theatrical thought of the First Republic and, above all, in the debate about the creation of the national theater. This debate generally oscillated between the encouragement of the public power and the private initiative, the average taste of the public and the experts, the conscience of the delay of the Brazilian theater and the desire of the his update, the hierarchy of theatrical genders and the social hierarchy.

Keywords: Lima Barreto, Brazilian theater, Theatrical critic, Brazilian theatrical thought.

Introdução

De 1911 a 1921 Lima Barreto escreveu vários textos críticos sobre o teatro e a vida teatral no Brasil, textos que foram publicados sobretudo em seções fixas destinadas à cobertura da temporada ou da semana teatral. Ao deparar com essa contribuição crítica do autor, decidimos reunir essa produção para, a partir de uma visão de conjunto, compreender de que modo a fortuna por ele deixada dialoga com o pensamento teatral do período. Após a leitura dos textos, observamos que o tema recorrente em suas



crônicas, e que confere unidade ao seu exercício como crítico teatral, é o problema do teatro nacional.

Essa atividade era exercida por Lima Barreto paralelamente à sua produção como cronista da cidade e crítico literário. No entanto, enquanto essas funções são hoje bastante conhecidas, a face do escritor como incentivador do teatro é pouco discutida. A exemplo do que realiza em relação à literatura nesse mesmo contexto (BARBOSA, 1959; SCHWARCZ, 2017), os escritos de Lima Barreto sobre teatro se constituíram numa espécie de termômetro (nervoso) da temperatura da Primeira República.

O debate em torno do passado, presente e futuro do **teatro nacional** se converteu em matéria dos jornais em circulação na Corte e depois na capital da República expressando a dimensão pública do teatro brasileiro naquele contexto. Debate que trazia consigo alguns pressupostos que norteariam também as crônicas teatrais publicadas no Brasil do começo do século XX: a hierarquia dos gêneros, muitas vezes vista em homologia com a ordem social ou o gosto; a concepção de que a criação do teatro nacional residia na dramaturgia, no incentivo aos autores e às obras; o interesse puramente comercial dos empresários teatrais; a falta de estímulo do poder público ou as iniciativas equivocadas ou meramente paliativas tomadas por ele; a ideia do teatro como função civilizatória e moralizadora; o desencontro entre o palco e a plateia diante do drama.

Desse ponto de vista, as crônicas publicadas por Lima Barreto se inserem numa discussão então em curso incorporando a dimensão republicana da cidadania que, assim, permitiu ao autor avançar na crítica dos limites do projeto de constituição do teatro nacional devido ao tipo de pacto existente entre teatro, sociedade e Estado na Primeira República (1889-1930). Também permitiu introduzir, sob outro ângulo, a crítica de Lima ao “bovarismo” de nossas elites intelectuais, que construíam um fosso para com a realidade das populações nacionais.

Conforme confessou em “Uma coisa puxa a outra...”, publicada na *Revista Theatral* de 8 de abril de 1911, desde que passou a se interessar pelas letras viu-se diante da questão **transcendente** e **assustadora**: entender de teatro. Via os colegas e os amigos falarem **misteriosamente** sobre essa coisa que lhe escapava. Desde então fugiu da questão da mesma forma que,

quando estudante da Politécnica, fugira da **mecânica** e das **ciências ocultas**. Não deixou, porém, de fazer sobre o assunto algumas leituras que, somadas a sua experiência mambembe na casa do tio, permitiram decifrar o mistério escondido em “vagas teorias muito discutíveis” que diziam respeito ao cenógrafo, ao contrarregra e ao ator e nada tinham a ver com a arte de escrever para teatro:

Conclui então que aquilo que os meus amigos consideravam sabedoria teatral, quando não eram vagas teorias muito discutíveis, eram preceitos cabíveis a todas as artes: conhecimento do público, ótica do gênero, intuição de efeitos, etc.; era simplesmente técnica de cenógrafo, de contrarregra e de ator, propriamente destes, técnica que nada tinha a ver com a arte de escrever para teatro. (BARRETO apud RESENDE, 2017, p. 68-69)

As aptidões exigidas aos escritores nada teriam em comum com as dos demais agentes do fazer teatral, pois os candidatos a autor de teatro deveriam se preocupar, antes de tudo, com o desenvolvimento dos caracteres e o entrelaçamento das paixões postas em conflito segundo o gênero da peça.

Não sabemos ao certo as razões que levaram Lima, já escritor conhecido, da plateia à coluna teatral, das coxias às páginas dos jornais, mas podemos, ao menos, ter uma pista. *A estação teatral*, semanário dirigido por Renato Alvim, Carlos Leite e Gastão Pereira em 1910, promoveu uma enquete com a “moderna geração teatral” a respeito do teatro. Em resposta à consulta feita aos autores, o futuro cronista respondeu em carta ao redator do periódico salientando, logo de saída, sua dificuldade em dizer o teatro que preferia, pois, “nesse particular, como em vários assuntos, sou perfeitamente indeciso” (BARRETO apud BARBOSA, 1956a, p. 217).

Ao ler a pergunta sobre sua preferência em matéria de teatro teria tido o impulso de dizer que apreciava o clássico francês, mas, devido a suas restrições a Corneille e Voltaire, a resposta não seria de todo verdadeira. Por outro lado, havia Shakespeare, tão diferente dos clássicos franceses, Beaumarchais, Ibsen, “o Ibsen do Brand”, e os modernos Maeterlinck, Derrmay e Bataille. Além disso, não era de todo contrário ao *vaudeville*, aos *couplets* da opereta; conforme ressaltou, em suas predileções não havia uma regra geral (BARRETO apud BARBOSA, 1956a, p. 218).



