

Alguns Aspectos do Teatro no Brasil nos Séculos XVIII e XIX

NÉLSON DE ARAÚJO

A segunda metade do século XVIII significou, para o teatro brasileiro, o aparecimento das primeiras casas de espetáculos, com a implantação de elencos regulares, e de incipiente, mas bem caracterizada profissionalização. Recebeu também a colônia lusitana na América, àquela época, a primeira visita de companhia européia, a do ator português Antônio José de Paula, que esteve no Rio de Janeiro, retornando a Portugal em 1794. A diversificação de gêneros, uma das tônicas do teatro português de então, teve alguns reflexos no Brasil, ao menos fazendo chegar até o Rio o teatro de bonecos, extremamente popular em Lisboa, cedo testemunhado por viajantes estrangeiros na cidade brasileira.

O início do século viu amiudarem-se os espetáculos teatrais em solenidades públicas, como já vinha acontecendo no anterior. Seis comédias foram encenadas na Bahia em 1729 para celebrar o casamento do Príncipe do Brasil com a Infanta de Castela, entre as quais *Fineza contra fineza*, de Calderón, e *El desdén con el desdén*, de Moreto. Outros desposórios, os de Dona Maria, Princesa do Brasil, com o Infante de Portugal, foram comemorados em 1760, em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo baiano—e brilhantemente também em Salvador¹—com os funcionários da Justiça financiando a apresentação de uma “ópera da fábula de Anfitrião” pelos alunos da classe do Padre João Pinheiro de Lemos. É de admitir-se que esta “fábula” não foi senão a peça do mesmo tema de Antônio José da Silva, “o Judeu,”² que teve algumas das suas obras encenadas no Brasil do século XVIII, inclusive na Casa da Ópera do Padre Ventura,³ do Rio de Janeiro, destruída em incêndio, em 1769. Em Vila Rica, em Diamantina, em Cuiabá, em Mariana, no Recife, no Rio de Janeiro, no Maranhão, no Pará, e certamente em outros pontos do país, espetáculos públicos semelhantes aconteceram, não somente na primeira parte, como por todo o curso do século.

Tornaram-se mais freqüentes e melhor definidas as formas populares de representação e de espetáculos, após os primeiros passos ensaiados no século anterior.

A mesma fonte que descreve a encenação da “fábula de Anfitrião” no Recôncavo baiano, a *Relação* escrita por Francisco Calmon, da Academia dos Renascidos, e publicada em Lisboa em 1762, proporciona minudentes informações sobre “folgedos” populares que complementaram a representação teatral, com menção expressa das “taiciras” e “quicumbis,” ou “cacumbis,”⁴ assim como de danças relacionadas com as atividades profissionais, enumerando-se as dos marceneiros, alfaiates e cutileiros. Convém lembrar que Santo Amaro da Purificação, a cidade baiana objeto da *Relação* de Francisco Calmon, retém a tradição do “maculelê,”⁵ que se pode associar à última categoria acima citada. O documento acrescenta uma “congada,”⁶ forma de representação que reaparece em festividades sob o mesmo pretexto celebradas no Rio de Janeiro. A *Narração* escrita pelo Padre Manuel de Cerqueira Torres sobre as celebrações de 1760 em Salvador descreve danças de marujos, danças da população negra e cigana, além de mencionar comédias encenadas. Esta função comemorativa do teatro, extensa no decorrer do século XVIII, despontara—como já se observou—no século XVII, inquieto momento da História brasileira. O teatro somara-se às homenagens prestadas a D. João IV, quando da sua aclamação como Rei de Portugal, uma vez separados os reinos ibéricos. No Rio, em abril de 1641, houve comédias como parte das comemorações ali realizadas. No Recife, sob o mesmo pretexto e no mesmo mes, apresentou-se uma obra em francês. A estes espetáculos do mês de abril de 1641, já mencionados pelos historiadores do teatro brasileiro, acrescenta-se no presente trabalho outro ainda não anotado, o que se fez na Bahia às expensas dos comerciantes locais, conforme as *Atas da Câmara* do período.⁷ Prontamente os patrocinadores requereram aos vereadores isenção dos cortejos religiosos, salvo os de Corpus Christi, e naturalmente das suas despesas, “em razão do custo que fizeram com as comédias que se apresentaram nas festas del-Rei Nosso Senhor.” É esta a primeira referência a espetáculos teatrais não-religiosos na Bahia seiscentista. Em 1662 outros se teriam realizado para comemorar o casamento de Carlos II da Inglaterra com a Infanta portuguesa Dona Catarina, como revelam as *Atas da Câmara*; Carlos II, o mesmo que com o trono restaurou o teatro na Inglaterra e que não escapou aos encantos da plebéia e talentosa atriz Ellen Gwynn.

