

FELIPE CAPELLO CARVALHO

**JOÃO CAETANO, O ATOR-PRODUTOR NA CONSTRUÇÃO
DE UM TEATRO NACIONAL**

**NITERÓI/RJ
2011**

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO DE PRODUÇÃO CULTURAL
FELIPE CAPELLO CARVALHO

JOÃO CAETANO, O ATOR-PRODUTOR NA CONSTRUÇÃO
DE UM TEATRO NACIONAL

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como pré – requisito para obtenção do grau de bacharel, sob a orientação da Prof. Dr. Andrea Copeliovitch.

NITERÓI/RJ
2011

FELIPE CAPELLO CARVALHO

**JOÃO CAETANO, O ATOR-PRODUTOR NA CONSTRUÇÃO
DE UM TEATRO NACIONAL**

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como pré – requisito para obtenção do grau de bacharel, sob a orientação da Prof. Dr. Andrea Copeliovitch.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Andrea Copeliovitch – Orientadora
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. João Antonio Franco
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Dr. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI/RJ
2011

Embora ninguém possa voltar atrás e fazer um novo começo,
qualquer um pode começar agora e fazer um novo fim.

Chico Xavier.

AGRADECIMENTOS

São inúmeras pessoas que devo agradecer, citar nomes pode parecer um risco, pois com certeza esquecer-me-ei de alguém, mas, ainda sim, não deixo de corrê-lo.

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder a graça de realizar mais uma etapa de vida, a primeira de muitas que estão por vir.

Aos meus pais Pedro Paulo e Ângela Maria, por conduzirem minha educação sempre com responsabilidade e doçura, me deixando sonhar sempre que possível. DNA de respeito, amor e compaixão. Ao meu irmão Daniel, pelos exemplos de perseverança e cumplicidade. Te amo meu irmão!

A todos os meus amigos, em especial aos da “Casa das7” devo muito mais que um obrigado. Não é todo dia que encontramos pessoas dispostas a caminhar conosco independente se o caminho é sinuoso ou não. Em especial, agradeço o carinho da amiga Silvia Borges e do seu esposo Jorge Victor Araújo, vocês contribuíram muito para esta conquista.

Aos amigos que fiz neste percurso universitário, sentirei saudades sempre. Independente do caminho trilhado por cada um, saber que posso contar com o carinho e as lembranças dos momentos alegres que vivemos, me conforta não tê-los sempre por perto.

E finalmente agradeço aos meus queridos mestres Leonardo Simões, que me apresentou ao Teatro da maneira mais perfeita que possa existir. À Martha Ribeiro, Tetê Matos, Guilherme Vergara, João Franco, Ana Paula Lemos, Luis Augusto e Leonardo Guelman, muito Obrigado! Ao amado e saudoso Latuf, um agradecimento especial por me fazer me apaixonar pela academia, pelo humano e pela Vida! Para minha querida orientadora Andrea Copeliovitch, que esteve comigo nessa difícil caminhada, uma salva de palmas e mil reverências. Apesar do pouco contato nesses quarenta e cinco do segundo tempo, meu carinho e admiração são seus!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. JOÃO CAETANO - A <i>mise-en-scène</i> de um gênio?	10
1.1 UM PALCO PARA CHAMAR DE SEU – O papel do edifício teatral na sociedade e na construção de uma carreira do ator e produtor	12
1.2 JOÃO CAETANO, O MELODRAMÁTICO – A importância do gênero para o seu sucesso dentro e fora dos palcos	17
1.3 A BANDEIRA DO NACIONALISMO – As questões patrióticas e seus desdobramentos na arte do seu tempo e na atualidade	19
2. A DUPLICIDADE NA ARTE E NA VIDA – O ator e produtor por exigências de mercado	25
2.1 AS VÁRIAS NOMENCLATURAS DE UM PRODUTOR – A evolução histórica interferindo na modificação dos ofícios na área da Cultura	32
3. A LITERATURA NACIONAL – Da vocação professoral resumida em publicações, às críticas aos autores dramáticos nacionais	36
3.1 DUAS FACES PARA UM MESMO HOMEM – O gênio do ator, mas com <i>feeling</i> empresarial	41
3.2 A ESCOLA DE ARTES DRAMÁTICAS – A escola como meio, o teatro nacional como fim	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

RESUMO

Este trabalho aborda o aspecto do surgimento do ofício do ator-produtor na história do teatro brasileiro através da vida e obra de João Caetano dos Santos. Para além dessa discussão, são abordados aspectos das práticas de produção em teatro realizadas por este ator-empresário/produtor, que possam levar a uma reflexão sobre o mercado cultural da atualidade.

