



Sobe o pano:

o teatro amador na cena carioca do final do século XIX e início do XX

Luciana Penna Franca¹

Resumo

Compreender o teatro amador no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX é como tentar espiar por detrás das cortinas de um grande espetáculo. Num primeiro olhar sobre o panorama teatral desse período encontramos o teatro musicado como o grande sucesso. No entanto, um olhar mais cuidadoso sobre a imprensa da época aliada a outras fontes demonstra a presença de um outro teatro: o teatro amador. Foi a partir da leitura de alguns cronistas que faziam também a crítica teatral, que descobri importantes informações sobre esse teatro. É sob esse enfoque que pretendo mostrar neste artigo um teatro amador atuante, centro de discussões e espaço em que se constituíam e se expressavam sentidos e percepções sobre o processo de transformação da capital.

Palavras-chave: teatro amador, Rio de Janeiro, imprensa, subúrbios

The curtain goes up:

The amateur theater in the carioca scene

at the end of the XIXth century and the beginning of the XXth

Abstract

Understanding the amateur theater in Rio de Janeiro at the end of the XIXth century and the beginning of the XXth is like peeking at the backstage of a great play. At first when we look at the theatrical scenario of this period we find the review theater as a great hit. However a closer look over the press of the time and allied to other sources shows the presence of another one: the amateur theater. After reading quite a few chroniclers who also were the theater critics I found out important information about this theater. It's under this perspective that this article intends to show an active amateur theater, center of discussions and a place where meanings and perceptions were built and expressed in the transformation process of the capital.

Key words: amateur theater, Rio de Janeiro, press, suburbs

¹ Luciana Penna Franca é doutoranda em História no PPGH da Universidade Federal Fluminense e defendeu sua dissertação de mestrado *Teatro Amador: a cena carioca além dos arrabaldes*, em 2011 pela UFF. *Email* para contato: lucianagremlim@gmail.com

Sobe o pano:

o Teatro Amador na cena carioca do final do século XIX e início do XX

O panorama teatral do final do século XIX e início do XX, no Rio de Janeiro, demonstra, num primeiro olhar, o predomínio do teatro de revista na cena carioca. No entanto, uma atenção maior à pequena imprensa, às memórias de autores, jornalistas, críticos e intelectuais da época e a alguns pesquisadores dedicados ao teatro e ao teatro operário mais especificamente, aponta para um outro caminho a seguir: o teatro amador. O "teatrinho", como era chamado por vários cronistas, se revelou muito mais disseminado e atuante do que naquele primeiro olhar. O teatro amador ocupava um espaço importantíssimo na capital apresentando uma diversidade de artistas, públicos, gêneros e propostas surpreendente.

Os periódicos específicos sobre as questões do teatro, produzido durante esse período, são significativos no Rio de Janeiro, tanto em número² quanto em diversidade – podiam pertencer a clubes dramáticos, grupos operários, imigrantes, artistas, a imprensa de grande circulação —, e nos permitem levantar, ainda que estritamente sob o aspecto quantitativo, uma questão sobre a importância do teatro na capital federal. Busco explorar aqui algumas questões sobre esses jornais e revistas, particularmente em que medida eles atuavam na formação de públicos e plateias e como intervinham em um debate mais amplo sobre os rumos do teatro na cidade. Nas colunas desses periódicos e da crítica teatral, os jornalistas recomendavam peças e companhias de atores, debatiam necessidades do meio, como a criação da escola dramática ou mais textos de autores brasileiros, comentavam sobre as salas de teatros, a tradução de textos estrangeiros e a atuação dos artistas.

Os inúmeros jornais e revistas encontrados variam quanto às propostas, aos objetivos e aos grupos que os produziam. Podiam pertencer a um clube dramático e pretender “moralizar a sociedade” (*O Amador*, 1888); ou ser um jornal operário e, através de grupos dramáticos amadores, financiar suas publicações, que propunham melhorias na qualidade de vida desses trabalhadores e divulgavam seus ideais

² Foram encontrados mais de cem periódicos que falavam sobre teatro no período entre 1850 e 1920. Alguns exemplares se encontram no IHGB, mas a maioria está nos setores de periódicos e obras raras da Biblioteca Nacional.

anarquistas;³ podiam falar mal dos empresários que lidavam com o teatro como uma mercadoria e selecionavam textos teatrais de autores ligados à imprensa.

Alguns periódicos pretendiam estimular a ousadia de autores e artistas (*O Teatro*, 1911). Havia também os jornais de grande circulação, como *O Malho* ou a revista *Fon Fon*, que sempre reservavam um espaço para o teatro; ou ainda um almanaque visando atender o “público inteligente e progressista que habita nos subúrbios” (*Almanaque Suburbano*, 1911). Boletins e anuários eram também meios de divulgação do que acontecia no meio teatral, e mais, de necessidades vividas pelos artistas, como fazia, por exemplo, o *Anuário da Casa dos Artistas*, fundada pelo ator Leopoldo Fróes em 1918. Esses periódicos eram, então, mais um recurso para a divulgação de ideias, propostas e alternativas, e se tornaram fundamentais na história da imprensa e do teatro. Assim, o resgate dessas fontes traz importante contribuição para que esses sujeitos, tanto os que figuravam nas manchetes quanto os que as escreviam, entrem para a memória dessa história que estamos construindo.

A imprensa era uma parte ativa na constituição de públicos, autores e companhias teatrais na cidade, além de formadora de opinião. Liam-se nos jornais as críticas teatrais, a divulgação das peças em cartaz, as histórias peculiares que aconteciam nos teatros da cidade, a convocação de artistas para ensaios e os convites aos leitores para participarem dos eventos promovidos por certo clube ou grêmio dramático. Havia biografias de atores e atrizes e discussões que, muitas vezes, deixavam claras as ideias de determinado articulista ou crítico. Um exemplo disso foi a discussão sobre a crise do teatro nacional que tomou as páginas dos periódicos durante décadas.