Fato de natureza diversa, e de significação ainda maior para o teatro brasileiro no século XVIII, foi a construção de “casas da ópera” ou “casas de comédia” em várias cidades: Vila Rica, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife. A primeira sala permanente apareceu na Bahia, com a adaptação de um dos recintos do edifício da Câmara de Vereadores, feita em 1729 e desfeita em 1733, para a montagem de comédias.⁸ Em 1748 já existia no Rio de Janeiro uma casa da ópera. De 1760 foi a edificação do Teatro da Praia, na Bahia.

O repertório que sustentou os diferentes tipos de teatro no Brasil no século XVIII continuou marcado pela dramaturgia espanhola, mas admitiu autores como Metastásio, Molière, Voltaire e Maffei, por força da sua voga em Portugal, em versões profundamente adaptadas. É de notar a reincidência do drama religioso no âmbito dos colégios. Isto aconteceu nas décadas iniciais, no Maranhão, onde os jesuítas fizeram representar, em 1731, uma peça intitulada *Concórdia*; no Pará, em 1739, onde se encenou *Hercules Gallicus, Religionis Vindex*, do Padre Aleixo Antônio, e em outras partes do País. A documentação deixa transpirar escassas informações sobre alguns textos de origem portuguesa, como os de

“o Judeu,” a tragédia *Inês de Castro* e entremezes, um dos quais intitulado *Saloio Cidadão*, todos encenados em Cuiabá, em 1790.

O pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-c.1789), autor de *Amor Mal Correspondido* (do qual restam pequenos fragmentos), aparece como um dos primeiros brasileiros—senão o primeiro—a terem peças de sua autoria levadas a palcos regulares. Sua obra foi apresentada em 1780, em teatro construído no Recife em 1772 e existente até 1850. A produção pernambucana, da categoria que se poderia chamar dos “amadores,” foi numerosa e dela, com o escrúpulo de assinalar as encenações, dá conta o cronista setecentista Domingos de Loreto Couto (*Desagravos do Brazil e Glorias de Pernambuco*), que arrolou pelo menos oito autores, com várias obras também em castelhano. Os poetas da Inconfidência Mineira pisaram vagamente o terreno do teatro. Deles sobrevive apenas *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), texto alegórico de diluído valor, encenado em Vila Rica em 1768, no Rio de Janeiro e ao que parece em mais alguns lugares. De Alvarenga Peixoto (1744-1793), outro dos árcades de Minas, sabe-se ter escrito um *Enéias no Lácio*, cujo texto se perdeu, bem como traduzido a tragédia *Merope*, de Maffei.

A história dos elencos profissionais no Brasil começou com o que foi criado no Rio de Janeiro pelo Vice-Rei Luís de Vasconcelos, nas derradeiras décadas de 1700, sob a direção do Tenente-Coronel de Milícias Antônio Nascentes Pinto, ele próprio tradutor de peças. No período, contratos foram assinados em cartórios para a constituição de elencos para as casas da ópera de Porto Alegre e São Paulo. Contingentes de homens de cor compunham esses primeiros grupos, tal como informam as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga (1774-1809), e mais extensamente os comentários, de autoria desconhecida, sobre as peças apresentadas em 1790 em Cuiabá, pela passagem do aniversário do Ouvidor Diogo de Toledo Ordonhes, a que já se fez referência.

Por força dessa permanente presença do negro no palco, que se prolongou até o século XIX, foram os próprios ex-escravos brasileiros os criadores do teatro à maneira européia em certas regiões africanas, para onde retornaram já livres, no gradativo processo da abolição da escravatura no Brasil. Este é o caso da atual Nigéria. O primeiro elenco regular da cidade de Lagos, denominado Brazilian Dramatic Company (grafado em inglês o seu nome em todos os documentos), foi fundado em 1880 pelo brasileiro Z. P. Silva, que por longo tempo se manteve à frente do grupo, dedicado ao teatro e à música. A primazia é assegurada por mais de um autor africano, a exemplo de Oyekan Owomoyela, em seu ensaio *Folklore and Yoruba Theatre*, que por sua vez menciona a propósito o trabalho de Lynn Leonard intitulado *The Growth of Entertainments of Non-African Origin in Lagos from 1866-1920*.⁹ Há informações sobre um espetáculo encenado pela Brazilian Dramatic Company, com o patrocínio do cônsul alemão na cidade, Sr. Heinrich Bey, a 23 de maio de 1882, em homenagem à Rainha Vitória, ocasião em que o palco “estava decorado com gosto, e as representações consistiram de peças humorísticas, dramáticas e outras, e execuções de violino e violão,” segundo relata o escritor nigeriano Michael J. C. Echeruo. Mais significativa ainda é a informação recolhida por Pierre Verger, do jornal *Lagos Times*, de 8 de dezembro de 1880, sobre atividades mais remotas dessa Brazilian Dramatic Company: “Uma representação dramática em homenagem ao aniversário de D. Pedro II, Imperador

