

## **Contextos e proposições: um panorama dos desejos de criação de uma escola de teatro nacional nos séculos XIX e XX**

GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

■ 206

Gilberto dos Santos Martins é Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestre em Artes com concentração em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA Campus Avançado de Carolina). É chefe do Departamento de Extensão e Relações Institucionais do Campus Avançado de Carolina, Maranhão. Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Arte Educação (GEPAE). É ator no Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho na cidade São Luís-MA. Tem interesse nas seguintes temáticas: História do Teatro, Teoria do Teatro e Formação do ator em suas diversas possibilidades.

## ■ RESUMO

Objetivamos com este texto expor, numa perspectiva panorâmica, as principais ideias e contradições arroladas nos séculos XIX e XX que impulsionaram a criação de escolas de formação de atores no Brasil. Mediante a leitura da literatura do teatro brasileiro acerca dessa temática, algumas perguntas emergiram, a saber: A partir de quais reflexões e condições culturais, políticas e sociais a ideia de formação de atores no Brasil se construiu? Como as múltiplas propostas foram apresentadas e constituíram um corpo condizente com a realidade nacional? Como a vontade de formação de atores no Brasil está vinculada ao entendimento de teatro nacional? É nesse sentido que o presente texto se desenvolverá objetivando ter um olhar amplo acerca da formação do ator no Brasil nos dois séculos precedentes.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Formação, história, escola de teatro.

## ■ ABSTRACT

We aim with this text to expose, in a panoramic perspective, the main ideas and contradictions listed in the centuries XIX and XX that drove the creation of schools of actors' formation in Brazil. By means of the reading of the literature of the Brazilian theater about this theme, someone ask that they surfaced, knowing: From which reflections and cultural, political and social conditions to formation idea in Brazil did one build actors? As were the multiple proposals presented and did they constitute a body in keeping with the national reality? How is the will of actors' formation in Brazil linked to the understanding of national theater? It is in this sense that the present text will be developed aiming to have a spacious glance about the formation of the actor in Brazil in two preceding centuries.

207 ■

## ■ KEYWORDS

Formation, history, school of theater.

## 1 O cenário teatral brasileiro oitocentista: uma introdução

As referências bibliográficas que fazem menção a essa temática, no âmbito de suas restrições, e neste sentido evidenciando-se um campo árido de apropriação e estudo, situam as primeiras discussões acerca da criação de escolas de teatro no Brasil no século XIX. (CARVALHO, 1989; FARIA, 2001; FREITAS, 2008; SANTOS, 1962).

Ao longo dos séculos XIX e XX, percebe-se a corrida e a insistência de artistas e intelectuais junto às autoridades, com objetivos de reconhecimento e descoberta dos talentos no país. A ótica do escritor, jornalista e crítico brasileiro Manuel de Araújo Porto- Alegre em texto escrito em 1852, através da voz do pesquisador João Roberto Faria (2001), nos leva a compor um primeiro entendimento do perfil dos atores antes da criação de escolas de formação de atores no Brasil.

O nosso ator ainda está moço, e não perdeu as brilhantes qualidades com que o dotou a natureza; não tem razão de queixa do público e do governo, no que lhe é pessoal, e pode ainda fazer passos agigantados na sua arte. Estude, eleve a cena ao grau de superioridade a que pode atingir ainda; faça um divórcio simulado com os seus amigos imprudentes; guarde essas coroas repetidas com que o mimosearam; incorpore-se com a literatura nacional, seja um seu agente e representante na cena, e rogue a esses moços ardentes que parem com essas repetidas ovações, que já perderam o caráter virginal e nobre da espontaneidade, e estude e estude que enquanto vivos formos estaremos prontos para louvá-lo e aplaudi-lo de coração; porque a sua glória é também a nossa. (PORTO-ALEGRE, 2001, p.374)

■ 208

No comentário acima, retirado do ensaio do autor acerca da arte dramática no Brasil no século XIX, apresenta-se uma querela/sugestão acerca dos atores de sua época, onde esta estava também associada à resposta dada pelo público. Porém, quando diz que tais atores, “ainda moços”, não perderam as “brilhantes qualidades”, imprime uma esperança e um desejo de um tipo específico de ator, até então não encontrado nos palcos e que também está situado apenas na intuição, no ímpeto para a cena. O termo “moço” nesse contexto pode-nos remeter a serem jovens demais para o entendimento real do ofício ou serem “despreparados”, sem formação, adeptos apenas da “espontaneidade” ou até mesmo diletantes da cena. Além de sugerir uma crítica ao ator João Caetano dos Santos.