Nesse sentido, é possível perceber nas páginas desses jornais e revistas, espaços de atuação de autores teatrais, ensaiadores, diretores e donos de companhias e teatros que tinham a preocupação de manter o vínculo com pessoas ligadas à imprensa, ou mesmo serem eles próprios os colunistas de tais periódicos.

A partir desta investigação, busquei jornais e revistas que fossem mais específicos sobre teatro e, mais ainda, teatro amador. Os periódicos foram levantados desde o ano de 1850 até 1920. Os exemplares encontrados são, em sua maioria, os primeiros números do primeiro ano de publicação. Alguns possuem diversos exemplares

³ Como o Grupo Dramático de Teatro Livre que se apresentou no Centro Galego, em 1907, e colaborou com o valor obtido com a venda de ingressos para o incentivo à publicação dos periódicos *Tierra Y Libertad* e *Terra Livre*.

que continuam ao longo dos anos, mas estes são em menor número. E foi partindo da análise dessa documentação que percebi a presença do teatro amador não apenas nos subúrbios cariocas, como vários articulistas da imprensa e críticos teatrais comentavam, mas também no Centro, próximo aos grandes teatros e às companhias teatrais profissionais. O “teatrinho”, como se referiam ao teatro amador, abarcava artistas dos mais diferentes grupos sociais e atraía plateias que se mostraram diversificadas e que tinham uma voz atuante e transformadora, não apenas em seu cotidiano domiciliar como também no ambiente de trabalho, nas associações de trabalhadores, nas rodas sociais que frequentavam e na construção de um novo e moderno Rio de Janeiro.

4

O memorialista Luiz Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, afirma que esses teatros estavam em todos os recantos da cidade, não apenas nos subúrbios:

Não há recanto da cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho, um grupo de amadores e, o que é melhor, uma numerosa e entusiástica plateia.

Possuímos, no centro, o Hodierno Clube, instalado no casarão do teatro Fênix, que espera a picareta de Passos, tendo por ensaiador melhor técnico que no gênero possuímos, o velho Heller. Além do Hodierno, há o teatro do Ginástico Português, o do Clube da Gávea, o do Grêmio de Botafogo, o do Elite, do Andaraí, o do Tijuca e o do S. Cristóvão. Há-os em Catumbi, no Itapiru, nas Laranjeiras, na Saúde (Clube Talma), no Campinho, em Cascadura e até em Jacarepaguá. (EDMUNDO, 2003, p.280)

Além da questão geográfica, Luiz Edmundo nos mostra ainda como os amadores se organizavam. Para reconstituir a composição social e localização desses grupos amadores uma nova documentação foi incorporada: os pedidos de licença para funcionamento dessas instituições e também seus estatutos enviados à polícia.

Através da consulta a esses materiais, totalizando cerca de trinta e três caixas no Arquivo Nacional, consegui reunir informações como endereços de teatros, nomes de grupos e entidades, que permitiram realizar um mapeamento da diversidade de grupos e indivíduos envolvidos com o teatro amador e novas evidências sobre a dimensão que o teatro amador tinha e que ainda não havia sido retratada nas histórias do teatro brasileiro.

Além disso, com base nesses dados foi possível elaborar um mapa com a localização aproximada dos múltiplos espaços onde os amadores se apresentavam na cidade. Entre 1865 e 1920 foram encontrados cento e quarenta e um diferentes locais onde grupos amadores faziam teatro, identificados como grêmios, clubes, palcos, teatrinhos e sociedades amadoras. Eram mais de vinte organizações amadoras na região

central da capital e alguns bairros se destacam com um número surpreendente de teatros, como São Cristóvão e Botafogo – com sete cada um – e Riachuelo com cinco; ou, ainda, a presença desses grupos em bairros muito distantes do centro naquele momento, como Santa Cruz, Jacarepaguá, Realengo ou Cascadura.