Assim, desejaria falar do “alto teatro literário” florescente na Europa simplesmente por se tratar de tradição que, segundo observou, não existiria no Brasil, pois desde a colônia o teatro teria se mostrado historicamente longe ou distante do povo ou da massa da população, mas, quem sabe, sua afirmação fosse desmentida pelo Circo Spinelli: “pois é possível que o Benjamin esteja lançando as bases do nosso teatro nacional” (BARRETO apud BARBOSA, 1956a, p. 219). Assim, sua carta antecipa alguns dos motivos e das tensões que encontraremos mais adiante em suas crônicas, sobretudo as reviravoltas do juízo teatral de nosso autor. O desejo de falar, de um lado, a respeito do alto teatro literário e, de outro lado, do circo como matriz possível de invenção do teatro nacional, esse jogo de contrastes marca a crônica teatral e faz pensar, antes de tudo, na difícil relação do autor com o vocabulário do pensamento teatral que vigorava em seu tempo.

Não conhecemos igualmente os motivos que levaram ao seu relativo afastamento da crítica teatral após 1911, embora, ao longo de seu percurso mais amplo como cronista, tenha continuado exercendo a tarefa por meio de comentários dispersos que informavam sobre o aparecimento de uma nova peça; de uma nova obra ou autor; analisavam os resultados alcançados pelos candidatos a dramaturgos no Brasil, como exemplifica o artigo intitulado “O Garnier morreu”, publicado pela *Gazeta da Tarde*, de 7 de agosto de 1911, em que fez breve menção à publicação em dois volumes das crônicas teatrais de Candido Campos, sem tecer grandes considerações.

Nesse sentido, os juízos emitidos sobre os autores e obras mediante comentários esparsos de Lima desdobram aspectos abordados anteriormente pelo autor em suas crônicas de 1911, por exemplo, quando passou em revista os autores em evidência na capital. A exigência de proximidade entre o diálogo dramático e a língua falada pelo povo, entre o teatro e o seu tempo de literatura militante, distante do preciosismo verbal e do excesso retórico são partes importantes de seu ideário do teatro nacional. Fazia parte também do modelo de literatura militante que Lima Barreto professava. Uma literatura mais próxima da realidade de seu país e que dissesse respeito a ele (SCHWARCZ, 2017).

Para desenvolver o argumento, nos dedicamos, no segmento “Uma trajetória crítica que o tempo não esmorece”, a apresentar a contribuição³ do autor como cronista teatral⁴, salientando, seus outros vínculos com o teatro brasileiro do período. Partindo desse sobrevoo, aprofundamos a reflexão em “Lugares para o teatro na Primeira República (1889-1930)” analisando de que modo, naquele contexto, ele se apropriou do vocabulário crítico disponível e, dessa maneira, tomou posição no debate então em curso sobre os caminhos e descaminhos do teatro, em sua relação com a cidadania, no Brasil.

Uma trajetória crítica que o tempo não esmorece

Lima Barreto não acreditava que sua experiência de espectador e de leitor de peças servisse de credencial suficiente para habilitá-lo como crítico teatral. Mesmo assim, em “Uma coisa puxa a outra...”, publicada em 8 de abril de 1911 em *A estação teatral*, o autor, após se desculpar por sua ignorância a respeito do objeto da crítica, afirma que sua intenção seria apenas a de escrever “algumas considerações sobre o Theatro Municipal a partir do contrato do seu arrendamento” por Abadie Faria Rosa. Entretanto o desconhecimento do documento impede o cronista de apreciar a matéria, logo o motivo inicial passa a segundo plano, pois é a personalidade do autor, cifrada aqui na sua aversão ao **teatro-ribalta**⁵, que vem à tona como elemento da escrita.

Assim, a confidência ao pé do ouvido da crônica se converte num discurso que gira artificialmente sobre si mesmo, pois o sujeito que fala é o mesmo do qual se fala – para lembrarmos da observação de Michel

3 Seguimos a ordem cronológica de publicação das crônicas nos jornais e revistas, buscando reconstituir sua trajetória e, posteriormente, discutir mediante sua crítica mais regular seu pensamento acerca do teatro brasileiro.

4 A maioria de sua produção foi publicada na coletânea de críticas organizada por Beatriz Resende (2017), com exceção dos dois textos críticos saídos no jornal *O Theatro*, do Rio de Janeiro (BARRETO, 1911a, 1911b).

5 O termo ribalta era empregado na crônica teatral para nomear a arte da cena em contraponto à do texto dramático. Porém, no caso de Lima, acabou adquirindo outro sentido, associado ao empreendimento do Theatro Municipal do Rio de Janeiro enquanto um lugar de visibilidade para determinada parcela da sociedade e, sendo assim, voltado para atender aos seus interesses. Às vezes, a noção de **teatro-ribalta** se confunde com a de **teatrinho**, também utilizada, ironicamente, pelo autor para fazer referência ao caráter elitista da iniciativa do poder público que, por sua vez, limitava o acesso da população a determinados gêneros considerados mais elevados.



Foucault (1990, p. 11-12) sobre o paradoxo do enunciado de Epimênides: “Eu falo. Minto”. A crítica se torna paradoxal, situada entre a ignorância alegada e o conhecimento informado, assim, a autoria das suas crônicas residiria fora da página, permanecendo como questão em suspenso no discurso. Ao confessar-se sem as qualidades necessárias ao ofício, Lima se aproximava do público leitor e, dessa maneira, tomava posição mais como um sujeito ou cidadão qualquer do que como especialista e reclamava seu direito de participar do debate sobre os caminhos e descaminhos do teatro nacional. Buscando retirar das mãos especialistas e/ou dos diretamente envolvidos e interessados, naturalmente o recurso retórico empregado parece estratégico também para conferir uma dimensão pública ao debate sobre teatro que percorre as crônicas.