Com vista do exposto, colhem-se duas linhas de pensamento: a de que a construção do “bom ator” passa pelos estudos, onde atingiria um “grau de superioridade” outra que estaria para além das ovações e dos ainda hoje elogiosos comentários dos amigos e familiares. A outra forma de pensamento, que podemos apreender de seu comentário, é que também havia uma necessidade, de outro tipo de ator; mas que ator é esse que até então agradava o público e as autoridades, que a partir desse momento já não mais consegue suprir as expectativas desse autor? Araújo Porto-Alegre sugere uma adesão do ator à literatura nacional, esse é o primeiro ponto; segundo, a irmandade construída entre o ator e o poeta brasileiro seria um dos vieses de coroamento da cena e da intelectualidade brasileira; logo, entendemos daí que antes tínhamos um ator que se debruçava sobre a literatura estrangeira e sua tradução e um forte apelo a associar o sucesso com os aplausos do público, composto em geral por amigos e familiares.

O teatro realizado no Rio de Janeiro, que de forma alguma podemos traduzir como reflexo da realidade das demais localidades do país, capital da então monarquia, no período denominado de romântico, 1838 a 1855, era realizado com

pouquíssimas estruturas técnicas dos artistas; Manuel de Araújo Porto Alegre, em ensaio escrito em 1852, já citado aqui neste texto, observou que o teatro estava envolto de equívocos no vestuário, na cenografia, desconhecia os trajes de época e as construções derivadas da vida humana; ademais, os atores eram guiados em suas construções muito mais pela imitação de outros atores do que propriamente da observação da realidade, construindo assim, formas, gestos e vozes mediócras e sem verdade. Essa discussão será problematizada no final do século XIX na Rússia e na Europa e que se difundirá pelo mundo inteiro com as ideias de Constantin Stanislavski e os denominados “reformadores do teatro ocidental”.

Para Porto-Alegre (2001, p. 368), “[...] a arte dramática só fez legítimos progressos naquela época em que o Sr. Magalhães se uniu ao Sr. João Caetano: nesta época, todos os elementos artísticos se associaram e revestiram o palco-cênico de dignidade.” A união a que Porto Alegre se referiu foi a montagem realizada por Gonçalves de Magalhães (1811- 1882) e João Caetano (1808-1863) do texto Antônio José ou o Poeta e a Inquisição em 13 de março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense, no Rio de Janeiro. Esse momento foi convenionado como o início do Teatro Nacional e do Romantismo no Brasil, e conforme J. Galante de Sousa (1960, p. 169) “[...] é o marco inicial de uma reação benéfica para a cena brasileira. É a primeira peça de assunto nacional, e escrita por brasileiro”.

Seguindo a lógica dos autores mencionados, que a expressão brasileira se iniciou com Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, não podemos esquecer que esse foi considerado um tema nacional, pela simples circunstância do nascimento de Antônio José da Silva, O Judeu, ter sido no Rio de Janeiro, pois o mesmo vai conceber suas obras em terras lusitanas no século XVIII. Mas, não podemos desconsiderar o fato de a peça ter autoria brasileira, com Gonçalves de Magalhães; em outras palavras: “[...] o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil”. (FARIA, 2001, p. 32).

Outro fator que podemos destacar aqui é que o início da escola romântica no Brasil se apresentou por meio de um “romântico arrependido”, como diz Alcântara Machado, que mais admira os princípios do Classicismo aos do Romantismo, ou até mesmo caminha no que os franceses chamam de *juste milieu*, entre uma escola e outra, mas com preferências visíveis na primeira. Faria (2001) informa que “Gonçalves de Magalhães considerava o ecletismo em arte uma solução para fugir dos extremos”. Dito de outro modo: “[...] eu não sigo nem o rigor dos clássicos nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos; ou antes, faço o que entendo o que posso”. (FARIA, 2001, p. 34)

Por outro lado, outro nome ocupa espaço na esteira da produção romântica nacional: Martins Pena. Para Néelson Araújo (1978), a apresentação da comédia *O Juiz de Paz da Roça*, de autoria de Pena, teve importância maior que a de Gonçalves de Magalhães. Essa peça também foi apresentada em 1838, quando expressou os modismos do Brasil da época e singularidades brasileiras que pela primeira vez foram traduzidos para os moldes dramáticos. Tanto *O Juiz de Paz da Roça* quanto *A Família e Festa na Roça* Néelson Araújo fala que a escrita foi anterior a Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição de Gonçalves de Magalhães, aumentando ainda mais a importância da Martins Pena e o creditando ao círculo de escritores que impulsionaram a literatura nacional.