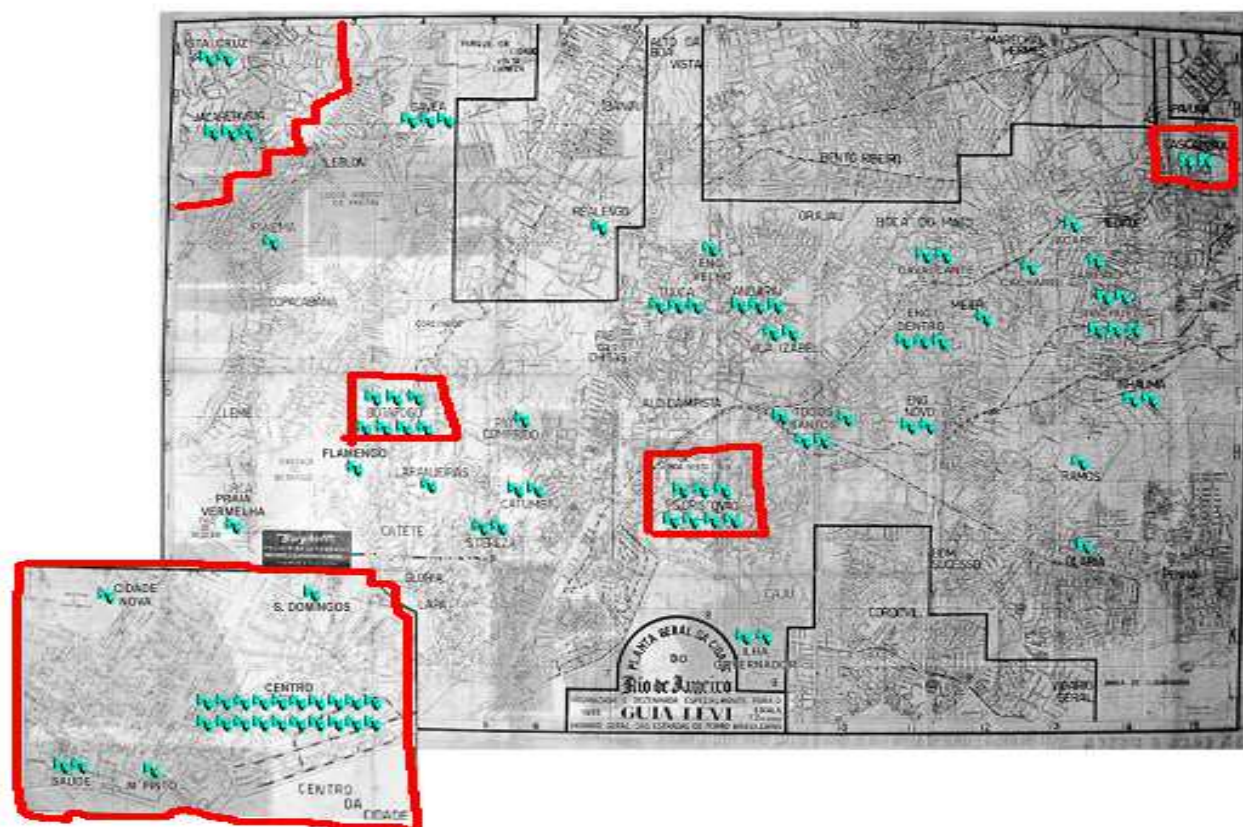


Figura 1

Destaque para as áreas mais distantes e de maior concentração dos clubes amadores.
Planta Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 1955. Acervo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Entre os sete grêmios encontrados em Botafogo, havia o Grêmio Amadoras da Flor de São João, que pretendia “ser dançante, recreativo e familiar”, formado apenas por senhoras ligadas à Sociedade Musical Flor de São João. No Centro, a Estudantina Furtado Coelho também estava ligada ao Grêmio Dramático de mesmo nome que, segundo os estatutos, era quem determinava as regras para os dois grupos, sendo a diretoria formada pelas mesmas pessoas. Com características bem distintas de outros clubes, havia o Centro Galego, com sócios que deveriam ser de Galiza ou ser filho de pai galego – apesar de aceitar os brasileiros, portugueses ou provenientes de outras províncias espanholas –, mas em categoria diferente dos primeiros. Os estatutos do

Centro Galego são muito específicos em relação às homenagens, festas e atos patrióticos que deveriam cumprir; além disso, também tinham uma forte preocupação com a educação dos participantes e filhos de participantes. Outro clube cujo nome indica ser constituído por imigrantes, o Luzitano Club, no entanto, não fazia distinção de nacionalidade dos sócios. Uma preocupação comum de todos eles era com a criação de uma biblioteca para os associados. Essa preocupação também estava presente entre os membros do Recreio Dramático Juventude Portuguesa e no Theatro Club ou no Grêmio Dramático Taborda, sediados no Centro do Rio de Janeiro. Ainda nessa área, encontrei, pelo menos, dois grupos mais ligados aos operários e seguidores da ideologia anarquista, que eram: o Grupo Dramático Teatro Livre e o Grupo Dramático Anti-Clerical.

Já em São Cristóvão, o Club Dramático de São Cristóvão teve problemas sérios com a polícia, em 1907, o que acarretava dificuldades na concessão da licença de funcionamento. Localizado na rua Senador Alencar, o clube tinha, entre os membros da diretoria, o professor do internato do Ginásio Nacional, Benedito Raymundo da Silva, o guarda livros Joaquim de Castro Rocha, o funcionário público Frederico Fonseca, o funcionário da Sociedade Nacional de Agricultura Octavio Campos da Paz e o negociante Alfredo Moreira de Oliveira. Os motivos da acirrada discussão eram vários: o horário de encerramento contra as ordens da delegacia – três e quatro horas da manhã -, o tesoureiro ter sido processado por ser banqueiro conhecido do jogo do bicho e também por ofensas físicas, além da apreensão, na sede, de apetrechos de jogos proibidos como dados, panos verdes, trombones, copos de couro e fichas. O clube contra argumentou dizendo já ter feito mudanças na diretoria e que *os objetos encontrados faziam parte do corpo cênico* e, não eram para jogos proibidos. Diferente das amadoras de São João, o clube não fazia distinção de sexo e admitia sócios entre quinze e vinte e um anos, com autorização dos responsáveis e posição definida; contava com corpo cênico próprio e um diretor de cena – escolhido pela diretoria, com plenos poderes para agir na esfera de suas atribuições, devia apresentar com antecedência a peça escolhida para o espetáculo do mês seguinte junto com um orçamento, era responsável pelo quadro dos amadores e tinha que apresentar um relatório anual dos fatos concernentes ao seu cargo. Determinava ainda que os familiares e convidados dos sócios deveriam sentar nas últimas filas de cadeiras do teatro; forte indicativo que os



outros lugares eram ocupados por quem comprava os ingressos para os espetáculos.

Octuz, articulista de *A Época Theatral*, de 1917, dá algumas pistas sobre as dificuldades enfrentadas pelos artistas amadores, sua forma de sustento, quem eram esses sujeitos e por que se propunham a fazer teatro sem transformá-lo em um meio de subsistência:

(...)

Conhecemos, porém, a sinceridade e a boa vontade com que quase todos agem, mas o que há são muitos e fundos obstáculos a vencer: os meios da vida, que não o palco, dos amadores, os lugares arredados em que residem, as vantagens numerosas feitas “mais ou menos” etc. É preciso, porém, e justo que o povo suburbano os auxilie e estimule material e moralmente, com seus aplausos... e com as suas contribuições mensais. (OCTUZ, 1917)

A publicação de crônicas nos periódicos também atuava na formação de públicos e de opiniões, como era o caso daquelas escritas por Arthur Azevedo para o jornal *A Notícia*, em uma coluna semanal intitulada *O Teatro*, mantida durante o período de 1894 a 1908. Arthur Azevedo dizia que esses “diletantes” não dependiam da bilheteria para sobreviver e, por isso, eram uma possível solução para a discutida “crise do teatro nacional” (AZEVEDO, 1999, p.204-05), tema abordado por inúmeros jornalistas e críticos teatrais⁴. Apesar de grande parte de suas crônicas se referir aos amadores “pertencentes às classes altas da sociedade” (NEVES e LEVIN, 2009, p.91), como ressaltam as organizadoras do livro, pode-se incluir em suas críticas outros grupos menos abastados, como o funcionário público Castro Viana: “Tenho as melhores notícias do desempenho dos papéis, e, ao que parece, mais uma vez o brilhante amador Castro Vianna teve o ensejo de mostrar que nasceu para o teatro, seja embora um simples funcionário publico” (AZEVEDO, *A Notícia*, 1905).