Deste ponto de vista, Lima Barreto achava que a solução para o problema do teatro nacional, conforme salientou na crônica seguinte em que retoma o tema, publicada em 22 de abril na *Revista Theatral*, estaria distante da mera edificação de prédios luxuosos e caros. Em parte porque tais projetos contradiziam os objetivos para os quais haviam sido criados, isto é, servir de palco aos autores nacionais e, dessa maneira, servir de incentivo à arte de escrever para teatro. Ressalta o autor o caráter elitista e excludente de projetos como esse que, antes, restringiam a formação de um público e sobretudo o acesso do povo, que figurava neles como “Pilatos no credo”:

Armaram um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro. Não se tratava bem do povo que sempre entra nisso como Pilatos no credo. Eternamente ele vive longe desses tentamens e não é mesmo nele que os governantes pensam quando cogitam dessas cousas; mas vá lá; não foi bem para o chefe de seção, o médico da higiene, o engenheiro da prefeitura, gente entre 600 mil réis mensais e cento e pouco. Pelo amor de Deus! Os senhores não vêm logo que essa gente não tem casaca e não pode dar todo o mês uma *toilette* a cada filha, e também a mulher! (BARRETO, 1911 apud Resende, 2017, p. 71-72)

Como alternativa à essa iniciativa considerada equivocada e excludente, Lima sugere um programa bem traçado.

O plano de ensino-aprendizagem teatral destinado à prefeitura não excluiria nenhum gênero teatral, mas os escalonava em três passos. O primeiro passo era representar para a população local da Saúde, da Cidade Nova, do Engenho de Dentro, *Seis degraus do crime*, *Remorso vivo*, *Os dois garotos*, mais mágicas, pequenas revistas, e também deveria contemplar o circo Spinnelli: “o único atestado vivo do nosso espontâneo gosto pelo teatro” (BARRETO, 1911 apud RESENDE, 2017, p. 73). Desse modo, seu plano atenderia à própria dinâmica da atividade teatral existente na capital da Primeira República (1889-1930) e impulsionaria o reconhecimento de sua pluralidade por meio da descentralização das atividades teatrais, além de propor uma educação do público que atendesse aos interesses da massa da população e ao seu pensar e fazer teatral.

Após esse “primeiro ciclo teatral”, a municipalidade deveria construir um teatro cômodo no centro da cidade e entregá-lo a uma companhia competente por meio de subvenção pública. Essa seria a ocasião para encenar Julia Lopes, João Luso, Roberto Gomes, Oscar Lopes entre outros autores nacionais, alguns autores portugueses e traduções do francês e outras. Os dois ciclos iniciais visavam mudar o gosto do público mais amplo pelo palco, inclusive o dos futuros escritores teatrais, e, uma vez garantido o ensino básico, poderia ser criado o superior voltado ao ensino da arte de representar, de “cenografar”, Shakespeare, Racine, Ibsen, Calderón, Goldoni e os “Dumas nacionais que aparecessem” (BARRETO, 1911 apud RESENDE, 2017, p. 73).

Para Lima Barreto e alguns de seus companheiros de geração, a questão do teatro nacional e de sua renovação passava, antes de tudo, pelo estímulo e pela promoção da arte de escrever para teatro, ou seja, tratava-se de um problema de formar autores e de criar obras. Mas, antes de tudo, seria necessário redefinir o pacto entre teatro, estado e sociedade que, desde Machado de Assis (1859, 1866)⁶, era visto como um problema para a definição de políticas públicas destinadas ao seu incremento no país. Nesse sentido, é preciso notar como o plano elaborado por nosso autor para o teatro brasileiro

6 Machado de Assis participou ativamente como crítico da constituição do ideal da formação do teatro brasileiro como parte integrante do projeto civilizatório do Império Brasileiro (1822-1888) e, ao mesmo tempo, como autor ao lado de José de Alencar, dentre outros escritores de drama romântico e realista.

sugeria um pacto mais amplo socialmente e bem distinto daquele que presidiu a criação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, segundo sua avaliação.

Na mesma época em que colaborava com a *Revista Theatral*, Lima publicou duas de suas críticas teatrais mais extensas no jornal *O Theatro*, do Rio de Janeiro que em 1911 estava sob a direção de Nazareth Menezes, sendo J. Ozório secretário e João Claudio colaborador efetivo. O periódico era vendido por 200 réis e as assinaturas custavam, anualmente, dez mil réis. O público a que se dirigia era variado, e, conforme observou Penna-Franca (2017, p. 30), as notícias teatrais eram dadas partindo de distintos enfoques, pois dirigidas a diferentes grupos de leitores-espectadores.

Em seu primeiro artigo publicado na coluna, em 4 de maio de 1911, “O Theatro Nacional: males, preconceitos e remédios”, Lima Barreto (1911a) dizia ter aceito o convite do editor do jornal para a escrita da coluna a fim de mostrar sua capacidade e habilidade para ocupar um lugar no futuro conservatório municipal. O cronista ao confessar sem peias que sua crítica estava baseada em seu cálculo e interesse numa posição junto ao futuro conservatório dramático salientava já, de antemão, o universo da matéria que trataria como sendo o primeiro dos males, além de deixar em suspenso os discursos e motivos patrióticos alegados para determinados cargos ou funções ocupados por intelectuais, homens de letras e de teatro durante a Primeira República.

