

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana

Marta Gomes Lucena de Lima

O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
Janeiro de 2007

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana

Marta Gomes Lucena de Lima

O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana.

Orientadora: Prof^a Dr^aCléia Schiavo Weyrauch

Rio de Janeiro
Janeiro de 2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/A

L 732 Lima, Marta Gomes Lucena de.
O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do
Município do Rio de Janeiro/ Marta Gomes Lucena
de Lima. - 2007.
105 f.

Orientadora: Cléia Schiavo Weyrauch.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado
do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação.

1. Cidades e vilas - Brasil – Historia – Teses. 2.
Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 3. Modernidade I.
Weyrauch, Cléia Schiavo. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.
III. Título.

CDU 301(81)(091)

Agradecimentos

Devo agradecer aos professores do Programa de Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH/UERJ) pelo convívio profícuo durante as aulas do Mestrado. Neste sentido, faço um agradecimento especial à Prof^a Dr^a Lílian do Valle com quem tive a oportunidade de estudar em uma das disciplinas do curso de mestrado, pelas interessantes discussões que foram muito importantes para o enriquecimento do meu trabalho.

Contribuiu de maneira fundamental para a realização desta dissertação a Prof^a. Dr^a Nanci de Freitas, através das indicações bibliográficas que imprimiu ao trabalho a consistência necessária, principalmente sobre aspectos pertinentes ao estudo do teatro brasileiro. Sempre gentil e solícita e com rigidez intelectual que lhe é característica, mostrou-me caminhos teóricos que nem sempre fui capaz de seguir. Portanto, reconheço como minhas as possíveis falhas neste trabalho. A Prof^a Dr^a Nanci de Freitas, reitero os agradecimentos ao apoio intelectual inestimável e a segurança emocional que me passou nos momentos mais difíceis.

Também devo reportar-me aos atores Rogério Fróes e Regina Pierini pelas entrevistas a mim concedidas. Além dos valiosos relatos, sempre me acolheram com carinho e extrema boa vontade. A eles devo, em muito, o enriquecimento e o ineditismo desta dissertação.

Não poderia deixar de agradecer a minha irmã Mariana Ferrari pela sua contribuição e apoio na localização de obras fundamentais para a escrita desta dissertação.

Aos amigos Dílson Miklos, Jorge Efi, Maria Sarita Mota, Fábio Costa Peixoto e Maria Celeste Ferreira, presentes em todos os momentos, meus sinceros agradecimentos pelas palavras de incentivo, pelo carinho e apoio nos mais variados momentos de minha vida. Preocupa-me a possibilidade de estar esquecendo de citar alguém que, porventura, tenha me auxiliado no percurso deste trabalho.

Ao amigo Nelson Ricardo Mendes Lopes, agradeço especialmente pelo companheirismo e pela amizade que se iniciou desde o primeiro período da graduação em Ciências Sociais da UERJ.

Agradeço também a colaboração da equipe de pesquisadores do Centro de Referência e Documentação Histórica da Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro/UERJ, coordenado pela Prof^a Dr^a Cléia Schiavo. Este Centro de Referência, através do geógrafo Ivan Francisco da Silva e dos estagiários Wellington e Edson, prestaram valoroso auxílio em minhas pesquisas sobre a história da região.

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Cléia Schiavo Weyrauch, sempre incansável ao longo da orientação desta dissertação, dedico meus profundos agradecimentos pelos onze anos de convívio afetuoso, dedicação e encaminhamento na minha trajetória acadêmica. Trata-se de uma pessoa singular, especial e possuidora de inquestionável valor intelectual. Ressalto que seus ensinamentos extrapolaram a pesquisa universitária, deixando-me um legado que em minha vida sempre estarão presentes. Sua amizade me trouxe o conforto necessário para o empreendimento de um trabalho que finaliza uma etapa da minha vida profissional.

Resumo

Esta dissertação aborda a temática do grupo do *Teatro Rural do Estudante*, inaugurado em 1952, em Campo Grande, bairro que integra o município do Rio de Janeiro, e que no período correspondia à área rural da cidade. O TRE foi inspirado no ideal de Paschoal Carlos Magno e propunha possibilitar aos moradores da região o acesso a arte e cultura. Toma-se como foco de análise a peça *Zé do Pato*, encenada em 1957 e escrita por Elza Pinho Osborne. O conteúdo da peça apresenta aspectos da decadência das elites tradicionais oligárquicas no final do século XIX e início do século XX. Esta temática permitiu discutir as contraposições existentes entre o liberalismo econômico implementado pelas elites brasileiras e as exigências do liberalismo civil e político de corte europeu. Analisa-se também, o processo de modernização ocorrido no período. Destaca-se a emergência de novos atores sociais, bem como as características inerentes ao bairro de Campo Grande que abrigou as condições propícias para o surgimento desta iniciativa cultural. Produzida e encenada nos anos 50 em Campo Grande, *Zé do Pato* é um importante documento sobre as transformações sociais impostas pela modernidade no período.

Palavras-chave: Teatro, Modernidade, Rio de Janeiro.

Abstract

This dissertation approaches the topic of the group from *Teatro Rural do Estudante*, created in 1952 in Campo Grande, district of Rio de Janeiro City, at the time the rural zone of the city. The TRE was inspired in Paschoal Carlos Magno's ideal and intended to allow the residents of the region to have access to art and culture. The focus of the analysis is the play *Zé do Pato* exhibited in 1957, written by Elza Pinho Osborne. The play presents aspects of the decadence of the traditional oligarchic elite by the end of the XIXth century and beginning of the XXth. This topic enabled to discuss the contrapositions between the economic liberalism implemented by the Brazilian elite and the requirements of the European civil and politic liberalism. The modernization process of the period is also analyzed. New social actors emerged and the inherent characteristics of Campo Grande created the ideal conditions for this cultural initiative. Produced and exhibited in the 50s in Campo Grande, *Zé do Pato* is an important document about the social transformations imposed by modernity in the period.

Key-words: Theater, Modernity, Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

Introdução	1
PARTE I: Expressões da Modernidade na Cidade do Rio de Janeiro.	
1. O Rio de Janeiro no contexto da modernidade	8
1.1. Cidade e Modernidade	8
1.2. Arte e técnica: a ação do Prefeito Pereira Passos	11
1.3. Produtores e Consumidores do Espaço	16
2. O Rio de Janeiro: Expressões Modernistas nas Artes e no Teatro	19
2.1. Cidades e Modernismos	19
2.2. O Teatro Moderno	30
2.3. O Teatro no Brasil	33
PARTE II: O Cenário: Campo Grande – Processo Histórico e Práticas Culturais	
1. Campo Grande: Histórico e ocupação	41
1.1. A Zona Oeste	41
1.2. Campo Grande Colonial	43
1.3. A consolidação da frente agrícola	44
1.4. As transformações de Campo Grande no governo da Guanabara	46
2. O rural e o urbano: conceitos e diferenças	48
2.2. A lógica capitalista e a transformação do rural	52
2.3. As manifestações culturais em 1950 no Brasil	54
PARTE III: O Ato: O Grupo Teatro Rural do Estudante	
1. Concepção	61
1.1. Pascoal Carlos Magno e o Grupo Teatro Rural do Estudante	61
1.2. O Teatro Rural do Estudante	64
2. Expressões de Modernidade	71
2.1. O grupo Teatro Rural do Estudante e a obra Zé do Pato	71
2.1. A peça	74
2.2. Os personagens	75
2.3. Os cenários	77
2.4. <i>Zé do Pato</i>	78
Considerações Finais	97
Referências Bibliográficas	100

Introdução

Esta dissertação analisa a formação do grupo Teatro Rural do Estudante (TRE) como experiência cultural moderna no momento da transição de uma sociedade rural para uma sociedade urbana, na década de 1950, na zona rural do município do Rio de Janeiro. O que se destaca dessa prática cultural é o fato de ter criado em Campo Grande condições para exercer (com plenitude) uma experiência moderna em uma área marcada por fortes tradições rurais, ao mesmo tempo em que ocorria a inexorável expansão urbana da cidade (o que fazia o bairro ser considerado a “capital da zona oeste”). Entende-se a criação do Teatro Rural do Estudante como uma referência sócio-cultural e artística que evidencia –através de práticas culturais– a presença de novos atores à vida política da cidade.

Esse trabalho procura também analisar o Teatro Rural do Estudante destacando a importância da influência de Paschoal Carlos Magno sobre o grupo, descortinando o seu papel histórico no movimento teatral brasileiro. O TRE é inspirado em seu ideal, que preconiza um teatro para todas as pessoas independentemente da classe social a qual pertençam.

Uma das características da ação desse Grupo foi a consolidação dessa experiência cultural em um espaço distante do centro urbano da Capital Federal. No plano ideológico, pretendia-se fomentar a cultura na região incentivando a participação da população local no mundo das artes cênicas.

A renovação artística estava na encenação de peças de cunho social dirigida ao grande público, tornando o teatro local um pólo de cultura, lazer e entretenimento. Ressalta-se que a concepção do Teatro Rural do Estudante era social e política. O grupo ressentia-se da insuficiência de políticas públicas direcionadas para a região, inclusive, na área cultural. Assim sendo, os precursores do TRE se uniram para viabilizar um espaço cultural, no qual os moradores do local pudessem se expressar artisticamente além de garantir, ao grande público, acesso à cultura.

Desta forma, no ano de 1952, foi fundado o Teatro Rural do Estudante. Este grupo de teatro amador, oriundo do bairro de Campo Grande, localizava-se na então zona rural da cidade do Rio de Janeiro. De fato, esta expressão artística, cultural e social teve proeminência na região, e estabeleceu-se como um território de

sociabilidade que caracteriza os centros urbanos modernos. Neste sentido, procura-se descrever as relações do grupo com a sociedade da época e como se estruturou em ambiente social inerente à vida urbana do século XX.

Compreender a dinâmica do espaço construído pelos agentes do TRE nos obriga a apreender a dinâmica da urbanização vinculada às transformações sócio-econômicas crescente, a qual refletiu-se no mercado do lazer e da diversão.

Na primeira parte da dissertação, a cidade do Rio de Janeiro, então descrita, revela uma polifonia própria dos momentos de transformação que promoveram a ampliação de novas elaborações sociais. Essas elaborações são reveladoras da civilização que se desenvolveu no Brasil, desde o início do século XVIII. No campo do enredo histórico é enfatizado que, simultaneamente às transformações desses espaços — que passaram a ser freqüentados por vários segmentos sociais — ampliaram-se os locais citadinos de lazer. Criaram-se novas casas de teatro, cine-teatros, clubes, cinemas, cafés, bares, etc. Paralela a essa ampliação via-se também o alargamento da esfera pública, ao se considerar que estes ambientes voltados para cultura e lazer promoviam a integração social entre os habitantes da cidade.

Além de enfatizar os aspectos do processo de europeização da cultura brasileira no período, ou seja, as formas de espetáculo com influência européia no país destaca-se, também, o papel de determinadas produções nacionais ressaltando a dramaturgia do Teatro Rural do Estudante.

A descrição do panorama histórico do bairro, analisada na segunda parte deste trabalho, revela a vocação desse centro urbano para as atividades comerciais ao lado da vocação burguesa para o lazer. No modelo de cultura burguesa, o estilo de vida da cidade, ainda no início do século XIX, foi marcado pela adoção de práticas européias, configurando, dessa forma, a vida social da cidade. O desenvolvimento da dramaturgia ao lado das expressões culturais já tradicionais como, por exemplo, as festas religiosas, revelam algumas características da vida social da cidade do início e meados do século XX.

Na terceira parte desta dissertação, é feita uma análise da peça *Zé do Pato* — que conta a história de José do Patrocínio, O abolicionista — escrita por Elza Osborne e encenada pela primeira vez em 1957, pelo TRE. Os elementos trabalhados nesta análise permitem uma leitura ampliada das estratégias de representação da vida social

urbana na década de 1950. Buscou-se também evidenciar, através da análise desta peça teatral, o processo oriundo da desagregação social acarretada pelo fim da escravidão e pelo advento da República. A implementação deste grupo teatral na região também será elemento de análise ao estabelecer um diálogo com o processo de modernização ocorrido no período, ao evidenciar a emergência de novos atores sociais, bem como esclarecer as características de centralidade inerentes ao bairro de Campo Grande, que abrigou as condições propícias para o surgimento desta iniciativa cultural. _Assim sendo, pode-se articular neste trabalho como hipótese, o conceito de vanguarda aos seguintes fatores: ao grupo social precursor do teatro Rural do Estudante, em uma região tradicional que comporta, como latentes, as dinâmicas da sociedade moderna, numa época em que havia, algumas iniciativas, voltadas para a cultura. Este processo culminou na construção do Teatro de Arena, atualmente, Lona Cultura Elza Osborne.

Vale lembrar, de modo geral, que a dramaturgia da época recriava peças com temática regional e ruralista, como o ciclo do Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo. Vários dramas rurais foram encenados, como veremos ao longo deste trabalho, com uma preocupação ainda modernista de reconstituir a identidade do homem brasileiro.

Ao trabalhar em dois contextos, o historiográfico e o literário, pretendeu-se estabelecer um diálogo entre esses dois campos do conhecimento. Ao se tratar de um painel histórico tem-se, ao mesmo tempo, uma mescla de caráter ficcional com a situação real. Assim sendo, estas disciplinas não estabelecem entre si uma fronteira, mas um campo de aproximação.

Muitos dos precursores desta iniciativa cultural não se encontram mais entre nós, outros, por motivos diversos, nos colocaram as dificuldades por eles encontradas quanto à possibilidade de ceder-nos entrevistas. No entanto, utiliza-se para a análise da criação do TRE o depoimento de dois pioneiros deste teatro, os atores Rogério Fróes e Regina Pierine. Como guardiões da memória do TRE, seus depoimentos revelam a força e os atos de bravura que tiveram em meio às muitas adversidades de se fazer cultura no Brasil.

As entrevistas foram formuladas com base em dois tipos de roteiro: o biográfico e o temático, ambos específicos para a abordagem de comunidades e

grupos sociais, conforme propõe Paul Thompson em seu livro *A voz do passado*. Assim, os entrevistados responderam a um roteiro do estilo “histórias de vida” ou “vida dos bairros” de acordo com o perfil do informante. Thompson salienta que a história oral tem um compromisso radical em favor da mensagem social da história como um todo, isto por proporcionar uma reconstrução mais realista e mais imparcial do passado.

Como enfatiza Thompson, a entrevista completamente livre não pode existir. No entanto, o roteiro de perguntas ficou em segundo plano funcionando como “fio condutor”, propiciando assim narrativas que continham ofertas de informações que postumamente foram relevantes, ao considerar as evocações e memórias do entrevistado. O planejamento antecipado das perguntas a fazer, sem tornar a entrevista diretiva, procurou o viés em que se manifestavam as memórias sociais acerca do tema e da região do estudo em torno de questões como: representações do local, cultura popular, ruralidade, periferização e identidade.

As entrevistas serviram como base para se identificar os processos de transformação desta área eminentemente rural para uma área periférica, as intervenções políticas, os processos de modernização, a estrutura de poder e o impacto que tais acontecimentos gerou nas relações sociais e econômicas da população local.

Esta contextualização tornou-se fundamental em dois aspectos: primeiro, são registros de pessoas que viveram no local, portanto, falam de sua memória afetiva ao mesmo tempo em que oferecem uma visão dos processos de ordem política, econômica e social importante para o entendimento da história do lugar.

A referência à Elza Pinho Osborne como madrinha do grupo TRE, no depoimento dos artistas entrevistados, é freqüente. Elza Osborne teve inserção pioneira e empreendedora na região. Como engenheira ocupante de um cargo público, Elza Osborne representava o modelo de ação do Estado em relação aos planos de modelação urbana da cidade, deixando um legado urbanístico e cultural em Campo Grande. A história urbana da região, na década de 1950, não se conta sem que se mencione sua participação e suas muitas intervenções sobre o tecido urbano no bairro.

A peça *Zé do Pato*, escrita por Elza Osborne e dirigida por B. de Paiva em 1958, também será analisada neste trabalho com o objetivo de extrair informações sobre a ambiência da época e os procedimentos para a montagem do texto.

Através deste trabalho investigativo, procura-se contribuir para os estudos de temas e materiais pouco explorados. Desse modo, a pesquisa pretende apresentar uma breve discussão sobre o modelo da estrutura teatral da cultura brasileira, proposto nos palcos do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. E tem seu enfoque na narrativa apresentada pela peça *Zé do Pato*, escrita especialmente para o grupo do TRE, onde se fez necessário discutir de forma expositiva aspectos estruturais da sociedade brasileira, como o papel das elites oligárquicas no Brasil e a passagem do trabalho cativo para o trabalho livre. Esta dinâmica entrelaça-se com o modelo proposto ao mundo ocidental, baseado no preceito liberal de corte europeu, e que implica paradoxos quando da implementação deste modelo, em uma sociedade marcadamente tradicional, no caso o Brasil.

A reflexão sobre a peça, *Zé do Pato*, permite perceber o fluxo imigratório, sobretudo o português, como fator estrutural da nossa sociedade no final dos oitocentos. O texto revela a perplexidade de homens habituados ao universo das tradições diante da necessidade imperiosa de assumir novas posturas como o abolicionismo e o republicanismo, face às novas leis e às novas responsabilidades individuais e coletivas.

Procura-se demonstrar o modo como os espaços teatrais integravam-se à vida urbana, tornando-se um dos principais fatores que possibilitaram o contato da cidade com o mundo. Esse contato permitiu que o lazer, a arte, a cultura, o divertimento, a arquitetura, a política e a economia, pudessem ser lidos na dinâmica do processo de urbanização, marcado pela ampliação e transformação dos espaços públicos de lazer, bem como a transição da sociedade agrária para a urbana.

PARTE I

EXPRESSÕES DA MODERNIDADE NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

1. O Rio de Janeiro no contexto da modernidade

1.1. Cidade e modernidade

A cidade pode ser pensada sob diferentes contextos e variadas interlocuções. O espaço urbano condensa um conjunto de significações imaginárias que se traduz em transformações citadinas, que, na realidade, traduzem processos urbanos de mudança, e efetivam-se tendo por referência diferentes discursos.¹ Discursos estes que são fundamento de intervenções ou críticas de cunho social feitas por intelectuais e estudiosos da temática. Assim sendo, destacam-se depoimentos e falas sobre a cidade realizada por cronistas, historiadores, sociólogos, artistas plásticos, políticos e gestores do planejamento urbano. Neste sentido, podemos considerar a cidade como ponto de referência para se nomear a vida social moderna com seus problemas e utopias.

A cidade moderna surgiu junto com o capitalismo e inflou a vida citadina com ares de liberdade e de ruptura com o passado. Porém, este ideal libertário pode aparecer, por vezes, como forma de uma promessa que não se cumpriu. Há a projeção de uma *cidade que se quer*, imaginada e desejada, sobre a *cidade que se tem*, plano que pode vir a realizar-se ou não. O que importa resgatar, do ponto de vista da história cultural urbana, é que a *cidade do desejo*, realizada ou não, existiu como elaboração simbólica na concepção de quem a projetou e a quis concretizar.

A escrita literária, as propostas de intervencionismo elaboradas por planejadores urbanos e a reflexão filosófica nos apresentam modelos de constituição das cidades, que surgem sob a forma de paradigma e que traduzem a sociedade em múltiplos momentos. As cidades, com seus temores, com os acenos de liberdade ou de opressão ocuparam, assim, parte significativa do pensamento social, permeando não somente elaborações teóricas considerando que o conhecimento científico é a forma de saber por excelência da modernidade, entendendo por esta a possibilidade de produzir saber, mas também propostas de intervenção prática, o que as tornou

¹ Nesse sentido, os discursos literários, artísticos e depoimentos difundidos nos meios de comunicação de massa constituem registros dos dramas da cidade, suas transformações, perdas e utopias. (ver CANCLINI, 1997).

palco de referência do pensamento sociológico clássico, ou seja, o *lócus* a partir do qual se pensava o mundo social.

As sucessivas rupturas que ocorrem nas cidades modernas, evocadas em circunstâncias distintas, abrem campo para a emergência de novas sociabilidades urbanas, através do dilema entre a tradição e a modernidade. Restauram-se as marcas de um passado tradicional como pontes, casas, monumentos, na perspectiva de evocar um necessário retorno ao tempo. No entanto, a tradição não deve ser vista como algo inteiramente novo, mas como um momento novo em relação ao tempo passado. Desta forma, ela representa um elemento que une o passado e o presente. Assim, compreendê-la consiste em interpretar o sentido não só daquilo que se interroga, como também do sentido próprio do intérprete, ambos vistos no interior da tradição. A tradição também não pode ser vista como algo do reino das individualidades. Na dimensão da tradição todos os indivíduos são situados historicamente, seja o intérprete seja o que se busca interpretar. Deste modo, a tradição articula o surgimento de uma nova forma dos sujeitos participarem deste processo. A tradição não nega a possibilidade de mudança na História, mas a condiciona para que o novo se constitua sempre nos seus quadros.

Reconhecer as diferenças fundamentais ditadas pela emergência dos sujeitos, bem como a possibilidade de diálogo que é dada pela inserção de ambos em uma tradição comum, elemento que os vincula afirmando sua identidade e diferenças.

O discurso da preservação da tradição na cidade moderna tem características nostálgicas presentes. A cidade moderna não pode mais ser evocada como o *lócus* de harmonia e de virtude. Discursos de romancistas ou cronistas tentam expressar a idéia de um passado não só perdido como radicalmente diferente da época contemporânea.

Desta forma, torna-se o passado ou o futuro as fontes de referência por onde se constroem a idéia de *paraíso perdido* ou a visão de uma *nova sociedade*.²

As destituições das tradições culturais refletem aspectos da feição homogeneizadora da cidade, presentes nas formulações que atravessam o senso comum e que integram os discursos articulados pelos urbanistas. Neste sentido, podemos citar as modificações aceleradas que ocorreram no espaço urbano como,

² Na concepção de CASTELLS (1996), na contemporaneidade um dos fatores que configuraram o ponto de vista de cidade idealizada, é a possibilidade de declará-la como projeto de gestão. Assim, a cidade surge como *sujeito político* supondo, o desempenho dos atores capazes de intervir e de determinar práticas coletivas com base em decisões democráticas.

por exemplo, a criação de grandes avenidas e as transformações das áreas residenciais em áreas que racionalizam atividades de comércio e lazer.

Do ponto de vista da contemporaneidade, as grandes transformações que ocorrem nas cidades, a caracterizam como *lugar* que reflete as desigualdades sociais. Neste sentido, a urbanização excludente responderia pela existência de favelas, provocada por um antagonismo social indutor de diferenças entre o modelo ideal de cidade e a desigualdade impressa pelo modelo real. Através desta análise social pode-se, inclusive, questionar a prioridade conferida às políticas públicas voltadas para o espaço urbano.

De fato, pode-se afirmar que na modernidade as cidades assumiriam múltiplas funções. A metrópole moderna pode ser entrevista na pluralidade das atividades realizadas. Como se sabe, a idéia ou concepção de uma cidade como metrópole vem associada a dados concretos e evidentes, tais como padrão de edificação, número de população, sistema de serviços urbanos implementados, rede viária, infra-estrutura de cultura, lazer etc. Exemplos de metrópoles na virada do século XX foram Paris e Londres, assim como Nova York, São Paulo e Rio de Janeiro. Ou seja, estes centros urbanos comportaram a materialização, no tempo e no espaço, de um fenômeno social que deu margem ao conceito de metrópole.

1.2. Arte e técnica: a ação do Prefeito Pereira Passos

A feição moderna e urbana da cidade do Rio de Janeiro começou a delinear-se de forma decisiva com a República, na ação dos seus prefeitos. Se no passado houve projetos de melhoramentos e avanços técnicos, uma nova dinâmica imprime mudanças à vida social. Na Primeira República, vários planos de renovação urbana

irão compor a fisionomia da Capital Federal, orientando a produção do espaço. A questão urbana é problematizada e a intervenção no espaço torna-se compromisso dos governos republicanos. Tratava-se de construir uma cidade modelo. Nesta perspectiva, a novidade da República (além do regime político) era o modernismo urbano uniformizando e remodelando a cidade, ao mesmo tempo em que gerava novas contradições e obstruía a consolidação da cidadania.

A modernidade da cidade do Rio de Janeiro está inextricavelmente ligada ao nome do Prefeito Pereira Passos. As transformações urbanísticas que fizeram do Rio a capital cultural do Brasil moderno tem em Passos seu maior expoente. Na gestão do Prefeito Pereira Passos, a Capital Federal vivia uma moderna experiência urbana ligada aos processos de modernização da sociedade e de consolidação do capitalismo; tornava-se, assim, espaço-símbolo da modernidade da nação.

Pereira Passos constantemente viajava ao exterior para ampliar seus conhecimentos técnicos e profissionais. Em 1857 viaja a Paris como adido da delegação brasileira na França e aprimora seus conhecimentos na École des Ponts et Chaussés. Esta viagem foi um marco, pois seria o início da sua carreira como engenheiro profissional. Como consequência desta formação, Pereira Passos introduz na cidade do Rio de Janeiro as inovações tecnológicas advindas de suas viagens. Entre as inovações executadas podemos citar a implementação da luz elétrica nesta cidade, iluminando com esta tecnologia a Estação Férrea Central. Destaca-se que esta foi a primeira experiência com iluminação elétrica no país, inovação técnica que tomara conhecimento em Londres. Estendeu também, a linha da estrada principalmente para São Paulo, onde a cafeicultura já oferecia sinais de sua força. Realizou ainda uma das principais obras da infra-estrutura comercial da cidade no século XIX, o ramal do terminal marítimo da Gamboa, entre várias outras obras realizadas.

Pereira Passos também almeja maior erudição humanística, assim como maior respaldo no campo do pensamento social. Em 1880, tomando Paris como referência passa a freqüentar cursos na Sorbonne e no Colège de France, estudando teóricos como Hegel, Saint Simon, Comte entre outros. Visita a Holanda e a Bélgica, este último considerado, na área tecnológica, o país mais desenvolvido na época. Em 1889, Passos viaja pelo mundo e tem uma marcante passagem pelos Estados Unidos,

país avançado no setor tecnológico. Atualiza-se sobre as, inovações que ocorrem no mundo, e com a sua presença cosmopolita aprimorada a cidade do Rio de Janeiro ganha o emprego das mais avançadas tecnologias. Pereira Passos implantaria o primeiro sistema de bondes por tração elétrica na cidade, nos primeiros anos da República. Como Prefeito, procura imprimir em sua gestão a melhor tecnologia conhecida, citando, como referência, as transformações ocorridas em várias cidades européias: Genebra, Liverpool, Paris, Londres, Berlim, Nova Iorque, Roma, Porto, Lisboa e Viena, demonstrando grande conhecimento das principais implementações técnicas pelo mundo, em suas respectivas áreas de atuação.