Outros exemplos são o professor da Escola de Medicina, o Dr. Chagas Leite, que tinha um teatrinho à rua Muratóri, o Dr. Bandeira de Gouveia, médico da polícia, Coelho Magalhães, cenógrafo hábil e pai do pintor Gaspar Magalhães, o escritor e cônsul Ricardo de Albuquerque, Silveira Serpa, promotor público, Cunha Júnior e Lupércio Garcia, ambos advogados, o capitalista Augusto Bracet, o corretor de fundos Joaquim Teixeira, Paiva Júnior, oficial da Marinha, e Francisco Valente, do *Jornal do*

⁴ Os críticos teatrais e articulistas dos jornais usavam o que chamaram de “modelo europeu” para avaliar o teatro nacional e, utilizando esse parâmetro viam as comédias ligeiras, revistas e operetas como um teatro inferior.

Brasil (EDMUNDO, 2003, p. 281-82); todos eram amadores que atuavam ou escreviam para o teatro e deixaram marcas indelévels. As peças encenadas variavam em gênero, podendo ser dramas, altas comédias, revistas, operetas ou mesmo óperas. Luiz Edmundo comenta a procura das seguintes peças por amadores nas livrarias da cidade: *Doutoras*, de França Jr, e *Fantasma branco*, de Macedo, ambas comédias de um ato.(EDMUNDO, 2003, p.280)

É possível reunir histórias como a de Ernesto de Sousa, pai de Gastão Penalva, autor de peças, canções, músicas e monólogos, que ergueu um palco em sua residência no Andaraí, na rua Leopoldo. Essas histórias nos levam a pensar na proliferação desses palcos e de suas encenações, que contavam com a presença de carpinteiros, maquinistas, amigos e vizinhos voluntários.(EDMUNDO, 2003, p.281) O próprio Ernesto de Souza seria quem, mais tarde, fundaria o Grêmio Dramático do Andaraí, na rua Barão de Mesquita.

Os espetáculos, muitas vezes, atrasavam por falta ou esquecimento de algum objeto de palco, que em seguida tinha sua substituição improvisada. Erros, por vezes, podiam transformar um drama em comédia, mas o que importava era não apenas a diversão, mas também a democratização do teatro; textos literários eram levados a públicos que, morando em bairros mais afastados ou não, participavam de discussões levantadas pelas peças, fossem revistas ou dramas, clássicos da literatura ou textos escritos pelos próprios participantes das peças.

Os amadores tinham propostas específicas dependendo do grupo que participava, podendo ser um simples divertimento ou uma discussão política; mas, certamente, exprimiam diferentes identidades, demonstrando disputas e tensões sociais.

Apesar dos improvisos, as organizações amadoras não eram espontâneas, como afirmava Luiz Edmundo, os estatutos desses grupos demonstram que eles seguiam regras claras, funcionavam dentro das leis e restrições impostas pelo governo e alguns tinham inclusive sua representação através de bandeiras e cores determinadas.

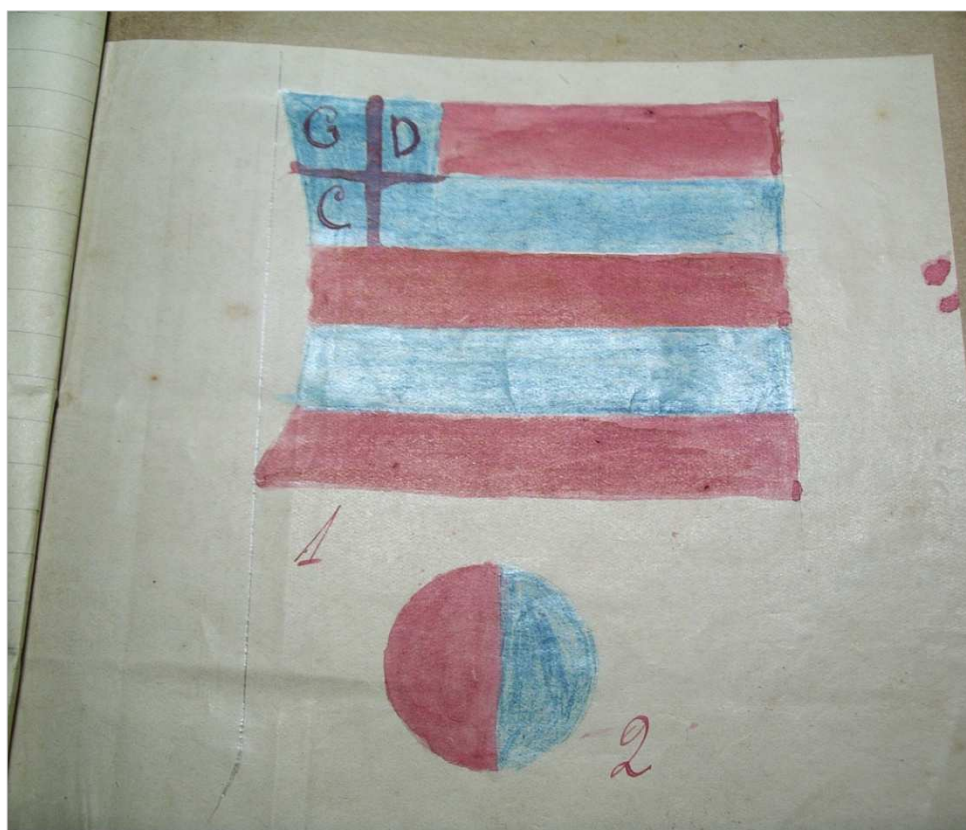


Figura 2

Estatutos do Grêmio Dramático Cardonense de 1918, Arquivo Nacional, caixa IJ6 648.