O primeiro dos males identificado pelo autor dizia respeito aos empresários teatrais, pois além de lhes faltar dinheiro e faro para o negócio, depositavam toda sua confiança na imprensa, de modo que as peças teatrais escolhidas e encenadas pelos empresários eram sempre de gente do meio: articulistas, cronistas, repórteres e colaboradores. Mesmo reconhecendo que havia mérito em alguns deles, o tirocínio na imprensa lhes roubava a “vagabundagem” que julgava necessária à livre criação. A convicção estaria tão arraigada, que

só o J. Brito, o Marques Pinheiro, o Raul, o Antonio Simples, o Victorino de Oliveira, o arqueológico Guanabarrino, o João do Rio e – quem sabe? – o Osorio Duque Estrada, acanhado escritor português e grande poeta francês, serão aceitos e terão os seus trabalhos lidos pelos empresários. (BARRETO, 1911a, p. 10)

A confiança demasiada dos empresários na imprensa acabava por desestimular os candidatos a escritores de teatro, não fosse assim, poderia surgir um trabalho mais arrojado, um estímulo capaz de criar uma nova corrente para o teatro. Para isso, seria preciso contar com um empresário inteligente e ousado, segundo o autor, interessado em dar às nossas letras um teatro “mais ou menos próprio” (BARRETO, 1911a, p. 1). Essa relação entre o teatro e a imprensa aparece desdobrada na crônica de 20 de maio publicada em *A estação theatral*, do Rio de Janeiro, quando ressaltou outro motivo que separava o teatro brasileiro da massa da população: o interesse, quase exclusivo, do público pelos jornalistas e pelos críticos e o desconhecimento dos autores teatrais (BARRETO, 1911 apud Resende, 2017, p. 78).

O que seria um teatro mais ou menos próprio? Um teatro que ainda estava para ser criado pelos candidatos a escritores de teatro, capazes de forjar uma nova corrente e apoiados por um empresário inteligente? Mas onde encontrar o “mais ou menos próprio” do teatro a ser recriado? Questões que o autor buscou responder através das relações tecidas historicamente entre o teatro e as manifestações culturais do povo. Assim, o problema não seria apenas o do desconhecimento dos autores teatrais pelo público, mas também desses e das políticas oficiais com relação aos interesses da maioria da população, conforme observou em sua crônica de 6 de maio publicada na mesma revista, ao tratar dos autores em evidência na capital. Salientou como o temperamento e as habilidades técnicas de cada um dos autores seriam compatíveis ou não com o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundado recentemente: Coelho Neto, João Luso, Júlia Lopes, Goulart de Andrade, Gastão Tojeiro, Ataliba Reis, Oscar Lopes, Pinto da Rocha, Victorino de Oliveira, Bastos Tigre, J. Brito⁷ e alguns outros.

No caso de Gastão Tojeiro, Ataliba Reis, Victorino de Oliveira e J. Brito, a incompatibilidade com o edifício se devia à falta de pendor dos autores, de seus temperamentos e aptidões artísticas, para grandes máquinas sentimentais ou irônicas que o ambiente do “teatro da Avenida” exigia. As peças escritas por eles revelariam outras preferências, a ironia leve, a predileção pelas coisas ligeiras, revistas, *vaudevilles*, burletas. Gêneros teatrais que,

⁷ A maioria dos autores citados aparece no estudo de Eudinyr Fraga (1992), com exceção do grupo mais próximo à comédia, por exemplo, Gastão Tojeiro.

segundo sentenciou, não pedem os mármore e os ônix do edifício do prefeito “Passos” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 74). Identificada a incompatibilidade do primeiro grupo com o empreendimento, sua crítica se voltou para os dois especialistas do “teatro em versos”, Pinto da Rocha e Goulart de Andrade. Esses seriam os mais viáveis, porém nenhum dos dois havia alcançado o sucesso julgado merecido pelo cronista. Assim concluiu que nem em verso o Theatro Municipal podia ser viável (Ibid., p. 75).

Para o autor, o caso de Coelho Neto seria ainda mais singular, pois não possuía nem qualidades literárias, nem temperamento para o ofício de escritor de teatro, sobretudo devido a sua distância do diálogo familiar e das frases naturais⁸. Descontada a implicância, Lima ao assinalar a distância entre o temperamento e as habilidades técnicas do poeta e as exigidas ao escritor teatral não deixa de criticar, indiretamente, o ressurgimento do teatro declamado que havia se tornado teatro de tese, no qual a oratória predominava nas obras dramáticas em detrimento da linguagem falada⁹. Na direção contrária da cultura bacharelesca presente no teatro de tese, o cronista pensa num diálogo próximo da língua falada pelo povo ou pela massa da população. Esse era o projeto literário de Lima, “se aproximar do povo” (SCHWARCZ, 2017), que escorregava também para a cena teatral.

Enquanto a incompatibilidade dos demais residia na maior ou menor distância de seus respectivos temperamentos e habilidades técnicas do empreendimento, conforme o tom ou o gênero teatral praticado pelos respectivos escritores, o teatro de Júlia Lopes também não seria compatível com esse tipo de lugar por girar em torno de questões de família, da nossa família medíocre de paixões e aspectos que, por sua vez, limitava sua perspectiva e a impedia de nos mostrar o desenvolvimento da paixão através dos grandes gestos ou do cômico forte (BARRETO apud Resende, 2017, p. 75-76). Por outro lado, o problema de João Luso, seu “defeito insanável”, segundo Lima, seria o apego da alma e do pensamento do autor por Portugal expresso em suas obras que, mesmo sendo bem escritas, isto é, contendo um diálogo bem feito, não poderiam interessar à massa da nossa população:

8 Para uma visão distinta de seu teatro, ver Carvalho (2009).

9 O currículo formulado por Coelho Neto para a Escola Dramática Municipal compreendia, entre outras disciplinas, o aprendizado da oratória (Andrade, 1996).

“A vida do Brasil, não direi a política, mas a social e sentimental, é-lhe indiferente; e isso faz com que as suas obras não se pareçam nada conosco, sejam coisas no ar, embora bem escritas, com um diálogo bem feito, aliás pouco nervoso” (Ibid., p. 76).