É inegável o interesse de Pereira Passos em acompanhar as inovações tecnológicas em curso no mundo, como também em se atualizar teoricamente nas instituições de ensino européias. A acirrada vontade de tudo conhecer na tecnologia dos países de vanguarda no desenvolvimento material tornou-o um engenheiro cosmopolita ímpar no Império. Pereira Passos fez do Rio de Janeiro um laboratório privilegiado de novos empregos da técnica. Passos foi o representante de uma geração de engenheiros para a qual técnica e erudição humanística ainda não haviam se dissociado.³ Integrou, assim, um quadro de engenheiros-funcionários públicos, para os quais a idéia de progresso não se sobrepunha à idéia de civilização, ao contrário, encontrava-se a esta subordinada. De fato, a convivência harmoniosa entre técnica e erudição humanística para os engenheiros da sua geração deve-se por não ter sido constituído no Brasil Imperial o campo técnico. Este fora inibido no Império pela base material da sociedade na época, uma sociedade baseada na agricultura mercantil escravista.

Pereira Passos, um engenheiro em uma sociedade escravista foi, no entanto, um erudito e cosmopolita, ao qual não restou nenhum canal propício à execução de seus empreendimentos que não o Estado. Este empreendedor buscou fazer do Rio de Janeiro o laboratório privilegiado daquilo que considerava a "civilização" nos trópicos.

No campo das artes, no entanto, Pereira Passos se posicionava como pouco simpático à arte moderna, inserindo-se numa clara contenda entre antigos e modernos. Privilegiava uma arte oficialmente legitimada, sem compromisso com

³ No Brasil, o campo técnico só irá se iniciar em 1874, quando se inaugura a Escola Politécnica. A engenharia desvincula-se da esfera militar com a inauguração do Clube de Engenharia em 1880, que vem estruturar a relação entre os engenheiros e os empresários no tocante às obras públicas implementadas pelo Estado. De fato, é na República que se estabelece essa estrutura de relacionamento.

nenhuma vanguarda, como as que surgiam na França da virada do século. Tais aquisições vinham a confirmar sua posição social e levava-o a adquirir maior prestígio nas rodas sociais da elite do Rio de Janeiro.

Todavia, se pode afirmar que a trajetória de vida do engenheiro oferece excessivos exemplos de sua sensibilidade estética e histórica. Por ocasião do embate entre Pereira Passos e o Barão de Rio Branco, a respeito do processo de reforma urbana do Rio de Janeiro, Rio Branco solicita ao prefeito que poupe o palacete do Marquês de Abrantes, pois se tratava de um monumento histórico, e solicitava que não o demolisse. Ao que Pereira Passos responde de pronto, que conservaria o palacete Abrantes já que contem pinturas de Debret, além das várias recordações históricas do Marquês.

A preocupação do Barão do Rio Branco leva-nos a ponderar sobre as sensações e percepções que ocorriam naqueles que vivenciaram o processo de mudança na cidade. A partir do governo implementado por Rodrigues Alves (1902-1906) o espaço foi construído, ordenado e transformado pela destruição dos becos, a abertura das ruas, a construção do viaduto etc. Havia sido uma de suas plataformas eleitorais: o saneamento e a extinção das endemias da Capital⁴.

Assim sendo, instituiu-se, seguindo o modelo francês, a reforma urbana do Rio de Janeiro. Este modelo, em voga no mundo ocidental, fez com que a arquitetura parisiense fosse profundamente mudada. Haussmann, que se intitulou *artiste démolisseur*, transformou as estreitas ruelas de Paris em longas séries de ruas planejadas. A cidade sobre a qual estudou Baudelaire era Paris, a esplêndida cidade de Haussmann onde proliferavam fachadas neoclássicas monumentais. A intenção de Haussmann não era só o embelezamento, mas, a partir dessas reformas, deixar a cidade mais segura em caso de conflitos. A reforma de Pereira Passos, em 1903, implanta uma cidade moderna que tem como ícone a Avenida Central.

De certa forma, esta idéia é esboçada por Marshall Berman em sua celebrada obra “Tudo que é sólido se desmancha no ar”, quando diz que, para determinadas regiões como a Rússia czarista, a modernidade aparece como algo distante, de que se ouve falar, de que se tem certo conhecimento, que almeja experimentar, e que se

⁴ Ver AZEVEDO, André Nunes de. Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. 2003.

consubstancia, por vezes, num único elemento, convertido em emblema da tal modernidade. Neste sentido, poderíamos pensar que a Avenida Central cumpriria o mesmo papel de representação simbólica da modernidade desejada. E seria em torno da nova modernidade instaurada que se encerra um século de monarquia e agricultura, e abre-se outro de urbanização e inovações.

As reformas urbanas não mexiam apenas na arquitetura. Influenciavam o cotidiano, os hábitos das pessoas, passavam a existir oportunidades de novos empreendimentos. Influenciaram também o ramo das atividades culturais. Cafés-concerto, cervejarias, teatros, cinemas, casas de apostas, parques e outros tipos de diversões entranhavam-se no cotidiano do habitante da cidade, nessa experiência de reproduzir, a princípio, o universo francês em pleno Rio de Janeiro.

Passa a vigorar também, a existência de uma regulação que tem por objetivo adaptar os indivíduos a uma nova ordem, através de mecanismos de controle voltados para o incentivo de inéditos sentimentos e comportamentos. Jurandir Freire, em seus estudos deste período, ao discutir sobre o papel dos higienistas⁵, aponta a existência de uma regulação. Esclarece-nos o autor, que o período do século XIX assistiu à irrupção progressiva da tecnologia da norma. Assim, o Estado Moderno procurou implantar seus interesses servindo-se, principalmente, dos modelos normativos, para solucionar questões de ordem política.⁶

Sem dúvida, estas vivências eram testadas frente ao consumo de padrões de referência já estabelecidos: as largas avenidas, os viadutos ou o saneamento urbano, com a remoção dos pobres do centro da cidade, eram práticas sociais ligadas ao conceito da cidade moderna e da civilização. Essa idéia de civilização conferiu movimento ao ideal de enquadramento do comportamento humano, tornou-o uma necessidade histórica, parte fundamental de um processo que o século XIX entendeu como uma evolução.⁷ Este conteúdo padronizador foi reafirmado com intensidade,

⁵ Os defensores do higienismo foram importantes agentes modernizadores, sustentados por suportes ideológicos e doutrinários para o nascimento de uma ordem inevitável historicamente. Essas intervenções voltavam-se sobretudo para a reestruturação das mentalidades e concepções do cotidiano.

⁶ FREIRE, Jurandir. *Ordem médica e norma familiar*, 1989.

⁷ Cf AZEVEDO, André Nunes. Op. Cit. A introdução de civilização no plural marcou um novo sentido à palavra que, para além da idéia de polidez, de controle dos comportamentos, típica do século XVIII e de desenvolvimento e superioridade sócio-político, intelectual, moral e material, característicos do século XIX, passou a designar a *organização em sociedade* de alguns outros povos. Justamente, a existência de cidades em seu seio. Daí a referência à civilização egípcia, asteca, chinesa etc., entre outros povos dotados de estrutura urbana, nos quais a aplicação do termo foi, e ainda é, corrente pelos ocidentais.

quando o controle das massas entrou na pauta de questões das elites da Europa após 1870, temerosas, então, diante do crescimento da classe operária.⁸ Também contribuiu para a normatização das condutas o crescimento das cidades no século XIX, onde se desenvolveram os códigos de postura urbana, justificados pelo ideal de confecção de uma cidade civilizada. Exigências morais, higiênicas e estéticas imperiosas se impunham diante da necessidade de "ser" e "parecer" moderno.

Da mesma forma, as representações constituídas sobre o urbano podem, também, corresponder ou não aos códigos iniciais e às intenções dos seus construtores. Por exemplo, as construções e espaços do poder público podem obedecer a uma intencionalidade enquanto projeto e concepção, distante das referências simbólicas que o seu uso e consumo podem elaborar. Ou seja, enquanto formuladores de propostas para a cidade, os urbanistas e arquitetos atribuem uma função e sentido a seus projetos, que poderão se distanciar em muito das construções simbólicas feitas pelos usuários daquele espaço transformado. Podemos assim estabelecer, de imediato, a distinção trazida entre produtores e consumidores do espaço.

1.3. Produtores e Consumidores do Espaço

Interessa-nos aprofundar aspectos de uma história cultural do urbano, sob a forma de práticas culturais, com as possibilidades de leitura que a cidade oferece. Empreender este caminho pressupõe pensar o caminho das representações simbólicas da cidade, que podem corresponder ou não à realidade sensível, sem que com isso perca a sua força imaginária.

Partindo da cidade como representação ou conjunto de representações, identifica-se a existência de um sistema de idéias que corresponde a algum grau de coerência daqueles que constroem a cidade, a projetam, discutem e executam. Os portadores dessas idéias seriam identificados no interior das classes dominantes ou

⁸Ver HOBBSAWM, Eric J. "A Política da Democracia". In. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

das elites dirigentes, com destaque especial para os arquitetos, urbanistas, engenheiros, médicos sanitaristas e demais técnico-burocratas, sendo estes os profissionais encarregados de implementar os equipamentos necessários à intervenção urbana. O século XIX, período em que emerge a grande cidade, coloca para os governos a necessidade de intervir no espaço, ordenando a vida e normatizando a sociedade. Embora sendo o Rio de Janeiro a capital do país, tendo importante porto e congregando importantes instituições financeiras, a cidade não recebeu do governo imperial grande atenção urbanística.

O sistema republicano mostrou-se especialmente preocupado com o processo de transformações citadinas, tendo no Rio de Janeiro seu principal foco de atuação. Sem dúvida, existe uma maneira de conceber, construir ou de transformar a cidade, através de práticas definidas, mas também ocorre a construção de uma maneira de pensá-la, vivê-la ou sonhá-la. Ou seja, o espaço está permanentemente carregado de sentido.

Instituí-se no espaço urbano uma organização formal que se cristaliza pela efetivação da ação social. No entanto, não podemos desconsiderar uma estrutura simbólica que não é traduzida, necessariamente, ao equivalente a este mesmo espaço urbano.

Mesmo que o processo de renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro se distanciasse, em termos de escala, das metrópoles que sustentavam o conceito de modernidade, a população carioca afetada pelas transformações, vivenciava a condição de acesso a esta modernidade. Em suma, os cariocas sentiam a sua cidade e a representavam como tal, através de crônicas de jornais, poesias, imagens, peças teatrais e discursos variados. A exemplo das capitais culturais emblemáticas da modernidade⁹, o Rio de Janeiro se inseria no contexto moderno, não só através das características supracitadas, como também pela vivência do espaço público. Cafés, encenações teatrais e musicais, reuniões de artistas e intelectuais, a exemplo da inspiradora capital parisiense, ocupavam o centro da cidade do então Distrito Federal que abriga como ícone desta experiência, a Rua do Ouvidor.

⁹Cf. BRADBURY, Malcolm, 1989, p. 76. As capitais culturais, que nem sempre significavam que fossem capitais políticas, são Berlim, Viena, Moscou e São Petersburgo, na virada do século e até os primeiros anos da guerra; Londres nos anos imediatamente anteriores à guerra; Zurique, Nova York e Chicago durante a guerra e Paris o tempo inteiro.

No referente a esta população da cidade deve-se estabelecer um diferencial entre aqueles que podem ser denominados de cidadãos comuns (maior parte da população), e aqueles dotados de potencial para fazer uma leitura diferenciada da cidade, representada pela classe artística e intelectual. Entre estes dois grupos encontra-se como traço diferenciador relativo ao grau de percepção sobre a dinâmica citadina.

Assim sendo, vale utilizar o conceito *habitus* de Pierre Bourdieu que evidencia para análise pontos de vistas sociais, no qual os atores da cidade estão embasados. O autor postula que o "capital" que se incorpora social e historicamente, opera de forma transformadora e faz com que "reproduzamos" as condições sociais de nossa própria produção, no entanto, deve-se estar atento ao elemento da imprevisibilidade. As representações de âmbito social exigem a compreensão de que a classificação da realidade e dos valores inerentes ao espaço público, não é neutra ou apenas objetiva, mas vinculam-se com relações sociais e de poder. Assim é que se qualifica a cidade de higiênica, de ordenada ou anárquica, etc. Evidencia-se que tais qualificações direcionadas para a cidade se modificam de acordo com os produtores ou consumidores do espaço¹⁰.

Neste sentido, podemos assegurar que existem habitantes que percebem a cidade, de maneira acurada. Tal capacidade advém da posição social e qualificação profissional destes moradores. Sublinha-se aqui a presença de intelectuais e artistas voltados para a percepção do urbano. Desta forma, estabelece-se a diferenciação contraditória na cidade moderna, entre aqueles que são instruídos e capacitados e, portanto capazes de apreender a cidade, e aqueles que não são capazes de compreendê-la.

Este fato não exclui a capacidade dos habitantes comuns para elaborarem as representações. Entretanto, os meios de expressão destes são diferenciados, para resgatá-las é necessário um outro procedimento que não abarca as formas artísticas e intelectuais. Para decifrar a cidade dos habitantes marginalizados é necessário apreender os vestígios daqueles que são considerados o "povo" e que, de alguma maneira encontram-se à margem. Estes se expressam seja, através da imprensa

¹⁰ BOURDIEU, Pierre, ao estudar a grande *miséria do mundo* analisa as dificuldades de vida de determinados grupos, em vários países. O seu enfoque sobre o espaço urbano, destaca a estrutura simbólica e a hierarquização social.

local, das manifestações populares ou de outros canais de expressão popular, este fato permite o testemunho das representações coletivas desta cidade “distinta” do primeiro grupo arrolado. Assim sendo, destaca-se que existem formas diferenciadas de se perceber a cidade, sublinha-se um traço distintivo entre a cidade dos consumidores que a vivem, e a cidade dos produtores que a planejam.

2. O Rio de Janeiro: Expressões Modernistas nas Artes e no Teatro

2.1. Cidades e Modernismos

O modernismo foi um movimento que se inseriu dentro de um contexto histórico e político de grandes transformações e mudanças na sociedade, e corresponde a um movimento artístico capaz de traduzir o princípio da incerteza, do caos, do mundo transformado e reinterpretado, da aceleração industrial e da vulnerabilidade existencial humana, pois se desmontam as noções tradicionais.¹¹

É o modernismo a arte da modernização, e tem por característica não estabelecer um estilo predominante. Nota-se a releitura de obras anteriores (a paródia, a alegoria), além da técnica de montagem na literatura e de colagem nas artes plásticas. Também ocorre uma influência no cinema (corte, elipse e a montagem). Os artistas que representam o movimento imprimem na sua arte a sua marca pessoal e a condição de uma suposta falta de estilo é condição inerente ao movimento.

Neste sentido, no clássico *Guia do Modernismo*, elaborado por Malcolm Bradbury e James Mc Farlane, os autores enfatizam as características próprias do modernismo como um movimento internacional e atingido por múltiplas forças que culminaram em vários países em diferentes momentos.

¹¹ Destacamos aqui a cena urbana de Londres que teve seu ápice no início do século XX. Nos anos de 1900, as capitais européias, Londres, Berlim e Paris, centralizaram uma rede de comunicação industrial, comercial e financeira baseada no sistema capitalista de livre iniciativa e lucro privada. Tal aceleração econômica jamais foi vista. O meio século que precedeu a Primeira Grande Guerra foi um período de crescimento econômico mais notável na história.

De fato, o modernismo pode mostrar-se surpreendentemente diverso, dependendo de onde situemos o seu centro, em que capital (ou cidade do interior) decidamos parar. Assim como o moderno na Inglaterra de hoje pode significar algo muito diferente do que significava há um século para Matthew Arnold, da mesma forma podemos vê-lo variar significativamente de país para país, de língua para língua. Visto que a essência do modernismo consiste em seu caráter internacional, um crítico chegou a afirmar que o modernismo, em suma, é sinônimo de internacionalismo, e que, em termos léxicos, a própria palavra moderno é internacionalmente identificável à primeira vista e sem tradução.¹²

Destacamos também que a mesma postura exploratória dos artistas em geral, também era adotada pelos estudiosos do homem e da sociedade¹³.

Assim, analisando as suas variáveis temos a idéia da amplitude do movimento modernista que, ao demolir as estruturas estabelecidas pelas artes e pela ciência, não apontou qualquer viabilidade de reposição. No entanto, as novas formas e linguagens da produção destes pensadores e artistas não estão desvinculadas de épocas que os precederam, de forma que possamos pensar em uma reação aos conflitos sociais e políticos advindo destas.

O modernismo foi um movimento essencialmente urbano, uma arte metropolitana. Torna-se a cidade o *lócus* da história moderna, da fecundidade das informações, onde se busca a experiência pessoal, o refinamento dos dotes artísticos enfim, as possibilidades.

Paris, em 1920, tem a convergência de atração própria de uma super cidade do modernismo, abrigou várias tendências de arte como, por exemplo, os americanos experimentalistas.¹⁴ No entanto, após a Segunda Guerra, seria Nova York a sua sucessora e, mais ainda, podemos pensar no modernismo muito além de uma cidade específica. Neste sentido, podemos pensar a cidade segundo a colocação de Malcolm Bradbury:

E, se o modernismo é uma arte especificamente urbana, em parte é porque o artista moderno, tal como seus semelhantes, foi capturado pelo espírito da cidade moderna, que em si é o espírito de uma sociedade tecnológica moderna. A cidade moderna se

¹² Ver BRADBURY, Malcolm, 1989, p. 20.

¹³ Sigmund Freud (1856-1939) que talvez tenha sido o maior expoente que veio a influenciar a literatura e o universo artístico no século XX. Seus estudos desafiaram as noções correntes da psicologia. Também tiveram grande importância teórica intelectuais como Max Weber (1864-1920) e Émile Durkheim (1858-1917), por lançarem as bases da sociologia moderna. Encontra-se neste período lançada às bases para o surgimento da sociologia como ciência, esta se apresenta como um modelo de explicação, e sistematização, da vida em sociedade.

¹⁴ Paris atraiu artistas de outros lugares, ligados ao futurismo, ao expressionismo, ao surrealismo, ao cubismo, etc.

apropriou da maioria das funções e meios de comunicação da sociedade, da maioria da população e dos limites mais avançados de sua experiência tecnológica, comercial, industrial e intelectual. A cidade se tornou cultura, ou talvez o caos que se segue a ela. Sendo ela própria modernidade enquanto ação social existente e a fronteira criadora de seu crescimento e transformação.¹⁵

Na realidade, o modernismo é uma arte para seus pares na estética, o que implica imediatamente, no seu cosmopolitismo. Existe um expatriamento em nome do universalismo estético. Países como os Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha, figuravam no cenário mundial como a escolha para emigração ou exílio de vários pintores, escritores e pensadores.

Em relação ao Brasil, pode-se afirmar que a sua entrada na modernidade se insere em um quadro particularmente complexo por terem sido travadas dinâmicas diferentes. No início do século XX, a exemplo da conjuntura mundial, a industrialização, a urbanização, o crescimento do proletariado e do empresariado, se aceleraram. Todavia, manteve-se a tradição colonialista, os latifúndios, o sistema oligárquico e o desenvolvimento desigual das regiões. De toda forma, com a expansão dos centros urbanos, modificaram-se os valores da cultura cotidiana e os próprios padrões da comunicação social. Idéias como simultaneidade, concisão, fragmentação, velocidade, expressavam os novos tempos. O mundo povoado de imagens era refletido através de artes como o cinema e as revistas ilustradas. Esta constatação atesta uma das funções da arte: expressar as transformações ocorridas na sociedade, como as trazidas pela modernidade.

Mas, no Brasil, outros problemas também preocupavam a classe artística e intelectual. De acordo com a conhecida frase de Lima Barreto, “nós não nos conhecemos uns aos outros dentro do nosso próprio país”. Com essas palavras, o escritor traduzia as apreensões vigentes da década de 1920. Era um tempo de indagações e descobertas. A tarefa imposta consistia em construir a nação, o que significava repensar a cultura, resgatar as tradições e etnias que permaneciam quase que totalmente, ignoradas pelas elites. Discutir a identidade nacional era a prioridade no período: questionava-se “que cara tem o Brasil”? Artistas e intelectuais buscaram responder a essa pergunta, e esse entusiasmo foi uma característica importante do

¹⁵Idem, p. 77.

modernismo brasileiro. Destaca-se, no entanto, que o modernismo não foi um movimento homogêneo e desencadeou reflexões divergentes sobre a nacionalidade.

A Semana de Arte Moderna aconteceu na cidade de São Paulo no ano de 1922. Mas o movimento modernista não se resumiu a este acontecimento e a São Paulo. De fato, iniciou antes de 1922 e se prolongou pela década de 1930. Houve também uma modernidade no Rio de Janeiro, e a quantidade de revistas e manifestos pelo Brasil indica o alcance do movimento, que teve significativa amplitude. Ocorre que o acontecimento de São Paulo teve grande impacto na época, pois sistematizou preocupações que já surgiam na dinâmica da vida cultural. Como por exemplo, o questionamento de como integrar popular e erudito.

[Mário de Andrade](#) na obra *Paulicéia Desvairada* (1922), discute a dinâmica da integração entre passado e presente, e considera que o passado deve ser considerado como elemento para meditar e não para reproduzir. Prossegue afirmando que a tradição só teria valor, quando associada com o momento atual. Sua obra literária *Macunaíma* (1928) mostra um herói que nasce índio, torna-se negro e no final é branco. Destaca-se no autor a necessidade de enfatizar a nossa multiplicidade étnico-cultural, o que permite buscar conhecer o conjunto da nacionalidade.

Outro autor modernista, [Oswald de Andrade](#), propunha no "Manifesto Pau-Brasil" (1924) uma síntese capaz de unir o lado erudito da cultura brasileira ao da cultura popular. Já no *Manifesto antropofágico* (1928), sugeria um projeto de reconstrução da cultura nacional. Em sentido metafórico, postula deveríamos devorar e absorver de maneira crítica as influências do "inimigo" externo. As idéias do [futurismo](#), do dadaísmo e do surrealismo poderiam ser integradas à nossa cultura desde que fossem reelaboradas.

O grupo dos verde-amarelos, liderado por Plínio Salgado, por sua vez, tinha idéias bastante diferentes: propunha um "retorno ao passado", considerado como o depositário das nossas verdadeiras tradições. Via no popular, com sua índole pacífica, a alma da nacionalidade, a ser guiada pelas elites político-intelectuais do país. No manifesto *Nhengaçu verde-amarelo* (1929), defendia as fronteiras nacionais contra as influências culturais estrangeiras. Nesse ponto, o grupo reforçava a tese do nacionalismo militarista de Olavo Bilac, fundador da Liga de Defesa Nacional e que inspirou a figura do poeta soldado, relacionada a outro poeta, o italiano Gabriele

Danonzio que se aliou às frentes fascistas de Mussolini. Aliás, o ideário fascista inspira o regime autoritário do Estado Novo (1937-1945). O grupo acabou se aliando a Ação Integralista Nacional fundada por Plínio Salgado e Gustavo Barroso.

Entre os intelectuais dos anos 20, cujas análises se afinavam com a necessidade de definir novos rumos para o país, incluíam-se [Oliveira Viana](#), [Gilberto Amado](#), Pontes de Miranda entre outros. Estes pensadores publicaram ensaios que foram publicados em 1924¹⁶. Inspiravam-se nas idéias do político e escritor [Alberto Torres](#). Uma das questões centrais, no ponto de vista desses pensadores e, principalmente na visão de Alberto Torres, era a debilidade do governo federal. A Constituição de 1891 estava, a seu ver, ultrapassada, e isso por dois motivos principais: possuía inspiração externa e assegurava grande poder aos estados em detrimento do poder central. Urgia que o país construísse seu próprio modelo e criasse instituições adequadas à realidade nacional.

Os artistas e intelectuais cariocas dos anos 20 reagiam à idéia do modernismo como movimento cultural organizado. [Manuel Bandeira](#), um dos expoentes da poesia modernista, sempre declarou que seus escritos haviam sido inspirados mais na vivência das rodas boêmias cariocas do que em discussões intelectuais. No Rio de Janeiro, o intercâmbio entre os artistas e intelectuais e as camadas populares ocorria de fato muito mais no espaço informal das ruas, dos cafés, das festas de igreja, como a da Penha, das casas de santo, como a da Tia Ciata, e dos carnavais. Desde o início do século, e mais acentuadamente em meados da década de 1910, vários artistas e intelectuais estrangeiros, como Gustavo D'Allara, Paul Claudel (embaixador da França no Brasil), Darius Millaud e Blaise Cendrars passaram a visitar o Brasil no intuito de conhecer sua literatura, pintura, folclore e música popular. Millaud estabeleceu relações pessoais com Pixinguinha e Donga, inspirando-se em sua música para montar musicais em Paris.

Esse "diálogo cultural" que caracterizava a estética moderna também mobilizou alguns artistas e intelectuais cariocas como [Afonso Arinos](#), Emílio de Menezes, Bastos Tigre e Hermes Fontes, que freqüentavam a república dos compositores populares e os cafés da Lapa. Fora das rodas boêmias, Graça Aranha, com sua obra *A estética da vida* (1921), tornou-se o "paladino" do modernismo e foi

¹⁶ Coletânea organizada por [Vicente Licínio Cardoso](#), chamada *À Margem da História da República*.

convidado a fazer a conferência de abertura da Semana de Arte Moderna de São Paulo. [Sérgio Buarque de Holanda](#) e Prudente de Moraes Neto, que fundaram no Rio, em 1924, a *Revista Estética*, compunham com Ronald de Carvalho e Renato de Almeida um grupo de intelectuais sintonizados com o movimento modernista paulista.

A categoria modernismo tem um significado peculiar na cidade do Rio de Janeiro. E a mesma pode ser identificada em uma breve análise da obra de Mônica Pimenta Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro* (1996). Ao relatar o fato de que no século XX, conhecidos humoristas cariocas escreveram para o Teatro de Revista, a autora analisa a trajetória de um grupo de caricaturistas que, na virada do século XIX para o século XX, pensaram a identidade nacional através do humor e da irreverência, inspirados no cotidiano das ruas cariocas. Velloso evidencia que apesar do modernismo no Rio de Janeiro ter tido um caráter fragmentário e não ter se configurado como um movimento, a exemplo de São Paulo, existia na capital carioca, grupos de artistas e intelectuais preocupados com os traços definidores da identidade brasileira.

Neste sentido, de acordo com a pesquisa para tese de doutorado de Letícia Vidor de Sousa Reis¹⁷, destaca-se o intercâmbio do grupo de humoristas cariocas com alguns espaços da cultura popular. Bastos Tigre e Raul Pederneiras escrevem para o Teatro de Revista, este último se inspirando na cultura do nordeste.