Em termos de interpretação, o “sucesso” de Antônio José ou o Poeta e a Inquisição, trouxe à baila algumas modificações no estilo interpretativo dos atores. Para Décio de Almeida Prado (1972, p. 23) há uma renovação estilística do romantismo no que se refere ao trabalho do ator:

O abandono da famosa cantilena clássica, induzida pela regularidade rítmica do alexandrino, e a busca de uma nova naturalidade, ou seja, de uma gesticulação menos hierática, mais vibrante e realista, à maneira dos atores shakespearianos ingleses. (PRADO, 1972 apud FÁRIA, 2001, p. 35).

## 2. As interferências de João Caetano dos Santos na cena brasileira

Acerca do ator e empresário carioca João Caetano dos Santos, o pesquisador João Roberto Faria, apropriando-se da voz de Araújo Porto-Alegre, diz que o ator aprendeu “[...] equilibrar melhor o corpo, a mover os braços e as mãos com maior consciência da gestualidade e a dominar os músculos da face, de modo a criar expressões necessárias e não caretas”. (FÁRIA, 2001, p. 54).

O que parece contraditório nos discursos elaborados sobre e de João Caetano, segundo Faria (2001), é que a figura desse ator ora aparece como um exemplo de talento e bom desempenho dramático nos palcos, ora como ultrapassado e inapto às mais novas formas de pensamento, o que não elimina a sua importância como um dos mais perseverantes debatedores da cena brasileira, visto que estamos tratando de um período de transição estilística, além da perceptível árdua caminhada que esse ator-empresário fez rumo ao que se chamou de teatro nacional.

Então, é nesse contexto de união e nascimento de uma dramaturgia e teatro nacional que o ator João Caetano, o já criador, em 1833, da Primeira Companhia Dramática Brasileira, começou um estudo em si, a partir de observações e leituras de autores estrangeiros, sobretudo franceses, que acarretou na criação de um ideal de ator brasileiro; assim como nesse período havia um grande fluxo de idealismo acerca da nacionalidade. Entretanto, antes disso, como já dissemos, em 1833, o ator já havia dado um “passo decisivo para libertar a nossa cena da tutela portuguesa”. (SOUSA, 1960, p. 185).

Acerca do mencionado por Sousa atentemos para o aprendizado obtido pelo ator na peça Antonio José, ou o Poeta e a Inquisição, ou seja: o começo de uma nova perspectiva de ator. O próprio João Caetano afirma no seu livro Lições Dramáticas, que os atores iniciavam suas falas com a voz baixa e sem violência, e que ao longo da peça eles a aumentavam de forma aleatória. Desse modo, vários atores exprimiam situações densas e de uma profunda dramaticidade com frieza e sem nenhum sentimento correlato.

Ao lado de João Caetano, havia no Brasil um artista francês desde 1851, que também gravou sua marca no processo de construção de um teatro brasileiro, estruturado e consciente. Emílio Doux, que, conforme relata J. Galante de Sousa (1960, p.186), era:

[...] conhecedor profundo dos segredos e da técnica da arte dramática, ensaiador excelente, sempre a par do que de mais moderno havia sobre o assunto, foi ele, [...], quem ensinou ao Brasil, como já fizera a Portugal, o que era a caracterização perfeita, a naturalidade da declamação, a superioridade de uma boa escola de arte dramática e as excelências da harmonia na direção cênica de uma empresa.

Não obstante pertencente a uma cultura que influenciasse a brasileira, esse artista, junto ao ator João Caetano, se disponibilizou ao “trabalho de renovação da cena nacional”. (SOUSA, 1960, p.186). Ambos, na empresa de João Caetano, prepararam os artistas para perceberem a precisão da transplantação da realidade ao palco, embutindo, assim, os embriões que ocasionariam as alterações na interpretação, indumentária e na cenografia, ulteriormente.