Palavras-chave: João Caetano, Teatro Brasileiro, ator, produtor, empresário, Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

João Caetano, o Ator Produtor na construção de um Teatro Nacional se propõe realizar um estudo do papel desse ator na construção do cenário teatral brasileiro, não só pelo viés artístico, mas também através do desempenho de funções que transbordam o palco: os ofícios de autor, empresário/produtor e empreendedor teatral, aspirante à docente e grande figura política das artes cênicas do Brasil. Um ator que buscou o seu espaço e acabou sendo um dos pioneiros na produção cultural do país. Pelo viés da retrospectiva histórica, o referido trabalho discutirá o cúmulo de funções que tal artista se propôs a realizar e o desenvolvimento do seu ofício de intérprete.

A história de João Caetano, o seu papel como precursor na profissionalização do teatro no país e a sua colaboração no processo de produção e independência em relação aos produtos artísticos estrangeiros servirão de porta de entrada para entendermos um pouco melhor a sua biografia e a real gênese da profissionalização da carreira de ator de teatro no Brasil.

O interesse pelo perfil do Ator e seu desempenho múltiplo de funções, sempre me acompanhou desde o início do meu desenvolvimento como artista e permanece até hoje. Começando no teatro escolar feito “obrigatoriamente” como disciplina de artes, passando pelo teatro amador e recentemente, no teatro profissional, essa soma de funções sempre acompanhou minhas experiências não só por necessidades reais, como também por um desejo de realização e sede de conhecimento. Não poderia deixar de lado minha trajetória pessoal e profissional no processo de escolha do tema desta monografia. Por ser ator, durante todo o percurso da graduação sempre foquei meus trabalhos e pesquisa no fazer teatral, e na conseqüente produção de espetáculos teatrais. Assim como, não poderia deixar de contemplar o tema sob risco de trair tudo aquilo que eu construí durante meu aprendizado. Tenho forte convicção que, justamente nesta fase de conclusão de curso que é a monografia, o olhar para minha própria realidade, fundamentado e transpassado por nossa história teatral, seja o argumento mais apropriado para minha conclusão de curso.

Este trabalho monográfico contará com um suporte teórico baseado na pesquisa da vida e obra desse grande artista, através de livros, cartas e produções editoriais do ator, examinados segundo o viés de Décio de Almeida Prado.

A escolha desse autor como condutor desta monografia se dá pelo simples fato do mesmo ter sido o autor contemporâneo que mais se debruçou à vida de João Caetano. As principais fontes primárias de pesquisa, em se tratando do viés professoral de João Caetano serão os dois livros: *Reflexões Dramáticas*, publicado em 1837, e *Lições Dramáticas*, de 1862. Também utilizamos outros dois grandes teóricos do teatro brasileiro: Sábato Magaldi, teórico, crítico teatral e professor; e a Prof. Doutora Tânia Brandão, pesquisadora, ensaísta e crítica de teatro.

Finalmente, vale ressaltar que é pretensão desse trabalho monográfico, assim como na maioria das encenações, uma aproximação efetiva do espectador (leitor) com a representação (as passagens relatadas aqui da vida de João Caetano). Para isso, na cena, utilizam-se elementos como cenários, figurinos e iluminações diversas. O leitor, aqui, deverá entender que as citações existentes no decorrer das próximas páginas servem não só para a elucidação de exemplos de alguma reflexão proposta, mas, principalmente, como esses elementos que compõem a cena do grande melodrama que foi a vida de João Caetano.

1. JOÃO CAETANO – A *mise-en-scène* de um gênio?

Grande nome do teatro brasileiro nasceu em 27 de janeiro de 1808 na cidade de Itaboraí, no interior do estado do Rio de Janeiro. **João Caetano dos Santos** destacou-se não só por ter desempenhado o ofício de ator, mas também, o de empresário/produtor, autor e, subsequente a esses, conseguiu desenvolver características de um aspirante à docente e de uma figura política e cultural importante de sua época. Este capítulo pretende, portanto, apresentar a história de João Caetano a partir da ótica dos acontecimentos mais marcantes de sua carreira de ator e pontuar os novos rumos que obrigatoriamente ele teve de trilhar em outras esferas. Essas, que estariam intimamente ligadas ao seu trabalho de intérprete. Ao longo dessa apresentação biográfica discutiremos tais rumos empresariais e faremos um paralelo com algumas práticas do mercado cultural carioca contemporâneo.