O mesmo horizonte limitado com relação ao Brasil estaria presente na dramaturgia de Oscar Lopes, que para Lima carregava uma visão da sociedade nacional baseada num palacete de Botafogo: “Tem suas virtudes e tem os seus talentos. Há um sério defeito nele: é de Botafogo. A sua visão da sociedade nacional é de um palacete de Botafogo” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 76). Dessa maneira, sua obra não poderia ser o espelho da nossa vida, incapaz que era de exprimir aquilo que os simples fatos não dizem, conforme o cronista procurou exemplificar em seu comentário sobre o drama *Albatroz*: considerava-o uma tentativa forte, que, infelizmente, porém, tinha por ideia matriz uma concepção desproporcionada para o nosso meio; uma “invenção de aeroplano” (Ibid., p. 76).

Em carta destinada ao cronista, datada de 10 de maio de 1911, Oscar Lopes defendeu sua peça em função do gênero escolhido para tratar do tema relacionado à invenção do aeroplano. Segundo Lima, a peça só poderia ser entendida em chave cômica, pois faltariam ao país as condições necessárias para fazer do tema objeto de um drama. O colega alegou em sua defesa que, no Brasil, a questão do aeroplano estaria na ordem do dia: “Eu terminava o drama *Albatroz*, quando os jornais entraram a noticiar diversas experiências de um aeroplano, praticadas por um mecânico, em terrenos da Gávea” (LOPES apud Barbosa, 1956a, p. 231-232).

Na carta-resposta, datada de 16 de maio de 1911, Lima não desmentiu o recurso da defesa baseado na atualidade do tema mas insistiu que o fato por si mesmo não dirime seu juízo de que, entre nós, um inventor é cômico, pois no país encontraríamos, no máximo, “inventores catitas”; “sem disposição nenhuma para sacrifício, nem conhecimento de artes mecânicas, sem repousar sobre uma atividade industrial notável” (BARRETO apud Barbosa, 1956a, p. 233). É preciso levar em conta que se trata de um paradoxo mais geral, do qual nosso autor se vale partindo de uma visão do país já determinada para se contrapor ao sentido elevado ou heroico conferido à invenção na obra de Oscar Lopes; assim, a incompatibilidade entre o aeroplano, o drama

e o Brasil confirma a distância do escritor diante dos “inventores catitas”. Sendo assim, para finalizar a missiva contrariando as razões alegadas pelo destinatário da carta, informa que, mesmo o autor mudando de endereço, continuaria sendo de Botafogo:

Botafogano, meu caro Oscar, é o brasileiro que não quer ver o Brasil tal qual ele é, que foge à verdade do meio, e faz figurino de um outro cortado em outras terras. De modo que tu, mesmo indo para o Saco do Alferes, tu que querer fugir à nossa grosseria, à nossa fealdade, à nossa pobreza agrícola, comercial e industrial, és um botafogano. (BARRETO apud Barbosa, 1956a, p. 233-234).

Dando vazão à sua crítica às elites nacionais, concentradas em Botafogo, Lima encontra na peça de Lopes apenas o reforço da mentalidade “postiça” dos brasileiros (SCHWARCZ, 2017). Tratava-se do reconhecimento da nossa grosseria, fealdade e pobreza, enquanto um primeiro passo na direção contrária à mentalidade postiça sem aceitá-la simplesmente como forma de expressão da “massa da população”, mas tomando-as como ponto de partida e de chegada de um outro figurino teatral cortado no Saco de Alferes. Para que o teatro se tornasse de fato nacional, teria que interessar à massa da nossa população; seria preciso redefinir o pacto com a sociedade que, segundo o crítico, passaria além dos muros dos palacetes. Assim, exigiu dos candidatos um temperamento e um conjunto de habilidades técnicas que juntos fossem capazes de abarcar a vida mais larga da população e, assim, ampliar o horizonte intelectual das obras. Qualidades que, segundo observou, estariam presentes nas obras literárias de Hermes Fontes, Agripino Grieco, Ornellas e Oiticica que, mesmo sendo poetas maravilhosos, precisariam ainda tentar escrever para o teatro. Por outro lado, Costa Rego, Patrocínio Filho, Baptista Junior e Belmiro Braga, mesmo contando com peças publicadas e, em alguns casos, representadas no interior, tinham medo de todo o luxo e da imponência (BARRETO apud Resende, 2017, p. 77).

Podemos observar como a proximidade ou não dos autores e das obras do monumento teatral se revela uma oportunidade para o cronista, no fundo, mostrar a distância de todos eles da massa da população que, por sua vez, serviu de critério e de meio do juízo público da crítica

conforme almejado pela crônica. Lima não chegou a identificá-la em torno de determinado gênero teatral mesmo quando parece sugerir uma saída pelo circo. Assim, sua crítica acabou rompendo com a associação feita geralmente entre a hierarquia poética e a social pelos homens de teatro; pelo contrário, seu plano de ensino visava a pluralidade da experiência teatral, sem restringir ou excluir nenhuma das formas de pensar e fazer teatro existentes naquele contexto.

Lugares para o teatro na Primeira República (1889-1930)

A renovação do teatro nacional esbarrava, segundo Lima, em determinados limites e também em alguns preconceitos que, como observou, eram responsáveis pelo curto e problemático alcance republicano das políticas públicas voltadas à área, das peças ou dos dramas emergentes na capital. Do ponto de vista técnico, salientou em suas crônicas e cartas problemas com relação à composição dos personagens; à incapacidade de alguns autores de conceder autonomia a sua criação ou a seus personagens; à ausência de um desenho mais aprofundado dos caracteres dos personagens; à dificuldade em desenvolver um diálogo mais familiar, próximo da fala cotidiana e, portanto, contrário à verborragia e à oratória que encontramos na dramaturgia do período.