Em 1906, Artur Azevedo escrevia em sua coluna *O Theatro* uma reclamação sobre o número reduzido de espetáculos na cidade. No entanto, sua reclamação diz respeito apenas ao teatro profissional, porque ele comenta sobre o crescimento dos teatros de amadores:

Não! Isto não pode ser! Numa capital tão grande como a nossa, com uma população que tem crescido de ano para ano, e sempre fez do teatro o seu divertimento predileto, é impossível que haja um numero tão reduzido de espetáculos! (...)

Outros dizem que os amadores dramáticos substituíram os artistas, e o theatrinho o teatro; há, realmente, no Rio de Janeiro um número considerável de sociedades particulares, cada uma das quais por via de regra, dá um espetáculo todos os meses, – mas sociedades dramáticas sempre as tivemos; não eram tantas como hoje, mas, em compensação, havia menos gente, e deixem lá! nem elas podem competir como teatro a valer na apresentação de todos os elementos indispensáveis á satisfação do publico; nem este encontra nelas o ambiente especial nem as emoções que procura.

Não quer isto dizer que as sociedades de amadores não sejam dignas de animação e de apreço; tenho-me fartado de repetir que são elas o nosso único viveiro de artistas; assim o fossem também de autores, sendo que algumas, ainda neste particular, têm feito as mais louváveis tentativas.” (AZEVEDO, 1906)

Além da proliferação dos palcos amadores pela cidade, Arthur Azevedo se refere a eles como um viveiro de artistas, fossem atores, atrizes ou autores teatrais. Em suas crônicas, Arthur Azevedo também cita vários nomes de amadores que se tornaram famosos no teatro profissional, entre eles: Itália Fausta, Guilhermina Rocha, Leopoldo Fróis, João Luiz Paiva; e entre os portugueses que trabalharam no Rio de Janeiro: José Antonio do Vale, Maria Pinto, Luiza de Oliveira, Julia Moniz, Jesuína Saraiva, Carlos Leal e Alfredo Miranda. (NEVES e LEVIN, 2009)

Os jornais especializados em teatro citam diversos casos de profissionais vindos de grupos amadores. O periódico *O Theatro*, cujo diretor era Nazareth de Menezes, em sua coluna dedicada ao teatro amador, legendou uma foto de Castello Branco dizendo: “...inteligente e aplicado, começou sua carreira nos palcos particulares, revelando-se logo um amador corretíssimo. Fez parte da companhia que trabalhou no Municipal” (*O Theatro*, 1911).

O jornalista Hermano Possolo, na coluna “Actores”, elogiava a atriz Maria da Piedade, portuguesa que viveu no Rio de Janeiro e começou sua carreira como amadora na Sociedade Esther de Carvalho, em 1893, representando o drama *O poder de ouro*, e com apenas 14 anos já desempenhava o papel de Julia. (*O Theatro*, 1911) Ou o ator José Bernardo Silveira, que começou trabalhando numa marcenaria e atuava na antiga Sociedade Dramática Filhos de Talma; seguindo para outros clubes, tornou-se empresário de uma companhia teatral; trabalhou no Circo François, foi dirigido pelo ator Francisco Santos e após uma longa trajetória chegou ao Teatro Municipal. (*O Theatro*, 1911) O *Almanaque Suburbano*, periódico anual, em 1912 fez uma homenagem a Julio Cesar de Magalhães “esforçado cultor da arte dramática”, que atuava desde os 14 anos em teatros particulares e apresentava-se em clubes dramáticos. Foi fundador do Club Dramático de Villa Isabel, do periódico *O leque*, diretor de *A Ribalta*, órgão do Club Thalia, onde também era ensaiador e diretor de cena, além de autor de diversas peças teatrais. (*Almanaque Suburbano*, 1912).

De um lado vemos, então, amadores que se destacaram e entraram para o teatro profissional. Porém, existiam aqueles que faziam questão de manter-se no amadorismo. Danielle C. Carvalho, em sua dissertação de mestrado, analisa duas peças escritas por Coelho Netto em que o autor preferiu escolher um elenco amador, alegando que o profissional não era de qualidade, uma vez que fazia revistas e vaudevilles. Ela analisa essa relação que os amadores estabeleciam com os profissionais e diz que muitos não

gostariam de exercer a profissão, por ser profundamente estigmatizada.

Arthur Azevedo pondera que, se já encontrava dificuldades para dizer a verdade aos atores de profissão, teria a pena “eternamente suspensa” se tivesse de analisar o desempenho de uma senhora da “*haute gomme*”, além de ter de escutar um “Este sujeito trata-me como se eu fosse uma atriz!”, caso fizesse uma observação desagradável sobre a mesma. (CARVALHO, 2009, p.22)

O trecho dá uma importante indicação sobre quem eram esses amadores escolhidos por Coelho Netto: “senhora da ‘*haute gomme*’”. Então havia uma parte dos grupos mais abastados da cidade que queria fazer teatro, sem, no entanto, tornarem-se profissionais. Nesse caso, o preconceito com as atrizes era razão para permanecer no amadorismo, mas sem perder o que eles entendiam como qualidade artística.

Apesar de escrever bastante em suas crônicas sobre o teatro amador, Arthur Azevedo era sempre reticente em suas críticas. Ele dizia que “em se tratando de récitas de amadores, a critica perde naturalmente os seus direitos (...)” (AZEVEDO, 1905). Não obstante, era aí que ele depositava suas esperanças para resolver a “crise do teatro brasileiro”. A maioria dos articulistas da época falava dessa crise quando discutia a questão do teatro de qualidade e se referia ao teatro de revista como um texto que não era “sério”. Interessante a contradição do próprio Arthur Azevedo, que aderiu a esse discurso mas, ao mesmo tempo, era um dos maiores autores de revistas (ficando particularmente conhecido por suas revistas de ano). Esse escritor sugeria que o teatro amador aproveitasse sua falta de interesse comercial para ser um “educador de plateia”, produzindo textos inéditos “de qualidade” de autores brasileiros, que fugissem ao gênero musical.

A compensação do trabalho amador não é ser chamado à cena oito ou dez vezes, nem cinquenta, mas ter a consciência de haver contribuído para educar o gosto dos seus concidadãos.