do Brasil, foi oferecida pela companhia dramática brasileira no Phoenix Hall, no quinta-feira, 2 do corrente, pela noite. O divertimento teve numerosos assistentes e foi animado pela música de uma orquestra." Firmado em fontes nigerianas, escreve um comentarista norte-americano: "Alguns dos membros desta sociedade dramática negra, de nomes adquiridos no Brasil, como da Costa, Campos, Barboza e Silva, deveriam tornar-se figuras de destaque nos meios musicais de Lagos. Infelizmente o movimento de 'concertos' não durou mais de algumas décadas, pois lhe faltavam 'raízes fortes e independentes no solo nigeriano.'"¹⁰ Informações mais recentes, divulgadas por Manuela Carneiro da Cunha (ver seu artigo *Brasileiros Nagós em Lagos no Século XIX*), dão conta de novos grupos e de novas atividades artísticas dos "brasileiros" repatriados: "Em 1896, a atuação de J. L. Gomes, em *Zabedeu Carrancudo*, encenado no Lagos Cricket Club, arrancava aplausos (*Lagos Standard*, 23, set. 1896), e em 1910, a sociedade Flor do Dia dava uma representação em presença do governador, na qual encenou *Le bourgeois gentilhomme* (*The Nigerian Times*, 20. dez. 1910)."

Também as formas brasileiras de teatro folclórico foram levadas à África. No Daomé ainda sobrevive a "burrinha,"¹¹ anualmente apresentada por uma associação de descendentes de brasileiros. E em Lagos, até data recente, o "bumba-meu-boi," fiel ao modelo original, percorria regularmente as ruas da cidade.

A transferência da família real portuguesa para o Brasil teve repercussão sobre a vida teatral, do mesmo modo como aconteceu à música e ao drama lírico, estimulados por D. João VI. Em 1813, abria as suas portas, no Rio de Janeiro, o Real Teatro S. João, iniciativa privada que contou com o apoio oficial. Mais de vinte dessas casas foram no período construídas em diversas cidades. Na Bahia, inaugurou-se em 1812 o Real Teatro S. João. A afluência de troupes européias—sobretudo portuguesas—marcou também o tempo.

O agitado período político que o Brasil viveu antes e após a Independência consolidou o terreno para a criação de um teatro verdadeiramente nacional, que seria obra da primeira geração romântica. Como fato dos mais significativos do quartel inicial do século XIX, houve a sensibilização de maiores camadas do público para os espetáculos, não só teatrais, como líricos e de balé, possível graças à construção de bom número de edifícios, a presença de companhias estrangeiras, e a organização de elencos brasileiros estáveis. Os fatos políticos por mais de uma vez refletiram-se nos recintos teatrais, como bem ilustra o depoimento de Carl Seidler,¹² sobre o que vira no Rio de Janeiro em 1826: "O teatro imperial tornou-se o teatro de novo drama nacional. Toda gente participava na apresentação, no palco, atrás dos bastidores, na platéia, nos camarotes, nas galerias; na tola loucura do entusiasmo da hora todos se supunham artistas natos." No repertório, peças políticas de circunstância acrescentaram-se aos dramas europeus de inclinação romântica ou liberal, enquanto surgiam grupos amadores, com a participação de letrados e estudantes.