Afora o virtuosismo de João Caetano dos Santos, o que nos salta aos olhos neste texto é o fato deste ter tido um tenaz trabalho em busca de uma escola de Arte dramática no Brasil, confrontando-se com as mais distintas limitações; esse ator vai implantar no seio da cultura teatral brasileira, (leia-se Rio de Janeiro), a percepção de se ter uma arte que motivasse ao público prestigiar os artistas nacionais, mas, para isso, na concepção do artista, era imprescindível dar condições a esses “aspirantes às artes do palco”, para que permanecessem no ofício e assegurassem sua sobrevivência nessa atividade.

Todavia, se de um lado as referências sugerem somente o nome de João Caetano nesse expediente, por outro lado podemos apreender durante a história que não só a ele pertencia a inquietude quanto a lacuna de conhecimento dos artistas. Nesse sentido, em 1846, um incógnito empresário teatral já havia revelado o interesse na demanda, quando expediu à Câmara, em 04 de Janeiro, um requerimento onde constava a solicitação de uma escola de arte dramática neste país, com intuítos de refinamento e descoberta dos talentos pátrios. (CARVALHO, 1989, p. 171). Nessa petição, os artistas melodramáticos, educados para o canto operístico, alcançaram, através do Decreto nº 2. 294, a aquiescência dos estatutos de sua Imperial Academia de Música e Ópera, enquanto que a escola de teatro foi adiada. Por volta de 1870, uma escola de teatro foi pensada, entretanto, quem se prontificou a fundá-la, Bittencourt da Silva, não conseguiu inaugurá-la. (SOUSA, 1960, p. 220).

Conforme Carvalho (1989), o deputado Cardoso de Menezes e Sousa, Barão de Paranapiacaba (1827- 1915), igualmente apresentou empenho na concepção de um Liceu de Arte Dramática, por volta de 1873, com um curso de dois anos de formação, ele, que também fizera parte da comissão de criação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, teve seu pedido malogrado. Em 1892, o deputado pela Paraíba do Norte apresentou ao Congresso Nacional um projeto, de número 108, onde autorizava o Governo a fundar o Instituto Dramático. Este tinha a finalidade, entre outras, de “[...] educar, no culto teórico e prático da arte dramática, todos aqueles que sentissem vocação para a carreira do palco”. (SOUSA, 1960, p. 221). Esse intuito não se concretizou e o projeto não foi aprovado

Contudo, o documento mais estudado e detalhado acerca dessas intenções é atribuído a João Caetano. O documento intitulado “Memórias, que trata das tendências à necessidade de uma escola dramática para ensino das pessoas que se

dedicarem à carreira teatral, provando também a utilidade de um teatro nacional, bem como os defeitos e decadências do atual”, registrado em seu livro *Lições Dramáticas*, consta além de um panorama da cena teatral brasileira do século XIX, a importância desse instrumento para o desenvolvimento de um país, numa “[...] situação de carências e desamparo em que vivia o teatro nacional.” (CARVALHO, 1989, p. 172)

Essas Memórias, expedidas ao Senhor Marquês de Olinda, consideram que o retrocesso da Arte teatral no Brasil se deu devido ao completo descaso do governo quanto ao teatro nacional. “É forçoso convir que este estado de decadência é [sic] devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios”. (SANTOS, 1962, p. 65).

Com base nesse quadro, “João Caetano solicitava ainda a criação de uma lei que regulamentasse a profissão assim como encarecia a oficialização do teatro nacional” haja vista que “[...] sem um teatro nacional, sustentado pelo governo, não poderá progredir a escola, morrendo sempre o país à míngua de atores e autores”. (SANTOS, 1962 apud CARVALHO, 1989, p. 172).

João Caetano, em todo seu processo de aprimoramento do ator, sempre encontrava as portas fechadas para seus propósitos; oficialmente, nenhum retorno foi alcançado, positivamente. De posse das referências de escolas de teatro da França, ele mesmo elaborou um arcabouço, um formato de instituição que garantiria a instauração e o aprimoramento dos atores nacionais. Em relação ao corpo docente responsável pela “transmissão de conhecimentos”, após ter visitado o Conservatório Real de França, em 1860, inteirando-se do método de ensino exercido por lá, afirmou o autor:

Fiz convite a distintos homens de letras do país, conseguindo reunir alguns deles no salão do Teatro de São Pedro. Expus-lhes o método de ensino do conservatório de França, ponderei-lhes que sem autores e atores era impossível haver teatro nacional; pedi-lhes a criação de um júri dramático para julgar e premiar as composições nacionais, obrigando-me eu pela minha parte à representação, e a gratificar aqueles que me fossem apontados pela sabedoria dos membros do júri. Em seguida pedi que se nomeasse um presidente para dirigir os trabalhos desse júri e escola, bem como os professores que tinham de reger as diferentes cadeiras de ensino. (SANTOS, 1962, p. 69)

A proposta apresentada transcorreu em um ano de articulações para que se concretizasse. O motivo, segundo João Caetano, deveu-se ao fato do pouco ou quase nulo número de inscritos e matriculados, e que, por esse motivo, a instituição veio a fechar as portas. Acerca da ausência de interessados na escola de teatro, muito provavelmente está associada ao fato dos jovens, naquela época, estarem mais propensos a se formarem na Advocacia, Medicina ou até mesmo tornarem-se padres; a carreira artística não estava no campo de visão da maioria desses jovens. (CARVALHO, 1989). Outra possibilidade poderá ser vislumbrada no livro de Ana Mae Barbosa *Arte-Educação no Brasil* onde a autora traz alguns dados curiosos e esclarecedores que remontam a primeira metade do século XIX.

A chegada da Família Real portuguesa ao Brasil trouxe consigo algumas tentativas de equiparação cultural e ensino e do que se entendia por civilização. Junto à Corte portuguesa, vários intelectuais desembarcaram aqui no Brasil e outros, anos depois. Assim sendo, algumas tentativas de implantação de mecanismos de aperfeiçoamento foram sugeridas nas escolas, sobretudo religiosas aqui existentes. Porém, a forte cultura calcada no sistema jesuítico de ensino literário e o atrelamento do trabalho artístico com o trabalho escravo contribuíram para a desvalorização das profissões e estudos ligados às atividades manuais e técnicas.

A paulatina aceitação de uma arte como criação, como símbolo de refinamento na sociedade pelas classes mais abastadas no Brasil, no sentido de que as utilizavam como “passa-tempo” ou distração, tem como raiz do preconceito o “trabalho”, este dedicado e compreendido como uma condição de escravos (BARBOSA, 2010, p.27).

O preconceito contra a Arte advém do hábito português de viver de escravos, onde se concentrou na arte aplicada às indústrias, sobretudo, nas sete primeiras décadas do século XIX (FERREIRA apud BARBOSA, 2010, p.27). Barbosa ao reiterar essa ideia convoca Félix Ferreira e este diz: “Duas têm sido as principais causas que muito têm concorrido para o vergonhoso atraso em que se acham entre nós as artes industriais; a primeira provém da falta de vulgarização do desenho, a segunda desse cancro social que se chama escravidão”.

As pessoas livres de então, e que, em matéria de arte, de forma alguma tinham metade do conhecimento técnico que os escravizados tinham, vendo a arte ser executada por seres “repugnantes”, resistiam em aprendê-la e em praticá-la, visto que poderiam ser comparadas a eles; por outro lado, os escravizados, que também tinham certo horror ao trabalho da Arte nessas condições, pois a faziam para desfrute de outros sujeitos, não buscavam formas de engrandecer e aperfeiçoar essa técnica. (FERREIRA, 1876). É risível o comentário parafraseado de Félix Ferreira quanto à indisposição dos negros ao aperfeiçoamento de suas técnicas, visto que as faziam, em boa parte dos casos, obrigados, à força e sem nenhum tipo de acordo financeiro, excetuando-se os que tinham prazer na arte, os natos “talentos da senzala”. Estamos falando de um momento histórico que ainda o negro é visto como um “animal”.

Félix Ferreira (1876) ainda através da voz de Ana Mae Barbosa, afirma que os estrangeiros recém-chegados no Brasil, os autores não citam exemplos, e que desenvolviam algum tipo de trabalho ligado à arte em sua terra natal, aqui desafiavam-se deste, para dedicarem-se ao comércio, por compreenderem que não deveriam ocupar atividades onde os escravizados tinham livre acesso. Os escravos nessa época exerciam atividades não só no campo do ofício pesado e secundário, mas também nas artes mais delicadas como a fabricação de chapéus, joias, móveis, nas casas de modas e tipografias. (BARBOSA, 2010).

