

Tania Brandão

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Historiografia e história do espetáculo, Alcazar Lyrique, teatro musical brasileiro.

Uma nova área da Historiografia, a História do Teatro apresenta um perfil diferencial de extrema importância, a sua definição primeira como história do espetáculo, a história de um fazer que escapa à tradição da história da literatura e dos temas derivados da teoria literária. Trata-se, a rigor, de uma ousadia – construindo o seu objeto a partir de “cenas inefáveis”, diferentes de “cenas históricas”, a História do Teatro formaliza um campo de trabalho que necessita romper com o canônico e que amplia em diferentes sentidos a definição da História Cultural, pois o centro do estudo é a abordagem do imaterial e do inefável em sua extensão mais ampla.

A operação tem forte alcance metodológico – e o primeiro dogma a ser atingido é o conceito de fonte. O olhar do historiador necessita localizar documentos, mas o que é preciso perceber em tais documentos não é precisamente o *fato* ou a *verdade* – e o verbo *perceber*, aqui, não é uma escolha acidental. O pesquisador necessita construir linhas tradicionais de trabalho, aquelas que, em última instância, definem a sua atuação como intervenção de historiador. É preciso realizar datações, construir cronologias, estabelecer fatos, esclarecer versões, apurar acontecimentos e identidades. Mas estas enumerações e listagens, que podem se revelar incômodas herdeiras da História Heróica e *Événementiel*, não fazem surgir a História do Teatro: são basicamente o velho ritual narrativo, das crônicas e de efemérides. Para que o tema do espetáculo se instaure, é essencial lidar com um extremo desafio, a abordagem da variação do sentido, das vozes, desejos e percepções, uma alquimia transgressiva.

Portanto, não está mais em pauta a mera análise dos textos das peças ou de outras materialidades nobres e incontestes que possam permanecer ao lado e adiante da cena. Para desvelar o fato teatral, é preciso fixar uma tipologia das fontes que deve abranger todo o universo de vestígios ligados a ele. A classificação deve ser *espacial* - são fontes primárias todas as que mantêm uma relação mais direta e próxima com o fato estudado. Algumas são fontes primárias de primeiro grau – textos, cadernos de ensaios ou de montagem, esboços, *croquis*, esquemas, maquetes, plantas, diários e imagens, enfim materiais que registram diretamente o processo de trabalho e de

apresentação. Elas são registros mais imediatos do que outras, cuja razão de ser é exatamente uma certa distância em relação ao objeto. Estas últimas poderiam, então, ser qualificadas como fontes primárias de segundo grau (trabalhos dos jornalistas e críticos, relatos e textos de fãs ou de espectadores, comentários de contemporâneos ou documentos oficiais, textos elaborados pela própria equipe artística para difundir o seu trabalho segundo determinada orientação, como os programas, cartazes, filipetas, *releases*, enfim todos os textos em que o objetivo não é mais atuar em um processo de montagem/criação, mas antes divulgá-lo ou comentá-lo com uma imagem específica – testemunhos de época do objeto estudado em que há uma certa exterioridade calculada).

A própria reflexão sobre a tipologia das fontes é um trabalho de gabinete bastante produtivo, decisivo para a elaboração de uma História do Teatro em que predomina a deliberação de ser *espetacular*. O seu objetivo principal é viabilizar a percepção das camadas de sentido que a obra teatral referida por elas pode conter, de sua concepção até a sua difusão. Neste raciocínio, as fontes secundárias reúnem os textos em que uma definição cristalizada a respeito do tema é apresentada; de certa forma, elas são o estado da arte, apontam para a intervenção do primeiro analista ou historiador. A História do Espetáculo raramente é uma intervenção primeira.

Surge, finalmente, a questão: o que fazer com estes rastros de estrelas, recolhidos a partir de diferentes modalidades de fontes? Para que o historiador não retorne à pena dos pesquisadores do passado, escrevendo odes à literatura, meras enumerações, crônicas ou inventários, parece justo propor que ele estabeleça a identidade conceitual do artista estudado. Tratar-se-ia, mais precisamente, da indicação de sua trajetória enquanto projeto estético e programa artístico, considerando-se as referências essenciais de sua formação, as peculiaridades do diálogo artístico de seu tempo. Tal não significa uma história de biografias, mas, antes,

a elaboração de um quadro de referência básico para o estudo de cada montagem em que este artista (ou conjunto de artistas) esteve envolvido, viabilizando uma história do teatro eminentemente analítica e crítica em que se poderá localizar tanto a ação das individualidades decisivas quanto a poética da cena, do espetáculo.