Já que tudo parte de um começo, aproveitemos o próprio ano do nascimento de nosso personagem/objeto de estudo, 1808, para nos direcionar o olhar para outras questões que aqui podemos relacionar. Esta data também se configura um importante marco histórico para o Brasil: a transferência da corte portuguesa para as terras brasileiras fugindo das tropas napoleônicas. É sabido que tal movimento de transferência fez com que as relações que aconteciam em terras coloniais (relações políticas, sociais, econômicas, e, até mesmo culturais) sofressem profundas transformações. A colônia agora seria a metrópole. O status emergencial de mudanças não deveria ocorrer apenas nas atitudes, e sim na mentalidade dos que aqui viviam. Seriam essas profundas transformações, que um pouco mais tarde, iriam ser um dos focos de tensão entre João Caetano e o desenvolvimento do seu ofício de ator.

Para Décio de Almeida Prado, definir a exata data de sua estréia como ator constitui uma dificuldade, pois as fontes e os dados são diversos e imprecisos. Quando o quesito é o local, as fontes visitadas não se conflitam e trazem São João de Itaboraí, sua cidade natal, como o início de sua carreira. O próprio João Caetano em suas *Lições Dramáticas*¹, de 1862, confirma tal informação. Mas em relação ao dia, mês e ano de estréia as fontes são diversas e nos oferecem informações distintas.

¹ *Lições Dramáticas*, publicada de 1862, constitui a segunda experiência editorial de João Caetano a respeito da arte de interpretar. O conteúdo deste será comentado em capítulo mais a diante. Esta nota serve apenas como apresentação da referida publicação ao leitor deste trabalho que possa desconhecer a história de João Caetano.

A data exata de estréia torna-se ainda mais duvidosa, segundo Almeida Prado, quando a confrontamos com alguns fatos que conhecemos a respeito das atividades de João Caetano um pouco antes de se dedicar apenas aos palcos. Como por exemplo, o fato dele ter servido ao exército como cadete em batalhas no Rio Grande do Sul, mas, assim mesmo, já tendo também a oportunidade de se destacar “em teatros particulares, desempenhando papéis de *dama* e de *galan*”². Vale ressaltar aqui que por ser o melodrama um gênero que exige um estilo de interpretação vigoroso, beirando o exagero, o desempenho de papéis de *galan*, ou seja, o herói da trama, até então eram comumente desempenhados por atores experientes, mas que tinham um porte físico que sugerisse. No papel da *dama*, a mocinha da história, Macedo nos dá a entender através de sua afirmação que João Caetano os fazia, mas este trabalho não conseguiu detectar se realmente Caetano os interpretava. Esta prática de homens interpretando mulheres no teatro português tem profunda relação com um decreto de D. Maria I que vigorou de 1771 até 1779, que proibia que mulheres compusessem o elenco de representações teatrais públicas em solo português. A partir dessa informação, para a época, ressalta Almeida Prado, seria de uma precocidade grande Caetano ter estreado em 1827, com apenas dezenove anos de idade.

Fazendo um paralelo com a atualidade, vale ponderar que, para nós, não soa estranho se falar em estréia precoce com dezenove anos de idade. Em um tempo em que a entrada de material humano nesse mercado de trabalho se faz cada vez mais cedo, a julgar pelo grande número instituições de ensino e de atores e atrizes mirins trabalhando, a idade de dezenove anos pode nos parecer até mesmo “atrasada”. Ainda mais quando conflitamos os fatores idade e habilidades artísticas – saber cantar, dançar, tocar instrumentos, etc. Não há registros de que existisse no século XIX instituição que se debruçasse no ensino das artes dramáticas no Brasil e, principalmente, de investimentos dos setores público ou privado para este fim. O ator, para se formar até então, aprendia assistindo aos atores mais experientes e no próprio exercício da profissão, o que poderia durar muitos anos. João Caetano, durante sua vida profissional, atenta para a necessidade de uma instituição que formasse atores no Brasil, sendo esse um dos pilares que impulsionam a sua trajetória.