Tendo em vista esse contexto exposto, perguntamo-nos se essa mesma atitude ocorria para com aqueles que estavam envolvidos diretamente com o teatro, haja vista que o contexto em que Barbosa menciona em alguns momentos deixa transparecer que está falando de Artes plásticas apenas; agora essa relação de atribuição da arte a “seres inferiores” ocorria no teatro? Se sim, como justificar o sucesso de atores portugueses, franceses e italianos que vinham para o Brasil e até mesmo de brasileiros como João Caetano dos Santos e Germano Francisco de Oliveira? Para citar alguns.



De volta às ideias de João Caetano, o Plano de Ensino pensado para a escola, por volta de 1857, atenderia às matérias de Reta Pronúncia, (nesse bojo, a gramática da Língua portuguesa, a Pronúncia correta do idioma pátrio, além de noções de Literatura dramática), História Antiga, Medieval e Moderna, acrescida da História do Brasil, esta em especial como um curso pormenorizado; Declamação, correspondendo à interpretação de textos, prosas e versos, assinalando os gêneros trágicos, dramáticos e cômicos; Esgrima, para treinar a destreza do ator. O curso seria gratuito aos alunos de ambos os sexos, com a condição de serem maiores de quinze anos. Estes poderiam se matricular logo após o período letivo, onde, em geral no mês novembro já poderiam concorrer às vagas. A proposta ainda atenderia à possibilidade de bolsas de estudos para os ingressantes onde os alunos receberiam uma quantia de 25 mil-réis mensais, assim como sua isenção no serviço na Guarda Nacional, para alunos vindos de escolas públicas. (CARVALHO, 1989, p. 172).

O período em que João Caetano e outros mais interessados nessa empreitada realizaram essas proposições em prol dos atores e do teatro “brasileiro”, na segunda metade do século XIX, foi considerado como o período de decadência da forte tendência nacionalista, ao qual foi de maneira insistente sugerida e debatida (SOUSA, 1960). O teatro no Brasil passou por altos e baixos, característica não apenas deste, “[...] mas comum também ao teatro dos povos que costumamos citar como exemplo de civilização e cultura”. (SOUSA, 1960, p. 230). Outro fator a ser destacado aqui é o que J. Galante de Sousa (1960, p.230) denomina de “[...] velha mania de só achar bom e que vem de fora”, substituindo produções nacionais, em geral, por outros gêneros considerados na época como “menores”. As causas da decadência, entre outros fatores, foram:

A falta de uma escola dramática, o modo por que se organizam as empresas, sem fundos para a manutenção de uma companhia, a falta de distribuição dos artistas em classes, com ordenação fixada para cada uma; as reprises e o jogo; cruzamento das três raças (índia, negra e lusitana), que constituíram a nossa nacionalidade, e a terrível e pernicioso mania da imitação; uma razão oriunda do atual momento histórico do país; a falta de boas peças, de bons artistas; a falta de disciplina, de contrato entre empresário e artista, a mania da popularidade a todo o custo, a inépcia da crítica e crise da economia; a falta de assistência do governo, a entrega do nosso teatro à exploração de companhias estrangeiras, as concessões feitas ao público por parte dos empresários, dos atores, dos autores, etc. (SOUSA, 1960, p. 231).

Nessa suposta má qualidade e descaracterização do nosso teatro, o jornalista, escritor e dramaturgo maranhense Arthur Azevedo, famoso por suas revistas e adaptações de revistas francesas em variados momentos, também foi responsabilizado pelo declínio do “teatro brasileiro”, entretanto, ele, em carta direcionada a seus acusadores, resgatou inúmeros nomes que já haviam feito obras parecidas e/ou de mesmo gênero nos palcos brasileiros e que não foi o primeiro a realizar adaptações de obras consideradas “obras-primas”.

### 3. O Século XX

Depois das últimas tentativas de plasmar uma escola de formação de atores nacionais, no século XIX, passaram-se três décadas para que algumas comesçassem a surgir. No ano de 1906 o Conservatório Dramático e Musical, na cidade São Paulo, deu seus primeiros respiros. O Conservatório, conforme afirma Ênio Carvalho (1989, p. 173), estava “[...] bem mais preocupado com o ensino e difusão da arte musical do que em incentivar a investigação, pesquisa e aprimoramento da arte dramática”.