Fazer com que estes aplaudam o mau teatro é abusar da inconsciência e da sua ingenuidade; é pervertê-los ainda mais; é arrancar-lhes do cérebro as últimas noções, que porventura lá se conservem, do que seja literatura dramática.

O Elite deve ser uma casa de ensinamento e, e preguemos o termo, de sacrifício, o que aliás não o impedirá de ser, antes de tudo, um lugar onde a gente se divirta. (AZEVEDO, 1905)

É importante notar que ele está falando do Elite Club, que tinha como participantes figuras pertencentes àqueles grupos mais abastados da sociedade. E, em outra crônica, em 1908, ele repete seu discurso para os amadores do Club Fluminense, do qual participavam artistas desse mesmo grupo social.

Muitas vezes tenho dito, e não cansarei de o repetir, que os nossos clubs de amadores devem por em contribuição o talento literário dos seus associados, e representar de preferência a outras quaisquer, as produções originais que desse

esforço resultem. Vejo com prazer que o Club Fluminense, o Club 21 de Maio e outros compreendem e sentem essa necessidade e, se mais não fazem, é por circunstâncias independentes dos seus bons desejos. Só tenho palavras para animá-los nessa boa trilha. Uma peça mal feita por um sócio tem num teatro de amadores, significação mais elevada que a mais perfeita obra-prima do teatro estrangeiro. (AZEVEDO, 1905)



Figura 3
Prédio do "Casino Fluminense", anos 30, já então sede do Automóvel Clube do Brasil que, ao falir, deixou o prédio ao abandono. http://3.bp.blogspot.com/-xWj_DHo3ric/UDZD53FrD8I/AAAAAAAAABLs/e26lpvqR0oc/s1600/AutomClub-dec1930111.jpg

Podia-se educar a sociedade através da dramaturgia. É exatamente essa a proposta de Arthur Azevedo nos trechos destacados acima e também de alguns jornais dedicados ao teatro. Como o clube dramático Gonçalves Leite deixava claro no primeiro número do seu periódico *O Amador*, em 1888, seus objetivos: “... moralizar a sociedade ensinando-lhe como se desafronta graves ofensas, qual o fim sinistro de uma paixão ou vida desregrada, as flores que recebem os heróis do bem e os grilhões que oprimem os heróis do mal.” A ideia era de que os amadores deveriam tomar para si a “missão” de levar o “bom teatro” ao público. Esse “bom teatro”, segundo Azevedo, era o teatro nacional, escrito por autores brasileiros, os quais ele valorizava mais do que a uma “obra-prima do teatro estrangeiro”. Na verdade, o que esses críticos queriam era levar os padrões de determinados grupos sociais às plateias heterogêneas que frequentavam os teatros. A “crise do teatro nacional”, lamentada por inúmeros intelectuais da época, era, na verdade, fruto de um preconceito e do paradigma europeu tentando moldar a cidade.

Nesse sentido, podemos pensar também nos grupos amadores e libertários

estudados pela jornalista Roseli Fígaro, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que fez um estudo sobre o circuito cultural do teatro amador e operário luso-brasileiro em São Paulo e fala do crescimento desses grupos amadores a partir de 1904. O teatro, para os líderes das associações desses trabalhadores, era uma boa maneira de mobilizar a comunidade para incrementar a participação nas entidades associativas de socorro mútuo, recreativas, desportivas e dramáticas. As peças teatrais, comédias e dramas, principalmente, tratavam de temas os mais diversos, desde aqueles relacionados às lutas proletárias, às condições de trabalho até aqueles relativos à moral e aos valores familiares. Essa realidade de São Paulo tinha semelhanças com o que estamos vendo no Rio de Janeiro.

Para Luciana Barbosa Arêas, os grupos amadores de trabalhadores podiam incentivar a sindicalização dos trabalhadores por meio das peças teatrais apresentadas nos festivais. Era uma forma de pensar sobre a realidade que esses trabalhadores viviam e, a partir daí, tentar melhorar a situação. Ela conta sobre os grupos dramáticos 1º de Maio, Germinal e Cultura Social, atuantes no Rio de Janeiro, que construíam palcos e cenários e confeccionavam os próprios figurinos — sempre simples e muitas vezes reutilizados em diferentes peças por falta de verba para os novos. Mas isso não invalidava o objetivo da empreitada, que era fazer o operário pensar suas condições de vida e compreender os aspectos teóricos básicos da teoria anarquista. Para isso, as peças libertárias eram escritas de forma simples e didática e o mundo anarquista representado de forma atraente “envolvendo os espectadores em uma grande catarse” (ARÊAS, 1996, p.34). O jornal *O Barbeiro*, em edição de 1926, nos mostra o objetivo didático dessas encenações:

O teatro – mesmo o que é feito por amadores – é um dos mais úteis senão agradáveis dos esportes. Ele nos proporciona entre outras coisas a cultura dos gestos e das maneiras. Corrige defeitos de linguagem, e obriga-nos à execução de uma perfeita estética.

Frequentar pois os *nossos* teatros, as nossas “soirées”, pertencer ao G.D.I. (Grupo Dramático Internacional) e auxiliá-lo em tudo que for possível é mostrar gosto artístico e progresso individual. (*O Barbeiro*, 1926)

Até os anos 1920, os textos encenados eram principalmente traduções de originais europeus, podendo-se destacar os autores Pietro Gori, Malatesta, Francisco Ferrer e Jean Grave. A partir daí, surgiram mais textos de autores residentes ou que haviam residido no Brasil, como Neno Vasco, Gigi Damiani, Felipe Morales e Artur Rocha. Esse teatro era divulgado principalmente na imprensa operária. O jornal operário

Liberdade, que foi publicado entre 1917 e 1919, manteve uma coluna fixa de notícias e críticas sobre teatro operário e amador, assinada por Miquelote Viana. (ARÊAS, 1996, p. 33-35)

Milton Lopes, da Federação Anarquista do Rio de Janeiro, escreveu um artigo chamado *Memória Anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro*, para o Núcleo de Pesquisa Marques da Costa. Nesse artigo ele cita inúmeras peças teatrais, autores, artistas e grupos amadores que se apresentaram em diversas ocasiões para os frequentadores do Centro Galego, na antiga Rua dos Ciganos, entre a praça Tiradentes e o Campo de Santana. O artigo cobre quase vinte anos da história do movimento anarquista e operário no Rio de Janeiro, período do apogeu de sua militância e que marcou o Centro Galego como espaço de fundamental importância no desenvolvimento de uma cultura libertária e de apoio mútuo inserida nesse contexto de lutas do operariado carioca.