Feito este aparte, portanto, cria-se um espaço entre a sua suposta primeira apresentação profissional – em 1827 - e as seguintes, ocorridas depois de 1830 no Teatro Constitucional Fluminense e diagnosticada por Décio de Almeida Prado.

² MACEDO, Joaquin Manoel de. *Ano Biográfico Brasileiro I*. Rio de Janeiro. Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876. p.6, apud PRADO, 1972. Op. cit. p.5.

Em resumo, temos, portanto, respectivamente, os anos de 1830 e de 1827 como possibilidades para esta estréia. Diante do impasse, Sábato Magaldi, em seu livro *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, propõe uma resolução em forma de conciliação, destacando o ano de 1827, em Itaboraí, para a estréia amadora, ou semi-amadora, no dia 24 de abril, com a peça *O carpinteiro de Livônia* e o ano de 1831, no dia 3 de maio, para o início de sua vida profissional com a estréia do Teatro Constitucional Fluminense, com *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade ou A Queda do Tirano*, de Camilo José do Rosário Guedes.

1.1 UM PALCO PARA CHAMAR DE SEU – O papel do edifício teatral na sociedade e na construção de uma carreira do ator e produtor

Mas o que seria da carreira de qualquer ator sem um local para as suas apresentações, pesquisas e amadurecimento profissional? Foi partir das transformações promovidas por D. João VI no Brasil, que se construiu um edifício teatral capaz de proporcionar à corte espetáculos como os assistidos na Europa. Guiado por este pensamento, o regente baixa um decreto ordenando que no Rio de Janeiro, nova capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, “se erija um teatro decente e proporcional à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência nela”³. Até então, as representações que aconteciam aqui eram de caráter religioso e promovidas por jesuítas no processo de catequização. Casamentos, nascimentos, efemérides, datas cívicas ou quaisquer outros acontecimentos relativos à Coroa Portuguesa e que fossem “de importância para a cidade”, terminavam nas salas de espetáculo. O que acontecia no palco e no próprio momento da apresentação servia de ligação entre os nobres da corte, e os súditos.

Analisando a partir desse prisma, hoje, o teor deste decreto pode ser considerado como uma das primeiras - ou senão a primeira – medida de intervenção do poder político de controle a respeito da cultura em terras brasileiras. Foi a partir disso, que se inaugurou, em

³ GALANTE DE SOUSA, J. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p.138.

1813, o primeiro teatro de grande porte do Brasil: O Real Theatro de São João⁴. Outras medidas, não apenas relativas ao panorama cultural, já vinham também sendo criadas desde a abertura dos portos em 1808 e acompanharam este decreto de nascimento de uma ainda nebulosa e tímida política cultural. A criação do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e da Academia de Belas Artes, assim como, o Banco do Brasil, entre outros. A criação do Teatro S. João, portanto, neste cenário poderia ser mais bem definida como o desenrolar de uma inicial ação cultural, uma vez que promove para a província do Rio de Janeiro aquilo que ela ainda não tinha.

Teixeira Coelho, em seu livro *Dicionário Crítico de Política Cultural*, define ação cultural através da criação de algumas subdivisões, podendo ela ser voltada para cada uma das quatro instâncias do sistema de produção cultural: a produção, a distribuição, a troca e o uso do produto cultural em questão. Aproximando tais etapas ao fato da criação do Real Theatro S. João nesse contexto da história do Brasil, Coelho desenvolve o conceito de ação sociocultural, defendida pelas seguintes palavras:

A ação sociocultural propõe às pessoas, considerando seu momento e seu espaço próprios, bem como os meios à sua disposição, uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade (o que também pode ser objeto da *ação cultural propriamente dita*, ou *ação cultural*), não lhe bastando, porém, desenvolver entre as pessoas um tipo de relacionamento *qualquer*, em uma forma de aproximação *qualquer*, nem se contentando com oferecer-lhes apenas a fruição de um momento de lazer; será necessário que dessa ação resulte em benefício claramente caracterizado como social.⁵