Os intelectuais Emílio de Menezes, Hermes Fontes e Afonso Arinos de Mello Franco, acompanhavam o grupo em animadas noitadas musicais junto a Donga, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres. Foi também o Teatro de Revista que lançou a primeira grande cantora brasileira de sambas, Araci Cortes, que viria a exercer influência fundamental em cantoras das gerações seguintes, como por exemplo, Carmen Miranda. Araci Cortes era conhecida como a “Linda flor”, e conforme seu biógrafo Roberto Ruiz, chamava a si mesma como a mestiça terrível, sendo filha de brasileiro com espanhol e neta de paraguaio¹⁸. Como cita o autor, a cantora se tornaria

¹⁷ REIS, Letícia Vidor de Sousa. Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930) (Tese de doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

¹⁸ O teatro de revista é um gênero teatral que se tornou popular no Brasil no final do século XIX. Este gênero pode ser caracterizado como um veículo de difusão de costumes, como um retrato sociológico, através de falas irônicas com duplo sentido. Apesar descontração, se revelava a hipocrisia da sociedade. Para isso, os cenários criados eram fantasiados e o corpo, era fortemente destacado através do uso de roupas exóticas, pela opulência e pela dança. Compunha a revista o texto em verso, a opereta, a comédia musicada, as representações folclóricas e a dança

a primeira grande intérprete de sambas e tornando célebre, nos palcos, a personagem da mulata brasileira, tendo assumido o papel da cantora na criação de uma revista nacional, desvincilhada do modelo luso que lhe dera origem.

Em 1906, estreava no Palace-Teatro a revista *Vem cá, mulata* de José do Patrocínio Filho, Chicot e Thoreau; e também no Teatro Carlos Gomes a revista *O maxixe* de Costa Júnior, Paulino Sacramento e Luís Moreira. Em *O maxixe*, a intérprete era Maria Lino. Esta canção, cantada no carnaval e na revista, obteve um estrondoso sucesso, chegando a ganhar uma versão parisiense que, em 1912, foi editada também em Berlim com o nome *La maxixe brésilienne*.¹⁹

Alguns anos mais tarde, o músico da vanguarda artística francesa, Darius Milhaud, encanta-se com o samba, *O boi no telhado*, e o recria, incluindo-o em suas apresentações em Paris. Em 1929, a cantora norte-americana Josephine Baker se apresentou no Teatro Cassino, no Rio de Janeiro, e a grande Araci Cortes a recepcionou na condição de intérprete da música popular brasileira. Baker, discriminada em seu próprio país, seguiu para Paris, onde obteve reconhecimento e glória e se consagraria por toda a década de 20 como a “Vênus de Ébano”, a “Cleópatra do Jazz”, dançando semi-nua e levando ao fascínio os espectadores da capital francesa.²⁰ O público brasileiro também foi contagiado por tamanha sensualidade e Baker retornaria ao Brasil tempos depois. Araci, *la célèbre folkloriste brésilienne*, e Baker se encontrariam em Paris em 1933, onde Araci Cortes se apresentava na boate Chez Lês Nudistes. Naquela ocasião, Araci integrava o elenco da primeira companhia teatral brasileira a ir à Europa, em uma bem-sucedida temporada em Lisboa e Porto.²¹

Com a concorrência do cinema falado e do rádio, o Teatro de Revista perderia aos poucos a supremacia. Também o ritmo maxixe, característico do gênero declinaria nesse momento. Podemos citar alguns compositores nomeadamente do bairro carioca, Estácio de Sá, que imprimiram um novo ritmo de samba, o qual florescia paulatinamente e viria a se tornar hegemônico. Esses artistas, em 1928, formaram o Bloco Carnavalesco Deixa Falar, localizado no bairro Estácio de Sá²², e alguns de seus compositores adquiriram fama ao freqüentarem as rodas de samba do Estácio, como

¹⁹ ALENCAR, 1980, pp. 98-99.

²⁰ Cf. RUIZ, 1984, p. 207; SEVCENKO, 1998a, p.279.

²¹ RUIZ, *op. cit.*, pp. 172-74.

²² Bairro emblemático por reunir sambistas que inovaram na percussão ao introduzirem o surdo e a cuíca.

Ismael Silva e Bidê. Porém, apesar da indefinição do termo, o samba carioca, emergido da mistura de ritmos presentes no início do século XX, se firma ao longo da década de 1920 e, por volta de 1940, se torna o mais legítimo representante da música popular brasileira também no exterior.

O grupo musical *Os 8 Batutas*, conjunto cujos membros viriam a se destacar como expoentes da música popular brasileira, se apresentaram em 1919, para tocar no refinado Cinema Palais na Capital Federal. Consagra-se assim, o início de uma esplêndida grade de repertório da música brasileira, a saber: maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês etc.²³

Conforme Sérgio Cabral, a referida temporada no Cinema Palais causou protestos, acarretando certa divisão entre os críticos da época no referente à aceitação e a rejeição da música popular. Considerando que este grupo tinha em sua formação negros, e em alguns provocava certo “mal-estar” ao cantar sambas, como também diversos ritmos populares, vestidos com figurino sertanejo, no alinhado cinema da capital federal.²⁴

Assim, traçamos um breve panorama de como se estabeleceu a música popular no referido período. Também no interior do país os ritmos populares iam se consolidando, firmando assim, a identidade da genuína música brasileira, como no exterior os representantes da brasilidade ganhavam notoriedade. Deste modo, setores da classe artística e intelectual passam a valorizar a cultura popular brasileira, e tal apreciação não corresponde apenas a um movimento interno brasileiro, configurando-se também no respeito oriundo dos países estrangeiros em relação às manifestações populares brasileiras. Como conseqüência, o Brasil recebe artistas estrangeiros, ávidos por conhecer sua arte, como também os brasileiros, através de suas viagens ao estrangeiro, revelam um Brasil que, a estes, era praticamente desconhecido. A exemplo, como já expomos, a artista norte-americana Josephine Baker, em sua estadia no Brasil, encantou-se não só com o nosso samba com também desenvolveu grande admiração pela consagrada artista brasileira de Teatro de Revista Araci Cortes.

²³ Cf. CABRAL, *op. cit.*, 1997.

²⁴ A exemplo da citada divergência de opiniões quanto a inserção do grupo na sociedade carioca, Júlio Reis, maestro e crítico de música se mostrou ultrajado com a presença do grupo no cinema Palais. Já Xavier Pinheiro, jornalista da *Revista da Semana*, elogiou o grupo e reconhece a qualidade de suas composições são reconhecidas pela alta sociedade.

No entanto, destacamos os artistas envolvidos na arte moderna e que moravam em Paris como sendo aqueles que estabeleceriam uma relação mais íntima com a música popular brasileira. Citamos como dado precursor de tal alinhamento as exposições etnológicas do início do século, que ocorreram em museus na Europa. Estas permitiram aos artistas tomar conhecimento da nossa arte negra e indígena. A arte africana neste momento é significativa. Pois há uma tendência ligada ao “primitivismo”, na arte de vanguarda que se esboçava desde as primeiras vanguardas antes da guerra, ganhando significativa relevância no pós-guerra.

Como conseqüência, destacamos que a arte cubista na pintura, inaugurada por Picasso e Braque, e na poesia, encabeçada por Blaise Cendrars e Apollinaire -destaca-se que o primeiro introduziu Oswald de Andrade e Tarcila do Amaral nos quadros de intelectuais na cena parisiense- seria afluente dessa arte não-ocidental. O ilustre músico francês Darius Milhaud, ligado à vanguarda artística de sua terra natal e interessado pelos temas e ritmos populares, se instalou na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1917 e 1919, a serviço da embaixada da França. No ano de 1924, Blaise Cendrars visitou o Brasil, numa viagem subvencionada pelo abastado mecenas paulista, Paulo Prado. Neste período, travou contato com artistas modernistas em São Paulo e com músicos populares no Rio de Janeiro. No roteiro de sua estada no Brasil incluía observar o carnaval do Rio de Janeiro e visitar, na semana santa, as cidades históricas de Minas Gerais. Essa viagem foi realizada em companhia de artistas brasileiros de grande expressão, a saber: Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, dentre outros, e foi por todos batizada como a *redescoberta-do-Brasil*.

A fonte de inspiração dos modernistas paulistas eram as novas tendências artísticas francesas, preconizadas pelo espanhol Picasso, Fernand Léger, dentre outros. Este último abrigou Tarcila do Amaral, que foi estudar em seu atelier, sendo assim seu mestre. Em sua obra, *Orfeu extático na metrópole*, Sevcenko (1998a) nos mostra que foi em São Paulo, sob o auspício deste modernismo, que os registros acerca da cultura popular de raiz negra e indígena foram reelaborados. Tal tarefa foi destinada a um grupo de intelectuais e determinam o que se convencionou chamar como a “redescoberta do Brasil”.²⁵

²⁵ Na conformação de um projeto cultural nativista que, em busca da memória colonial do país, procura resgatar as raízes populares de sua formação cultural. Para determinado segmento de intelectuais modernistas, era

O poeta modernista Mário de Andrade, “redescobrimo o Brasil”, deixaria numa poesia marcas de sua admiração pelo ritmo do samba que arrebatava as ruas do Rio de Janeiro. Esse samba seria amplificado pelos recursos audiovisuais que a nascente cultura de massas ia, aos poucos implementando.

Devemos nos atentar que o processo de nacionalização do samba é ambíguo e envolveu vários atores sociais. Com apurada habilidade política, destacaram-se alguns músicos populares que souberam ocupar as lacunas deixadas pela modernidade. Na privacidade da mansão dos Guinle ou nos jardins do palácio presidencial do Catete tinha lugar uma interseção desses dois mundos, o erudito e o popular, que certamente foi influência determinante para o samba que estouraria nas décadas seguintes.

No entanto, este convívio restringe-se à esfera privada, porque reconhecer tal convivência no espaço público significaria também reconhecer o negro na qualidade de ator político.²⁶ Na Primeira República, se o seu legado cultural fazia dele um ator social, o paradigma evolucionista impedia a sua incorporação.

No período de 1910/20, a mestiçagem eugênica era de característica mais política do que científica e, desta forma, não podemos estabelecer uma continuidade entre tal mestiçagem e o novo enfoque cultural que ganhará nos anos 1930 e 1940. Esta só se consolidará com a substituição do paradigma evolucionista social, que vigorou até fins de 1920, pelo culturalismo, quando então a miscigenação deixará de ser um espectro e se tornará um fator crucial para a sinalização da singularidade nacional.

A Primeira República brasileira forjará um novo pacto social. Os republicanos se recusaram a reconhecer a produção cultural presente na Festa da Penha, nos cordões carnavalescos, no Teatro de Revista etc., como ícones da esfera política. Esses são ícones gestados por uma produção cultural que evoca determinada brasilidade identificada com as classes populares, por exemplo: a favela mulata ou o maxixe — que mesmo sendo reconhecidas como expressões artísticas, têm lugar apenas no campo da experiência vivida da cultura. Dessa forma, não será com esse

principalmente no tipo sertanejo que se almejava encontrar a originalidade brasileira. Para outros, a identidade étnico-cultural estaria vinculada ao indígena.

²⁶ Naquele momento histórico, havia a ameaça de desarranjo social provocado pelos grupos de negros recém saídos da escravidão, a República hesitou em incorporar o negro como integrante do corpo político do país.

tecido social que se construirá a República no Brasil, uma vez que o projeto republicano, no período, tinha como meta higienizar e civilizar as massas.

Conforme José Murilo de Carvalho (1990), a República Brasileira — ao contrário da francesa — era carente de apelo popular, o que não permitiu que fosse refeito o imaginário social, assim justifica-se a sua falta de êxito na formulação de uma simbologia nacional. A República não era popular, e talvez o motivo deva-se à força da tradição dos símbolos do império.

Desse modo, podemos pensar no referente à Primeira República, que foi na cultura erudita e não na cultura popular que os governantes se inspiram para a criação de uma simbologia. Na Primeira República, não há possibilidade de entendimento entre a voz oficial e a cultura da música popular como, por exemplo, o samba. Essa ausência de diálogo acarretará na ausência de suporte popular para os símbolos republicanos. Dessa forma, ao contrário da Primeira República, atribui-se à Monarquia a capacidade de ouvir e de ser ouvida pela população.

Nos anos de 1930/40 estabelece-se no país, uma nova conjuntura política que exigiu mudanças na composição do pacto social. Foi criada então, neste período, uma nova simbologia com repercussão tanto interna quanto externa ao Brasil. As imagens da “aquarela brasileira”, compostas por mulatas e por malandros da música, presumem uma harmonia racial no “país do pandeiro”.²⁷ Eis o populismo, que a fim de legitimar-se irá se apropriar de alguns dos elementos da cultura popular, dentre eles a música, já existentes na sociedade brasileira da Primeira República e de considerável apelo popular. Configura-se, assim, o êxito da implementação dos símbolos nacionais.

Podemos assim pensar em processos cíclicos de re-significações da cultura erudita e popular no Brasil. Portanto, a análise da modernidade que veio se instituindo a partir da independência do Brasil e da constituição dos Estados Nacionais na América Latina, deve considerar segmentos sociais e condições políticas específicas. A exemplo, a esfera pública obedeceu a uma opção política feita pelo governo Vargas, agora em um novo contexto histórico no qual o velho espectro da ressurreição da barbárie já não mais ameaçava a elegante Avenida Central²⁸.

²⁷ Aquarela que irá freqüentar também o Teatro de Revista, que se alia à música popular, inclusive com adesão do presidente Getúlio Vargas que era sempre representado nas peças.

²⁸ Ver RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro, Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1984 e REIS, Leticia Vidor de Sousa. *Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)* (Tese de doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

2.2. O Teatro Moderno

Nos tempos modernos começa a se desintegrar as bases de sustentação da arte do passado, o elemento divino desaparece do mundo da arte; a realidade encontra-se dividida entre duas categorias: o sujeito e o objeto. O Teatro não só está ciente de tal mudança como a acolhe de maneira arrebatadora. É o caso do naturalismo que irrompe a cena teatral na virada do século. De fato, o movimento modernista é inaugurado no teatro entre os anos 1880 e 1890, estreitamente ligado ao naturalismo, onde o sujeito passa a ser considerado à maneira de um objeto.²⁹ Tal o porte deste movimento que André Antoine funda em Paris o Théâtre Libre com objetivo expresso de encenar peças naturalistas.

O teatro modernista europeu contou com dramaturgos que imprimiram a sua marca no movimento. Neste sentido, citamos autores como Henri Becque, que escreveu *Lés Carbeaux* (1882) e *Lé Parisiense* (1885), e o dramaturgo norueguês Ibsen (1828-1906), que escreveu *Espectros* (1881). Este último acusado de influenciar a história do teatro mundial ao abandonar o verso como meio de expressão dramática para escrever peças em prosa sobre temáticas contemporâneas.³⁰ A peça *Espectros* foi um fenômeno no período entre 1889 e 1891, pois teve lançamento simultâneo em várias capitais do mundo: o Théâtre Libre de Paris; o Independent Theatre de Londres e o Freie Bühne de Berlim. Este advento talvez tenha sido o primeiro deste fenômeno de simultaneidade.³¹

Em 1890, Ibsen irrompe o cenário europeu e neste é notabilizado. O autor deu realce a uma série de preocupações, temáticas e técnicas que invadiram fortemente as gerações futuras. A descoberta de novos potenciais na linguagem dramática foi uma característica menos destacada do que levar à cena o debate sobre os problemas

Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.

²⁹ Ver BORNHEIM, Gerd, *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998

³⁰ Henrik Ibsen escreveu *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867) ainda em verso e *Casa de Bonecas* (1879), *Espectros* (1881), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gabler* (1890), *John Gabriel Borkman* (1896) e *Quando nós, mortos, despertamos* (1899) em prosa.

³¹ Ver BRADBURY, Malcolm, *op. cit.*, 1989.

contemporâneos. No entanto, a primeira característica foi se consolidando, com o passar do tempo, como um fator de influência muito mais importante.

A constância do elemento problema foi um aspecto distintivo da obra de Ibsen, como também uma característica própria de sua época. O próprio autor pontuava que o que o levava a escrever era sempre o resultado de uma experiência pessoal, algo vivido. Ibsen encenou a peça *Peer Gynt*, que seria considerada a primeira e a mais refinada dentre as suas peças, e que levou alguns críticos a falarem de teatro moderno. A partir da encenação da peça *Peer Gynt*, o autor se dedicou a trabalhar e explorar recursos de linguagem nunca antes feitos e abriu novas possibilidades na dramaturgia. O fato de possibilitar a sonoridade pública dos problemas em debate aliado à exploração da linguagem em vias desconhecidas faz com que o autor coloque em cena, imperativos do espírito moderno. Tais imperativos presumiam a quebra de tradições, a proclamação da verdade e a lucidez sobre o que está acontecendo no mundo. Assim sendo, pode-se atribuir a Ibsen a origem e o impulso do teatro moderno.³²

Este mesmo teatro tem representante de categoria na figura do dramaturgo sueco, corajosamente experimental e incrivelmente fecundo, Strindberg (1849-1912). Este dotado de profunda variedade estilística destaca-se pela significativa contribuição ao teatro europeu no século XX.³³

De fato, percebemos que a dramaturgia modernista tem diferenças tanto temporais como conceituais. A questão é como reunir o problema, dentro de alguma estética aceitável do teatro moderno este leque de tendências divergentes e até mesmo contraditória. A força da obra se deve ao fato de que sua ambigüidade se mantém integral. O Modernismo corre novas categorias e destrói a nossa confiança em coisas familiares. É realidade ou ilusão? Neste sentido, podemos citar os autores John Fletcher e James McFarlane:

³² De fato, Ibsen e Strindberg são os precursores do drama moderno, mas não se pode ignorar que a grande mudança está na noção de “encenação moderna”: a cena, os recursos técnicos, a iluminação, a presença do encenador que dá sentido à concepção cênica e coordena as equipes de criação. Além disso, imprime uma noção de aprimoramento na interpretação. Ver Roubine, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*; Szoni, Peter, *Teoria do drama moderno*.

³³ Johan August Strindberg, dramaturgo e romancista têm a sua vida e obra dividida em duas partes antes e depois de um grave colapso nervoso. Suas primeiras peças são históricas e realistas, no segundo período de sua vida demarca-se na obra do autor, peças expressionistas.

(...) transferir as coisas para o campo da estética, onde o real era contraposto ao ilusório, a máscara posta ao lado do rosto, o palco oposto ao auditório e, sobretudo, o sorriso justaposto à lágrima, para gerar a careta da tragicomédia, esse fenômeno tipicamente modernista. A tragicomédia – “mais profunda e mais cruel” aos olhos de Shaw, do que a tragédia – é, na verdade, a modalidade modernista par excellence³⁴.

2.3. O Teatro no Brasil

Em 1746 é inaugurado o primeiro teatro no Brasil, na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto. A Casa da Ópera é o segundo teatro brasileiro, também inaugurado em Minas Gerais na cidade de Sabará, no ano de 1770. No período de 1753 a 1771 existe um marco importante na história do teatro brasileiro, com o surgimento do teatro de propriedade de Xica da Silva, na cidade de arraial do Tijuco, atual Diamantina, também uma cidade mineira. Como se pode notar, em Minas Gerais houve o primeiro movimento de implementação de casas de teatro. Este fato justifica-se pela riqueza da região, na época, devido à atividade exploratória nas minas de ouro.

As peças encenadas na casa de teatro que Xica da Silva teve por 18 anos vinham todas do exterior, incluindo as comédias portuguesas que contavam a história dos mouros, como também a história das lapinhas (festas religiosas), que tinham os seus textos revistos pela Oficina do Santo Ofício da Igreja, que impunha assim censura aos textos encenados. Havia também *ballets* russos e óperas italianas.

Com a chegada da Corte no Brasil, ocorreu a fundação do primeiro teatro no Rio de Janeiro. D João VI inaugurou no Largo Rocio, atual praça Tiradentes, em 1812 o Real Teatro de São João. Foi quando, a rigor, a prática do teatro foi implantada no Brasil como atividade profissional. Este período inicial do teatro nacional esteve à mercê das companhias portuguesas e, apesar do processo de independência e do rompimento político com Portugal, o teatro português se instituiu em nosso palco, não só pela inspiração que suscitava como em relação às fontes de referências técnicas e

³⁴ BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James (org). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 415.

intelectuais, ainda que as matrizes definitivas na realidade fossem originárias de Paris. Apresentava-se nos palcos apenas peças estrangeiras. O Teatro de Revista, popular em Portugal, chegava à cena carioca em conjunto com o *ballets* russos e as óperas italianas. Ressaltamos também que o primeiro curso de teatro no Brasil foi criado por Martins Pena, denominado Conservatório Dramático, em 1843. Este funcionou até 1909 e posteriormente passou a se chamar Escola de Teatro Martins Pena. Martins Pena, através de suas peças retrata as questões relevantes que retratam a sociedade no período, são comédias de costumes que se transformaram em significativos documentos históricos. De modo geral, os historiadores de teatro tendem a definir este momento como o surgimento de um teatro brasileiro. Existe assim, uma tendência da historiografia em localizar o surgimento do teatro no Brasil no século XIX, com a vinda da Família Real. Desta forma, eclode o romantismo de maneira tardia no Brasil e surge ao mesmo tempo um intérprete, João Caetano. Gonçalves de Magalhães escreveu a peça *Antonio José o Poeta e a Inquisição* que é um drama romântico, e Martins Pena (1815-1848) escreveu o que se considera a primeira comédia brasileira, *O Juiz de Paz na Roça*.

Ainda em meados do século XIX, João Caetano, mais precisamente em 1833, funda a primeira companhia profissional de teatro no Brasil. Destacamos que o ator é na verdade, uma das maiores personalidades do teatro brasileiro, e pode-se lhe atribuir o mérito de inaugurar a vida teatral do país. Notadamente, segundo Tânia Brandão, este “ator sem teatro” surgia em um “teatro sem autor”, pois mesmo considerando que a dramaturgia fosse a pedra fundamental do teatro universal no período, nosso país não tinha tradição alguma de densidade dramaturgica. João Caetano jamais conseguia ocupar o teatro da cidade que estava sempre comprometido com as companhias estrangeiras e assim viaja pelas cidades do Brasil, em uma carroça, parando nas cidades e fazendo encenações ao ar livre. Ele então faz o teatro mambembe na carroça. Faziam mais de uma peça para atrair cada vez mais o público local. Desta experiência surge o *ponto*, meio eficaz de garantir aos atores a lembrança de suas falas.³⁵

³⁵ Foi Dulcina de Moraes quem acaba com o ponto em torno de 1953/54, determina no Teatro Dulcina que os atores só se apresentam quando estiverem realmente prontos.

O espírito da Semana de Arte Moderna não atuou diretamente sobre o teatro como ocorreu com as outras artes. Neste sentido, citamos Décio de Almeida Prado que garante: “a culpa não cabe, é bom frisar, aos modernistas que tentaram em vão forçar as portas da cidade conservadora a que se convertera o palco brasileiro”.³⁶ Esta inércia do teatro despertou questionamentos no crítico e ensaísta teatral paulista Antonio de Alcântara Machado (1901-1935), porque não considerava o teatro nem universal, nem nacional prossegue Décio de Almeida Prado, destacando parte da obra de A. Machado, intitulada, *Indesejáveis*: “A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece”. Seguindo este raciocínio, da eminência dos problemas nacionais, a alternativa seria aliá-los a aplicação de processos dramáticos modernos. O Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra (1888-1964), criado no Rio de Janeiro nos anos 1920, assim como em São Paulo, Flavio de Carvalho com o Teatro da Experiência, pretendiam servir como diversão amadora, porém inteligente, no entanto, não alcançaram uma recepção ampla.

Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954) se interessaram também pelo teatro, nos anos 1930. Os autores ganham expressão em suas dramaturgias, no entanto, criaram obras que não tiveram montagem por terem sido consideradas herméticas. Mário de Andrade escreveu o libreto operístico, *O café*; Oswald de Andrade escreveu suas três principais peças de teatro: *O Rei da Vela* (1933), *A Morta* (1937) e, *O Homem e o Cavalo* (1933-34). No entanto, destaca-se que a peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade só montada em 1967, pelo Teatro Oficina.

Pode-se dizer que o teatro brasileiro na década de 1930 não teve uma trajetória satisfatória. O desenvolvimento técnico do cinema não permitiu uma concorrência leal no campo do entretenimento; não houve também, dentro da concepção modernista, um impacto profícuo na área teatral como nas outras artes.

Neste período, o teatro comercial desenvolveu temáticas de ordem moral e social e assim conquistou certa amplitude. Neste sentido, destaca-se o trabalho de Renato Viana que muito contribui para o teatro no Rio de Janeiro, como diretor e

³⁶ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 27.

dramaturgo alcançando sucesso com a montagem das peças, *Deus e Sexo*, também teve grande repercussão em São Paulo a peça de Juracy Camargo *Deus lhe Pague*. No entanto, tais avanços não seriam suficientes para que se pudesse delinear um quadro extremamente favorável desta expressão artística. Os nossos artistas e pensadores de teatro eram, sem dúvida, talentosos e extremamente profissionais. No entanto, se restringiam ao já estabelecido e exaurido modelo. Vale aqui ressaltar as considerações de Tania Brandão em texto publicado na revista do IPHAN:

As resultantes desta dinâmica não são nada desprezíveis. A primeira a considerar é o contorno peculiar que foi impresso ao teatro moderno brasileiro. A escolha da expressão sistema teatral foi feita com a preocupação de localizar termos que indicassem a existência de uma prática resistente no seu interior: a idéia de sistema parece eficiente para tal fim. Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do teatro antigo praticado desde o século XIX e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas. É importante fixar o processo por partes.³⁷

Neste sentido, podemos através das palavras de Décio de Almeida Prado, detectar a inquietação que enleava o ator Procópio Ferreira, pois este: “não dava ao teatro, em 1948, mais do que quinze anos de existência, não admitindo, como medidas salvadoras, nem mesmo os remédios heróicos ministrados pelos amadores. (...) A dramaturgia nacional precisava de menos não de mais profissionalismo”.³⁸

Assim sendo, entramos agora na era do nosso estudo particular proposto neste trabalho, que reside na ação renovadora do amadorismo. No Brasil, Álvaro Moreyra lança as bases deste teatro na década de 20. No entanto, é a partir de 1940 que o teatro amador começa a adquirir consistência. O teatro, que estava desvalorizado, encontrava em homens nascidos no início do século XX os corajosos pioneiros que estabeleceram os marcos desta passagem do velho para o novo. Neste sentido, podemos citar Alfredo Mesquita (1907-1986), em São Paulo, e Paschoal Carlos Magno (1906-1980), no Rio de Janeiro.

De forma a se fazer presente, a partir de 1938, um movimento amador preocupado em subverter a adequação vigente nas cenas, o Teatro do Estudante teve no Rio de Janeiro, papel transformador graças à liderança de Paschoal Carlos Magno.

³⁷ BRANDÃO Tania. "Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 29: Olhar o Brasil. Org.: Sebastião Uchoa Leite. Brasília: 2001.p. 19.

³⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Op. cit.*, p. 37.