Três nomes da primeira geração romântica contribuíram decisivamente para imprimir feições nacionais a este quadro de um Pré-Romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Martins Pena e João Caetano. Costuma-se estabelecer como data inaugural desta fase o ano de 1838, o da apresentação da tragédia *Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição*, do primeiro desses dois autores,

protagonizado por João Caetano, a 13 de março, no Teatro Constitucional Fluminense. Mas 1838 assinalou também a estréia de *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena (1815-1848), acontecimento de importância ainda maior, como início de uma dramaturgia de fato voltada para a sociedade brasileira. A imagem do País e dos seus modismos e peculiaridades foi pela primeira vez recriada em linguagem dramática, nas 28 peças que escreveu esse formulador da comédia brasileira de costumes. Tem-se observado que tanto *O Juiz de Paz da Roça* como outra peça de Martins Pena, *A Família e a Festa da Roça* (representada em 1840), foram escritas antes da apresentação da tragédia de Gonçalves Magalhães, o que certamente lhes aumenta o mérito.

João Caetano (1808-1863), como ator e empreendedor, proporcionou o apoio necessário a essa dramaturgia brasileira que se configurava. A sua companhia, que havia estreado em 1833, em Niterói, já não era o elenco rudimentar dos tempos anteriores, tendo-se formado segundo as diretrizes do profissionalismo europeu; primou pela presença de atores brasileiros. É plenamente justificada a homenagem que se rende a este homem de teatro, que não ficou alheio nem mesmo aos métodos de educação do ator e aos problemas teóricos e estéticos do teatro; as suas *Lições Dramáticas*, impressas em 1862, foram a primeira obra brasileira neste campo. A influência exercida por João Caetano seria secundada pela presença, no Rio de Janeiro, por volta dos meados do século, do encenador francês Émile Doux, que se estabeleceu no Brasil depois de ter coadjuvado Almeida Garrett na revitalização do teatro em Portugal.¹³ Em 1851 Émile Doux esteve junto a João Caetano, como participante da sua companhia, em 1856 era admitido como membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, em 1876 falecia nessa cidade.

A dramaturgia que aflorou após o momento de implantação do Romantismo e da comédia de costumes não esteve à altura das primeiras experiências: sobre ela incidiu, de maneira pouco positiva, a influência francesa e inglesa, ainda quando abordava temas brasileiros. Dessas tentativas, em que se envolveram Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Álvares de Azevedo (1831-1852) e Castro Alves (1847-1871), para citar apenas alguns autores, sobressaiu a obra dramática de Gonçalves Dias (1823-1864). O seu drama *Leonor de Mendonça*, publicado em 1847, faz honra ao movimento romântico brasileiro. Agrário de Menezes, baiano, nascido em 1834 e falecido em 1863, tentou a tragédia romântica com *Calabar*, impressa na Bahia em 1858, mas em algumas comédias de costumes teve mais sucesso: *O Voto Livre*, *Uma Festa no Bonfim* e outras.

A década de 50 foi a da introdução do Realismo francês, que fez do Ginásio Dramático, do Rio (batizado segundo o Gymnase, de Paris, onde a corrente triunfava), o seu reduto no Brasil. *A Dama das Camélias* (*La dame aux camélias*), de Alexandre Dumas, filho, foi encenada naquele teatro, em 1856, quatro anos após a sua estréia parisiense. Ao Realismo recém-chegado correspondeu uma busca tateante de métodos equivalentes na montagem, na cenografia, no *décor* e na indumentária. O uso dos trajes da época, substituindo o guarda-roupa fantasioso do antigo repertório, levou o povo a denominar as peças “modernas” de “dramas de casaca.” O Ginásio Dramático teve como principal animador o homem de empresa Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, dissidente da companhia de João Caetano, e no esforço de renovação que dali partiu vai-se

encontrar, novamente, Émile Dour, já a serviço da dramaturgia de Dumas, filho, e da comédia burguesa de Scribe, Augier e Sardou.

Novos edifícios foram construídos em todo o País, nos últimos anos do século, de Manaus a Porto Alegre: data de 1858 o S. Pedro, dessa cidade; de 1896 o Teatro Amazonas; de 1886, o Politeama, o mais importante da Bahia depois do S. João. Segundo J. Galante de Sousa, fonte dessas informações, só no Rio de Janeiro surgiram, na época, treze casas de espetáculos.

O último surto romântico tentou com relativo êxito um retorno à comédia de costumes. A experiência dramática de Machado de Assis (1839-1908), autor da comédia *Quase Ministro* (representada em 1863) e de outras peças, não o levou à plenitude dos seus contos e romances, nem mesmo ao padrão da sua crítica teatral, bem exercida. *O Rio de Janeiro: Verso e Reverso* (1857), de José de Alencar (1829-1877), todavia, pode ser definida como exemplar de uma comédia de costumes que bem explorou temas das camadas mais altas da sociedade contemporânea. Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) manteve em bom nível literário a tradição da comédia (*A Torre em Concurso*, 1861, e outras obras). E assim Joaquim de França Júnior (1838-1890), cujos escritos prestigiaram, como os de nenhum outro desde Martins Pena, o teatro de costumes: *Caiu o Ministério!* (1882) e *Como Se Fazia um Deputado*, representada também nesse ano.