Tais aspectos poéticos são descritos sempre em sua relação com o temperamento e as habilidades técnicas que permitiriam ao crítico abarcar seu sentido social e político. Lima observou o universo limitado de personagens e situações girando em torno do interesse de poucos, desdobramento da perspectiva **palaciana** diante dos temas e questões recortados em seus textos. A categoria do temperamento foi fundamental enquanto estratégia crítica, pois permitiu ao autor relacionar a questão poética à vida republicana que, segundo sua perspectiva, não parecia dar um bom drama. Podemos observar a vinculação entre a poética teatral e a política republicana pontuada mais claramente na crônica publicada em 25 de maio em *O Theatro*, do Rio de Janeiro, em 1911.

Nesse sentido, o velho debate sobre a decadência do teatro nacional em função do sucesso dos gêneros de teatro ligeiro ganhou inflexão crítica na pena de Lima Barreto que procurou explicar a força da revista recorrendo à sua relação

com vida política; conforme observou, o “Brasil é um país em que só a política, a política da hora presente, domina, e só as questões atinentes a esta interessam e arrastam os espíritos” (BARRETO, 1911b, p. 10-11). Por esse motivo, a revista sobreviveu a seu tempo em detrimento do drama, da comédia e da tragédia, pois diferente deles, atenderia à necessidade mental do povo pelas coisas atuais, coisas mais ou menos referentes ao governo e à política. Sendo assim, o espectador via no teatro apenas um erro do prefeito ou de uma parcela do governo (Ibidem).

A discussão sobre a decadência ou a inexistência do teatro nacional, que foi ironicamente recuperada na crítica de Lima Barreto ao teatro brasileiro de seu tempo, estava baseada no princípio da divisão e da hierarquia clássica e burguesa entre os gêneros poéticos que, por sua vez, organizava a produção, circulação e recepção teatral como um todo no país desde o século XIX. Em sua perspectiva esse esquema de pensamento e trabalho reforçava a distância entre o teatro e o povo, pois impedia seu acesso e conhecimento do universo teatral mais amplo restrito às elites. Além disso, como se dizia avesso a escolas e movimentos, considerava mais importante um ensino teatral que compreendesse a pluralidade de estilos e contextos.

Para tanto era preciso refundar a relação entre o teatro brasileiro e a massa da população com base na cidadania republicana, afinal de contas a concepção do cronista dessa relação passava, antes de tudo, pelas respostas dadas pelos homens de teatro brasileiros aos dois eventos recentes: a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. A questão da distância entre o palco e a plateia não era nova e deitava raízes na crítica teatral da metade do século XIX, sobretudo nas crônicas teatrais de Machado de Assis (1859 e 1866), que partiam da situação da arte dramática entre nós reduzida, segundo argumentou, ao simples foro de uma secretaria de Estado: “desceu para lá o oficial com todos os seus atavios: a pendula marcou a hora de trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública” (ASSIS, 1944, p. 7). Além do regime monótono de trabalho, não havia iniciativas nascidas do povo que abrissem uma nova direção para a arte dramática, limitada à rotina teatral de seu tempo, nem por parte do **tablado** nem para além dele. Era justamente o desencontro entre palco e povo que o autor

verificava em seu tempo: “a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a plateia um vácuo imenso de que nem uma, nem outra se apercebe” (Ibid., p. 9).

Vácuo entre o ideário teatral abraçado pelos autores brasileiros candidatos a escritores de drama e a plateia que preferia se divertir em detrimento de moralizar seus sentimentos. Nesse sentido, precisávamos de uma iniciativa que agrupasse palco e plateia segundo o horizonte da arte moderna (Ibid., p. 10) e fosse capaz de expandir o alcance da reforma operada por um grupo de homens; reforma que, até então, teria atendido apenas a uma fração da sociedade (Ibid., p. 11), ainda que tivesse produzido efeitos importantes ao “inocular em algumas artérias o sangue das novas ideias, mas não pode ainda fazer relativamente a todo corpo social” (Ibid., p. 12). Porém, ao contrário da saída elitista e autoritária para o problema apontada pelos intelectuais e homens de teatro desde o século XIX, para Lima melhor seria aproximar a revista da comédia aristofânica, enquadrá-la numa “moldura inverossímil de alta invenção” contendo quadros de costumes, charges (bem disfarçadas) a personagens atuais, pois dessa forma atenderia ao público e às letras imortais. Não satisfeito com a provocação, acrescentou que não esperava um ou meio Aristófanes, um quarto já estava bom (BARRETO, 1911a, p. 7-8). Assim, podemos perceber que nosso autor, paradoxalmente, sugeriu uma saída farsesca para o problema. Quem sabe também a Primeira República não fosse, na sua visão, nada mais do que uma moldura inverossímil de alta invenção que, para existir, necessitava da imprensa, da literatura, do teatro e que, mesmo assim não convencia o público de que se tratava, de fato, de uma República.

Neste sentido, o cronista foi capaz de avançar na discussão a respeito da sobrevivência do teatro ligeiro deslocando o problema da responsabilidade do público ou do seu gosto médio, da incapacidade ou da dificuldade dos autores, do desinteresse dos empresários, para compreendermos o seu sentido partindo de seu alcance político diante dos dois acontecimentos que inauguram o século XX no Brasil¹⁰. O Império, em seu declínio, arrastou consigo as tragédias clássicas e os dramas românticos que giravam em torno

10 Franco Moretti (2008), em *A literatura vista de longe*, salienta justamente esse caráter de disputa e competição entre distintos gêneros literários, procurando, dessa forma, compreender os motivos que, na história da literatura, garantiriam a sobrevivência ou o desaparecimento desses gêneros.

justamente da família imperial e das façanhas da corte portuguesa. Por outro lado, o fim da escravidão caducou o drama abolicionista, uma das principais feições do drama buguês no Brasil. Além disso, a Abolição da Escravatura problematizava o espaço reservado ao negro como personagem no teatro brasileiro, conforme estudado por Flora Süssekind (1982) e Angela Alonso (2015), que precisaria também ser calibrado. É nessa direção que deveríamos compreender a cobrança feita por Lima Barreto a Coelho Neto, que teria excluído o negro do universo de seus dramas.