No rastro desta proposta amadorística, cita-se o grupo Os Comediantes que, em 1943, se projetou devido a uma montagem especial, no qual se reuniu um texto nacional, de Nelson Rodrigues (1912-1980), a um cenário que representava a compreensão moderna da cena elaborada por Santa Rosa (1909-1956), interpretada por atores amadores dirigidos pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978): a peça era *Vestido de Noiva*.³⁹

Contudo, para a pesquisadora Tania Brandão, este período não deflagraria a implantação concreta do teatro moderno no Brasil por se caracterizar somente um episódio do ciclo do amadorismo. A produção teatral brasileira, no período, era realizada no Rio de Janeiro, onde se desencadeou uma disputa entre as companhias profissionais mais dedicadas à montagem de comédias, revistas e outros gêneros do teatro ligeiro, e os arroubos juvenis de artistas amadores que lutavam para que houvesse uma transformação nos palcos brasileiros, em prol de um teatro moderno a que chamavam “teatro de arte”. Em 1948 surgiria a primeira companhia profissional: o Teatro Popular de Arte, criado por Ziembinski e liderado também pelo produtor Sandro Polônio (1921-1995), egresso do Teatro do Estudante do Brasil.

Em 1946, a companhia profissional, Artistas Unidos, liderada por Henriette Morineau (1907-1990), propõe uma mudança do repertório para um patamar de teatro comercial mais exigente.

Foi significativo o papel do *sistema teatral brasileiro* ao resistir às mudanças propostas. Tal fator acarretou na transferência da capital teatral do país do Rio de Janeiro para São Paulo, explica Tania Brandão:

Assim, o teatro moderno brasileiro enquanto fato profissional foi na verdade uma proposição da cidade de São Paulo - e para lá seguiram todos os que ambicionavam construir um novo palco, ficando a cena carioca entregue aos conservadores e a um lentíssimo processo de atualização, que se estenderia por toda a década de cinquenta.⁴⁰

Em São Paulo surgira um ciclo amador forte e o desenvolvimento deste movimento amador ecoou junto à burguesia industrial paulista, determinada a consolidar a liderança de São Paulo frente ao país.

Para concluir, destaca-se, assim, um fator novo para a dinâmica do *sistema teatral brasileiro*: a importância do amadorismo em São Paulo, não só como eco das

³⁹ Esta montagem ficaria para a maior parte dos historiadores, como a marca que inauguraria o teatro moderno brasileiro.

⁴⁰ BRANDÃO Tânia, *op. cit.*, p. 25.

bandeiras levantadas por Paschoal Carlos Magno, mas por causa da tradição construída pela imigração italiana. São Paulo, ao realizar uma construção ambiciosa e transformar um prédio em teatro, determinou que este não deveria apenas abrigar o movimento amador, instável por natureza. E Franco Zampari optou então, já em 1949, portanto depois da criação de uma companhia profissional que recebeu o mesmo nome que o edifício: Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC.

O TBC foi um empreendimento histórico único, formulado e mantido pelo espírito empreendedor de Franco Zampari. Não poderíamos deixar de citar algumas premissas básicas de sua função, assim sendo, conforme Tania Brandão pode-se dizer que, o TBC propunha ser:

(...) um teatro de colorido preciso, proposto pelos jovens diretores italianos que foram os mentores artísticos da companhia, em particular por Adolfo Celi. Enquanto tal representou um corte decisivo na realidade teatral construída pelo sistema teatral brasileiro, que, aliás, era vista no mínimo com reservas pelos adeptos dos novos tempos. Pode-se afirmar que o TBC propôs um moderno de invenção, tal a natureza do corte proposto, ainda que mediado pelo diálogo com o Teatro Popular de Arte, responsável por um moderno brasileiro, digamos, em que a própria relação com o passado que se desejava abolir aparecia mediada por Itália Fausta. Considerando-se as duas formas de fazer teatro, a antiga e a moderna, dois foram os pontos de maior embate entre as duas dinâmicas – o papel do texto e o significado do ator.⁴¹

É importante também frisar a dramaturgia de Nelson Rodrigues no Rio de Janeiro, que se tornaria referência nas décadas seguintes até os dias atuais. Seus temas e inventividade técnica tornam o conjunto da obra, moderna, sendo o autor ainda considerado, o nosso mais importante dramaturgo.

Neste breve resumo da história do teatro no Brasil, refletimos sobre o surgimento desta arte entre nós, ressaltando a importância dos vários momentos de transformação social e estética ocorridos, de modo a localizar a inserção na cidade do Rio de Janeiro do Grupo Teatro Rural do Estudante, especificamente na região da zona oeste da cidade.

O bairro de Campo Grande foi o cenário encontrado pelo Teatro Rural do Estudante, na década de 1950, no momento em que a produção agrícola se fragilizava e era atingida pela expansão urbana. Assim sendo, a região perdia suas

⁴¹ *Idem*, p. 27.

características de produção agrícola e gradativamente, transformava seu perfil devido às intervenções urbanísticas que nela passaram a ocorrer.

Passamos agora a analisar mais detidamente a história de Campo Grande, com vistas à compreensão de seu processo histórico, de ocupação e as práticas culturais que possibilitaram o desenvolvimento de um grupo de teatro moderno em uma região que ainda guarda em sua memória coletiva as marcas dessa experiência cultural.

PARTE II

O Cenário

Campo Grande: Processo Histórico e Práticas Culturais

1. Campo Grande: Histórico e ocupação

1.1. A Zona Oeste

Com uma área de 294,75 Km², a XVIII RA (Campo Grande, Santíssimo, Vasconcelos, Inhoaíba, Cosmos, Medanha, Rio da Prata, Monteiro, Guaratiba, Barra de Guaratiba e Pedra de Guaratiba) situa-se no extremo oeste da Cidade do Rio de Janeiro, cobrindo aproximadamente ¼ do Município. Tem como limite a leste os bairros de Bangu e Jacarepaguá, a oeste o bairro de Santa Cruz, ao sul e o Oceano Atlântico e ao norte municípios do antigo Estado do Rio de Janeiro. Seus limites foram estipulados pelo Decreto n° 943 de 05 de outubro de 1967.

Desta forma, a Zona Oeste compreende uma área de 60% do Município do Rio de Janeiro, com aproximadamente dois milhões habitantes.⁴² Incorporada a partir da década de 1970 como área periférica, viu-se ao mesmo tempo afetada tanto por uma ultrajante especulação imobiliária, sob a qual soterrou-se uma memória regional de peso histórico significativo, quanto pela degradação de suas atividades agrícolas responsável pela ocupação regular da região a partir do século XX.

Mais remotamente, a ocupação dessa região teve como causas o desenvolvimento das economias do açúcar e do café e, do ponto de vista geopolítico, foi incorporada à capital pela existência de um Palácio de Veraneio em Santa Cruz que abrigou importantes decisões históricas. A conectividade desta região ao centro da cidade se dava pela Estrada Real de Santa Cruz, que ia de Paço a Paço, de São Cristóvão ao de Santa Cruz e inscreveu a história da região à história do país. Na prática, o conceito de sertão que a definiu por um longo tempo (até o início do século XX) acabou por soterrar uma rica história marcada por uma ruralidade e uma cultura popular que se expressava em torno das unidades rurais e suas capelas⁴³.

A cidade do Rio de Janeiro, Município Neutro desde o ano de 1834 constituía-se como um território autônomo dentro da antiga Província do Rio de Janeiro. Esse Município, identificado em seus limites com os da cidade do Rio de Janeiro, era

⁴² IBGE. Censo de 2000.

⁴³ Esses dados referem-se à pesquisa coordenada pela Prof^a Dr^a Cléia Schiavo Weyrauch, realizada no Centro de Referência e Documentação Histórica da Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro, do IFCH/UERJ. Homepage: www2.uerj.br/~zonoesterio

dividido em freguesias urbanas e rurais. As freguesias rurais de modo geral voltavam-se, para as atividades econômicas: extrativa e agropecuária.

Até o final do século XIX, as freguesias rurais, sobretudo as mais distantes, poucas alterações sofreram até que se consolidou, no país, o Modo de Produção Capitalista na forma do aparecimento de um mercado de alimentos e de terras. No ano de 1918, o zoneamento estabelecido no Governo do Prefeito Amaro Cavalcanti propôs a criação de uma Zona Rural no território que correspondia anteriormente às freguesias rurais⁴⁴. A partir dessa data uma agricultura regular se desenvolve, sobretudo na área hoje nomeada como Área de Planejamento 5 onde se localiza o bairro de Campo Grande . Em torno desse bairro se desenvolveu a olericultura e a citricultura, estas atividades estimularam a expansão e a modernização urbana na região, já iniciada no século XIX, com a extensão da Estrada de Ferro D. Pedro II até Campo Grande e a instalação de linhas de bonde.⁴⁵

No início do século XX, ocorre um processo de valorização imobiliária na região, embora esta estivesse mais voltada para a produção agrícola do que para a moradia. Ressalta-se que, até os anos 1940, a habitação constituía-se apenas como um dado agregado.

A partir de 1930 essa região adquire visibilidade, sobretudo pela grande produção de laranja alcançada até então. No entanto, na década de 1950, a citricultura entra em crise, ao mesmo tempo em que a terra se valoriza cada vez mais, na medida em que o mercado imobiliário percebe maior rendimento no loteamento urbano, do que no agrícola. A partir da década de 1960, a frente agrícola é substituída por uma frente urbana, com ênfase na habitação e não mais na produção agrícola. A crise se instala na região devido ao processo de periferização, como consequência na década de 1970, a zona rural é substituída pela zona oeste.

1.2. Campo Grande Colonial

⁴⁴ As freguesias rurais se referem às freguesias de: Guaratiba, Jacarepaguá, Santa Cruz e Campo Grande.

⁴⁵ Cf Rodrigues, Helio Suêvo *A formação das Estradas de Ferro no Rio de Janeiro*.pg 22 “ O período entre 1870 e 1902 representou para a história do Rio de Janeiro não só a primeira fase de expansão acelerada da malha urbana, como também um processo em que esta expansão passou a ser influenciada tanto pelo capital nacional como estrangeiro. Este período começou em 1858, com a inauguração da primeira seção da D. Pedro II, que permitiu, a partir de 1861, a ocupação acelerada das freguesias suburbanas por ela atravessadas”.

Nesta parte do trabalho, pretende-se destacar alguns acontecimentos importantes da história de Campo Grande, que integra a atual zona oeste do estado do Rio de Janeiro. Destaca-se que foi na região central deste bairro que o Teatro Rural do Estudante foi concebido.

O mais remoto conhecimento que se tem de Campo Grande data do século XVI quando o território do Rio de Janeiro foi dividido em sesmarias, logo após a fundação da cidade do Rio de Janeiro, estas sesmarias foram distribuídas, principalmente, a fidalgos portugueses. A região que incluía Campo Grande encontrava-se no domínio dos Padres Jesuítas.⁴⁶

Campo Grande, habitado por indígenas, foi gradativamente se transformando em fazendas, havia, inicialmente, como principal cultura a cana-de-açúcar, ao lado de alguns cereais, especialmente o milho e a plantação de anil. A mão-de-obra nessas fazendas era escrava. Entre 1760 e 1770 foram plantadas as primeiras mudas de café pelo padre Antônio Couto da Fonseca na sua fazenda do Mendanha

A abolição da escravidão colaborou para a decadência da cultura da cana de açúcar, já em crise neste mesmo século. No início do século XX, as grandes fazendas voltadas para a produção da cana de açúcar fragmentaram-se dando lugar a uma pequena produção familiar que foi incentivada pela política de feiras livres, implementada no governo Wenceslau Braz (1914-18).

Como um dos primeiros povoadores de Campo Grande, Manuel Barcelos Domingos construiu uma capela particular em sua fazenda de Bangu, que deu origem a Paróquia ou freguesia de Campo Grande fundada em 1673 sob a invocação de

⁴⁶ Cf CAVALCANTI, Nireu de Oliveira, Santa Cruz: uma paixão Rio de Janeiro, Relume Dumará: Prefeitura 2003. (cantos do Rio; v.21) Cristóvão Monteiro e seus familiares receberam, em 30 de dezembro de 1556, em retribuição às ações que praticaram nas lutas pela expulsão dos franceses e seus aliados termiminós da baía de Guanabara (1565 a 1567), uma sesmaria para implantação de seu engenho de fabricar açúcar. As terras que receberam compreendiam toda a orla marítima da atual Sepetiba até Itacuruçá e igual dimensão estendia-se pelo interior continental. Com a morte de Cristóvão Monteiro, a viúva, muito católica e amiga dos jesuítas, principalmente de Jose de Anchieta, juntamente com seus familiares doou, em 1590, as terras herdadas à Companhia de Jesus e voltaram para São Vicente.

A Companhia de Jesus anexou a essa propriedade mais duas grandes áreas adquiridas de herdeiros de Manoel Veloso Espinha (1616) e dos herdeiros dos iramos Manoel Antonio e Francisco Correa de Alvarenga (1654 e 1656), alargando as terras até quase a atual cidade de Pirai, na divisa com o rio Paraíba do Sul. Essa imensidão territorial era coberta de densa mata e dotada de fértil planície (região atual de Santa Cruz e Itaguaí) entrecortada de rios caudalosos e riachos, lagoas e zonas de manguezais, além de vasta orla marítima com pontos apropriados ‘a construção de portos. Pg. 14 e 15.

Nossa Senhora do Desterro. Instituída a freguesia de Nossa Senhora do Desterro de Campo Grande, com o território desmembrado da Freguesia de Irajá, colocou-se a Pia nessa ermida. Arruinada pela ação dos anos, tratou-se de construir um novo templo. Depois de várias demandas sobre o local onde seria edificada a matriz, chegou-se a conclusão que ficaria entre as propriedades de Pau Ferro e Juriary, onde se encontra atualmente.

Até meados do século XIX, nesta região, as atividades econômicas que predominavam era a lavoura canavieira, uma incipiente cafeicultura e a pecuária bovina. Tais atividades eram realizadas nas propriedades antigas das sesmarias.⁴⁷

1.3. A consolidação da frente agrícola

No ano de 1920, com o declínio da produção do café, surge na região um verdadeiro surto agro-exportador, causado pela “febre da laranja”, que se espalhou por Campo Grande, Realengo, Santa Cruz, Guaratiba e atingiu Jacarepaguá. Este fenômeno valorizou imensamente a terra. Predominava sistemas de parcerias ou arrendamentos. Dados do Censo Agrícola entre 1920 e 1940 mostram que houve redução da unidade agrícola de 24,6 para 6,1 hectares. No final dos anos 1950, a citricultura ainda era importante, porém com o excesso de produção e o surgimento de pragas, foi sendo abandonada em detrimento de lavouras mais rentáveis e dos loteamentos imobiliários. No final da década de 1950 e início de 1960, falava-se na necessidade de expandir as fronteiras agrícolas, o chamado “cinturão verde”, porém nada de concreto foi realizado na perspectiva de fixação dos agricultores.

As atividades agrícolas na região entraram em um processo de transformação frente à nova lógica de apropriação e novos usos da terra. No curso da evolução capitalista, houve a ocupação e incorporação das áreas de fronteira agrícola pela dinâmica da urbanização.

Com crescimento acentuado a partir do século XIX, Campo Grande tornou-se o centro comercial da antiga zona rural do Distrito Federal. O Bairro configura-se

⁴⁷ Ver FRIDMAN, Fania. *Donos do Rio em nome do Rei*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Editora Garamond, 1999.

então, cada vez mais, como moderno, seja por seu traçado urbano ou pela ampliação da rede de serviços e transportes.

É interessante observar, na virada do século XIX, que a crença no progresso parece subsidiar as estratégias reguladoras da intervenção urbana. A reforma de praças tradicionais do centro do bairro, a construção de viadutos e a consolidação de centros comerciais, responde ao fluxo crescente de um bairro em expansão.⁴⁸ Neste sentido, algumas variáveis proporcionaram a consolidação da frente agrícola na região, como os primeiros bondes puxados a burro e os trens puxados por locomotivas. Em 1894 começou o serviço de bondes de tração animal de Campo Grande, quando o Conselho Municipal deu concessão a uma empresa particular, a Cia Carril Urbanus, cuja finalidade era transportar até a Estação da Estrada de Ferro, capim para burros da empresa, em São Cristóvão. Os bondes foram extintos em 30 de outubro de 1967.

Em 2 de dezembro de 1878, foi inaugurada a estação de Campo Grande, pertencente à Estrada de Ferro Central do Brasil, facilitando a comunicação com o Centro da cidade. Em 10 de abril de 1883 foi inaugurado o abastecimento de água de Campo Grande, graças a D. Maria Texeira Alves que vendeu as cachoeiras do rio da Prata e do Mendanha para o matadouro em Santa Cruz, com a condição de abastecer também Campo Grande. Em 1928 inaugurou-se o grande reservatório Vitor Kender situado no morro da Barata.

Em 9 de abril de 1919 foi inaugurada a luz elétrica, graças a José Justiano Cardoso de Carvalho, que era amigo pessoal do prefeito Paulo de Frontin.

1.4. As transformações de Campo Grande no governo da Guanabara

⁴⁸ A idéia de progresso e modernidade torna-se também, hegemônica nas formulações da oligarquia, desejosa de ampliar suas bases de aceitação. O crescimento desordenado e a convivência simultânea entre ruralidade, modernização, especulação imobiliária e pobreza tem sido uma tendência acentuada a partir de meados do século XX.

Em 30 de janeiro de 1961, o Decreto nº 353 instituiu o sistema administrativo em Campo grande. Inaugurado em 02 de junho de 1961, teve como seu primeiro administrador regional o Dr. Romeu Onório Louders (médico do hospital Rocha Faria).

Em 15 de novembro de 1969, foi instalado o segundo regimento de Cavalaria da Polícia Militar, que presta ainda hoje relevantes serviços à população local.



Em 1976 iniciou-se a construção da Torre Repetidora do Mendanha, inaugurada no dia 23 de junho de 1978. O calçadão de Campo Grande um projeto do paisagista Roberto Burle Max, foi inaugurado em novembro de 1976, três anos antes do terminal Rodoviário de Campo Grande.

Como é de se perceber, Campo Grande mudou muito, passando por profundas transformações que gradativamente alterariam o perfil da região.



Em resumo, o bairro de Campo Grande tem o seu embrião na criação da freguesia de Campo Grande em 1673. Até então, configurava-se como uma importante zona agrícola, com destaque para a produção de açúcar e café, a partir do final do século XVIII. No século XX, a agricultura familiar vai abastecer o mercado urbano de alimentos, enquanto a citricultura, se desenvolve nas fazendas e nas pequenas propriedades, ao lado da olericultura. Até 1960 a região desempenhou um importante papel como fornecedora de alimentos para o mercado urbano da cidade do Rio de Janeiro. No caso específico da produção de laranja-mais intensa na Baixada Fluminense -a região também ocupa um lugar de destaque.

A Área de Planejamento 5 -selecionada como corte espacial deste trabalho- vem sendo afetada, desde a década de 1970, por uma ultrajante especulação imobiliária. Esta especulação tem deslocado a população carente da cidade para as zonas mais distantes. Crescem assim, as favelas, o subemprego e a criminalidade na região, embora nela existam bairros com IDH-M (Índice de Desenvolvimento Humano Municipal) significativo, como Bangu⁴⁹. Gradativamente, a região como espaço de

⁴⁹ Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDH-M). É obtido pela média aritmética simples de três índices, referentes às dimensões Longevidade (IDHM-Longevidade), Educação (IDHM- Educação) e Renda (IDHM-Renda). (Bangu – IDH) 0,794.

produção agrícola, foi sendo substituída, por uma área de produção industrial, tendo sido recentemente edificadas os distritos industriais de Santa Cruz e Campo Grande. Na região atualmente se produz, ainda em pequena escala, produtos na área da olericultura (pimentão, chuchu, jiló etc.) e fruticultura (coco, manga, maracujá entre outras). Registra-se também, a produção de mudas exóticas e ornamentais voltadas para o mercado urbano da cidade.

Restam na antiga Zona Rural da cidade apenas nichos agrícolas que resistem, penosamente, à expansão urbana.

2. O Rural e o Urbano: conceitos e diferenças

As transformações ocorridas na região de Campo Grande levantam algumas questões sobre a análise relativa às definições, *rural* e *urbano*, no Brasil.

Graziano da Silva considera a urbanização do território rural no Brasil, proveniente da industrialização da agricultura e do “transbordamento do espaço urbano” em direção ao tradicional espaço rural. Considera ainda que as transformações que se processam no meio rural no Brasil devem considerar as características do setor agrícola ao se integraram ao restante da economia.

A lógica capitalista de desenvolvimento permeia as análises sobre as interações entre esses dois espaços. As considerações teóricas são formuladas sob o auspício do desenvolvimento capitalista e partem da ocorrência de interações múltiplas, que influenciaram na estrutura da organização espacial das regiões rurais.

Graziano da Silva afirma que, para se entender o rural de hoje, deve-se analisar a dicotomia clássica entre urbano e rural representada por duas realidades sociais diferentes, o novo e o velho, o progresso e o atraso, as fábricas e as propriedades rurais⁵⁰.

⁵⁰ Veiga, também se refere a esta dicotomia; para o autor o rural é necessariamente territorial. As relações entre o urbano e o rural não são mais determinadas pela oposição entre a cidade e o campo -não se deve confundir campo com natureza, o primeiro é obra humana, cultivado, artificializado, é um espaço construído-, passando a ser cada vez mais consideradas as *aglomerações* e as *microrregiões*. Assim sendo, considera-se a relação entre espaços que são mais e menos urbanizados, e entre espaços onde os ecossistemas permanecem *menos artificializados*, ou seja, *espaços rurais*.

O fato das inovações urbanas acontecerem nas áreas rurais, não as transforma em áreas urbanas, assim considera Rua. Para este autor, a submissão das localidades rurais à lógica urbana alia-se ao processo de produção, reprodução e consumo dos subsídios necessários à manutenção do trabalho predominantemente agrícola. A utilização de insumos modernos, de fabricação industrial para a manutenção das lavouras é uma característica fundamental, já que tudo o que é produzido pela agricultura é direcionado para o mercado, caracterizando assim uma atividade produtiva voltada exclusivamente para a comercialização.

Até a década de 1960, pode-se dizer que Campo Grande foi a capital da zona rural. No entanto, passa-se a acompanhar a decadência da citricultura local e da expansão urbana, na década de 1970. Gradativamente um “novo rural” se implanta nessa região.

Do ponto de vista político-administrativo, urbano, é toda sede de município (cidade) e de distrito (vila).⁵¹ Desta forma, exclui-se referências de *funções* que caracterizam ambos os espaços, fator fundamental para a apreensão das diferenças entre o rural e o urbano. Nessa classificação, *o espaço rural corresponde àquilo que não é urbano*, sendo definido a partir de carências e não de suas próprias características. Assim sendo, os poderes municipais, muitas vezes sob o jugo de interesses fiscais definem o espaço rural, assim como o urbano.

Neste sentido, vale citar Veiga, que considera este critério, político-administrativo falho ao classificar como área urbana sedes de municípios que na realidade seriam aldeias, povoados e vilas. O autor sugere o uso combinado de três critérios, a saber: o tamanho populacional do município, sua densidade demográfica e sua localização. E considera o primeiro critério como fundamental para balizar a diferenciação entre urbano e rural, por melhor refletir as transformações do meio natural ou o grau de *artificialização dos ecossistemas* resultante das atividades humanas, indicando o grau de urbanização dos territórios.⁵²

⁵¹ Citando o IBGE, é considerada área urbanizada toda área de vila ou de cidade, *legalmente definida* como urbana. Tais localidades são caracterizadas por construções, arruamentos e intensa ocupação humana; as áreas afetadas por transformações decorrentes do desenvolvimento urbano, e aquelas reservadas à expansão urbana (1999).

⁵² Desta forma, associando a densidade demográfica e o tamanho populacional o autor considera de pequeno porte os municípios que apresentam simultaneamente menos de 50 mil habitantes e menos de 80 hab/km² e conclui que 90% do território brasileiro, 80% de seus municípios e 30% de sua população são *essencialmente*

Atualmente, nos países do primeiro mundo, a área rural tende a ser cada vez mais valorizada por sua oposição ao artificialismo das cidades. Veiga defende a viabilidade econômica do espaço rural e busca superar a idéia de espaço rural como sinônimo de atraso, e enfatiza o dinamismo encontrado nestas áreas em países desenvolvidos. Para ele o principal trunfo econômico destes espaços seria o seu patrimônio cultural e natural, a capacidade de valorizar a natureza, atraindo investimentos da indústria do lazer, o dinheiro público e renda de origem urbana.

No entanto, as questões tratadas por Veiga e a sua iniciativa em estabelecer um sistema classificatório mais adequado à realidade espacial brasileira, estão restritas a uma dimensão econômica e não problematiza os aspectos sociais oriundos das transformações ocorridas. O autor naturaliza a manipulação da idéia do espaço rural como espaço natural e, incentiva a tendência que transforma a área rural em objeto de consumo.

A análise de Alentejano contribui para este debate, ao defender que o desenvolvimento do capitalismo e a industrialização da agricultura desencadeiam a urbanização do campo, ocorrendo a proliferação de atividades não-agrícolas no campo, antes eminentemente urbanas. No entanto, embora tendo alterado o seu significado, o rural permaneceria distinto do urbano. Para o autor, cada realidade rural ou urbana deve ser compreendida em sua distinção, e em sua generalidade, considerando o grau de intensidade de territorialidade, sendo este fator, o que distingue o rural do urbano. O urbano representaria relações mais globais, mais descoladas do território, enquanto o rural refletiria uma vinculação local mais intensa.

Para Siqueira & Osório, o conceito de rural que é utilizado pelo IBGE é uma decisão mais política do que técnica, e concluem que o conceito de rural está passando por uma re-elaboração. No entanto, comumente o rural é definido juntamente com o urbano com base em características a partir das quais se diferenciam entre si.

As estruturas governamentais têm sempre estabelecido definições oficiais, classificando os espaços em rural e urbano para fins estatísticos e administrativos, como é o caso da Área de Planejamento 5 da Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. Os critérios que se empregam, tradicionalmente discriminam a partir de um

rurais. Os 13% restantes da população caberiam numa categoria intermediária, que pode ser denominada como “rurbana”.

determinado patamar populacional; a predominância da atividade agrícola e a delimitação político-administrativa. Segundo critérios internacionais, a definição do significado da *ruralidade* nas sociedades contemporâneas é estabelecida a partir de três aspectos básicos, a saber: o grau de importância das áreas não densamente povoadas, a relação com a natureza e a dependência do sistema urbano.

Vale ainda observar a ausência de análises sobre as práticas culturais que permeiam as definições de “urbano” e o “rural”. Modo geral entende-se as transformações no espaço a partir do viés do modo de produção, destacando-se os aspectos econômicos sobre a dimensão cultural.

2.1. A lógica capitalista e a transformação do rural

O processo de urbanização que ocorre em áreas rurais está ligado à lógica capitalista. A produção e as relações sociais sofrem transformações radicais, ocorrem mudanças de uso e ocupação do espaço e do tempo, bem como se utilizam novos produtos e tecnologias.