Nesse sentido, Ênio Carvalho atribui à Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, criada por Coelho Neto, a primeira escola de teatro no Brasil. Porém, a pesquisadora Elizabeth Azevedo, em artigo acerca desse conservatório, refutou essa afirmativa argumentando que a escola (CDMSP), sem dúvida passou por instabilidades, assim como qualquer outra, inclusive tendo deixado de promover o curso de Arte Dramática, no entanto, isso não invalidou a presença desta e sua importância no contexto teatral, assim como não anula sua criação em 1906. A escola, segundo a autora, ao contrário do que afirmam, funcionou até a década de 40 do século XX e não até a década 20 do mesmo século, como se acreditou por muito tempo. (AZEVEDO, 2008).

Quanto à escola criada por Coelho Neto (1864-1934), a Escola Dramática do Rio de Janeiro teve seu aval na Lei nº 1.167, de 13 de janeiro de 1908, regulamentada pelo Decreto-Lei nº 832, de 8 de junho de 1911. Ela foi oficialmente inaugurada em julho de 1911, e recebeu 168 candidatos para trinta vagas previamente estipulada. Entre os primeiros diretores podemos citar, respectivamente: Coelho Neto (1864-1934), Renato Viana (1894-1953) e Luís Peixoto (1894-1973). (CARVALHO, 1989).

No que concerne ao plano curricular da escola, as disciplinas eram compostas da seguinte maneira: Prosódia, Arte de Dizer, Exercícios Atitudes e Esgrima, Literatura Dramática e História, Arte de Representar a Psicologia das Paixões e Português. A primeira turma do conservatório foi formada no ano de 1913, com 14 atores. Em 1914 a escola foi anexada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passando a desenvolver seu curso em três anos letivos, além de ter reformulado o seu quando de disciplinas: os dois primeiros anos atenderiam a Arte de Representar, com a docência de Augusto de Melo, Cristiano de Souza e Eduardo Celestino, enquanto que João Barbosa ficaria responsável pelo terceiro ano.

Logo após a criação da Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro e desenvolvimento, a sua denominação foi modificada para Escola Dramática Martins Penna em homenagem ao artista dramaturgo homônimo. Por volta de 1984, ela passou por mudanças advindas de seu reconhecimento pelo Conselho Estadual de Educação, pelo Processo nº 170/84, como um Curso de Qualificação Profissional de Ator de extensão de 2º grau. Nesse período, candidataram-se um número de 330 pessoas para o exame de seleção para preencher 45 vagas ao curso básico.

Outro nome que se lançou ao empreendimento da formação do ator, através de uma escola de formação, foi Renato Viana (1894-1953). Este compreendia certamente as dificuldades àqueles que perseveravam num sonho de formar talentos brasileiros, num país que historicamente não possuía um substrato solidificado quanto à cultura teatral, até então. Segundo Carvalho (1989, p. 175) “Renato Viana

alimentou a ideia de formação do ator e, durante os anos de 1924 a 1950, fez funcionar, junto ao Teatro Anchieta, uma escola que se tornou a primeira grande oficina teatral brasileira”, isso se deu pela experimentação de novas teorias do teatro europeu, com objetivos de dinamizar a atividade do ator e concepção do espetáculo.

Conforme Ênio Carvalho, Renato Viana, antes do advento de Os Comediantes com suas montagens e colaboração de Ziembinski e Tomás Santa Rosa (1909-1956), através da sua escola, introduziu no país as teorias do Teatro Livre de Antoine, Paul Fort, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold e Kommissaryewsky, elas a partir de então começaram a ser difundidas no Brasil. Posteriormente ligada ao Teatro São Pedro, no Rio Grande do Sul, esta oficina teatral daria origem ao que ficou conhecida como a Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul até o final do ano de 1946.

Às vésperas de instituir-se o Estado Novo em 1937, uma comissão ministerial realizou um estudo no Brasil acerca da “Formação do Ator” e constatou, em relatório, muito embora abrangente, que os grupos amadores configuravam uma escola natural de teatro e que, por esse motivo, a formação de atores nas escolas, nas fábricas e em outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações e, também, iniciativas isoladas deveriam ser incentivadas. Ademais, essa comissão sugeria a instituição de “Curso de Teatro”, com a finalidade de formar profissionais, que deveriam ter por base conhecimentos de natureza geral. E, finalizando, propôs que o aperfeiçoamento dos artistas brasileiros, tanto no próprio país quanto no exterior, fosse devidamente incentivado pelos Poderes públicos. (FREITAS, 2008).