Para a abertura oficial do S. João, foi chamada a companhia da grande atriz lusitana Mariana Torres, que seria a primeira de muitas “importadas” para os palcos brasileiros. De certo que com esta realidade de “ação sociocultural”, a intenção inicial do monarca também se propunha a promover à corte um ambiente cultural similar ao que era vivido na Europa. O fato é que, ao fazer isso, a própria dinâmica social brasileira *considerando o seu momento e o seu espaço próprio* conseguiu se utilizar dos benefícios da presença de um teatro europeu em solo brasileiro para o início da construção da dinâmica cultural do país. As relações que se

⁴ O Real Theatro de São João, em 1824, sofre com o seu primeiro incêndio. Após uma reforma, em 1826, passa a se chamar Teatro São Pedro de Alcântara, em homenagem ao monarca. No período de 1831 a 1838, o mesmo edifício recebeu o nome de Teatro Constitucional Fluminense. Atualmente, o edifício teatral atende por nome de Teatro João Caetano, rebatizado dessa forma no início do século XX. E localizado na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro.

⁵ COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Fapesp – Iluminuras, 2004. p. 34.

estabeleciam dentro do teatro iam além do encontro para o cafezinho. Uma elite intelectual cultural estava por se formar a partir desse ambiente.

O edifício em que se encontrava tal teatro pertenceu ao Banco do Brasil até 1838. Esse vínculo surge para dar conta da reforma que restauração promovida por conta do primeiro incêndio que a casa sofreu em 1824. Fernando José de Almeida, um dos empresários da época, tomou como empreendimento a reforma que foi viabilizada através de um empréstimo com o referido banco, estabelecendo acionistas de camarote e obtendo a concessão de algumas loterias. Outro motivo para o envolvimento do Banco do Brasil nessa história é que tanto o próprio, como o Real Theatro São João foram instituições criadas para dar suporte ao período de adaptação da corte portuguesa em terras brasileiras. Assim, mesmo ao passar para as mãos de proprietários particulares ainda mantinha características de um órgão de caráter oficial e não privado; resguardando ações relativas à corte e promovendo em amplas dimensões um importante papel na vida cultural do Rio de Janeiro.



Figura 1: Imagem do Teatro Real Theatro São João em 1817.



Figura 2: Imagem do Teatro S. Pedro, em 1928, nas vésperas de ser demolido para dar lugar ao Teatro João Caetano.



Figura 3: Imagem da nova fachada do Teatro João Caetano em 1930.

O prédio do teatro S. Pedro (1826) não só marca um importante passo do aprendizado de João Caetano como ator, mas também como ensaiador, empresário (produtor), e figura política das artes cênicas. Para nós, atores e artistas, e em alguns casos, também produtores culturais da atualidade, esta dupla representatividade do S. Pedro pode servir como ponto de partida na investigação e no melhor entendimento de como os equipamentos culturais na atualidade possam ter uma cúpula mista – de componentes públicos e privados – em uma

mesma gestão. Que tipos de parcerias são efetivadas atualmente entre os interesses do público e do privado? No caso do teatro S. Pedro, no século XIX, os limites de ação dessas instâncias ainda estavam sendo testados.

A exemplo disso tem-se desde o ano de 2009, na Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, uma modalidade de proposta de gestão mista, não exatamente, ao que tudo indica, nos moldes que aconteceu ocasionalmente no teatro S. Pedro, mas que nos remete à essa idéia. A gestão compartilhada, promovida pela FUNARTE, objetiva a residência de grupos artísticos nos espaços da Rede de Teatros da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Esse é um bom exemplo de que não é uma novidade para os contemporâneos a necessidade de parcerias público privada na manutenção de atividades culturais de uma cidade. A primeira vista, tais editais, abertos a produtoras artísticas, companhias ou grupos da área cultural (entidades teoricamente ligadas à pesquisa e ao desenvolvimento das artes) visam uma troca de benefícios. Para o setor público se configura como uma propaganda a respeito da democratização do uso dos espaços. Além disso, essa medida passa também por ser uma forma de “terceirização” indireta da gestão do referido espaço: a FUNARTE, no caso, lança um edital e esses grupos, companhias ou produtoras assumem uma função que a princípio deveria ser da FUNARTE, já que durante a vigência do contrato de ocupação não precisa ter suas atenções voltadas para a programação cultural do espaço. Já para os grupos particulares contemplados via edital, as vantagens são inúmeras, dentre elas: a disponibilidade de espaço para práticas de pesquisa, para estar em cartaz com seus produtos e viabilizar um capital extra, além de fortalecer o currículo da equipe com a experiência de gestão daquele determinado espaço cultural.