O século XX, com a urbanização crescente e a industrialização da agricultura, provocou o aparecimento de autores que passaram a defender o conceito de *continuum rural-urbano*. Este conceito segundo a lógica capitalista, indica a hegemonia do urbano sobre o rural, embora o último não se anule com esse processo. Nota-se a diferença de intensidade entre os dois espaços e não o contraste entre eles, pois são frutos do mesmo processo. O conceito de *continuum rural-urbano* se apóia na idéia de extensão do tecido urbano em direção ao campo. A lógica de análise dual representa apenas um recurso metodológico, no sentido da compreensão das relações entre cidade e campo. A esse respeito afirma Roberto Luís de Melo Monte-Mór:

A Cidade, no entanto, locus da tríade do excedente coletivo, do poder político e da festa não poderia desaparecer, pois representa e sintetiza a sociedade que a gerou. Lefèbvre descreve então, metaforicamente, o que lhe acontece: a cidade industrial sofre um duplo processo, de implosão e explosão. A implosão se dá na cidadela sobre si mesma, sobre a centralidade do excedente/poder/festa que se adensa e reativa os símbolos da cidade ameaçada pela lógica (capitalista) industrial. A explosão se dá sobre o espaço circundante, com a extensão do tecido urbano, forma e processo sócio-espacial que carrega consigo as condições de produção antes restritas às cidades estendendo-as ao espaço regional imediato e, eventualmente, ao campo longínquo conforme as demandas da produção (e reprodução coletiva) assim o exigam. O tecido urbano sintetiza, assim, o processo de expansão do fenômeno urbano que resulta da cidade sobre o campo e, virtualmente, sobre o espaço regional e nacional como um todo.⁵³

Do ponto de vista histórico, a perspectiva dicotômica predominou na geografia e na sociologia teve como uma de suas principais fontes de inspiração o contraste entre o conceito de comunitário e o de não-comunitário, ligando-se à antítese comunidade/sociedade, tradicional/moderno e deslocada para a oposição campo/cidade. Nesta perspectiva, o espaço rural é identificado com um passado idealizado em oposição à sociedade moderna. Para Martins, a gênese desta ambigüidade se encontra no conservadorismo e no cientificismo da sociologia, pois esta nasce no bojo do pensamento conservador, e constituiu-se a partir do pensamento burguês e liberal da formação da sociedade capitalista. Assim, geram-se idéias opostas como, comunidade/sociedade, status/classe, sagrado/profano, alienação/progresso, etc. O autor esclarece que a sociologia rural⁵⁴ estabelece uma reflexão sobre a crise do espaço rural, marcada pelas transformações sociais.

Assim sendo, a sociologia rural torna-se um instrumento voltado para a superação do atraso do campo. Destarte, em relação às práticas culturais, esta disciplina pouco teve a dizer. Mormente, as análises se voltam para pesquisas etnográficas sobre o modo de vida caipira; ou ainda sobre o sertanejo e sua viola, reificando o homem do campo e contribuindo para a manutenção da visão dicotômica da realidade social.

Destaca-se, no entanto, pesquisas no campo das ciências sociais voltadas para análise das trocas simbólicas entre o urbano e o rural. Deste modo, podemos entender as transformações em curso na zona oeste no início da década de 1950,

⁵³ Monte-Mór, Roberto Luís de Melo. *O que é urbano no mundo contemporâneo*. Belo Horizonte. UFMG/Cedeplar, 2006.

⁵⁴ Assumindo a perspectiva dicotômica que aceita a oscilação entre os dois extremos, ora o passado (tradicional) é idealizado, ora o moderno (progresso) é valorizado.

como a criação do Grupo Teatro Rural do Estudante. A região se modernizava, se construíam novas escolas, novos espaços de lazer e de cultura. Desta forma, o surgimento de um grupo teatral denominado de Teatro Rural do Estudante permitenos resgatar a idéia do *continuum* rural-urbano, desta vez, influenciado pela dimensão moderna da cidade.

Verificaremos, a seguir, o contexto em que a formação do Grupo Teatro Rural do Estudante estava inserido. Para isso, concorreu o momento político; a atividade teatral entendida à medida da aquisição de referenciais sociais novos e a implementação de dinâmicas culturais que visavam à participação popular, nem sempre com auxílio institucional.



2.2. As manifestações culturais em 1950 no Brasil

A conjuntura histórica dos anos 1950 foi marcada pelo fim da Segunda Guerra Mundial. O primeiro efeito imediato foi à divisão do mundo em dois blocos

político-militares liderados pelos Estados Unidos e pela União Soviética. Tendo em vista a participação do Brasil na Guerra ao lado dos Aliados, a ampliação da influência econômica, política e ideológica estadunidense teve como consequência a penetração no país de um novo modo de viver propiciado pela produção em massa de bens manufaturados de uso pessoal e doméstico. Essas transformações foram se consolidando ao longo da década de 1950, à medida que crescia a indústria nacional, e alteraram o consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos. O ápice dessa influência pode ser identificado na teoria do desenvolvimentismo nacional, que acabaria por englobar todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais na sociedade brasileira.

O desenvolvimentismo tornava-se nova bandeira de consideráveis setores da burguesia, que não mais se preocupava com a penetração do capital estrangeiro na economia, se ela estava crescendo. Presente nos discursos de Juscelino Kubitschek, a ideologia desenvolvimentista teria grande influência na história política do país. Não só funcionou como poderoso instrumento dos interesses industriais contra os agrários tradicionais, como, durante muito tempo, influenciou grande parte das análises sobre a sociedade brasileira.⁵⁵ Segundo os ideólogos do desenvolvimentismo, o atraso e a pobreza do país deviam-se, sobretudo à ainda forte participação do setor agroexportador na economia brasileira, e não à situação de dependência econômica e política a que estava submetida toda a economia. Para estes, bastava industrializar o país para resolver os seus grandes problemas. A industrialização deveria representar o esforço comum de toda a nação. Mas a forma como se deu o ciclo juscelinista de crescimento afetaria profundamente a economia brasileira, já marcada pela dependência externa e pelas acentuadas desigualdades. Consolidava-se a chamada sociedade urbano-industrial, sustentada por uma política desenvolvimentista que se aprofundaria ao longo da década.

No entanto, a euforia desenvolvimentista do governo de JK provocou, além de suas consequências econômicas, novas condições para a criação cultural

⁵⁵ Referimo-nos ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros): uma das instituições formuladoras da ideologia nacionalista. No entanto, um grupo de intelectuais rompia com a direção, aderindo à nova formulação do desenvolvimento, propondo um nacionalismo “sadio”, não “xenófobo”. A maioria continuava defendendo um desenvolvimento sob a liderança da “burguesia nacionalista”, não percebendo que esta, em sua maioria, associava-se ao capital estrangeiro, aderindo ao desenvolvimentismo.

brasileira. É este o ponto que nos interessa destacar. Os anos 1950 foi um período fértil para a retomada das vanguardas artísticas no Brasil: poesia concreta, neoconcretismo, poesia práxis. Na música, surgiu um movimento que, já a partir do seu próprio nome, funcionou como síntese e um lema dessa época — a bossa nova.

Os artistas brasileiros tomaram parte ativa em todas essas transformações; e não só como indivíduos, mas também, através de sua produção intelectual. No que diz respeito ao nosso tema, surgiram também autores teatrais que colocavam em suas peças a problemática social urbana (como o caso de um Nelson Rodrigues, que já estreara na década de 1940, como já vimos) ou rural (como Jorge de Andrade e Dias Gomes). O cinema começava a se firmar: em fins da década de 1950 e início da de 1960, começaram a aparecer os filmes de diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra e outros — o “cinema novo”.

Vale notar que todas essas atividades refletiam, no plano da arte, a crise da sociedade e do regime populista. Os artistas assumiam posições muitas vezes doutrinadoras ou paternalistas em relação ao povo que queriam retratar na sua arte. Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, dava a uma de suas peças o título de “A mais-valia vai acabar, Seu Edgar”. Neste cenário, chocavam-se as tendências nacionalistas com as “entreguistas” na política e, na arte, a polêmica se refletia, acirrada. A televisão começava a se tornar o grande veículo de massas que é hoje em dia.

Em tudo isso, é importante assinalar o papel desempenhado por um grupo que foi dissolvido por força do movimento político-militar de 1964: o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Esse grupo representou uma síntese da ideologia populista na área cultural, e sua influência estendeu-se até depois da mudança de regime, tanto na música popular (a canção de protesto), como no cinema e na literatura. Enfim, a paisagem urbana também se modernizava com a vontade do novo trazido pelas várias áreas da cultura.

De fato, as transformações que ocorreram na área teatral vinculam-se tanto à temática, quanto à forma de encenação. Assim, certas encenações se realizavam com a ausência de cenários, estando o palco localizado no centro da platéia. Tal disposição predispunha maior proximidade entre atores e espectadores. Devemos ao Teatro de Arena de São Paulo (1953) o marco introdutório desta experiência no

Brasil, ao apresentar uma disposição cênica diferente da que, comumente, era utilizada.

A arena provocava além da redução do espaço físico do teatro, a diminuição do custo dos cenários. Destacamos que em 1950, juntamente com o Teatro Paulista do Estudante, o Teatro de Arena dedica-se às temáticas sociais e políticas. O objetivo residia em conscientizar o público, bem como, consolidar um teatro popular. Afirmava-se assim, destaque para a representação realista e, de maneira concomitante, buscava-se o banimento da interpretação grandiloquente. Demarca-se que trazer para a cena o contexto da realidade brasileira através de textos da dramaturgia nacional contrapunha-se ao que fazia o Teatro Brasileiro de Comédia. Este último tinha suas bases na produção de espetáculos caros, com uma dramaturgia distante da problemática nacional, e direcionada à população mais abastada.

O Grupo Oficina (1958) também se empenhava em extinguir a forma convencional de representação teatral. Apesar das propostas distintas que orientavam os dois grupos, tanto o Teatro de Arena liderado por Augusto Boal, quanto o Oficina, liderado por José Celso Martinez Corrêa, mantiveram-se em sintonia com o teatro de vanguarda norte-americano e europeu e com a dramaturgia do alemão Bertold Brecht.

Na década de 1950, novos autores surgiram na dramaturgia brasileira, voltados para uma temática nacional. Neste sentido, podemos citar Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri. No referente às peças encenadas no período, destacam-se: *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. O desenvolvimento das questões colocadas pelos citados grupos e dramaturgos teve importantes desdobramentos para o teatro brasileiro nas décadas subsequentes. Estes desdobramentos se referiam tanto no que dizia respeito à conscientização popular e ao esforço de atingir um público amplo, quanto à possibilidade de aprofundamento das questões de caráter estético.

A história do Teatro Artur Azevedo em Campo Grande e a concepção do grupo Teatro Rural do Estudante começaram a delinear-se no contexto da modernidade dos anos 1950. Tratava-se de um período de mudanças no tecido

urbano da cidade, como vimos anteriormente, e o teatro tornava-se espaço de constituição de sociabilidades múltiplas; lócus de lazer, cultura, entretenimento tanto quanto de aprendizado estético e político (de acordo com o conteúdo do que era ali representado). Por fim, constituindo-se em uma rica fonte informacional sobre seus freqüentadores, sobre a cidade, etc.

Entre as décadas de 1940 e 1950, o crescimento industrial da cidade do Rio de Janeiro atraiu uma numerosa mão-de-obra migrante que se dirigiu, sobretudo, para os novos locais de instalação das fábricas, ou seja, nos subúrbios cariocas. A densidade populacional do bairro de Campo Grande, por exemplo, cresceu a uma taxa de 71% neste período.⁵⁶ Assim, a paisagem campestre dessa antiga zona rural do Distrito Federal começava a se transformar. O processo de crescimento demográfico e industrial dos subúrbios pode ser aferido pela verificação dos índices de distribuição ocupacional da população economicamente ativa. Para o bairro de Campo Grande, o Censo Demográfico de 1940 contabilizou uma taxa de 23% da população diretamente envolvida em atividades agrícolas e extrativistas; já o Censo de 1950 apresentou índice menor, ou seja, 19% encontravam-se nessas atividades. Ao longo das duas décadas, o que se percebe é um aumento gradativo de transferência de mão-de-obra da agricultura para a indústria na região.

A construção do Teatro Rural do Estudante possibilitou a institucionalização de um novo marco urbano no bairro de Campo Grande. Neste sentido, lembrando Giulio Carlo Argan, “desde a Antigüidade mais remota a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa”.⁵⁷ Em concordância com o autor, podemos dizer que os espaços teatrais devem ser entendidos como espaços representativos e utilitários de uma cidade. Os usos que os cidadãos fazem do espaço teatral fazem-no lugar de memória sedimentado na vida de uma cidade. Os teatros alimentam uma tradição ao mesmo tempo em que são vetores de mudanças sociais. Como obras arquitetônicas, destacam-se na dimensão cênica da cidade.

⁵⁶ Cf. Mauricio de Abreu. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLAN-Rio /Jorge Zahar Editores, 1987.

⁵⁷ ARGAN, Giulio C. *Arquitetura e Cultura. Arquitetura e Urbanismo*. n.41, abr./maio 1992, p.66.

Assim, integrados na vida urbana, os espaços teatrais formam núcleos de criação e difusão artístico-cultural; por intermédio dos palcos, as sociabilidades se renovam, as coletividades se expressam, constituindo-se em espaços genuínos de representatividade popular.

PARTE III

O Ato

O grupo Teatro Rural do Estudante

1. Concepção

1.1. Paschoal Carlos Magno e o grupo Teatro Rural do Estudante

Paschoal Carlos Magno (1906-1980) nasceu no Rio de Janeiro. Exerceu durante a sua vida várias funções: poeta, romancista, diplomata de carreira, vereador pelo Distrito Federal, chefe de gabinete no Governo de Juscelino Kubitschek. No entanto, no ano de 2006, a comemoração do seu centenário voltou-se, sobretudo, em torno de suas contribuições para o desenvolvimento do moderno teatro brasileiro.

Paschoal Carlos Magno foi o responsável pela origem de grupos teatrais estudantis ou universitários, em diversas cidades brasileiras. Este movimento se iniciou no Rio de Janeiro com o TEB (Teatro do Estudante do Brasil), o TU (Teatro Universitário), O Teatro Duse e os Festivais de Teatro realizados no país, foram experiências que geraram muitas conseqüências, pois respondiam a uma emergência cultural de uma determinada época e sociedade.

Paschoal Carlos Magno era um homem de teatro e ao seu legado soma-se incrível espírito criativo e empreendedor. Como exemplo, pode-se citar que foi do Curso de Férias de Teatro, que organizou em 1944, que originou o Teatro Experimental do Negro. Começou no teatro junto com Renato Vianna, na Caverna Mágica. Depois, esteve com Álvaro Moreyra na segunda temporada do Teatro de Brinquedo. Foi também diretor artístico da Companhia Jayme Costa e, em 1938, fundou no Teatro do Estudante do Brasil. Com esse último grupo realizou viagens pelo país, a exemplo das "missões dramáticas" de Renato Vianna.

Paschoal ajudou a fundar a *Casa do Estudante do Brasil*, pois o embaixador valorizava o apoio dos jovens estudantes. Preocupava-se também com a legitimação da cultura nacional, genuinamente brasileira, desta forma, segundo suas próprias palavras:

(...) nada se pode fazer aqui sem a participação dos moços, e foi assim na nossa independência, na Abolição da escravatura, na proclamação da República, na Aliança liberal e no nosso movimento da Casa do Estudante, quando andamos pelo Brasil afora

alvorçando a consciência nacional, pois assim pensando, reuni, na casa de minha mãe, dezenas de jovens, planejando criar o *Teatro do Estudante do Brasil*.⁵⁸

O Teatro do Estudante estreou a 28 de outubro de 1938, no Teatro João Caetano (RJ). O grande sucesso da primeira montagem do grupo -com a peça *Romeu e Julieta* -levou-o a montar mais duas obras clássicas: *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e *Romanescos*, de Edmond Rostand, ambas dirigidas por Esther Leão. Por ter que se afastar do país, o embaixador confiou à direção artística do grupo a Maria Jacintha, mantendo Esther Leão como diretora dos espetáculos. Assim, ocorreu nova direção ao repertório, abrangendo então a dramaturgia moderna.

As iniciativas de Paschoal Carlos Magno no ramo teatral eram sempre voltadas para abranger um grande público e de todas as classes. Além dos estudantes de escolas técnicas, nível secundário ou superior, qualquer pessoa poderia ser estudante de teatro. O interesse de Paschoal Carlos Magno era formar um grupo onde se aplicassem os procedimentos modernos do teatro. Preocupava-se que houvesse diretor para dar unidade à obra, que seria o resultado de um teatro de equipe em que os atores tivessem a noção de conjunto⁵⁹.

De fato, Paschoal Carlos Magno também começou a usar o português brasileiro nas peças em vez da dicção aportuguesada que comumente era usada, e isso num teatro para estudantes! Impor a língua brasileira nos palcos do país era tarefa na época concebida pelo TEB e executada por grupos de amadores, que multiplicavam pequenos teatros pelo país, e se configura como uma das contribuições do Teatro do Estudante. Paschoal relatou que, por ocasião de sua ida a um *Congresso de Língua falada* na Bahia, houve o reconhecimento desta iniciativa do TEB por homens ilustres, e estes congratularam o movimento, por impor a nossa língua, nos palcos do nosso país. A concepção deste movimento pensada por Paschoal Carlos Magno, também incluía a ausência do *ponto*, bem como, dissecação dos personagens pelos seus interpretes.

⁵⁸ MAGNO, Paschoal Carlos. “O Teatro do Estudante” in *Dionysos* Ministério da Educação e Cultura DAC – FUNARTE Serviço Nacional de Teatro Setembro de 1978 nº 5. p.3.

⁵⁹ Ver MAGNO, Paschoal Carlos. “O Teatro do Estudante” in *Dionysos* Ministério da Educação e Cultura DAC – FUNARTE Serviço Nacional de Teatro Setembro de 1978.

Em 1952, criou em sua casa, no bairro de Santa Teresa, o Teatro Duse, destinado a encenar novos autores. Este passou a ser referência ao desenvolvimento não só da dramaturgia, como também laboratório de atores e diretores. Assim, Paschoal Carlos Magno empreendeu o Teatro Duse com a missão de agregar uma nova atitude ao grande movimento: o TEB deveria, a partir daquele momento, levar aos palcos autores novos e, principalmente, brasileiros. A difusão das idéias e as ações implementadas por Paschoal C. Magno, foram, e ainda são um modelo para todos aqueles que pensam e se dedicam à prática de cultura no país. Neste sentido, podemos citar trecho do artigo de Luíza Barreto Leite, que se refere ao grande líder como:

(...) o incrível gerador desta arte coletiva que se vem mantendo, custe o que custar haja o que houver, foram despertando nos espíritos criativos "desta terra que tudo dá", além do amor à cultura universal importada, uma ampla responsabilidade em face da universalização de nossa própria cultura (...) ⁶⁰

Além da preocupação em valorizar a nossa própria cultura, haveria também que estabelecer meios de divulgação a nível nacional que despertassem o interesse e a propagação da nossa arte teatral. Assim sendo, um dos movimentos mais importantes, e do qual se orgulha Magno, são os Festivais de teatro jovem. Ele os impulsionou. O primeiro foi o de Recife em 1958, seguiram-se outros como o de Brasília em 1960, o de Porto Alegre em 1964 e o Festival da Guanabara em 1968. Mesmo perseguidos pela censura, os jovens das mais variadas profissões e também profissionais de teatro pertenceram a um movimento que imprimiu sua marca não só na história do teatro brasileiro, como também na cultura nacional. A importância do TEB, e a contribuição que este proporcionou a outro extraordinário movimento na área teatral, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), é proclamada por Paschoal Carlos Magno. Através das palavras de Paschoal Carlos Magno poderemos melhor atestar o papel atribuído, neste sentido, ao TEB:

Confesso, como pioneiro e paladino do movimento, que na história da inteligência brasileira, O Teatro do Estudante é um dos mais belos capítulos. Foi ele quem abasteceu o elenco deste outro grande movimento que foi o Teatro Brasileiro de Comédia, em São

⁶⁰ LEITE, Barreto Luíza, "Paschoal e seus Festivais", *Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura DAC – FUNARTE Serviço Nacional de Teatro Setembro de 1978 nº 5. p.51.

Paulo, comandado por dois homens riquíssimos, mas dotados de espírito público, que são Ciccillo Matarazzo e Franco Zampari. Todo o elenco do TBC foi, em sua maioria, formado por intérpretes remanescentes do Teatro do Estudante, entre eles Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Sérgio Britto e outros. Isto, quando não era o caso, como por exemplo, de Walmor Chagas que surgiu longe daqui, mas lá, no Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, e como ele, outros atores e atrizes, que nasceram e cresceram nos movimentos regionais do Teatro do Estudante.⁶¹

Discorreremos sobre os principais feitos e também elucidamos sobre os princípios fundamentais que nortearam tão significativo movimento. No entanto, a ação mais extraordinária de Paschoal Carlos Magno foi no sentido de estimular o amor ao teatro nos jovens, apoiando aqueles — independentemente de sua origem ou formação — que ao teatro se dedicassem. Assim sendo, o Teatro do Estudante do Brasil estimulou o aparecimento de muitos outros conjuntos, estudantis ou não, que dariam força ao movimento renovador nos anos 40, entre eles o grupo do Teatro Rural do Estudante, ao qual, a partir de agora iremos nos deter.

1. 2. O Teatro Rural do Estudante

O Teatro Rural do Estudante foi um grupo de teatro amador, fundado em 1952 por um grupo de jovens, entre eles: Rogério Fróes, Regina Pierini, Wilson Dray, Zélia Moraes, J. Thomé, Dinear V. Plaza, Carlos Branco entre outros. Rogério Fróes e Regina Pierini nos cederam entrevistas elucidativas a respeito da natureza desta iniciativa⁶². Este grupo liderado por Herculano Leal Carneiro surgiu no bairro de Campo Grande na cidade do Rio de Janeiro. Esta foi uma manifestação cultural inspirada nas idéias de Paschoal Carlos Magno, que sempre comprometido com este tipo de iniciativa, em 1956, lançou a pedra fundamental do TRE, como prova de seu apoio.

⁶¹ MAGNO, Paschoal Carlos. *O Teatro do Estudante, Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura DAC – FUNARTE Serviço Nacional de Teatro Setembro de 1978 nº 5. p. 10.

⁶² Rogério Fróes é ator e antigo morador de Campo Grande. Regina Pierine é atriz e também antiga moradora da região. Atualmente junto com seu marido Ives Macena dirige a Lona Cultura Elza Osborne em Campo Grande. Ressalto que todas os depoimentos citados neste texto são de Regina Pierine e de Rogério Fróes, em entrevistas a mim concedidas e realizadas no mês de junho de 2006.

Rogério Fróes e Regina Pierini revelam que o objetivo do grupo era possibilitar aos moradores do bairro de Campo Grande ter não só o acesso à cultura como também promover o desenvolvimento artístico e cultural dos moradores da região. As atividades eram abertas a todos que pretendessem exercer sua arte. Conforme Rogério Fróes: “O maior objetivo do grupo era arregimentar a juventude para a prática das artes na região; esta iniciativa era social e também não deixava de ser política”. Nossos entrevistados frisam, com frequência, a ausência do fomento do poder público no setor, bem como o papel de liderança desempenhado por Herculano Carneiro que, ao se responsabilizar pelos tramites políticos, junto a Paschoal Carlos Magno, permitiu a execução e o desenvolvimento do trabalho⁶³.

O problema da distância de Campo Grande do centro da cidade é constante nas declarações, fato este, agravado na época devido à dificuldade de locomoção pela precariedade do setor de transporte. Mas, mesmo assim, o interesse e perseverança em Fróes imperavam: “no ano de 1952/53 eu saía de Campo Grande e ia estudar teatro no Tablado na Gávea”.

A distância do centro e a necessidade de fomentar arte e cultura no local são também argumentos comuns do diretor B. de Paiva, que assina um texto que consta na publicação *Zé do Pato*, no qual agradece à equipe que participou da montagem da peça:

(...) Herculano Carneiro que desenvolveu um trabalho de titan para que o Teatro Rural do Estudante mostrasse, pelos seus moços, esta peça brasileira que conta ao povo da nossa terra uma das nossas mais belas páginas. A todos os outros que, pacientemente trabalharam comigo, aos meus atores e atrizes que em Campo Grande, longe do bôlício do centro, fazem com amor o TRE.⁶⁴

A necessidade de fazer teatro era a motivação básica do grupo. E assim, os jovens de Campo Grande, após seu expediente de trabalho, praticavam a arte do teatro. Como nos relata Fróes: “Eu trabalhava em um banco em Campo Grande e fazia teatro nas horas livres. Era um grupo amador, eu não recebia pelo trabalho. Só quem recebia era o diretor”.

⁶³ Era Herculano Carneiro a pessoa que encaminhava a Paschoal Carlos Magno as necessidades materiais do Teatro Rural do Estudante. Conforme foi citado por Rogério Fróes e Regina Pierine, era Herculano Carneiro o elo de ligação com as esferas políticas afim de promover a consolidação do TRE.

⁶⁴ PAIVA B. “O que é Zé do Pato para mim”, in: OSBORNE, Elza Pinho, *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro Rural do Estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea) Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA: Rio de Janeiro, 1958. p. 20.

Assim sendo, podemos constatar que, de fato, o TRE foi inspirado no ideário de Magno. Era um teatro para todos, no qual o grupo trabalhava em conjunto, e que tinha marcada a presença do diretor, para manter uma unidade no trabalho final.

O Teatro de Arena Elza Osborne, como sua própria denominação sugere, apresenta uma estrutura física que mantém com o público uma extrema aproximação, já que os atores ficavam ao centro. Tal arquitetura pode dispensar cenários e o público fica acomodado nas arquibancadas ao redor do espetáculo.⁶⁵

As primeiras peças do grupo foram dirigidas por Herculano Carneiro, no entanto, este reconheceu que, seus conhecimentos, nesta função específica, não eram suficientes para a realização do primoroso trabalho que os integrantes do grupo idealizavam. Assim sendo, Herculano Carneiro solicitou a Paschoal Carlos Magno a contratação de um diretor para o TRE. Integrou-se ao grupo, então, o diretor Mario de Almeida, de São Paulo. Conta-nos Fróes que o citado diretor:

(...) era ligado a Manuel Carlos e a Fábio Sabag, freqüentavam um local na Biblioteca Nacional de São Paulo perto de uma estátua e ficaram conhecidos como a *turma da estátua*. Ele deu um novo rumo ao trabalho do grupo, escolheu textos. Tínhamos um ensaio mais aprimorado e exigiu que se contratasse um figurinista. Ficou conosco de três a quatro anos.

No entanto, no ano de 1957, o Teatro Universitário de Porto Alegre — que tinha como integrantes, Abujamra, Lílian Lemmert e o filósofo Luiz Carlos Maciel — contratou, para dirigi-los, Mário de Almeida. Em decorrência, Mario de Almeida foi substituído pelo cearense B. de Paiva, que havia sido diretor do Teatro Duse. B. de Paiva passou a dirigir as peças do grupo, tornando-se assim responsável pelo trabalho da equipe cabendo-lhe a palavra final. Mas nossos entrevistados ressaltam que todos opinavam, ou seja, as diretrizes seguidas pelo TRE eram formuladas de maneira coletiva.