Por mais que essas proposições tenham sido feitas em 1937, segundo Carvalho (1989, p. 176) e Freitas (2008, p. 24), o único curso criado posteriormente só será de fato efetuado dois anos depois, em 1939, no então Estado da Guanabara.

O Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro será o Conservatório Nacional de Teatro, através da Portaria Ministerial nº 54, de 3 de fevereiro de 1953, quando Aldo Calvet dirigia o SNT até o ano de 1969 pelo Decreto-Lei nº 773, de 20 de agosto. A partir dessa data foi criada a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), agregando o Conservatório Nacional de Teatro, que passava a ser denominada Escola de Teatro da FEFIEG. Posteriormente, no ano de 1978, quando o Estado da Guanabara voltou a ser chamado de Estado do Rio de Janeiro, o curso de Interpretação Teatral, que era de segundo grau e reconhecido pelo Conselho Federal de Educação, foi reconhecido como curso de formação em nível de terceiro grau pelo Decreto nº 82.370, de 4 de outubro, hoje reconhecida pela nomenclatura Centro de Letras e Artes (Escola de Teatro da UNI-Rio. (CARVALHO, 1989).

Apesar dessas notáveis iniciativas o pesquisador Ênio Carvalho (1989, p.179) faz uma observação:

Todas as tentativas de regularização da formação e exercício profissional do artista transformaram-se em anais de uma categoria profissional marginalizada, jurídica e socialmente. As razões dos fracassos estão na falta de conscientização e organização da classe, nas imperfeições das propostas ou, ainda, nas inadequações jurídicas às realidades socioeconômicas que se sucediam.

Nesse comentário de Ênio Carvalho, podemos destacar um aspecto que talvez fosse definidor de inúmeros problemas quanto à Arte teatral no Brasil: a ideia de classe. Importante percebermos que a maioria das propostas já citadas sempre parte de um ponto individual, de um motivo particular ou de uma visão muito íntima do que seria um ator.

Em 02 de maio de 1948 é fundada pelo professor Alfredo Mesquita, e por muito tempo seu mantenedor, a Escola de Arte Dramática de São Paulo. É “[...] in-dubitavelmente, um grande momento neste suceder de tentativas de instituir o ensino das artes cênicas no país de João Caetano”. (CARVALHO, 1989, p. 180). Em 06 de outubro de 1968 foi anexada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo passando a funcionar nesse lugar desde então. A escola, que além de lidar com as noções básicas e artesanais do Teatro, tem como diretrizes o tripé Cultura, Ética e Disciplina.

Após esta retomada de iniciativas em prol da formação do ator no Brasil, não podemos deixar de citar outras instituições que de uma maneira ou de outra, através de sua pedagogia e perseverança contribuíram e contribuem com o teatro nacional, podemos falar na esfera pública: Escola de Teatro da UFBA, Escola de Arte Dramática da UFRGS, Teatro Universitário da UFMG, Centro de Artes Cênicas do Maranhão, Escola Livre de Teatro de Santo André, Curso de Teatro da Fundação Clóvis Salgado, SP Escola de Teatro; na rede privada podemos destacar: O Tablado, Fundação Brasileira de Teatro (Teatro Duse), Escola Macunaíma, Centro de Artes de Laranjeira, dentre outras.

Partindo do panorama exposto, um detalhe emerge de todas as experiências: a perseverança e a necessidade de institucionalizar uma formação que, historicamente, para além das fronteiras, se deu e ainda se dá nos palcos e nas experiências cotidianas de ensaios e apresentações. A relutância política em considerar as propostas de formativas é um dos aspectos atemporais que ainda se apresentam nas falas dos que se ocupam com essa temática.

## Referências

ARAÚJO, Nélson de. **História do Teatro**. Salvador: Fundação do Estado da Bahia, 1978.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARVALHO, Ênio. **História e formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989.

FARIA, J. R. (Direção). **História do Teatro Brasileiro**. I: das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.

FERREIRA, Félix. **Do ensino profissional**: Liceu de Artes e Ofícios. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1876.

FREITAS, Paulo Luís. **Tornar-se Ator**: uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

PORTO ALEGRE, Araújo. "O nosso Teatro Dramático". In: FARIA, J. R. (Org.) **Ideias Teatrais- o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SANTOS, João Caetano dos. **Lições dramáticas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1962.

SOUSA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil. Rio de Janeiro**. Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro. 1960.

Recebido em: 14/08/2016 - Aprovado em: 14/02/2017