A desavença não parou por aí. Ressalvados os ressentimentos muito justos (SCHWARCZ, 2017), no dia 24 de junho, em “Qualquer coisa”, Lima Barreto voltou sua crítica contra a nomeação de Coelho Neto para diretor do Theatro Municipal. O cronista discordava dos **louvaminhas** que aprovavam o gesto oficial, pois se dizia temeroso de que o poderoso literato levasse para o teatro do Rio de Janeiro a fina flor da mocidade literária, conforme observou: “essa fina flor é estranha à cidade, pelo nascimento, pelos sentimentos e convicções” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 82).

Mesmo depois do malogro de Coelho Neto à frente da Escola Dramática Municipal, lamentava o cronista, foi indicado para o cargo de diretor do teatro recém fundado pela municipalidade. Desse ponto de vista, as políticas públicas implementadas e as iniciativas particulares dos autores destinadas ao incremento do teatro nacional acabaram se relevando um desastre não apenas pela incompatibilidade de autores e obras com o empreendimento, mas sobretudo pela exclusão da população do projeto de renovação pretendido e apresentado em seu nome.

O distanciamento entre o teatro e a população parece fundamentar a ironia do discurso do cronista (a indecisão do autor da fala) sobre a inexistência de um teatro no Brasil que, assim, colocava em dúvida o objeto de seu próprio juízo. Em 15 de julho, Lima se vale de uma passagem de Rémy de Gourmont – que dizia ser a teologia a ciência mais interessante, pois era obrigada a inventar seu próprio objeto – para concluir que a *Revista Theatral* também possuía um ar familiar com a teologia e teria inventado no Rio de Janeiro, no Brasil, o seu próprio objeto, o teatro, conforme salientou: “Alguns dos senhores já viu, nas nossas festas do interior, qualquer coisa popular, inventada ali mesmo, que, de longe, lembrasse teatro? Nunca. Não há nas rudimentares necessidades

estéticas e motivos da nossa população nada que se encaminhe para o teatro” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 86-87).

Houve tentativas, mas essas não se ligaram, não se soldaram, não determinaram uma evolução, devido à pouca aderência histórica do teatro junto ao povo que teria consequências duradouras; bastava olhar para as representações vazias, a famosa vaia das cadeiras vazias, observou. A crônica de Lima Barreto, em seu giro histórico, mostra que nem no passado, nem no presente, o teatro teria alcançado no Brasil um espaço junto ao povo equivalente ao das demais artes (música e dança especialmente) e, desse modo, não chegou a formar uma rotina, nem caiu no gosto do povo, além de permanecer abandonado pelo poder público. Mas o problema poderia ser visto também como uma vantagem nossa, segundo a perspectiva de Lima: “quem sabe não se alargará, não se ampliará, e um teatro português, nacional ou imitado, venha aparecer afinal, à custa de outros esforços que os seus façam nascer? Nada se pode afirmar, e tudo se pode esperar. Esperemos” (BARRETO apud Resende, 2017, p. 87).

O problema do teatro nacional, segundo Lima, residiria no fato de ele não ter encontrado lugar junto ao povo nem no passado, nem no presente. Nesse sentido, as iniciativas e os projetos oficiais, os autores e as obras apenas reforçavam ainda mais a homologia entre a hierarquia poética e a social. Assim, seu empenho crítico pode ser pensado de acordo com os termos presentes na carta dirigida a Miguel Austregésilo, datada de 14 de dezembro de 1918 e publicada na revista *Comédia*¹¹ nesse mesmo dia. Nela, Lima Barreto respondeu ao pedido do colega informando que “queria mostrar que o teatro sempre foi uma tribuna onde se discutiam todas as questões morais, sociais e políticas que interessavam um povo” (BARRETO apud Barbosa, 1956b, p. 136). Observou que essa relação interessada entre o teatro e a sociedade era uma das garantias da prosperidade do atual teatro francês e, outrora, havia sido também a do teatro de José de Alencar, França Júnior e outros (Ibid.).

A carta insere suas crônicas num contexto teatral e histórico mais amplo e, ao mesmo tempo o coloca ao lado de uma tradição, por assim dizer, de autores e críticos teatrais do passado. Não se trata de uma filiação, mas uma

11 Revista teatral dirigida por Levi Autran que surgiu em 1916 com periodicidade quinzenal prevista e foi publicada, de forma irregular, até 1919.

forma de inserção irônica do juízo presente nas crônicas numa tradição do pensamento teatral, pois de um lado reconhece a importância do teatro como tribuna, de acordo com o ideário romântico e ilustrado de teatro proposto pelos autores citados na carta, de outro lado desconfia do alcance republicano e democrático de tais projetos.

A posição crítica de Lima Barreto a respeito do alcance republicano do teatro de seu tempo se baseia na tese da continuidade do processo de exclusão da massa da população do teatro brasileiro, após a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. Mesmo reconhecendo em algumas matrizes populares uma saída cômica para a constituição do teatro nacional, não as identificou como propriamente populares ou próprias de um grupo, tanto que soube incorporar ao seu plano de ensino também a defesa de uma saída dramática renovada, desde que ambos os caminhos fossem capazes de incorporar a massa da população e, assim, ampliar o seu horizonte crítico. Neste sentido, nosso cronista ultrapassou os termos do debate sobre a renovação do teatro durante a Primeira República mostrando em suas crônicas o entrelaçamento de ideias, obras, autores, iniciativas teatrais e políticas públicas de exclusão do povo do seu direito ao teatro no Brasil do começo do século XX.