Segundo Rogério Fróes, “B. de Paiva manteve-se no TRE até quando se extinguiu a verba que conseguiram com Paschoal Carlos Magno, que vinha de uma dotação orçamentária”. E Rogério Fróes prossegue, nos contando a forma de organização do grupo de teatro:

⁶⁵ A peça *Zé do Pato*, escrita especialmente para o grupo do TRE, não foi exibida neste Teatro. A peça, como ainda veremos, teve um trabalho cenográfico bastante elaborado.

Tinha o presidente, que era o diretor geral, o setor de divulgação, o setor financeiro que administrava o dinheiro que vinha do estado”. Mas, o ator enfatiza que a verba recebida pelo teatro não era suficiente, assim sendo: “promovíamos festas juninas e festas da primavera para arrecadar fundos, neste sentido, organizamos também a festa da lavoura em Inhoaíba.

O grupo do TRE não se detinha à encenação de um único gênero teatral. Em relação ao drama, podemos citar a montagem da peça *Onde a cruz está marcada*, de Eugene O’Neil. Quanto à comédia, citamos a peça espanhola do crítico social Alejandro Casona, *Farsa e Justiça do Corregedor*. O grupo encenava também peças infantis, como *Rataplan*, que se passava dentro de um circo e foi dirigida por Rogério Fróes. Este nos relata o seu envolvimento com o teatro infantil, revelando que em uma determinada época, encenou peças infantis, por um período de seis meses, com entrada franca, sempre aos domingos às dez horas da manhã.

Neste sentido, arremata Pierine, ao se referir à peça *Almanjarra*, que não pode ser encenada no Teatro de Arena, (assim como *Zé do Pato*) por exigir encenação em palco italiano:

Montamos a peça *Almanjarra*, que era uma comédia de costumes, escrita por Artur Azevedo, e que significa coisa grande, que ocupa muito espaço, onde a mulher escondia seus amantes”. E prossegue: “Montamos também, uma revista, mas não era um Teatro de Revista; Fizemos ainda espetáculos só com poesias, e encenamos *O pedido de casamento*, uma comédia russa de Anton Tchekhov .

Quando perguntados sobre as principais influências e que grupos significativos da época incidiram sobre o Teatro Rural do Estudante, os dois entrevistados relataram que de fato, não as reconhecia. Em relação ao Teatro de Arena de São Paulo, Fróes nos esclarece:

O Teatro de Arena de São Paulo foi um movimento único, nós não sofríamos a sua influência. Poderíamos até ter algum elemento do grupo de estátua de São Paulo, mas não pode se caracterizar como influência. Eles eram um grupo extremamente voltado para a política. Apesar da nossa proposta principal de fomentar a cultura em Campo Grande também ser política, não éramos um grupo engajado e nossa proposta vinculava-se a uma proposta bastante social voltada para o local.

O trabalho teve grande repercussão. Segundo Regina Pierini, o grupo foi assim denominado porque a região, era considerada rural. O grupo inaugurou o Teatro Artur Azevedo, em 18 de agosto de 1956, com a peça *Almanjarra*, do próprio Artur Azevedo. No elenco estavam: Regina Pierini, Herculano Carneiro, Elza

Gonçalves, Rogério Fróes, Danilo Carneiro e Adil Gil. A direção foi de Mário de Almeida.

O trabalho profícuo do TRE despertou o interesse e admiração da então Administradora Regional, Elza Pinho Osborne, que foi a primeira mulher engenheira a administrar quadros do funcionalismo da prefeitura do Distrito Federal. De acordo com Fróes, Osborne era engenheira do 14º Distrito de Obras: “ela modernizou Campo Grande com viadutos, túneis e era também a madrinha do grupo”. De fato, Osborne foi responsável por diversas obras na Zona Oeste, então Zona Rural, como a construção do viaduto Engenheiro Alim Pedro, do Teatro de Arena, do Teatro Artur Azevedo e do anfiteatro da Praça Filomena, entre outras obras.

No teatro, a dramaturga Elza Osborne escreveu peças, de teatro, dentre elas a que será nosso objeto de análise *Zé do Pato*. Sua administração, ao receber alguns terrenos, investiu na construção do Teatro de Arena, que recebeu seu nome em reconhecimento pela doação. Em 1958, foi fundado o *Teatro de Arena Elza Osborne*. Entre as personalidades presentes estavam a Primeira Ministra da Guatemala e o então Prefeito, Negrão de Lima.

Enfim, foi Osborne uma mulher à frente de seu tempo. Vale lembrar que no Brasil, na década de 1950, o papel da mulher ainda era circunscrito à seara doméstica e familiar. Sobre este estigma desabafa a atriz Regina Pierini: “sou oriunda de família de artistas, sempre conheci o peso da discriminação no exercício desta arte”. O teatro como uma atividade boêmia, no período, imprimia a má fama, principalmente, para a mulher. Pierini vai além, e nos conta: “Na realidade, infligíamos o *status quo* de uma sociedade marcadamente tradicional, incorporam-se ao projeto pessoas “de fora” da região que contavam com todo o incentivo para o desenvolvimento do trabalho” e, relatado, com ênfase: “tínhamos também um engenheiro!” Ressalta-se que este ofício advém como par indissociável da sociedade moderna.

Do ponto de vista de gênero e de relação profissional, o grupo era moderno, pois tanto admitia mulheres quanto incorporava profissões consideradas modernas. Pode-se dizer que se tratava de um grupo cosmopolita, que contava também com o engenheiro, arquiteto e artista plástico, Miguel Pastor, que realizou obras de arte com fortes traços modernos, que povoam o Teatro de Arena e seus arredores. Tanto

Fróes quanto Pierini se sensibilizam ao falar de Pastor, já falecido, que executou um belíssimo painel em azulejos, no qual são representadas três tragédias gregas: *Hécuba*, de Eurípedes; *Édipo Rei*, de Sófocles e *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Infelizmente, tal painel resiste de forma precária no local.

Miguel Pastor fez também, em granito preto, o monumento ao deus Dionísio, as máscaras de teatro e o nome Elza também em traços modernos. As máscaras do riso e da tragédia que compõem os painéis, também eram utilizados, no emblema dos uniformes do grupo. O busto de Paschoal Carlos Magno, em bronze maciço, localizado na Praça do Estudante, próximo ao Teatro de Arena Elza Osborne, e a pira para rituais dionisíacos, também são obras de Pastor, no entanto, ambas foram roubadas. Regina Pierine lamenta: “É uma lástima essa negligência pelos patrimônios artísticos em nosso país, estamos perdendo nossa memória cultural”.

É importante frisar que a alusão ao teatro grego se dá por este ser considerado referência universal, para quem faz teatro. O que não significa que o Teatro Rural do Estudante correspondesse, como matriz estrutural, às bases do teatro grego.

”Tivemos em Campo Grande a presença de pessoas talentosas e idealistas que fizeram do Teatro uma verdadeira obra de arte”, relata com indisfarçável orgulho a atriz Regina Pierine. E continua:

O grupo do Teatro Rural do Estudante foi responsável por iniciativas como: a Inauguração do Teatro Artur Azevedo ficando Rogério Fróes, como seu diretor; o projeto Teatro Escola, e levaram para a região a ópera, encenaram 14 óperas, o que foi um acontecimento na época. Havia também um coral e uma orquestra, coordenadas pelos irmãos Almeida que tiveram trajetória internacional.

Como foi já colocado na introdução deste trabalho, esse grupo inovador era legitimado pela assiduidade do grande público, como frisam os percussores: “a frequência das peças era feita por todas as classes sociais. Era misturado. Era para todo mundo”. Campo Grande é uma região caracterizada por sua função de centralidade e por ter significativo desenvolvimento comercial. Podemos supor que haveria na região, naquele período, condições pré-existentes para a geração de outras significações, ou seja, a existência de discursos polifônicos. Assim sendo, podemos considerar a materialização desses discursos, através dos quais os

homens transmitem e desenvolvem seu olhar do mundo e suas posições diante da vida. É possível que, estas características ecoem nas falas dos nossos entrevistados, Campo Grande é a capital da zona oeste!” Pode-se assim, alevantar a hipótese de que o bairro, região tradicional comporta, como latentes, as dinâmicas da sociedade moderna. Este processo culminou na construção do Teatro de Arena, atualmente, Lona Cultura Elza Osborne.

No entanto, a partir de 1968 o teatro encontrou-se em situação de abandono. Em 1986, Herculano Carneiro sugeriu à Regina Pierini que aceitasse a incumbência de reerguer o teatro. Aceitando o desafio, Regina Pierine que estava residindo em Minas gerais, retorna ao Rio de Janeiro e vai residir no local que outrora fora o Teatro de Arena. É deste comprometimento que vai ser concebida em 1993, sob os escombros do Teatro de Arena, a primeira Lona Cultural do Rio de Janeiro, a Lona Cultural Elza Osborne. Conforme relata Pierini, a implementação desta iniciativa foi uma idéia de seu marido, Ives Macena, que havia dirigido uma lona cultural em Divinópolis, Minas Gerais. A Lona Cultural de Campo Grande é pioneira na cidade do Rio de Janeiro, surgindo daí, o Projeto Lonas Culturais. No entanto, a Lona Cultura Elza Osborne tem um fator diferencial das subseqüentes, ela tem uma história, história esta que o poder público insiste em apagar.

Regina Pierini enfatiza que sua relação com o município não é boa, inclusive o poder público já tentou retirá-la da direção e extinguir a Lona Cultural. Tal fato nos esclarece a atriz, que se reconhece como a continuidade do Teatro Rural do Estudante, não é em vão: “Eles querem acabar com a historia destruindo a memória. Eles querem contar a história a partir deles⁶⁶”.

2. Expressões de Modernidade

2.1. O Grupo Teatro Rural do Estudante e a obra *Zé do Pato*

⁶⁶ A Lona Cultural Elza Osborne de Campo Grande foi à primeira lona cultural que integra atualmente o projeto das lonas culturais da prefeitura. O projeto das lonas culturais é administrado pela Divisão de Teatro da prefeitura do município do Rio de Janeiro.

Neste capítulo, defende-se o ponto de vista que situa a obra *Zé do Pato*, de Elza Osborne, como peça reveladora de aspectos da transição de uma sociedade rural para urbana. Portanto, não é o objetivo central analisar o desenvolvimento de uma estrutura teatral moderna no Brasil, e sim explicitar alguns dos pressupostos do contexto político e social da conjuntura nacional. Desta forma, propõe-se uma análise sociológica da peça destacando os principais elementos temáticos presentes em *Zé do Pato*.

Esta peça, de fato, aborda um conteúdo moderno. Fundamentando tal postura, cabe-nos, agora, explicitar estes pressupostos e destacar os já citados elementos modernos da peça da escritora. Porém, faz-se necessário situar a obra no contexto da dramaturgia nacional do período.

De fato, com a criação do TBC, iniciativa de Franco Zampari, o Brasil, “saía assim do seu casulo, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Artur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Jonson e Anouilh”.⁶⁷ A transição para um repertório nacional no teatro brasileiro seria feita progressivamente por iniciativa, sobretudo, do Teatro de Arena de São Paulo, fundado em 1953, por José Renato. O marco na valorização do autor nacional será estabelecido, na trajetória do grupo em 1955, com *A Moratória*.⁶⁸

O teatro moderno, como já foi citado, se profissionaliza com o Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948. A partir da Semana de Arte Moderna, entre 1930 e 1940, havia surgido uma série de tentativas de consolidação de um teatro nacional moderno, mas nenhuma iniciativa atingiu o resultado esperado e recepção ampla. A temática era nova, mas a estrutura dramática era convencional.

Como já foi citado, somente com a criação do TBC, tem-se a primeira estrutura profissional de teatro moderno no Brasil, com um corpo de atores brasileiros contratados. Os dramas encenados, porém, são quase todos importados. Somente em 1955, o diretor e cenógrafo Gianni Ratto realiza o casamento entre uma encenação moderna, colocando em cena no Teatro Maria Della Costa uma peça

⁶⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. SP: Perspectiva, 2003. (Estudos, n. 211), p. 44.

⁶⁸ Cf. MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 42

escrita por um autor brasileiro sobre uma temática nossa: *A Moratória*, de Jorge Andrade.

Neste sentido, frisa-se que o destaque dado à peça de Elza Osborne é a nacionalidade do tema. A publicação *Zé do Pato* – peça em 2 atos para o Teatro Rural do Estudante de 1958, em sua introdução contém um texto escrito pelo diretor do Teatro Rural do Estudante, B. de Paiva. Neste texto, Paiva narra à felicidade que sentiu ao ver *Zé do Pato* pela primeira vez, “(...) a alegria que isto me dava tinha um motivo: o autor era da terra, os personagens também, e o cenário morava ainda bem perto da gente.”⁶⁹ E ainda esclarece que o fato que o levou a conversar com Elza Osborne sobre a peça que conta à história de José do Patrocínio, o abolicionista, foi fundamentalmente combater aqueles que:

(...) impingiram ao público, através da gente que fazia teatro no Brasil, uma centena de peças históricas, absurdamente defeituosas na técnica e no estilo, sem a preocupação de doarem ao Brasil aquilo que tanto necessitamos para nos representarmos na literatura do mundo: um teatro brasileiro (...).⁷⁰

Tal observação se destaca como novidade na época, período em que imperavam as representações de peças estrangeiras. Mas o fato mais relevante não está, provavelmente, na nacionalidade do autor, e sim na brasilidade do tema e de sua emoção. De fato, é este o aspecto que realça com, veemência, Elza Osborne. Segundo Décio de Almeida Prado, ao referir-se a peças que tinham um caráter genuinamente brasileiro, deve-se compreender como característica fundamental a emoção que emerge no contexto do quadro social no qual a obra se ocupa, assim: “(...) o seu verdadeiro brasileirismo não é exterior, não está no cenário, na descrição superficial de certos hábitos e modismos regionais. Brasileira parece-nos na própria qualidade de sua emoção. (...) Uma lágrima autêntica, não filtrada pela estética.”⁷¹

Soma-se à dimensão da emoção genuinamente brasileira o registro de parte da história do Brasil. A peça foi escrita para os “afilhados” de Elza Osborne, do Teatro Rural do Estudante, com o intuito de comemorar o septuagenário da abolição do

⁶⁹ Paiva B. “O que é *Zé do Pato* para mim” in: OSBORNE, Elza Pinho, *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro rural do estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea) Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA: Rio de Janeiro, 1958. pg 13

⁷⁰ idem, pg. 14

⁷¹ PRADO, Décio de A. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 97.

cativeiro no Brasil. A autora imediatamente escolheu como símbolo para discorrer sobre o tema, a trajetória do homem que comoveu o Brasil, José do Patrocínio. Preto, plebeu e pobre, sem grandes dotes físicos, Zé do Pato falou para o país. Este homem combatente que mobilizou sua gente em torno da causa abolicionista ficou conhecido tanto como o *tribuno dos escravos*, como também o *tigre da abolição*.

2.2. A peça

A peça *Zé do Pato* pode ser designada como um Painel histórico. Assim sendo, nos deteremos sobre algumas considerações referentes a este gênero teatral. Frequentemente, valemo-nos da história para refletirmos a respeito de temas atuais. A atualização do passado histórico é particularmente frutífera neste gênero, onde a interação entre passado e presente se efetua de modo bastante expressivo por meio da representação teatral. Desta forma, afere-se à possibilidade da história ser repensada através do diálogo, da atuação, e do texto. Destaca-se que o teatro histórico se serve do passado, porém incorpora a atualidade do autor, da representação e do público. Desse modo, o tema da peça *Zé do Pato*, ofereceu à dramaturga, a oportunidade de servir-se da história para fazer questionamentos da atualidade de sua época.

O painel histórico reflete sobre as condições de recriação de personagens baseados em pessoas reais, da esfera pública, com identidade civil. Desta forma, a peça histórica pretende focalizar pela linguagem teatral, através da criação de personagens baseados em pessoas reais cujas vidas, pelo destaque que obtiveram, constituíram biografias ilustres, assim sendo há uma reconstrução feita pela linguagem teatral. A pesquisa de fatos e documentos em que este teatro se baseia, com a intenção de recriar contextos, interpretar idéias e reproduzir comportamentos, o modo como propõe discutir o próprio teatro formam um conjunto de características que faz com que este teatro histórico e biográfico propicie o estabelecimento de relações entre a linguagem dramaturgic e o discurso da história.

Por fim, é importante ressaltar, que geralmente ocorre a absorção de recursos do teatro épico pelo teatro histórico. Neste sentido, destacam-se as reflexões de Anatol Rosenfeld, na obra *O Teatro Épico*: quando o autor esclarece que no gênero e na técnica de forma geral, se vêem reveladas determinada preponderância estilística

sobre outra. Desta forma, devemos considerar, conforme o autor que “(..) toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros.”

A peça *Zé do Pato* foi escrita por Elza Osborne, especialmente para o grupo do TRE. Dirigida por B. de Paiva, que teve como colaboradora Lucília Fróes, a quem coube também a criação dos figurinos. A peça foi encenada, pela primeira vez, no Teatro Artur Azevedo (Campo Grande), em 13 de maio de 1957, quase setenta anos após a assinatura da Lei Áurea. A trama (com dois atos e dividida em 19 quadros) se passa na cidade do Rio de Janeiro no período entre 1877 e 1888.

Conforme comentário de B. de Paiva, através da liderança de Herculano Leal Carneiro, foi possível a ele, e aos jovens de Campo Grande, fazer um “teatro-arte, cultura, diversão e pensamento, através de *Zé do Pato*”⁷² O diretor explica ainda que não fez uma leitura psicológica dos personagens, pois importava mais os tipos que integram a peça, seus atos e ações, do que as motivações psíquicas que a eles motivaram. Seus personagens históricos foram construídos com base nos biógrafos: Coelho Neto, Luis Edmundo, Osvaldo Orico, Raimundo de Menezes e Ciro Vieira de Melo, conferindo sempre ao processo de entendimento das temáticas humanas, sociais e políticas papel de destaque. O diretor também enfatiza a importância da obra *Rio de Janeiro do Meu Tempo*, de Luís Edmundo e do álbum de fotografias *Dunlop* como inspiração para a construção dos personagens de rua. A música “o Escravo” de Carlos Gomes, e as valsas brasileiras foram cuidadosamente selecionadas por B. de Paiva.

2.3. Os personagens

Totalizam na peça cinco personagens históricos: José do Patrocínio, sua esposa Maria Henriqueta do Patrocínio (Bibi); sua sogra Henriqueta Sena; seu sogro Emiliano Rosa Sena e seu fiel amigo Francisco de Paula Nei. São os jovens do

⁷² Paiva B. *O que é Zé do Pato para mim*, in: OSBORNE, Elza Pinho, *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro rural do estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea) Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA: Rio de Janeiro, 1958. pp. 17-18.

Teatro Rural do Estudante que elencam a peça, alguns até mesmo sem nenhuma experiência anterior na arte da interpretação.

Elenco da Peça Zé do Pato

Personagens	Atores
Zé	Herculano Carneiro
Bibi	Zélia Moraes
Henriqueta	Elza Gonçalves
Emiliano	Danilo Carneiro
Paula Nei	Rogério Fróes
Kiosqueiro	Sérgio Carneiro
Sorveteiro	Wilson Dray
Homem do Realejo	Santos Guimarães
“Seu “Mané	Silvestre João
Bastiana	Zélia Maria dos Santos
Transeunte	Antônio Garcia
Negro Fужão	Jair Maurício
Capitão do Mato	Vicente Bahia
Rosinha	Maria do Carmo Fróes
Quincas	João Gualberto
1º Homem	Adil Gil
2º Homem	João Barcelos
1ª Escrava	Maria da Dores
2ª Escrava	Nadia Joana
3ª Escrava	Lúcia Silva
Senhora de Campos	Daise Avanzi
Dona Justina	Jane
1º Estudante	Rui Porto
2º Estudante	Lincoln Ferreira
3º Estudante	Waldemar Gon

Personagens que compuseram as cenas de rua

Um casal	Joaquim João de Andrade e
Negro preguiçoso	Ruth dos Santos
Vendedor de amendoim	Jair Maurício
2º Negro Fужão	Laerte Borges
Cego	Luiz Torres
Menino do cego	Agnaldo Barroso
Garotinha Escrava	Joãozinho
Um polícia	Conceição Borges
Dois Jogadores	Osmar Rodrigues Pereira
Uma freira	Jair Maurício e Luís Torres
	Miriam Avanzi

2.4. Os cenários

O escultor gaúcho, Miguel Pastor, que segundo Elza Osborne, a autora da peça, encontrou em Campo Grande o lugar para desenvolver a sua arte, foi o criador dos cenários de *Zé do Pato*. Assim sendo, os cenários, que tiveram todos os móveis executados pela carpintaria do TRE, transforma o palco em um trecho da então Capital Federal. Ao cenário confere-se a seguinte descrição:

No primeiro plano o Largo de São Francisco, com um quiosque à direita em frente a um painel que sugere a Escola Politécnica. À esquerda um lampeão, em frente a um painel que sugere a Igreja de São Francisco de Paula. Lateralmente e no fundo do palco, painéis lembram trechos de ruas com seu casario característico. Na metade do palco, à esquerda, sobre um praticável é arrumada a sala de Henriqueta Sena. À direita, num palco giratório, foram armados vários cenários: o fundo do quintal da casa da Rosinha, as salas de trabalho do Zé do Pato nas várias redações dos jornais, o cenário para a cena da Senhora de Campos e a sala da casa da Rosinha. Nos vãos passam-se as cenas de rua. No fundo do palco é armado um terceiro plano em frente a uma tela. Enquanto se desenvolvem as cenas sobre a campanha abolicionista “slides” são projetados na tela de maneira a sugerir os locais onde são pronunciados os discursos em prol da libertação, bem como cenas que dão a impressão de povo aplaudindo os abolicionistas. Para a cena final o praticável é retirado sobre rodas, de modo a permitir a movimentação dos figurantes.⁷³

O aspecto moderno da peça era acentuado pela conjugação de telões, praticáveis e projeções de imagens. Como recompensa, o primoroso trabalho foi reconhecido no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife no ano de 1958. Este festival foi idealizado por Paschoal Carlos Magno e teve a participação de 1.400 estudantes de todo o Brasil. A iniciativa foi saudada pelo Presidente da República, Juscelino Kubitschek, que enviou telegrama nos seguintes termos:“(…) O teatro do Estudante é um movimento de vanguarda, contribuindo para o aperfeiçoamento da nossa juventude e elevação da cultura brasileira”.⁷⁴

A premiação foi realizada de maneira bastante democrática e foram premiados autores, diretores, atores, atrizes, cenógrafos e figurinistas. Entre outros trabalhos também reconhecidos, destacou-se a peça *Zé do Pato*. B. de Paiva recebeu o prêmio de melhor direção e ganhou uma viagem à Europa e uma bolsa de

⁷³ OSBORNE, Elza Pinho, *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro rural do estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea) Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA, 1958. p. 9-10.

⁷⁴ Leite, Barreto Luíza *Paschoal e seus Festivais* in **Dionysos** Ministério da Educação e Cultura DAC – FUNARTE Serviço Nacional de Teatro Setembro de 1978 nº 5. pg 55

estudos pelo seu trabalho. A encenação feita pelo Teatro Rural do Estudante recebeu o prêmio do Presidente JK.

2.5. Zé do Pato

O conteúdo social de *Zé do Pato*, de fato, reflete um aspecto propriamente brasileiro, embora conectado com o contexto político internacional desencadeado pelos ideais do liberalismo de matriz européia.

A autora, da peça, conta a história de José do Patrocínio (1853-1905). O jornalista que era filho de uma escrava e de um padre nasceu em um dos pólos do trabalho cativo do país, em Campos no Rio de Janeiro. Suas condições de nascença imprimiram-lhe desde cedo as contradições da escravatura.⁷⁵ Mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro aos 15 anos e começou a vida como servente de pedreiro na Santa Casa de Misericórdia desta cidade, fato que, provavelmente, influenciou a sua formação de nível superior em farmácia. No entanto, foi em 1875 que descobriu a sua verdadeira vocação através de trabalho para o jornal satírico chamado *Os Ferrões*.

Zeca para os amigos, Zé do Pato para o povo, Proudhomme para os combatentes da abolição, José Carlos do Patrocínio teve a existência marcada por conflitos, vivendo constantemente na fronteira entre dois mundos. Conforme José Murilo de Carvalho no artigo, *Com o coração nos lábios*, o abolicionista vivia constantemente na fronteira entre dois mundos⁷⁶. A princípio, estabeleceu-se a fronteira étnica: filho de pai branco e, mãe negra era um mulato. Fato este agravado pela fronteira civil, tendo em vista que sua mãe era escrava. Soma-se, também, a fronteira do estigma social, posto que nunca foi legalmente reconhecido pelo pai. Sua própria trajetória de vida o fez caminhar rumo à fronteira entre o mundo interiorano em que se criou e o mundo da corte no qual exerceu atividade profissional e política. Ainda afigura-se a fronteira intelectual, tendo sua formação

⁷⁵ Era filho do padre João Carlos Monteiro e de, Justina Maria do Espírito Santo.

⁷⁶ http://omnis.if.ufrj.br/~coelho/campanha_abolicionista.html

superior, na área farmacêutica, considerada de baixo prestígio, condição que se agravava pela convivência com bacharéis em direito, medicina e engenharia. Por fim, a fronteira entre o reformismo e o radicalismo políticos.⁷⁷ José do Patrocínio era dono de um temperamento apaixonado e explosivo, por vezes instável, no entanto, havia absoluta coerência e constância na luta pela abolição da escravatura. Sua paixão pela causa abolicionista conferiu sentido à sua luta e à sua vida, sobretudo desde que passou a ser redator do jornal abolicionista, a *Gazeta de Notícias*, de Ferreira de Araújo, em 1877. A marca das determinações, por vezes contraditórias, envergou em Patrocínio uma apurada sensibilidade para captar as contradições da época.

O país encontrava-se sob o jugo de um novo ambiente cultural e social. A esperança da liberdade, que paira sobre alguns personagens, é um sentimento que estrutura toda a peça. Este novo contexto pressupõe o estabelecimento de contraposições entre o novo e o velho, que acarretam profundos conflitos. Verifica-se, portanto, neste período, a oposição entre o trabalho livre e o trabalho escravo, acompanhada pela decadência da oligarquia rural e a ascensão da burguesia liberal.

Assim sendo, cabe uma breve contextualização a respeito do perfil ideológico que corresponde à decadência do regime escravocrata a partir do momento em que o Brasil faz parte do mercado livre. Conforme atestam Celso Furtado e Alfredo Bosi, o silêncio das classes dominantes foi conivente com o tráfico de escravos. Quanto às tendências ideológicas, principalmente, dos fazendeiros de café tidos como os mais modernos, teriam uma característica muito peculiar. Neste caso, o que se toma com o fim do escravismo, é, na verdade, política de imigração, ou seja, a incorporação da mão-de-obra imigrante.⁷⁸

Interessa-nos aqui frisar que o comércio livre era fundamental para os colonos patriotas, e não significava, essencialmente, trabalho livre. Pois, o liberalismo econômico não produz necessariamente a liberdade social e política, ou seja, o liberalismo pós-colonial reproduzia as práticas dos colonos, agora

⁷⁷ Proudhomme era seu pseudônimo jornalístico adotado desde 1877.