Com Artur Azevedo (1855-1908) encerrou-se este período do teatro brasileiro. Artur viveu o palco em quase tudo o que ele podia oferecer, desde a literatura dramática à direção de cena, e foi, por sobre tudo isso, um militante em defesa do teatro brasileiro, cujas dificuldades e limitações crescentes percebeu. Sobre ele próprio pesaram acusações de incrementar-lhe o declínio, por sua adesão plena à revista. Revidou, em célebre documento, citado por Múcio da Paixão em *O Theatro no Brasil*: “Todas es vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredado pela bombochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos.” A sua vasta obra dramática, acolhedora de uma dezena de verdadeiras e definitivas obras-primas, abrange desde a burleta (*O Mambembe*, 1904), à comédia (*A Almanjarra*, 1888), numerosas traduções e o teatro musicado: *A Viagem ao Parnaso* (1891), *A Capital Federal* (1897), entre outras obras.

A opereta européia apossou-se do Rio de Janeiro a partir de 1846, quando ali se apresentou a primeira companhia do gênero, de artistas franceses. Tornou-se depois o Teatro Alcazar, de proprietários dessa nacionalidade, o seu centro irradiador. A resposta brasileira ao teatro musicado foi a revista, a primeira das quais saiu a público no Ginásio Dramático, em 1859, com o título de *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de autoria ainda discutida.¹⁴ Coube ao próprio Artur Azevedo elevá-la ao seu mais alto nível, ao produzir, só ou em parceria, obras da envergadura de *A Capital Federal*. Outros renderam fidelidade ao gênero, como Moreira Sampaio (1851-1901), o autor de *Rio Nu* (1896) e companheiro de Artur na elaboração de textos. A revista não tardou a disseminar os seus núcleos de produção. Na Bahia, Sílio Bocanera Júnior (1863-1928), dramaturgo e historiador do teatro local e nacional (*Teatro Nacional: Autores e Atores Dramáticos Baianos, em Especial*, 1923, entre outros trabalhos), fez par com Alexandre Fernandes (1863-1907) e já em 1895 ambos publicavam *O Diabo na Beócia*, começo de uma extensa colaboração que não se limitou aos prelos e repetidas

vezes chegou aos palcos. Sílio Boccanera Júnior, cuja atuação em prol do teatro na província revestiu-se de dignidade, foi também historiador do cinema em sua terra, tendo publicado em 1919, com ilustrações, o trabalho intitulado *Os Cinemas da Bahia*.

Único nesse horizonte de fim de século, único ainda hoje quando a sua obra se tornou conhecida, Qorpo-Santo, pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, fez passar uma existência marcada de enfermidade pelo Rio Grande do Sul, entre 1829, ano do seu nascimento, e 1883, quando faleceu. Em vida criou um mito de província, persistente na crônica local até a redescoberta das suas peças para montagens teatrais, a partir da década de 60 do presente século, e a publicação da sua obra por Guilhermino César em 1969,¹⁵ quando se veio a conhecer uma dramaturgia inteiramente à margem das correntes preponderantes, que efetivamente entroncaria em experiências modernas, como a do Teatro do Absurdo, não fossem as peculiaridades do tempo e do lugar onde floresceu. De *Mateus e Mateusa*, *As Relações Naturais*, *Eu Sou Vida*; *Eu Não Sou Morte* (escritas em 1866) e outras peças de Qorpo Santo muito ainda há de ser extraído para a dramaturgia brasileira, em direções que o presente só ensaiou.

Salvador, Bahia

Notas

1. Há ampla menção do importante documento que narra os eventos de Santo Amaro da Purificação—a *Relação* escrita por Francisco Calmon—em *Panorama do Teatro Brasileiro* (São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962), de Sábato Magaldi. As festividades de Salvador por sua vez foram minuciosamente descritas pelo Padre Manuel de Cerqueira Torres, em sua *Narração Panegyrico-Histórica* (Rio: Annaes da Bibliotheca Nacional, 1913). Ambas, juntamente com o *Poema Festivo*, de João de Brito e Lima (Intro. de Arnold Wildberger. Salvador: IOB, 1965), que alude às comédias de 1729 em Salvador, são bons exemplos das Relações e Narrações em torno de festividades do Brasil colonial, valiosos instrumentos de pesquisa para o teatro brasileiro até o século XIX, ainda não investigados na sua totalidade.