Teoricamente, portanto, seríamos herdeiros dessa prática onde o currículo de artistas e empreendedores da área da cultura se misturam com as narrativas dos espaços culturais. Não seria diferente com as histórias de Caetano e do teatro S. Pedro, que se cruzam e misturam.

1.2 JOÃO CAETANO, O MELODRAMÁTICO – A importância do gênero para o seu sucesso dentro e fora dos palcos

É de volta ao S. Pedro que comprovamos o lugar que este grande ator faz seu aprendizado, onde teve suas primeiras desavenças motivadas por ciúmes profissionais, obrigando-o a afastar-se de “sua casa” por algumas temporadas. Em seus primeiros anos de profissionalismo João Caetano começou a se revelar como ator de grande talento, e temperamento forte. Isso não se restringia apenas ao ambiente da encenação, acontecendo também fora do palco. Precocemente, já transmitia a imagem de um artista que tinha plena capacidade de crescimento e ascensão na arte de representar.

O gênero predominante na época era o melodrama, que teve sua popularização oficial no ano de 1800 e assim se tornou um dos principais gêneros teatrais e literário do século XIX. Atingiu um grande sucesso entre os espectadores por ser o gênero que obteve pela primeira vez na história do teatro a marca de ultrapassar as mil representações. Como fundador, tem o dramaturgo francês René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844).

[Esse] autor de sessenta e três melodramas, definindo um tipo de espetáculo cênico em torno de ingredientes fáceis, explorados ilimitadamente: o sentimentalismo (não raro beirando o patético), o suspense, assassinios, mistérios, incêndios, cenas de medo, equívocos que se desfazem por milagre, ritmo ofegante, sem obediência à verossimilhança, epílogos felizes, linguagem despojada e de imediato entendimento. Daí seu caráter popular; é a oportunidade de purificação (catarse) dos mais pobres, menos intelectualizados, pois esse era o objetivo do melodrama: impressionar e comover cada espectador.⁶

Sob a visão de Décio de Almeida, é como se construía este processo de evolução profissional do intérprete que o possibilitava sustentar um papel, às vezes de protagonista inclusive, em uma montagem de um melodrama. Visto que esse tipo de interpretação exigia do ator bons conhecimentos a respeito da voz, da forma impostada de interpretar, entre outros. Isso tudo contracenando, em geral, com colegas mais experientes. As comparações existiram, mas o que nos surpreende é que, mesmo assim, João Caetano sempre era ressaltado por suas interpretações.

⁶SÉRGIO, Ricardo. *O Melodrama, estudos literários*. Informações extraídas e adaptadas de: BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. Porto Alegre: L&PM, 2001. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1586835>

O ano de 1832 é um marco em sua carreira. O motivo seria o início de alguns encontros profissionais que acabariam por virar uma parceria também na vida pessoal. Ao ingressar no prestigioso Teatro São Pedro de Alcântara (denominado, Teatro Constitucional Fluminense de 1831 a 1838), Caetano conhece Estela Sezefreda, bailarina do teatro. Estela ensaia seus primeiros passos como intérprete e com a ajuda de Caetano a bailarina se torna atriz. Sezefreda acompanhará João Caetano como esposa até a sua morte, e como atriz, na maior parte das produções realizadas por ele.

Naquela época, as representações de referência estavam ligadas principalmente às companhias européias que permaneciam em solo brasileiro. Este fato incomodava muito João Caetano. Por ser dono de uma personalidade marcante dentro e fora dos palcos, tais características só colaboravam para que algumas rixas entre intérpretes lusitanos e brasileiros começassem a acontecer. O momento que Caetano ingressa no teatro S. Pedro era uma época marcada por um comportamento nativista, segundo leitura de Décio de Almeida Prado. A questão patriótica por um tempo dificultou as relações entre atores brasileiros e atores lusitanos, tomando por base alguns registros nas montagens das quais João Caetano participou.



Figura 4: Imagem do ambrótipo (Processo que empregava negativos de vidro de colódio úmido, subexpostos e montados sobre fundo negro para produzir o efeito visual de positivos) do ator João Caetano.