⁷⁸ Ver, BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras 1992. e FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, Ed. Fundo de Cultura, 1961, e BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras, 1992.

emancipados, e não as dividiu com os grupos subalternos que compunham o restante da sociedade. Esta hierarquização da sociedade brasileira é também retratada na ação da peça *Zé do Pato*.

Por um lado, temos os representantes da classe senhorial, através do casal *Rosinha* (senhora da sociedade, escravocrata) e *Quincas* (marido de *Rosinha*, hipócrita). Por outro, representando a dura situação de vida e a crescente esperança de liberdade dos escravos, os personagens *Bastiana* (mulata escrava, bonita), o *sorveteiro* (mulato escravo, sestroso) e *Negro fujão* (negro escravo, inconformado). Esperança esta, acalentada através dos ideais de seus porta-vozes, *Paula Nei* (mulato claro, abolicionista) e, especialmente, pelo protagonista *Zé do pato*, o tigre abolicionista! Deste modo, os cativos puderam manter a esperança de liberdade, que se revelará, por fim, possível. A inter-relação entre os grupos sociais expostos na trama produz ótimos resultados, dando Elza Osborne um exemplo singular de habilidade na construção da trama. *Zé do Pato* é freqüentemente acompanhado por *de Paula*, jovem que se apresenta com sensatez, muitas vezes intercedendo a favor do amigo, mostrando-se hábil em procurar as saídas dos conflitos que permanentemente surgiam. Sejam esses conflitos da seara pública, sejam eles de âmbito privado. De fato, *de Paula* teve participação decisiva em situações de foro privado vivido por *Zé do Pato*, como por exemplo, a reação titubeante do *Capitão Emiliano* cuja filha, a princípio a contragosto do pai, pretendia o protagonista desposar. Posteriormente, o amigo do protagonista intercedeu junto a *Emiliano*, para que este comprasse o jornal *Gazeta da Tarde* para *Zé do Pato*.⁷⁹ Pois, José do Patrocínio, dono de uma linguagem incendiária, além dos discursos que fazia para platéias populares também exprimia suas idéias através de artigos da imprensa.

Em relação aos artigos, é necessário levar em conta, além da personalidade José de Patrocínio, as circunstâncias em que foram escritos e a finalidade a que se destinavam: eram armas de combate. O objetivo final de Patrocínio nunca variou: abolição imediata sem indenização, a ser conquistada no máximo até 1889, ano do centenário da Revolução Francesa. Mas se o objetivo não alterava, a tática e as alianças variavam. Ele próprio dizia, durante a campanha para vereador que, para

⁷⁹ De 1880 a 1889, Patrocínio dedicou-se integralmente à causa da libertação dos escravos e à luta contra os que exigiam indenização. Primeiro na *Gazeta de Notícias* (1878), depois na *Gazeta da Tarde* (1881), finalmente na *Cidade do Rio* (1887), jornal que comprou com a ajuda do sogro.

combater a escravidão todos os meios eram legítimos e bons. Não há, pois, em sua opinião que buscar coerência em pontos que não se refiram ao objetivo final. Com alguns polemizou sempre, como no caso do conservador Cotegipe e o do liberal Martinho Campos, ambos escravistas, presidentes do Conselho de Ministros, em 1882 e 1885-88, respectivamente. A outros defendeu com unhas e dentes, como ao liberal Dantas e ao conservador João Alfredo, o primeiro presidente do Conselho, em 1884, e autor do projeto original da Lei dos Sexagenários, o segundo chefe do gabinete abolicionista de 1888.

Relação tumultuada foi também a que manteve com os republicanos. Republicano ele próprio, Patrocínio não perdoava aos correligionários as hesitações, e teve divergências em relação ao problema da abolição. Assim como Luís Gama não conseguira definição clara do Partido Republicano de São Paulo, Patrocínio também teve dificuldades com os republicanos do Rio, sobretudo com seu chefe, Quintino Bocaiúva.⁸⁰

Os políticos, do período conturbado que configura a passagem do Império para a República, refletem com precisão as contradições não só da política, como também, dos políticos da época. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em nove de fevereiro de 1979, intitulado “O Império em agonia nos arquivos pessoais de Quintino Bocayuva”, está inserida a transcrição de uma carta que Joaquim Nabuco endereçou para Quintino Bocayuva⁸¹, de Londres, na data de três de agosto de 1887. Tal correspondência esclarece alguns aspectos da debilidade que alguns na época,

⁸⁰ Quintino Ferreira de Sousa Bocaiúva (1836-1912) era jornalista e político. Nasceu em Itaguaí no Rio de Janeiro. Concluiu seus estudos na Faculdade de direito de São Paulo. Ainda estudante, fundou com Ferreira Viana *A Honra*, onde começou a propaganda republicana. Escreveu e produziu peças teatrais das quais se destacam: *Onfália*, *Trovador*, *Os mineiros da desgraça*, *A Família* e outras representadas, porém, não publicadas. Combateu as instituições monárquicas batalhando pela afirmação dos ideais políticos e sociais que agitavam o Brasil. Pregou suas idéias na *República*, no *Globo* (1870/74), no *Cruzeiro em País* (1875). Redator do manifesto em 1870, quando pela dissolução do Partido Progressista, fundou-se o Partido Republicano Brasileiro. Incumbido pela convenção de Itu de exercer o papel de arauto da República, missão que levou a termo em 15 de novembro de 1899. Coube-lhe a redação dos primeiros decretos do novo regime, lavrado no Instituto dos cegos nessa data. Foi-lhe confiada a pasta das relações exteriores e enviado como embaixador extraordinário à Argentina, onde assinou um tratado de limites *ad referendum* do Congresso Nacional, que, a seu próprio pedido, foi rejeitado após memoráveis debates parlamentares. Eloquentor orador produziu notáveis discursos. Foi eleito senador, e no período entre (1901-03), governador do Estado do Rio de Janeiro. A sua obra jornalística foi colossal. Tendo ocupado grandes posições públicas, morreu pobre, mas cercado de imensa popularidade. Publicou vários opúsculos políticos e estudos críticos. Sua palavra sempre se fazia presente nas situações difíceis, seus artigos pelos jornais jorravam argumentos e inventivas de uma exatidão assombrosa. Figura entre os maiores políticos brasileiros. Recebeu o cognome de *Príncipe dos Jornalistas Brasileiros*.

⁸¹ Este artigo esta na íntegra o material veio a público pela abertura do arquivo pessoal de Quintino Bocayuva, entregue ao Presidente Geisel por Francisco João Bocayuva Catão (bisneto), general Antonio Carlos da Silva Muricy e Almirante José Uzêda de Oliveira. Guia dos arquivos CPDOC 1979-Rio de Janeiro.

atribuíam não só ao império, como também à figura do imperador D. Pedro II. Assim, consta no trecho da carta:

(...) Deixe-me dizer-lhe o que penso do Imperador na maior reserva. Estive com ele diversas vezes em Paris –os que o viram no Brasil notam imenso progresso no seu estado- parece que a viagem lhe fez muito bem- ele conversa com todos, sobre tudo, vai a toda parte, examina todas as novidades, vive a vida de outrora- mas não é o mesmo homem, e neste momento ele não poderia voltar a reinar. As melhoras físicas são extraordinárias, mas a vontade, a memória, a personalidade estão muito enfraquecidas. É a sombra de si mesmo: esta é a verdade. As duchas, o descanso, o ar livre, podem talvez fazer um milagre, mas o *Imperador* e o homem (individualidade histórica e organismo) estão separados – e o primeiro está ausente do segundo” “ Há muito quem diga que o Imperador está bom”, continua Nabuco “Não está e é antes assustador, do que o contrário, que o corpo se esteja restabelecendo tão depressa enquanto o espírito continua na mesma distração. Não é a memória que me inquieta, é a falta de consciência, por assim dizer, da personalidade histórica. A identidade pessoal pode talvez estar intacta, a imperial, não está mais. Em tais condições, é lamentável ao meu ver que o mandassem *passear* na Europa. O imperador deixou aqui uma grande impressão de sábio, qual não é minha admiração vendo que os jornais franceses o tratam hoje como se ele fosse o mais espirituoso dos homens, não havendo *calembourg* que não lhe atribuam. Não é provável que a causa de se fazer assim o imperador um M. de Tillancourt monárquico, o autor de todos os bons ditos de seu tempo, seja o ter o imperador revelado seu extraordinário espírito, desta vez. A mim parece antes que não é por alguma coisa parecer risível nos modos do Imperador, mas por faltar-lhe nesta visita o prestígio que teve nas outras, exatamente por não se governar⁸².

José do Patrocínio distinguia-se de Nabuco pelo apelo popular, pela relação com o povo na praça pública, pela volúpia do contato com as multidões. Era um agitador dionisíaco. Existia um lado pessoal, impresso na cor da pele e no fundo da alma de Patrocínio, que estava ausente, por exemplo, em Nabuco. Não se duvida da sinceridade do abolicionismo de Nabuco, mas nele tratava-se de uma batalha filantrópica e política antes que pessoal.

A forma de encarar o problema da escravidão, por vezes, levava os republicanos a preferirem dirigir-se ao imperador, à elite política, aos proprietários, à população livre, antes que aos próprios escravos. Houve momentos em que se vislumbrou a possibilidade de uma solução monárquica do problema. O abolicionismo podia recuar para o segundo plano, reduzir o ímpeto, para permitir uma solução parlamentar. Substantivamente, ao argumento da liberdade, acrescentavam sempre o argumento político da razão nacional.

⁸² Esta carta está inserida no artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em nove de fevereiro de 1979, intitulado “O Império em agonia nos arquivos pessoais de Quintino Bocayuva”.

De tal modo, a questão central estava na hierarquia de prioridades. Os outros republicanos colocavam a República em primeiro lugar. A abolição ou vinha em segundo lugar ou não era vista com simpatia. Para Patrocínio, a abolição era prioridade absoluta, a República vinha depois. Não via, aliás, como falar em República sem abolição. Neste ponto concordava com Nabuco que colocava a campanha abolicionista acima dos partidos. O republicano Patrocínio a colocava acima da forma de governo. Por essa razão, não hesitou em ficar ao lado da regente Isabel, e da Monarquia, quando ela se decidiu pela abolição imediata. Abandonou a República e só voltou a apoiá-la no dia 15 de novembro de 1889.

Republicano também era seu sogro, Emiliano que se apresenta na peça de Elza Osborne, inicialmente, como uma espécie de negativo do debate ideológico do momento. Este, ao tomar conhecimento das intenções do negro *Zé do Pato* em se casar com sua filha Bibi, teme pelas conseqüências nefastas que esta escolha possa implicar na vida da sua filha. No diálogo com a sua esposa e filha expõe seus conflitos: “Será José do Patrocínio o marido que te convém?”⁸³ Ainda no segundo ato, Emiliano dirige-se exasperado para a esposa: “Estás mesmo satisfeita vendo nossa filha insistir em casar com um moço, um bom moço, mas que carrega o estigma de ser....(...) Estás satisfeita? Vamos! Fala!”⁸⁴ Após discussão com a decidida filha e a sensata esposa, Emiliano, por fim, constrangido questiona: “Minha filha: o Zé não é apenas bastardo. Traz na pele uma cor que em nossa terra significa escravidão. Se te casares com ele quantas amigas se afastarão de ti?”

Deste modo, Emiliano externa seus conflitos, que giravam em torno da possibilidade de Bibi ser excluída e discriminada. No entanto, se por um lado mostrava-se reticente a esta união pelas implicações sociais que sua filha poderá sofrer, por outro o personagem era um defensor da causa abolicionista, e no decorrer da trama o provará. Como já citamos, Emiliano chega a financiar a compra de um jornal para o genro aguerrido, dar-lhe-á, assim, os instrumentos necessários para levar avante a causa. Destacamos, ao revelar a ambigüidade de Emiliano, a sutileza de Osborne, ao considerar os conflitos e paradoxos inerentes, não só ao período histórico, como,

⁸³ OSBORNE, Elza Pinho, *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro rural do estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea) Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA, 1958. pg 42

⁸⁴ *Idem* p. 47.

também, à condição humana. Esta percepção não só enriquece a obra como imprime consistência ao drama vivido pelos personagens.

Henriqueta, esposa de Emiliano é a senhora de família, bonita e inteligente, que brilha não só no lar como na sociedade. Apóia constantemente a família. Tanto mãe, quanto filha, a desembaraçada Bibi, estão envolvidas na causa abolicionista. Henriqueta foi assim colaboradora e sogra de *Zé do Pato*. São mulheres engajadas, ativas e defendem suas posições políticas. A tenacidade de *Bibi* e sua coerência política são claramente colocadas no seu inflamado diálogo com o pai, ainda sobre o caloroso debate em torno de seu noivado, a coerência de seus argumentos é assim demonstrada: “Como pode papai nutrir preconceitos contrariando tudo o que prega nas reuniões do Clube Republicano? (*Docemente*) Meu pai: creia-me. O Zé nada me escondeu a respeito de seus pais e não o amo menos pelo que sei, ao contrário...”⁸⁵ E ainda: “(...) queria que papai compreendesse que além de o amar existe outro motivo que me conduz a ele: ajudá-lo na missão a que se impôs: libertar os escravos do Brasil”.⁸⁶

O final deste diálogo é marcado pelo apoio incondicional de Henriqueta não só à filha, mas, principalmente, a causa abolicionista. Assim, a determinada esposa de Emiliano, o comunica: “(...) o Zé vai acabar com a escravidão no Brasil. E quero que saibas: também vou ajudá-lo.”⁸⁷

De fato, Emiliano não será o único que irá aparecer trabalhando efetivamente na causa abolicionista, todos da família serão envolvidos por ela. Demarca-se deste modo, que as mulheres desempenharam significativo papel também na vida política. Representadas pela mãe de *Zé do Pato*, Dona Justina; Henriqueta; Bibi; Bastiana, cada qual a seu modo, lutam pela sociedade que almejam, enquanto, a escravocrata *Rosinha* revela ter lucidez da sociedade que quer manter. Elza Osborne, desse modo, propala na peça de sua autoria o início do processo de inserção da mulher na vida pública, fenômeno trazido pelos novos tempos. A própria autora, décadas mais tarde, será um ícone da trajetória da emancipação feminina.

A constelação dos personagens se completa com a inserção dos imigrantes. Osborne dá vida a esses personagens, na figura do Homem do Realejo (italiano) que, em cima do realejo, tem uma gaiola com um pássaro que tira a sorte; o

⁸⁵ *Idem*, p.48.

⁸⁶ *Idem*, pp. 50-51.

⁸⁷ *Ibidem*, p.51.

Kiosqueiro (português) e Seu Mané, (português). É o último, Seu Mané, o português com olhos sonhadores que se enamora perdidamente pela escrava Bastiana, o personagem ao qual a autora dá destaque na trama.

Seu Mané representa o perfil do imigrante português que, na virada do século XIX e início do século XX, escolheu o Brasil como país de destino. Esses imigrantes executavam a travessia incerta na busca de um sonho de felicidade e prosperidade. A importância deste fluxo migratório para o país em geral e o Rio de Janeiro, então capital, em particular, é da maior grandeza. Assim sendo, ilustraremos alguns pontos deste processo histórico.

De fato, a imigração portuguesa em direção ao Brasil nunca cessou. Confundiu-se com a conquista e a colonização, intensificou-se após a independência e adentrou o século XX. Portanto, não surpreende o fato deles serem o maior contingente de grupos de imigrantes estabelecidos no Brasil. Eram, praticamente, os únicos europeus fixados no país ao longo da época colonial. Entre 1820 e 1972, um terço dos cinco milhões e seiscentos mil estrangeiros que chegaram ao país eram portugueses, contra 29% dos italianos e 13% de espanhóis, as duas nacionalidades mais representativas depois dos lusos.⁸⁸ Assim devemos contextualizar as características próprias deste fluxo migratório luso que tinha como local de destino o Brasil.

Como a emigração portuguesa para o Brasil constituiu-se em um fluxo contínuo; a emigração tornou-se um dado estrutural da história demográfica de Portugal, o que nos remete a indagar a origem daqueles que partiam. A este respeito existe amplo consenso: aquele que se submetia à severidade da travessia incerta quanto à futura vida no Brasil provinha da região norte de Portugal⁸⁹. Segundo estudos de Eulália Lobo, até a segunda guerra mundial o perfil do imigrante português era o homem jovem que vinha sozinho para ganhar dinheiro.⁹⁰

⁸⁸ Ver KLEIN, Herbert S. “A Integração social e econômica dos imigrantes portugueses no Brasil no fim do século XIX e no início do XX”, in: *Revista Brasileira de Estudos de População*. São Paulo, v. 6 n. 2, jul./dez. 1989. p. 20.

⁸⁹ A saber, Açores, Minho, Madeira, Beira Alta e Trás-os-Montes.

⁹⁰ LOBO, Eulália. A imigração portuguesa e a mão-de-obra do Rio de Janeiro na Primeira República. In: SILVA, Sérgio S. SZMRECSANYI, Tamás. História econômica da Primeira República. 2ª ed., São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores da História Econômica/Editora da USP/Imprensa Oficial, 2002. A partir de 1945 esse perfil muda e a tendência passa a ser a imigração familiar. Geralmente, o homem vem antes e, mais tarde, mediante carta de chamada, manda vir a família ou a mulher com a qual irá constituir família.

Esses portugueses emigravam para o Rio de Janeiro através de uma rede de recrutamento de mão-de-obra, geralmente, organizada pelos párocos das comunidades rurais que os encaminhava para as casas comerciais e indústrias localizadas no Distrito Federal. Fixavam-se na cidade, inseriam-se no mercado de trabalho de maneira similar aos brasileiros, e se submetiam a longas jornadas de trabalho.⁹¹ Em sua maioria, os imigrantes portugueses chegavam quase sempre sozinhos e com dívidas: com os contratadores e com a família, deixados em Portugal, evidentemente não contavam com a ajuda dos familiares para compor renda, e adquiriram uma imagem de trabalhadores incansáveis⁹².

Talvez, esta situação desfavorável aliada ao crescimento da malha urbana, possa ter contribuído para a ida destes imigrantes para as zonas rurais, localizadas nas antigas freguesias rurais do município do Rio de Janeiro. Assim, não era distante de Osborne, a experiência do fenômeno do fluxo migratório português em massa. Pois habitante de Campo Grande, testemunhou parte deste processo.

O bairro de Campo Grande recebeu significativo afluxo destes camponeses lusos, se dirigiam mais precisamente, para o sub-bairro do Mendanha. Durante este processo houve grandes afluxos de agricultores portugueses que, expulsos de Realengo por ocasião de novos loteamentos que se construíram, compraram direitos de posses da terra na área do Mendanha para o cultivo de olerícolas e da citricultura, desempenhando significativo papel no período da *febre da laranja*, fato este que não passou despercebido no texto da peça de Osborne: *Olha a Laranja setetra! Olha a boa tangerina!*⁹³ Assim bradava Seu Mané repetindo o pregão. Ressalta-se que atualmente, os descendentes dos imigrantes portugueses, representam grande parcela da população desta região que ainda conserva características de comunidade rural.

⁹¹ Assim sendo, demarca-se uma importante distinção entre a imigração portuguesa e a italiana, na virada do século XX. A imigração portuguesa foi um fenômeno privado, não houve contribuição do poder público, no que se refere à organização da mão-de-obra para o mercado de trabalho industrial no Rio de Janeiro. Já em São Paulo, o transporte dos italianos foi em parte subsidiado pelo governo na esfera estadual, e foi mantida esta política subvencionadora da imigração desde finais da década de 1880 até o ano de 1927. Segundo dados de Villela e Suzigan (1975), as subvenções públicas foram responsáveis pelo ingresso de 63,4% dos imigrantes entre 1888 e 1890; 79,9% dos imigrantes entre 1891 e 1900; caindo para 36% dos ingressos no período entre 1911 e 1915. Mesmo reduzida no pós-guerra, a política pública de subvenção à imigração persistiu até o ano de 1927.

⁹² Os italianos, também endividados, traziam consigo a família, e quando chegavam ao Brasil todos se engajavam no mercado de trabalho na garantia do sustento. Este fato talvez justifique o motivo de que os portugueses se submetiam as condições desfavoráveis para manter o emprego

⁹³ OSBORNE, Elza Pinho, *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro rural do estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea) Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA, 1958. pg 32

No caso da história da imigração portuguesa para o Brasil são consideradas quatro fases imigratórias e havia em cada uma delas um perfil específico de imigrante.⁹⁴ A partir de meados do século XIX, durante a fase de imigração de massa (1850-1960), o perfil do imigrante português sofreu brutal transformação chegavam, predominantemente, os de origem pobre. Eram pequenos proprietários rurais pobres, rudes, originários do norte de Portugal, e contribuíram para a formação da imagem negativa e preconceituosa do imigrante português.⁹⁵ Assim sendo, a comunidade

94

A Imigração Restrita (1500-1700). Durante os séculos XVI e XVII, a imigração de portugueses para o Brasil foi pouco significativa. A Coroa Portuguesa preferia investir na sua expansão comercial no Continente Asiático. Porém, durante o século XVI, piratas Franceses e de outras nacionalidades começaram a rondar o território brasileiro e a fazer tráfico de pau-brasil dentro das terras lusitanas. Essa situação obrigou a Coroa Portuguesa a começar efetivamente a colonização do Brasil. Os primeiros colonos portugueses começaram a chegar ao Brasil em maior número após 1530. A colônia foi dividida em Capitânicas Hereditárias e as terras foram divididas entre nobres lusitanos. Para promover a colonização desses grandes lotes de terra, a Coroa Portuguesa passou a incentivar a ida de colonos para o Brasil, que recebiam sesmarias e tinham um prazo de tempo para desenvolver a produção. Imigração de Transição (1700 -1850). A partir do século XVIII, a imigração portuguesa no Brasil alcança cifras jamais vistas. No início do século XVIII, as minas de ouro tornaram-se a principal economia da colônia. O desenvolvimento e riqueza trazidos pelo ouro atraiu para o Brasil um grande contingente de colonos portugueses em busca de riqueza. Nessa época, surge o mineiro, que era o colono português que se enriqueceu no Brasil graças ao ouro. O surto urbano que se deu na colônia graças à mineração fez crescer as ofertas de emprego para os portugueses. Antes, os colonos eram quase que exclusivamente rurais, dedicando-se ao cultivo da cana-de-açúcar, mas agora surgiram profissões como de pequenos comerciantes. A maior parte da imigração foi de pessoas originárias do Minho, que estava superpovoado. De início, a Coroa Portuguesa incentivou a ida de minhosos pobres para o Brasil, onde se fixaram, principalmente, na região de Minas Gerais e na Região Centro-Oeste, onde haviam minas de ouro. Porém, a imigração tomou proporções altíssimas, e a Coroa passou a

controlar a ida de portugueses para o Brasil. Outro fator importante na imigração portuguesa durante o século XVIII foi à imigração açoriana para a Região Sul do Brasil. Essa colonização açoriana tornou-se o único foco de colonização de povoamento durante o Brasil colônia, já que para o resto do país chegavam colonos em busca de enriquecimento, e não de uma vida melhor como foi o caso dos açorianos. No início do século XIX, com afixação da Família Real Portuguesa, no Rio de Janeiro, em 1808 chegaram ao Brasil 15 mil nobres e pessoas da alta-sociedade portuguesa. Imigração de Massa (1850 - 1960). Deu-se em grande parte, devido ao fim do tráfico de escravos africanos em 1850 desencadeando carência de mão-de-obra no Brasil, ao mesmo tempo em que as plantações de café se expandiam no país. O governo brasileiro começou um processo de substituição da mão-de-obra escrava pelo trabalho assalariado de imigrantes europeus. A partir da metade do século XIX, a imigração portuguesa tomou caráter quase que exclusivamente urbano, ao contrário dos imigrantes alemães e italianos, os portugueses passaram a rumar para dois destinos preferenciais: a cidade do Rio de Janeiro e São Paulo. Uma expressiva parcela dessa população era oriunda de regiões interioranas do norte de Portugal, notadamente, e eram, em sua maioria, extremamente pobres e se instalavam em pequenos cortiços. A maior parte desses imigrantes se dedicaram ao comércio. Imigração em Declínio (a partir de 1960). A partir de 1930, as imigrações declinaram. O Brasil já não carecia mais da mão de obra imigrante. Nesta década, Getúlio Vargas criou uma lei que controlava a entrada de imigrantes no Brasil, mas apenas os portugueses foram excluídos. As várias décadas

que durou o salazarismo contribuíram para uma grande vinda de portugueses para o Brasil. Essa imigração durou até meados da década de 1960. A partir de então, os portugueses passaram pouco a pouco a imigrar para outros países europeus.

⁹⁵ Essa visão acarretou em um sentimento antilusitano na população, enraizando o preconceito contra o colonizador. Como resposta a este sentimento lusofóbico, os imigrantes assumiram a promoção e a preservação dos vínculos culturais com Portugal. Essa necessidade de reconstruir a identidade lusa no Brasil levou ao desenvolvimento de estratégias de inclusão, formando pequenos grupamentos, sob a forma de agremiações, sociedades beneficentes e fundação de revistas, a fim de resistir e estimular a interação da comunidade portuguesa.

portuguesa procurou incorporar as suas tradições no cotidiano da sociedade rural do município do Rio de Janeiro. As festas em torno das paróquias rurais — festas como a das pastorinhas, do Espírito Santo (de tradição açoriana) e a da colheita são tradições que remetem a fidelidade para com as origens e, ainda vigoram em alguns bairros da zona oeste.⁹⁶

Modo geral, os imigrantes vieram para o Brasil, atraídos pelas possibilidades de obtenção de terras para produção de alimentos e fundaram colônias agrícolas. Essa população transformou a região Sudeste⁹⁷. Os conterrâneos que já estavam integrados mantinham contatos com aqueles que se dirigiam à nova terra e auxiliavam os compatriotas na busca das acomodações e oportunidade de trabalho. Desta forma, supomos que parcela dos recém-chegados não passasse pelos canais normais de recepção e encaminhamento destinados aos imigrantes estrangeiros como as Hospedarias dos Imigrantes.

Outro fator importante é o domínio da língua do país, o que lhes conferia uma certa autonomia e vantagem em relação aos demais imigrantes, como também, à semelhança dos nomes próprios e de família que compartilhavam com a população brasileira. Muitos destes imigrantes lusos vinham para fixar residência. Este fato está ilustrado na peça *Zé do Pato* no diálogo de Bastiana com seus senhores. A escrava retruca-lhes quando estes insinuam que Seu Mané para a terrinha deve retornar: Bastiana, assim, lhes dirige as seguintes palavras: “Português que si pega no Brasil não volta orá terra. Só di passeio(...)”⁹⁸.