O primeiro registro, levantado por Lopes, data de 12 de outubro de 1903, na estreia do Grupo Dramático de Teatro Livre — estabelecido na Associação Auxiliadora dos Artistas Sapateiros, à Rua dos Andradas número 87, Centro do Rio —, com as peças *1º de Maio* (de Pietro Gori), *O mestre* e *A escola social*. O primeiro ensaiador e organizador do grupo foi o gráfico anarquista espanhol Mariano Ferrer, e a orquestra era predominantemente feminina. Dois integrantes do grupo, Luiz Magrassi e Antonio Domingues, fariam parte da comissão organizadora do I Congresso Operário Brasileiro, em 1906. Outro nome importante desse grupo que iria se destacar no movimento anarquista é o do operário espanhol José Romero Ortega, conferencista de diversos eventos importantes ocorridos no Centro Galego. Ulisses Martins, espanhol, tipógrafo e ator do Grupo Dramático, mais tarde se tornaria ator profissional. Milton Lopes cita diversos outros eventos realizados no Centro Galego e destaca a figura de Helio Oiticica como palestrante em diversos desses eventos. Também ressalta uma parceria casual ou proposital — o que não lhe diminui o caráter significativo — com outro grupo amador: o Grupo Dramático Anticlerical, com sede à Av. Marechal Floriano, número 112, que pretendia “dedicar-se às representações teatrais e à propaganda dos ideais de emancipação humana”(LOPES), apresentando em diversas ocasiões a peça *O pecado da simonia*, de Neno Vasco, entre várias outras. Em 1907, ocorreram apresentações do Grupo Dramático de Teatro Livre, e Milton Lopes nos dá importante informação sobre os ingressos cobrados:

No dia 14, de acordo com o balancete publicado, 185 pessoas pagaram entrada, totalizando 370 mil-réis de ingressos, o que significou, deduzidos os gastos, a soma de 199\$600, dos quais 98\$800 remetidos à *Tierra y Libertad* e o restante à *Terra Livre*. Faltava ainda cobrar oito entradas, cujo produto seria dividido igualmente entre os dois jornais. (LOPES, p.3)

Vê-se aí importante conexão entre o Centro Galego e o patrocínio de jornais operários com uma colaboração significativa vinda da cobrança de ingressos para o teatro amador. Assim, tanto o Centro Galego quanto os jornais operários são construções importantes de espaços e alternativas nas formas de luta de trabalhadores. Se fizermos uma conta simples, dividindo o valor arrecadado pelo número de pessoas, encontraremos o valor de 2 mil-réis por ingresso. O preço das cadeiras de primeira classe nos teatros do Centro, como o Carlos Gomes ou o São Pedro, saía pelo mesmo preço, e no São José podia ser encontrado ainda por mil-réis ou até 500 réis, o lugar mais barato - dados referentes a 1920 (GOMES, 2004, p.93). Luiz Edmundo também comenta os preços cobrados para uma ópera no teatro Lyrico no ano de 1901:

15

Nos anúncios do dia 26 de setembro são estes os preços das localidades, no Lírico: frisas e camarotes de 1ª classe, 60\$; de segunda 40\$; *fauteil* de orquestra e de varanda, 12\$; cadeiras de segunda classe, 5\$; galerias, 3\$000! Convém observar que os empresários, por essa época, pagam o aluguel do teatro que não é do governo numa média de conto de réis por espetáculo. E ganham, assim mesmo, rios de dinheiro! (EDMUNDO, 2003, p.210)

Andrea Marzano fala sobre a possibilidade de cidadãos mais ou menos abastados frequentarem os diferentes teatros, profissionais ou amadores, no século XIX, assim como os diversos gêneros teatrais que estavam ao alcance de grande parte da população:

... com mil-réis no bolso um habitante do Rio de Janeiro podia escolher, em julho de 1867, entre assistir da segunda classe, no recreio da Fábrica de Cerveja da Rua da Guarda Velha, ao espetáculo do “homem incombustível”, deliciar-se com três comédias em um ato e duas cenas cômicas, uma delas escrita por Vasques, nas gerais do Teatro de São Cristóvão, ou divertir-se no Circo Olímpico com a Companhia Bartolomeu. (MARZANO, 2008, p.64)

O que percebemos é que a escolha de uma peça encenada por amadores não se dava pelo preço dos ingressos, já que eram exatamente os mesmos dos espetáculos profissionais (fossem revistas ou não). A opção pelo teatro amador se dava por interesse pelo tema debatido e pela participação nos eventos dos grupos com que cada sujeito se identificava, fosse pelo envolvimento político, pela vizinhança ou por simples diversão. O importante aqui é pensarmos que o preço dos ingressos cobrados por amadores nem sempre se diferenciava dos preços de muitas peças encenadas por atores profissionais. Esse dado reforça a ideia de que o teatro amador se espalhava pela cidade e conquistava novos públicos, porém não obrigatoriamente os menos favorecidos financeiramente. Assistir a uma peça representada por amadores era uma escolha regida pelo espetáculo

que era apresentado e não pelo fato de ser mais barato. Acrescenta-se aqui a opinião de Arthur Azevedo ao dizer que o teatro, no Rio de Janeiro, era considerado gênero de primeira necessidade, “figurando no orçamento do rico e do pobre” (AZEVEDO, 1906).