1.3 A BANDEIRA DO NACIONALISMO – As questões patrióticas e seus desdobramentos na arte do seu tempo e na atualidade

Caetano, ainda jovem, talvez tenha iniciado o que hoje consideramos sua primeira contribuição efetiva para o teatro nacional segundo o viés de pesquisa de Décio de Almeida Prado: a resistência aos grupos estrangeiros e, conseqüente a isso, a defesa da criação posterior de uma companhia genuinamente nacional. Sob os olhos da atualidade, o intérprete foi levado a desenvolver o instinto e o comportamento empresarial, que para a época não se configurava como atitude padrão.

Era este teatro [o S. Pedro] dirigido por uma empresa portuguesa, e, como incêndios andavam os ódios entre brasileiros e portugueses, para abaterem, ao artista nacional e afastar-lhe as simpatias populares, encarregaram-no [a João Caetano] os diretores do papel de um velho drama *D. José II Visitando os Cárceres*. João Caetano não negou-se ao desempenho da personagem, que não estava no seu caráter; estudou, esforçou-se, e quando apareceu em cena transformado em velho, quando fez os primeiros gestos, balbuciou as primeiras palavras de Edmundo, o homem que envelhecera nas prisões, o povo saudou-o com bravos e palmas, e acolheu-o ao som ruidoso de aplausos.⁷

Apesar dessa suposta “tentativa de boicote” por parte de João Caetano, e ressaltada pelo relato de Joaquim Manuel de Macedo, o público ainda assim aprovou o seu trabalho se mostrando ainda apaixonado pelo seu estilo de interpretar e as palmas e ovações vieram como de costume. A disputa e o incômodo entre brasileiros e lusitanos ultrapassou o limite das coxias e foi oferecido ao público em cena aberta.

Do Teatro S. Pedro de Alcântara, João Caetano em 1833 passa para o Teatro do Valongo, que em comparação ao S. Pedro era menor. Seguem junto a ele as companheiras de trabalho Estela Sezefreda, que viria se tornar sua esposa, e a atriz Antônia Borges, que desempenharia o papel de primeira atriz da companhia e com Caetano formaria o casal de primeiros atores. Porém, mais uma vez o cenário de rivalidades entre intérpretes brasileiros e lusitanos e a característica volátil da vida útil da maioria dos espetáculos e das companhias existentes naquela época, fez com que fossem retirados do Teatro Valongo trinta dias depois da estréia.

⁷ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Ano Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1876 apud PRADO, 1972. Op. cit.. A questão dos incêndios será abordada posteriormente neste trabalho.

O motivo do despejo foi um grupo de atores portugueses que, em virtude desse mal estar entre as nacionalidades dos intérpretes no elenco do S. Pedro, tinham saído dele para inaugurar outra companhia independente. Essa “dança das cadeiras”, portanto, segundo dado histórico fornecido pelo próprio Décio de Almeida Prado, atingia até mesmo os artistas lusitanos. A realidade não era diferente para João Caetano. Ele teve de se acostumar com as inúmeras entradas e saídas da companhia do teatro S. Pedro, entre alguns outros grupos que participou. Sendo assim, ratificamos a instabilidade do cenário cultural das artes cênicas da época, seja por causas financeiras ou de trato pessoal. João Caetano, em sua carta de despedida do teatro Valongo ao público, destaca o seu status de um artista com nacionalidade, ou segundo palavras de Décio de Almeida Prado, um “ator brasileiro”. “O ator brasileiro João Caetano dos Santos e a bailarina Estela Sezefreda participam ao respeitável público que estão demitidos do Teatro Valongo.”⁸ A resposta de Caetano ao seu público, portanto, segundo essa leitura constitui um marco do início do teatro brasileiro enquanto atividade profissional continuada, após algumas tentativas pontuais que não obtiveram êxito no século XVIII.

A saída de Caetano do teatro Valongo para constituir companhia própria pode ser considerada um novo comportamento cultural para o ator brasileiro, o que para este trabalho é de extrema importância, ou seja, através da proposta de formação de um grupo de pessoas interessadas em criar uma companhia de atores brasileiros que não se tinha registro até então. Com isso, o domínio lusitano foi questionado. Esse ato de rompimento foi um ato de risco. Para nós, artistas e produtores da atualidade serve de referência em vários aspectos no que diz respeito à capacidade de resistência ao próprio mercado e à inovação dentro de uma “máquina” de produção de bens culturais.