O resultado será uma história de nosso próprio tempo, com certeza: nenhuma outra época histórica conviveu de forma tão intensa com a hipótese de ruptura com o anonimato por tantas pessoas, quer dizer, em nenhum outro momento da história os seres humanos puderam conviver com tantas e tão variadas estrelas como em nossa sociedade, tantos corpos comuns que se projetam. É também uma história da transgressão e do corpo, da sensualidade, da exposição física – pois o tema do espetáculo aponta, segundo o pensamento mais conservador, para lá, para um certo subúrbio da existência e da alma. No caso da História do Teatro Brasileiro, há um denso caminho a percorrer, pois a história do espetáculo se contrapõe em absoluto à história canônica. Reconhecê-la é um convite para repensar toda a historiografia, localizar banidos, malditos e bastardos do palco.

Um estudo de caso pode ser de extrema utilidade para que se pense esta condição nova e revolucionária. Trata-se da análise da história da historiografia do que chamaremos aqui “episódio Alcazar Lyrique”, situado entre 1859 e 1880. O Alcazar Lyrique foi uma casa de espetáculos e também uma companhia, ativas no Rio de Janeiro em um período em que teria se materializado a decadência do palco nacional, segundo a leitura canônica. Esta comunicação registra o início de um projeto de pesquisa que pretende estabelecer a história do Alcazar Lyrique em sintonia com o debate historiográfico pertinente, com o cálculo de incorporar as artes do diabo louro e do corpo iletrado à História do Teatro no Brasil.

Desde o final do século XIX, segundo Henrique Marinho, diversos estudiosos que se dedicaram à análise do teatro brasileiro trataram de situar o tema que lhes parecia mais premente, a crise e a decadência do teatro nacional. Para Mello Moraes Filho,

citado pelo autor, o teatro brasileiro morreu em 1863, com João Caetano. Múcio da Paixão endossa concepção assemelhada, ainda que oscile entre a morte do ator e o fechamento do Ginásio Dramático, embora dissimulando uma indisfarçável simpatia pelos artificios do riso. Na verdade, se a data do “canto do cisne” pode ser discutida entre os autores, a razão de sua morte e a data do passamento são unânimes: a grande referência usada por todos os que assinam esta versão da história é o ano de 1859, a abertura do Alcazar Lyrique, a projeção das pernas, trejeitos e requebros maliciosos das francesas que cultivavam as artes ditas malignas da opereta criada por Offenbach.

É curioso observar como a influência francesa, decisiva para a definição da trajetória do teatro brasileiro no século XIX, foi capaz de instituir o canônico, de raiz neo-clássica e romântica, e o transgressor. Henrique Marinho (pp 408-409) cita o arrazoado conhecido de Álvares de Azevedo para revelar as dimensões da ruína do palco nacional, que estaria fundada na depravação e no mau gosto, no abandono do fim moralizador e literário, na fuga do apostolado do belo e no mergulho na farsa, segundo o dizer do dramaturgo. Contudo, o depoimento mas surpreendente ainda é a carta do ator Xisto Bahia, de 1887, desaconselhando um velho amigo a voltar ao teatro e dizendo-o “uma traficância, um negócio de balcão, uma feira de novidades.” Para o artista, o gosto pelo belo resumia-se a uma depravação. Por necessidade econômica, “...para comer e dar de comer aos meus”..., precisou “agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar o grande salto mortal da opereta.” E a sua definição de opereta era a pior possível: “Um gênero de arte fácil e sem regras, onde a careta é uma criação e o esgar trejeitoso e descompassado uma especialidade de mérito que tocas as raias do gênio!”

Se a arte do palco, da farsa e da opereta merecia estas abordagens dos próprios artistas, é evidente que o lugar do Alcazar Lyrique, a casa número um de difusão da opereta, era o lugar de expansão dos baixos instintos dos homens, um prostíbulo. Para a pesquisa, importa dimensionar o registro histórico do Alcazar – o inventário do elenco de fontes disponíveis que sobreviveram, a sua identidade conceitual, a fortuna da casa segundo o estado da arte, - para dimensionar o papel anti-canônico que lhe foi atribuído, meio eficiente para garantir às saias do diabo louro o direito de desqualificar uma prática nascente, o teatro cômico-musical brasileiro de extração francesa.

BIBLIOGRAFIA:

- BRANDÃO, Tania. "Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações." *Revista IPHAN*, Rio de Janeiro, n.º 29.
- FALCON, Francisco J.C. "A identidade do historiador," *Estudos Históricos* 17. 9 (1996): 7-30.
- MARINHO, Henrique. *O Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, s.d..
- PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares. Do teatro ao futebol*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- SOUSA, Galante de. *O teatro no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.