Assim sendo, a trama de Elza Osborne dota os personagens portugueses — o Kiosqueiro e Seu Mané — das características típicas dos imigrantes portugueses que chegaram ao Brasil no período retratado. Eram eles pobres, calçavam tamancos e tinham grandes bigodes, além do sotaque típico. Como ofício, tornam-se pequenos comerciantes na cidade e não trouxeram consigo membros de sua família. Conforme a colocação de Seu Mané, na quarta cena do primeiro ato, este segurando a mão da

⁹⁶ Ver DELGADO DE CARVALHO, Carlos. *História da cidade do Rio de Janeiro*. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 6). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, 1988. Ver ainda: FRADE, Cássia (Coord.). *Guia do folclore fluminense*. Presença, 1985.

⁹⁷ A supremacia desta região é incontestável frente aos dados sobre a distribuição da população portuguesa no Brasil por estados do ano de 1929. Do total de portugueses registrados naqueles estados, nada menos do que 90.5% concentravam-se no antigo Distrito Federal e em São Paulo. O restante, menos de 10% do total, espalhava-se pelos outros estados brasileiros

⁹⁸ OSBORNE, Elza Pinho, *op. cit.*, p. 203.

bonita escrava Bastiana com quem estabelece vínculo amoroso, diz-lhe: “Bastiana. Sou um pobre português solitário. Deixei na terra todos os parentes. Cá ninguém tenho. Um homem precisa de carinho. (...)”⁹⁹

Através da personagem Bastiana, foi possível à autora nos mostrar as condições adversas de vida e de trabalho dos escravos na época. Na terceira cena do primeiro ato a composição do cenário vem a ilustrar com clareza tal condição: (...) Rosinha e Quincas surgem seguidos por Bastiana carregadíssima de embrulhos andando com dificuldade de tão carregada, enquanto Rosinha carrega apenas uma sombrinha e Quincas uma bengala. (...)”¹⁰⁰ Ainda na terceira cena Rosinha fala: “(...) Esta negra está ficando muito fidente. Bastiana retruca: Qua fidência. Tou é cansada. Tou tão cansada qui inté me acho iguarzinho aos burro qui puxa os bondi. (Bastiana ri da própria piada enquanto Rosinha e Quincas saem e ela, apertando o passo, atrapalhada pelos embrulhos, sai atrás deles)”¹⁰¹.

Neste momento, nos defrontamos com os personagens Rosinha e Quincas. Estes representam a classe senhorial, e são os detentores dos valores tradicionais e oligárquicos que constituem a estrutura hierárquica da sociedade brasileira. Neste sentido, para análise sociológica deste processo, faremos uma breve analogia entre o pensamento dos autores Sergio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, por serem referências de grande envergadura intelectual que pensaram e explicaram a constituição da nossa sociedade. São várias as interpretações que se destinam a esclarecer a história, descrever épocas, explicar as raízes ou descobrir as perspectivas do país, sociedade nacional, povo ou estado-nação. São várias as linhas de pensamento ou mesmo as “famílias” de explicações do Brasil. Cada interpretação do Brasil nasce de um determinado momento intelectual e envolve problematizações e tensões que desafiavam a todos.¹⁰² Neste sentido, tanto Caio

⁹⁹ *Idem*, p. 90.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 69.

¹⁰¹ *Idem*, p. 72.

¹⁰² A princípio, devemos destacar que antes da Semana de 22, em 1915, Afonso Arinos pregava a necessidade de se criar à nação. O problema da identidade nacional assume lugar de relevo. As discussões em torno do arcaico e do moderno são discutidas por todas as esferas culturais. O ambiente intelectual desses anos expressava a recusa ao alienígena (termo recorrente em SBH, entre outros escritores), e a busca da nacionalidade brasileira. Daí surgiram várias interpretações do Brasil

Prado Jr. como Sérgio Buarque de Holanda, influenciados pela realidade em que viviam, formularam interpretações originais sobre a sociedade brasileira¹⁰³.

Neste sentido, vale uma breve exposição sobre o pensamento destes dois autores sobre a sociedade brasileira. O Brasil do tempo da obra de Caio Prado (anos 1930/40) era um país que não “tomou forma”; viviam-se resquícios de um passado colonial, sobretudo na esfera econômica: praticava-se ainda uma economia voltada para os mercados externos baseada na produção extensiva e, conseqüentemente, desfavorecia a organização de um mercado interno; o trabalho livre ainda não estava organizado em todo o país¹⁰⁴.

Já a matriz teórica de Sérgio Buarque de Holanda delineou os aspectos culturais desta mesma sociedade, sugerindo que a dissolução da ordem tradicional (nos anos 1930) ocasionava contradições não resolvidas — que nascem no nível das estruturas sociais e se manifestam no das instituições e idéias políticas.

Para Holanda, a identidade do homem brasileiro, esta vinculada à origem portuguesa. Utilizando um "tipo ideal", como se afigura na tipologia de Weber, o autor cria a noção de *homem cordial*. Este indivíduo, fruto da colonização portuguesa, encontrava no ambiente colonial a prevalência da personificação do poder e a primazia do privado sobre o coletivo. Desse modo, a *cordialidade* originou práticas autoritárias de poder que, aliadas a compreensão da realidade nacional através do ponto de vista europeu, produziram governantes alheios às necessidades da população. Deste modo, ao analisar o pensamento liberal-democrático mostra que essa idéia está em contraste direto com qualquer forma de convívio humano baseado nos valores cordiais. Tais reflexões caracterizam a obra de Holanda como uma crítica ao autoritarismo e às perspectivas hierárquicas, fatores inalienáveis às explicações sobre o Brasil.

As relações hierárquicas, tão bem arroladas por Sergio Buarque de Holanda, que imperavam no conjunto da sociedade brasileira se expressavam das mais variadas formas. Elza Osborne explora no texto da peça, através da

¹⁰³ Ver PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. Interpretes do Brasil vol. 3, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002 e HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

¹⁰⁴ O autor afirma que os três elementos principais presentes na agricultura colonial, a grande propriedade, a monocultura e o trabalho escravo, são conseqüências naturais e necessárias, decorrentes do modelo imposto pelo processo de expansão ultramarina portuguesa. Para Caio Prado Jr., esta lógica explica a caracterização do tipo de unidade familiar, que está na base da estrutura social da Colônia.

personagem escrava Bastiana, um dos tipos de dominação extremamente comum advinda da relação entre senhores e escravos. A subjugação sexual que os senhores impunham a suas escravas. Esta tem um filho de Quincas, seu senhor, cuja paternidade é atribuída ao imigrante português, Zé Mané. Tal fato era muito comum na sociedade colonial, e havia o estabelecimento de verdadeiras instituições em torno destas paternidades ilegítimas, como a *roda*, onde as escravas deixavam seus rebentos bastardos para serem cuidados pelas freiras dos conventos e, muitas das vezes, seus senhores alugavam as escravas pós-parturientes como amas de leite, o que ainda lhes conferia algum rendimento. A atenta Rosinha constantemente ameaçava a bela escrava, dizia-lhe que herdara o gênio da bisavó que surrava toda a escrava que perto do marido chegava. E ainda ia mais longe, quando na quarta cena do primeiro ato, a adverte “se teu sinhô te chamar prá lavá pé, não vai, senão (*sacode a mão no gesto de surrar*)” e ainda: “Estás avisada. (*saindo falando para si*). Preciso precaver-me. Minha bisavó sempre diz que se as negras não lavassem tanto os pés dos senhores, o Brasil teria menos mulatos.”¹⁰⁵

A supracitada “herança rural” da sociedade brasileira analisada por SBH, frente às transformações do período, é também questionada por *Rosinha*, a escravocrata, esta questiona junto ao marido: Agora só quero ver o que acontecerá à lavoura.¹⁰⁶

De fato, o deslocamento do campo para a cidade traz consigo a emergência e a consolidação de instituições urbano-modernas. Podemos destacar o cenário, que reproduz o centro da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente o Largo do São Francisco, evidenciando junto com a Igreja a Escola Politécnica, onde se sobressai o grupo de estudantes da faculdade de engenharia representando na peça a posição política da classe estudantil, no caso, afinada com os valores democráticos vivenciados no período.

De fato, *Zé do Pato* tem traços realistas, dentre os quais os aspectos de modernidade carioca aparecem dotados de função política, ou seja, de denúncia. Neste contexto, podemos enfatizar a escrita de artigos, curtos e rápidos na imprensa local carioca, um dos principais recursos que caracterizam a modernidade. *Zé do*

¹⁰⁵ *Idem*, p. 84-85.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 195.

Pato, responsável pelo jornal *Gazeta da Tarde*, é um formador de opinião que, posteriormente, expressará suas idéias através do Jornal *Cidade do Rio*.

Atravessam o texto de Osborne, os personagens históricos que foram destaque naquele período: Quintino Bocayuva, Joaquim Nabuco, André Rebouças, Lopes Trovão, Ferreira de Araújo, Raul Pompéia e Silva Jardim. Estes, através de expressiva produção intelectual e atividades política, deixaram também a sua marca na história nacional.

Nota-se que, em todos os setores analisados por nós neste trabalho e explorados pela autora na trama, a transformação da sociedade e o ideal de liberdade é uma constante. Mesmo quando nos mostra, a resistência da classe senhorial, existe um certo ar resignado esboçado por seus integrantes perante o novo contexto político e social.

Esta dimensão libertária é também expressa pelo ramo de camélias que surge na décima segunda cena do primeiro ato que se passa na cidade de Campos. Assim, quando o recém-chegado da Europa, *Zé do Pato*, vai discursar acompanhado de Bibi e de uma senhora da cidade, esta última tem em mãos um ramo de camélias e um envelope. A senhora campista entrega a *Zé do Pato* o envelope e entrega a Bibi as flores. Estes gestos são acompanhados pelas seguintes palavras:

(...) Exmo. Sr. José do Patrocínio. Peço que vos digneis a receber duas oferendas das Damas de Campos. Esta (entrega o envelope) representa a liberdade para 100 cativos. É pouco para quem clama pela abolição total mas esse pouco será o princípio de muirto que as Damas de Campos pretendem fazer em vossa homenagem. (...) A outra oferenda destina-se à vossa esposa. (...) Senhora. Aceitai estas camélias, símbolo da abolição, e que foram colhidas dos nossos jardins para homenagear a companheira de um grande campista.¹⁰⁷

As camélias são, portanto um sinal da esperança de liberdade, um símbolo da abolição, e estão propositadamente ausentes no início da trama. Ao compor o cenário do primeiro ato, a autora faz menções específicas à ausência das camélias: “Cenário: Sala em estilo brasileiro, fins do século XIX; mesa cadeiras e um consolo com um jarro com flores (qualquer flor, com exceção de camélias)¹⁰⁸”. Estas flores

¹⁰⁷ OSBORNE, Elza Pinho, *Op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 41.

surgem apenas quando a trama abolicionista se desenvolve e atinge fatalmente todos os personagens da casa de Emiliano.

Na peça de *Zé do Pato*, os personagens são todos representativos de uma coletividade ou, como diz Décio de Almeida Prado, “padrões exemplares de sua classe social”¹⁰⁹. O caráter de cada personagem indicando claramente os sujeitos da transformação histórica. Por exemplo, Zé do Pato é ele mesmo, ainda que represente os militantes abolicionistas atingidos pela crise política do período. Já Bibi, a filha, é um personagem complexo que vive um duplo conflito: independentemente da crise política e econômica, ela deflagra de início uma crise familiar com o desejo de se casar com um negro, representante do abolicionismo; durante a crise, ela reforça os ideais da luta. Nessa complexidade, ela representa, ao mesmo tempo, a filha que, tenazmente, procura abrir uma brecha no muro da moral tradicional familiar, como também representa as inúmeras mulheres que estabilizam as famílias com profundo bom senso. Amparado por Henriqueta, sua esposa, Emiliano concentrará as diversas opiniões.

Embora possamos arrolar sobre as relações entre Zé do Pato e outros personagens, essas oposições têm um sentido mais profundo, vistas de perto. Este sentido aparece de forma mais evidente na relação entre Zé do Pato e Bibi, sua esposa, cujo princípio de generalização pode ser resumido como o conflito entre novo e velho. *Bibi* ao ver o marido submeter-se aos encantos da proclamada Paris, e mais ainda, ao perceber a ameaça ao seu casamento pelo provável encantamento deste por uma charmosa parisiense, desespera-se!

De fato, Zé do Pato vai constantemente a Paris, lá se atualiza e infla-se assim, na fonte, das concepções modernas que o contexto de sua atividade política no Brasil exige. Mais do que isso, tal princípio estrutura a peça, fazendo aparecer, simultaneamente, os dois pólos urbanos, mesmo que as viagens sejam apenas citadas na peça, fica clara a relação do fluxo contínuo de valores não só políticos, como do modelo preconizado pelo estilo de vida que advém da cidade das luzes.

É nisto precisamente se manifesta a sagacidade de Elza Osborne, a construção laboriosa do plano urbano da peça. A apresentação desses planos é

¹⁰⁹ PRADO, Décio de Almeida. A Moratória. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 627.

talvez um dos elementos mais significativos desta trama, e quiçá, o elemento mais representativo da modernidade da forma deste texto. No entanto, mais do que passado e presente, o cenário não se refere à velha ordem rural, e sim ao progressivo desenvolvimento urbano.

A Faculdade de Engenharia é um dos marcadores sociais que simbolizam a emergência desta nova era. Além dos embates acerca da oposição entre a decadência da ordem tradicional e o desenvolvimento urbano moderno, afigura-se, também, o estabelecimento do estilo de vida da geração urbana. Este estatuto urbano é *locus* com ares cosmopolita por onde a trama se desenvolve. Ao falar da cidade do Rio de Janeiro, no período, a capital do país, a autora registra também a importância da Rua do Ouvidor. O apelo desta rua é colocado por Rosinha quando se dirige à escrava Bastiana: “Ora, Bastiana. Até parece que não sabes o quanto temos a fazer na rua do Ouvidor”.¹¹⁰

Osborne faz coincidir a crise do desenvolvimento da modernidade brasileira (progressiva industrialização, contraposta à primazia agrária escravocata) com a crise da forma própria ao drama moderno. Como já foi apontado anteriormente, a forma moderna ocorreu na medida em que as unidades fundamentais são rompidas, dando lugar a uma ação entrelaçada, cujo tempo se desenvolve de maneira paralela em dois planos. Até mesmo o espaço é cindido, reflexo da profunda ruptura na vida dos personagens e da sociedade que eles representam.

Ao apresentar o fundo quase arquetípico da construção do Rio de Janeiro, esse contexto realça, além da modernidade do texto, uma temática nacional e uma forma cênica moderna. Levada à cena em um momento histórico em que já se havia instalado no Brasil um teatro moderno.

A montagem da peça de Osborne possibilitou um desempenho cuidadoso dos atores. Propunha, portanto, uma nova prova para B. de Paiva, que a venceu com maestria, oferecendo ao público uma representação primorosa. A autora busca resgatar suas próprias raízes e contribui para revisitar as raízes de todo um povo. Retornando ao passado criou um teatro na sua época, ou seja, o tema fala do passado e o modo como foi apresentado é moderno.

¹¹⁰ OSBORNE, Elza Pinho, *op. cit.* p. 35.

Considerações Finais

Uma das justificativas para esta pesquisa diz respeito à produção bibliográfica nas ciências sociais sobre a área rural do Distrito Federal. Tal produção é incipiente, tornando-se premente ampliar os registros históricos da região. A escassez de fontes faz com que se torne relevante o aprofundamento do seu estudo tanto através das referências textuais quanto das narrativas orais.

Esta pesquisa pretendeu, portanto, preencher parte da lacuna dos estudos sobre a região. A atual zona Oeste do Município do Rio de Janeiro repousa sobre os escombros de uma rica história política e econômica, marcada por uma ruralidade e uma cultura popular que se expressavam em torno das unidades rurais e de suas capelas e que ainda não mereceram estudos sistematizados. Soma-se a este fato, a carência de análise de outros espaços culturais, como, os teatros.

Nesta dissertação, procurou-se registrar parte desta história através da análise do grupo Teatro Rural do Estudante, criado na década de 1950, ao se considerar que não é possível estudar a história de Campo Grande sem citar esta manifestação cultural. Esta análise permitiu perceber as preocupações políticas de seus idealizadores, bem como a ambiência social e cultura da época.

Ao concluir a dissertação, permanece ainda uma sensação de que mais poderia ter sido feito. Manteve-se um questionamento. Porque em um momento de transição de uma sociedade rural para uma sociedade urbana, é inaugurado um teatro denominado Teatro Rural do Estudante? Haveria um sentimento nostálgico por uma sociedade marcadamente tradicional? Como, os precursores do TRE, percebiam a região rural de Campo Grande? Essas hipóteses apontam à necessidade de mais pesquisas sistemáticas no campo das ciências sociais, sobre o tema.

No entanto, foi um trabalho que ocasionou muito prazer em realizar, e saciou uma vontade antiga: a de trabalhar com Literatura e História que, considera-se, são dois campos do conhecimento que respondem muito bem e de forma agradável, à aproximação de temas complexos. É o caso da temática aqui escolhida. Ao analisar a peça *Zé do Pato*, esperamos ter conseguido mostrar que não há uma fronteira intransponível entre essas duas áreas do conhecimento, e sim uma aproximação entre elas.

Essa dissertação pretendeu revisitar algumas questões acerca da questão da reconstrução da identidade brasileira e sua fragmentação no processo de modernização. Para tanto, buscamos compreender também o que se processava no Brasil e em Campo Grande na década de 1950, nas perspectivas cultural, política, social, e econômica.

A obra *Zé do Pato* apresenta-se como um painel histórico, onde foi possível observar o conteúdo da peça e uma leitura da História, com a finalidade de estudar, debater e esclarecer questões de cunho histórico e social.

Ao adentrarmos nas matrizes de formação da sociedade brasileira, foi possível avaliar que, a discussão sobre o tema das identidades oportuniza o enfoque das fronteiras étnico-culturais do Brasil.

Através da peça *Zé do Pato* foi possível repensar as características históricas e sociais da cidade do Rio de Janeiro, no período. Considera-se que a questão do espaço é imprescindível na discussão de temas históricos, pois há que se ter um lugar definido para explicar onde e como os fatos ocorrem, onde e de que maneira os sujeitos vivem, onde planejam suas batalhas e onde discutem seus termos de paz.

Zé do Pato reflete a estrutura social, o poder econômico e político da classe dominante brasileira. Ou seja, a ficção se reveste do que ocorria no Brasil e no Rio de Janeiro, no século XIX e ainda no início do século XX. Por outro lado, a peça representa, na história, a queda dos ideais monárquicos que são vencidos pelos republicanos. Com isso, a mudança de uma estrutura política no Brasil.

O enfrentamento econômico, representado tanto pelo trabalho cativo quanto pelos grandes proprietários de terra, é um dos grandes motes da peça de Elza Osborne. Contudo, ao ser suplantada pela abolição e pela industrialização, que começou a crescer no Brasil a passos largos, a partir das décadas de 1930/40, a estrutura econômica vai, gradativamente, se desconfigurando. Entretanto, do ponto de vista historiográfico, deixamos claro que essa "aristocracia" brasileira não morreu, apenas delegou, aos seus descendentes, culturalmente letrados, sua continuidade no poder.

A análise referida na peça aos espaços, no âmbito público e privado, permitiu-nos compreender a relação que Elza Osborne sobre os conflitos políticos no período

em que se desenvolve a trama Deu-nos mostra de como, gradualmente, a ambiência rural se transforma em urbana; uma nova classe social ali se instala e os rumos econômicos se modificam. Passa-se então a dividir sua supremacia econômica e política com a indústria, mas não vai deixar de ter sua representatividade junto ao mandonismo local. Em certa medida essa situação ocorria em todo o Brasil.

O tempo a que nos referimos também evidenciou as lutas interiores que cada personagem travou consigo mesmo; os protagonistas dão vida à obra e transporta o leitor para um dos acontecimentos históricos mais importantes da história do Brasil.

A densidade e o ineditismo das informações sobre O Teatro Rural do Estudante permitem que se vislumbrem muitas outras análises que poderão se beneficiar do trabalho realizado. Obviamente, haverá sobreposição de informações na medida em que tal estudo for cotejado por outros pesquisadores que, abordando a mesma temática, poderão desenvolver análises complementares, embasadas na pesquisa efetuada.

Referências Bibliográficas

ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, IPLAN-Rio /Jorge Zahar Editores, 1987.

ABREU, Maurício de. "A periferia de ontem: o processo de construção do espaço suburbano do Rio de Janeiro(1870-1930)" Revista *Espaço & Debates*, ano VII, nº 21, 1987.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro:São Paulo, Freitas Bastos, 1980.

_____. *Nosso Sinhô do samba*. Rio de Janeiro, Funarte, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AZEVEDO, André Nunes de. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906*. Tese (doutorado) 327f – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. 2003.

BASTOS, Moacir, *Campo Grande*, Rio de Janeiro, Gráfica Campo Grande, 1974.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BORNHEIM, Gerd, *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. São Paulo: Petrópolis: Vozes, 1997.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James (org). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo, Companhia das Letras: 1989.

BRANDÃO, Tania. "Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 29: Olhar o Brasil.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLS, Manuel. *A Questão Urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CASTELLS, Manuel e BORJA, Jordi. "As cidades como atores políticos". *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, 1996.

CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. *Santa Cruz: uma paixão* Rio de Janeiro, Relume Dumará: Prefeitura Rio de Janeiro, 2003. (cantos do Rio; v.21)

CORREA, Magalhães, *O sertão carioca*, Rio de Janeiro, RIHGB, Rio de Janeiro, 1923.

CORRÊA, Roberto Lobato. *Região e Organização Espacial*. São Paulo: Ática, 1986.

CORTESÃO, Jaime. *Os descobrimentos portugueses*. Lisboa: 1958.

COSTA, Iná Camargo. "A produção tardia do teatro moderno no Brasil". In: _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro, Graal, 1989.

DELGADO DE CARVALHO, Carlos. *História da cidade do Rio de Janeiro*. (Coleção Biblioteca Carioca, v. 6). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf. Cultural, 1988.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FRADE, Cássia (Coord.). *Guia do folclore fluminense*. Presença, 1985.

FRIDMAN, Fania. *Os donos do Rio em nome do Rei – uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar / Editora Garamond, 1999.

FRÓES, José de Nazareth de Souza. *Rumo ao Campo Grande: por trilhas e caminhos*. Rio de Janeiro: (s.n.), 2004.

FURTADO, Celso. "Elementos de uma teoria do subdesenvolvimento". In: *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, Ed. Fondo de Cultura, 1961.

_____. *O Brasil Pós-Milagre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GIDDENS, Anthony: *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GRAZIANO da Silva, José. *A Nova Dinâmica da Agricultura Brasileira*. Campinas: Unicamp. 1996.

_____. *O novo rural brasileiro*. Campinas: EI/UNICAMP (Coleção Pesquisas 1) 1999.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho (O Teatro Brasileiro de Comédia – 1948-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1989.

HARVEY, David. “Espaços urbanos na aldeia global: reflexões sobre a condição urbana no capitalismo no final do século XX”. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Minas Gerais, PUC, 4 (maio), 1996.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

JAMESON, Frederick. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

KLEIN, Herbert S. “A Integração social e econômica dos imigrantes portugueses no Brasil no fim do século XIX e no início do XX”, in: *Revista Brasileira de Estudos de População*. São Paulo, v. 6 n. 2, jul./dez. 1989.

LEFÈBVRE, Henri. *O direito a cidade*. Centauro editora: São Paulo, 2004.

LEITE, Barreto Luíza. *Paschoal e seus Festivais. Dionysos*, Ministério da Educação e Cultura, DAC – FUNARTE Serviço Nacional de Teatro, Setembro de 1978, nº 5.

LESSA, Carlos, *O Rio de todos os Brasis - Uma reflexão em busca de auto-estima*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2001.

LOBO, Eulália. *O Brasil e a Emigração portuguesa*. Notas para um estudo. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

LOBO, Eulália. “A imigração portuguesa e a mão-de-obra do Rio de Janeiro na Primeira República”. In: SILVA, Sérgio S. SZMRECSÁNYI, Tamás. *História econômica da Primeira República*. 2ª ed., São Paulo: Hucitec/Associação Brasileira de Pesquisadores da História Econômica/Editora da USP/Imprensa Oficial, 2002.

LUÍS EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. 3, 1938.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MARTINS, José de Souza. *Caminhando no chão da noite: emancipação política e libertação nos Movimentos Sociais do Campo*. São Paulo: Hacitec, 1989.
- MONTLIBERT, Christian de. *L'impossible autonomie de l'architecte*. Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995
- PASSOS, Francisco Pereira. *Notas de viagem. Cartas a um amigo*. Rio de Janeiro: Olympio de Campos, 1913.
- PRADO, Décio de Almeida. "A Moratória". In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1986
- _____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. Interpretes do Brasil Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 3, 2002.
- REIS, José de Oliveira. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos - evolução urbanística da cidade*, Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, 1977.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)* (Tese de doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999
- RODRIGUEZ, Helio Suevo. *A Formação das estradas de ferro: O Resgate da sua Memória*. Imprensa: RR Donneley, São Paulo. 2004.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1994.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- RUIZ, Roberto. *Araci Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro, Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1984.
- SANTOS, M. *Metamorfoses do Espaço Habitado*, São Paulo, 1988.
- SANTOS, Noronha. *As freguesias do Rio antigo*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1965.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras. 1998a.
- _____. (org.). "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio". In *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, vol. 3. 1998b.

_____. *A revolta da vacina. mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Octávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editores Zahar, 1976.

SIQUEIRA Deis, OSÓRIO Rafael. *O conceito de Rural*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, 2001.

SOLARI, A. B. “O Objeto da Sociologia Rural”, in: *Szmrecsányi, T. e Queda, O. (orgs.) Vida Rural e Mudança Social*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VEIGA, José Eli. *O Brasil rural precisa de uma nova estratégia de desenvolvimento*. Brasília/DF. CNDRS, MDA, NEAD, Série texto para discussão 01, 2001.

_____. *Cidades imaginárias: o Brasil é menos urbano do que se calcula*. Campinas: Autores Associados, 2002.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed.da Fundação Getulio Vargas, 1996.

VIANNA, Oliveira. *Ensaio inéditos*. São Paulo, Unicamp. 1991

VIEIRA, B. O. “Experiências de desenvolvimento social de comunidades rurais no Brasil”. *Seminário Latino-Americano do Bem-Estar Rural*, 1954, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro, 1954.

Periódicos

A Gazeta da Tarde, 1895. Rio de Janeiro.

Homepages

http://omnis.if.ufrj.br/~coelho/campanha_abolicionista.html

Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005, Vol. 2, Ano II, nº 4 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

Obra de análise

OSBORNE, Elza Pinho. *Zé do Pato peça em 2 atos para o Teatro Rural do Estudante* (em comemoração ao septuagenário da Lei Áurea). Rio de Janeiro: Composições Gráficas Lux LTDA, 1958.