O teatro amador parecia ser, através de seus diferentes gêneros, públicos e possibilidades, campo de disputas sociais e espaço de negociação de ideias, um meio de se pensar a realidade cotidiana. Desde as senhoras da “*haute gomme*” até os anarquistas no Centro Galego, as discussões, fossem eruditas ou operárias, eram polemizadas, tornando os palcos amadores também palcos de debates e conflitos da sociedade carioca no final do século XIX e princípio do XX, espaços em que se constituíam e expressavam sentidos e percepções sobre o processo de transformação do Rio de Janeiro.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes:

Fontes das Imagens

- 1- Planta Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 1955. Acervo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro
- 2- Estatutos do Grêmio Dramático Cardonense de 1918, Arquivo Nacional, caixa IJ6 648.
- 3- Prédio do "Casino Fluminense", anos 30, já então sede do Automóvel Clube do Brasil que, ao falir, deixou o prédio ao abandono.
http://3.bp.blogspot.com/-xWj_DHo3ric/UDZD53FrD8I/AAAAAAAAABLs/e26lpvqR0oc/s1600/AutomClub-dec1930111.jpg

Documentos da Polícia

Fundo/coleção: IJ6 – série Justiça e Fundo/coleção GIF1 – Arquivo Nacional – (Sociedades, clubes e grupos – 1903-1922).
Caixas GIF1 6C 432, 6C 170, 6C 251
Caixa IJ6 649, IJ6 563, IJ6 595, IJ6 597

Periódicos

A Época Theatral, suplemento da revista *Lettras e Artes* – 1917
Almanaque Suburbano – 1911, 1912
Anuário da Casa dos Artistas – 1918-1978: *sessenta anos de luta*
Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – 1929

Fon Fon – 27 set., 1924.

O Amador, periódico literário do Club Dramático Gonçalves Leite, ano I, n. 1, 8 de setembro, 1888.

O Malho – n. 1010, 21 de janeiro, 1922.

O Paiz – 21 de março, 1920.

O Theatro – números 2, 5, 7, 8, 9 e 11 – 1911.

Suplemento da revista *Amiga* n. 446, de 6 de dezembro, 1978.

O Amador, periódico literário do Club Dramático Gonçalves Leite, ano I, n. 1, 8 de setembro de 1888.

A Lyra, órgão da Arcadia Dramática Esther de Carvalho, 8 de setembro de 1888.

O Delormista, órgão consagrado ao teatro fluminense e ao grupo delormista, 31 de março de 1889.

O Jasmim, órgão do Atheneu Dramático Esther de Carvalho, 31 de março a 21 de abril de 1888.

A Aspiração, órgão do Grupo Dramático João Caetano, 14 de agosto de 1898.

O Guarany, órgão do Guarany-Club, 01 de janeiro de 1903.

O Artista, órgão da sociedade dramática particular Furtado Coelho, setembro de 1903.

17

Memórias

AZEVEDO, Arthur. *O Theatro*. [crônicas 1894-1908]. In: NEVES, Larissa de Oliveira, LEVIN, Orna Messer (orgs). *O Theatro – crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938) Brasília, Conselho Editorial do Senado Federal, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.com.br

NETTO, Coelho. *Palestras da tarde*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1911.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1956, vol.I (1913-1920).

PAIXÃO, Mucio da. *O Theatro no Brasil* (obra postuma). Rio de Janeiro, Brasilia Editora, 1917.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I e II, Rio de Janeiro, MEC-Instituto Nacional do Livro, 1960.

TIGRE, Manoel Bastos. *Reminiscências. A Alegre Roda da Colombo e Algumas Figuras do Tempo de Antigamente*, Brasília, DF, Thesaurus Editora, 1992.

Bibliografia

ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro do Brasil, 1908 – 1911*. Dissertação de Mestrado em Teatro, Unirio, Rio de Janeiro, 1996.

ARÊAS, Luciana Barbosa. *A redenção dos operários: o primeiro de maio no Rio de Janeiro durante República Velha*. Campinas, Dissertação de Mestrado em História, Unicamp, 1996.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. *Os dramas musicais de Coelho Netto (1897-1898)*, Anais do Seta, Num. 3, 2009.

_____. "Arte" em tempos de "chirinola": a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898). Campinas, Dissertação de Mestrado no Programa de Teoria e História Literária da Unicamp, 2009.

CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, "Apresentação". In:

A História Contada - Capítulos de história social da literatura no Brasil, Editora Nova Fronteira, Unicamp, 1998.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado em Teatro, Unirio 1997.

FÍGARO, Roseli. *Teatro Amador – Uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do séc. XX*. Artigo apresentado ao VII Congresso da Lusocom, Federação Lusófona de Ciências da Comunicação, 2006.

GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (*E Se Entendem*): *teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Tese de doutorado em História apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2004.

LOPES, Milton. *Memória Anarquista do Centro Galego do Rio de Janeiro (1903-1922)*, publicado no Núcleo de Pesquisa Marques da Costa. Disponível em: WWW.marquesdacosta.wordpress.com

MARZANO, Andrea. *Cidade em Cena – o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca: FAPERJ, 2008.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta - a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 1999.

NEVES, Larissa de Oliveira, LEVIN, Orna Messer (orgs). *O Theatro – crônicas de Arthur Azevedo*. Campinas, Editora Unicamp, 2009.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda Pereira. *O Carnaval das Letras – Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*, Campinas, Editora Unicamp, 2004.

_____. “E o Rio dançou. Identidades e tensões nos clubes recreativos cariocas (1912-1922)”. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org) *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas, SP: Editora Unicamp, Cecult, 2002.

RABETTI, Beti (coord.). Um Estudo sobre o Cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas. Rio de Janeiro, *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, número 3, Série Ensaios, Uni-Rio, setembro, 1997.

SIQUEIRA, Uassyr de. *Entre Sindicatos, Clubes e Botequins: identidades, associações e lazer dos trabalhadores paulistanos (1890-1920)*. Tese de doutorado em História, Campinas, Unicamp, 2008.

SUSSEKIND, Flora, *As Revistas do Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. “Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira na virada do século”. In: SUSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1993.

*Recebido em setembro de 2012.
Aprovado em novembro de 2012.*