Considerações finais

Os elos entre Lima Barreto e o teatro brasileiro não são poucos. Além das crônicas aqui apresentadas, teríamos ainda que percorrer um acervo mais vasto, por exemplo, suas peças e correspondência. Mesmo que sua crônica teatral não tenha inovado o repertório conceitual já existente na virada do século, conforme sugerido por Flora Süssekind (1993), deu-lhe outro contorno em função de sua agenda republicana passada a limpo em torno do teatro nacional. As consequências desse gesto são importantes para compreendermos a atualidade de sua interpelação ao teatro brasileiro ainda hoje e, assim, nos perguntarmos até que ponto a história, a teoria e a crítica teatral no país avançaram no reconhecimento da cidadania como critério de ajuizamento dos seus passos poéticos.

Uma vez que a permanência da revista se explicaria pela mentalidade política da sociedade brasileira, melhor seria, pois, transformá-la numa farsa¹² para, quem sabe desse modo, espelhar de fato sua relação com o Estado brasileiro, ao contrário do ponto de vista elevado defendido e adotado pelos autores emergentes na capital. Não obstante, se for válido esse juízo, então o teatro de revista e o circo não eram ou não significavam para o autor formas populares de representação da massa da população? Tais questões dizem respeito aos lugares reservados ao critério de povo na relação entre o Estado republicano e o seu ideal de teatro nacional. De um lado, as crônicas teatrais de Lima Barreto questionam a identificação imediata do povo e ou da massa da população com determinados gêneros (por exemplo, com o circo e a revista), desfazendo a homologia aceita entre hierarquia poética e social; de outro, reconhecem o teatro como um direito de todos(as) cuja aprendizagem residiria, por sua vez, num plano de ensino público e voltado à pluralidade e à multiplicidade da experiência teatral de seus respectivos portadores sociais.

Vale lembrar que o longo percurso histórico desenvolvido pelo pensamento teatral brasileiro em torno da questão do teatro nacional nos mostra, além da persistência do tema, os diferentes significados artísticos, sociais e políticos assumidos pelo problema na pena dos autores. Dessa perspectiva, as crônicas teatrais de Lima Barreto permitem pensar de que forma nosso autor mobilizou o gênero (crônica), o pensamento teatral de seu tempo e sua pessoa para sua tomada de posição em nome da massa da população num debate público no qual ora se identifica como um homem sem as qualidades do especialista, portanto, leigo como um cidadão qualquer, ora se mostra como estudioso do assunto, diferente, assim, do público leitor. A origem incerta do discurso torna indeterminado o sujeito da fala e, assim, dimensiona a

12 A farsa como chave de leitura da formação e da modernização do teatro brasileiro foi proposta também pelas crônicas teatrais de Antônio de Alcântara Machado publicadas na década de 1920 (LARA, 1987) e, mais recentemente, conforme a perspectiva crítica renovada por Iná Camargo Costa, sobretudo em seu ensaio intitulado “A comédia desclassificada de Martins Pena” (1998). Mas, na pena de Lima Barreto, a chave cômica reivindicada não foi pensada em oposição à renovação dramática, no seu caso em particular a farsa não foi vista como uma invenção ou linguagem do povo, mas do poder, sendo assim, não servia de contraste para o universo limitado e excludente dos dramas dos autores emergentes, conforme o critério republicano reivindicado pelo seu juízo.

forma republicana do teatro brasileiro, sua ideia de um teatro que deveria ser “militante” pois identificado com os temas de seu momento e os problemas de sua população (SCHWARCZ, 2017).

De todo modo, a ambiguidade da crônica sobre as formas da relação entre o teatro brasileiro e a massa da população persistiu e ganhou contorno distinto ao longo dos séculos XX e XXI; de um lado por meio de projetos de educação do público pelas escolas e/ou pelo palco visando sua inclusão segundo os termos dos homens de teatro, de outro lado pelo reconhecimento das manifestações culturais e das práticas artísticas identificadas ao povo e/ou aos excluídos como origem de um discurso próprio, pois eram tidas como espontâneas e mais igualitárias se comparadas ao autoritarismo e ao eurocentrismo dos intelectuais ilustrados.

Referência bibliográfica

- ALONSO, A. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.
- ASSIS, J. M. M. **Crítica Theatral**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1944.
- BARBOSA, F. A. (org.). **Lima Barreto**: correspondência. São Paulo: Brasiliense, 1956a. Tomo I.
- BARBOSA, F. A. (org.). **Lima Barreto**: correspondência. São Paulo: Brasiliense, 1956b. Tomo II.
- BARBOSA, F. A. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- BARRETO, L. O Theatro Nacional: males, preconceitos e remédios. **O Theatro**, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 10-11, 4 maio 1911a.
- BARRETO, L. O Theatro Nacional: males, preconceitos e remédios. **O Theatro**, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, p. 7-8, 25 maio 1911b.
- CARVALHO, D. C. **“Arte” em tempos de “chirinola”**: a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2009.
- COSTA, I. C. A comédia desclassificada de Martins Pena. *In*: COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 125-155.
- FOUCAULT, M. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Princípio, 1990.
- FRAGA, E. **O simbolismo no teatro brasileiro**. [São Paulo]: Art Tec, 1992.
- LARA, C. **De Pirandello a Piolim**: Alcântara Machado e o teatro no modernismo. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- MORETTI, F. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

- PENNA-FRANCA, L. Uma imprensa para o teatro. **Clio**: revista de pesquisa histórica, Recife, n. 35, p. 24-50, jul.-dez. 2017. DOI: 10.22264/clio.issn2525-5649.2017.35.2.do.02.
- RESENDE, B. (org.). **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- SCHWARCZ, L. M. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SÜSSEKIND, F. **O negro como Arlequim**: teatro & discriminação. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- SÜSSEKIND, F. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. *In*: SÜSSEKIND, F. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993. p. 53-90.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 18/10/2019

Publicado em 09/03/2020