2. A obra de Antônio José intitula-se *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* e estreou em Lisboa em 1736. “O Judeu” é hoje considerado o mais importante dramaturgo português do seu século. Nasceu no Rio de Janeiro em 1709 e faleceu em Lisboa em 1739, executado pela Inquisição, por sua condição de judeu. Suas obras pertencem àquele teatro europeu que, no século XVIII, rompeu definitivamente com os modelos clássicos e acolheu o canto e a música como elementos do espetáculo dramático, bem representado à distância, na Inglaterra, por John Gay, o autor de *The Beggar's Opera*.

3. O Padre Ventura foi o fundador do que se considera a mais antiga casa da ópera do Rio de Janeiro. Sabe-se que era homem de cor, e pouco mais que isso.

4. “Taiceiras” e “quicumbis,” formas folclóricas ainda sobreviventes em algumas regiões do Brasil.

5. O “maculelê,” dança guerreira em que se utilizam bastões ou uma modalidade regional de instrumento de corte e arma branca, existe somente em Santo Amaro da Purificação. Sua origem é obscura, mas como mera hipótese volta-se a chamar a atenção para a remota existência de uma “dança de cutileiros” na tradicional comunidade baiana.

6. A “congada,” “coroação do Rei do Congo,” ou simplesmente “Congo” ainda se conserva em várias partes do Brasil, em diferentes variantes e níveis de teor dramático. É certamente uma das modalidades folclóricas mais densas no seu conteúdo de representação.

7. Affonso Ruy, em sua *História do Teatro na Bahia: séculos XVI-XX* (Salvador: Universidade da Bahia, 1959), deixou de assinalar este espetáculo de 1641 como a primeira representação profana na Bahia do século XVII. A primazia é por ele atribuída às comédias de 1662, comemorativas do casamento de Carlos II da Inglaterra com Catarina de Portugal.

8. Este teatro adaptado foi objeto de estudo de Affonso Ruy (*O 1º Teatro do Brasil*, publicação no. 2 do Centro de Estudos Baianos), através do qual ficou historicamente localizada a primeira sala permanente no Brasil.

9. Tese defendida na Universidade de Ibadan, Nigéria, e ali publicada em 1967.

10. Fredric M. Litto, "Some Notes on Brazil's Black Theatre," *The Black Writer in Africa and the Americas*. Intro. by Lloyd W. Brown (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1973).

11. A "burrinha" é a rigor uma das figuras do "bumba-meu-boi," um dos mais complexos autos populares brasileiros. Sob o nome de *bouriyan* está viva no Daomé, atual República de Benim, cultivada pela Association Brésilienne, sociedade de descendentes de brasileiros. Recomenda-se ver as informações a respeito, no artigo "Influences brésiliennes à Ouidah," de Dohou Codjo Denis, *Afro-Asia* (Salvador), No. 12 (1976), 193-209.

12. Citado por J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil* (Rio: INL, 1960).

13. Émile Doux foi encenador de peças de Garrett. Levou a Portugal o repertório romântico de Victor Hugo, e Dumas, pai.

14. Observa J. Galante de Sousa, na obra acima citada, que no início a revista manteve continuidade de enredo, passando depois a constituir-se de quadros isolados. Extremamente popular, muitos viram na revista a causa de problemas do teatro brasileiro na passagem do século. O Romantismo foi de fato, juntamente com as tentativas de Realismo, o limite e o ponto de distanciamento do teatro do Rio de Janeiro em relação às correntes experimentais da Europa. Bem mais lúcido foi o comentário do romancista José de Alencar, na edição do seu drama *O Jesuíta*: "As mágicas e os espalhafatos que se dão na cena fluminense são um esboço do teatro brasileiro, de que sem eles não existiria nem vestígios. Em vez de desacreditá-los, devemos animá-los; e fique à boa sociedade o vexame de seu atraso. O povo tem um teatro brasileiro; a alta classe freqüenta os estrangeiros."

15. Ver Leão, José Joaquim de Campos. *As relações naturais e outras comédias*. Fixação do texto, estudo crítico e notas por Guilhermino César (Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia, 1969).