O que mais presenciamos hoje em dia são tentativas de grupo e produções que se deparam com a necessidade de submissão a algum organismo que lhes dê suporte para sobreviver. É o famoso “sonho de patrocínio”. Quando não estão entre os privilegiados com financiamentos/patrocínios - sim, por que na dinâmica do mercado cultural que praticamos atualmente, estar submetido ao marketing empresarial significa estar subvencionado, e com isso, estar em posição de luxo perante outras iniciativas culturais. Quando não estamos nesse patamar, estamos desamparados ou buscando recorrer a mecanismos temporários de suporte e financiamento, como a Lei Rouanet, Leis estaduais e municipais de isenção fiscal, entre

⁸ SILVA, Lafayette. *João Caetano e Sua Época*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936. p. 9.

outras. O que mais nos deixa perplexos, é que em quase 180 anos, os sistemas recebem uma roupagem nova, mas não mudam em sua essência: a submissão.

Felizmente, nos últimos dez anos, o mercado de produção das artes cênicas tem se mostrado aberto para improvisações e novas experiências nessa relação da encenação artística com o mercado que a viabiliza e consome. Em publicação no jornal O Globo, caderno referente à Cultura, versão on-line, do dia 10 de dezembro de 2011, foi publicada uma matéria a respeito de jovens atores que, sem patrocínio, vão à luta para conseguir concretizar suas montagens de forma independente, e, assim, invadem os palcos cariocas.

RIO - Falta dinheiro para completar o tule da bailarina e para comprar o último refletor. Mas tudo bem: mesmo com poucos recursos, alguns jovens atores não contemplados em editais de cultura e sem patrocínio batalham para entrar no circuito teatral do Rio com produções independentes. E conseguem. Com ensaios diários em praças, playgrounds, bares e até sobre bancos de jardim, eles driblam os custos de espaços alugados e criam soluções alternativas de montagem. O teatro desses grupos nasce de uma guerrilha, na maioria das vezes com textos de autoria própria. As estratégias que utilizam são variadas, da redação de cartas pedindo apoio a parentes e amigos à arriscada batida na porta de contatos profissionais. Eles também enviam projetos a sites de *crowdfunding*, para captação de verba. O resultado desse processo, que chega a durar mais de um ano, pode ser visto em quatro montagens em cartaz atualmente em espaços tradicionais ou alternativos da cidade: “Baseado na rua de trás”, “Leve-me assim”, “Antes/Depois” e “Cartas para além dos muros”. Além dessas, duas outras produções assim estão com estreia marcada para a segunda quinzena de janeiro: “Quem matou Laura Fausto?”, no Teatro Glauco Gill, e “A bailarina, o iluminador e a pianista maquiada”, no Teatro Gonzaguinha.⁹

O teatro feito de forma independente sempre existiu. Ensaio em locais tidos como inapropriados - praças, *playground* e salões de festa de apartamentos - sempre foram e ainda continuam sendo a realidade de muitos atores e produções que se lançam no mercado a todo instante. Mesmo esses sendo considerados pela restrita elite financiada por desenvolver um teatro de cunho amador. O fato inédito, talvez, e que nos faça refletir a partir desta matéria de jornal, seria a reviravolta e os novos caminhos proporcionados pela insistência desses grupos. Grupos que com pouco ou quase nenhum recurso financeiro, conseguem desenvolver o seu trabalho com criatividade e qualidade estética e de produção bem próximos ou superiores aos espetáculos subsidiados.

Alguns elementos além da insistente força de vontade desses novos talentos contribuem para a nova realidade do mercado cultural carioca das artes cênicas. Segundo o

⁹ AVERSA, Leonardo. *Jovens Atores sem patrocínio vão a luta e invadem os palcos do Rio*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jovens-atores-sem-patrocinio-vaio-luta-invadem-os-palcos-do-rio-3419883>.

ator e professor da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) Adriano Garib, em entrevista a esta matéria do jornal O Globo Cultura, afirma que atualmente não é preciso dispor de um edital para iniciar uma montagem. Para ele, o melhor exemplo desta nova realidade são as peças de formaturas de novos atores que com pouco recurso, conseguidos através de cooperativa de alunos, por exemplo, conseguem atingir bons níveis de encenação.

Outros fatores também vêm colaborando de forma direta na encenação de peças que até então seriam consideradas “amadoras”. Já citamos aqui algumas formas alternativas encontradas por novos artistas para as áreas de criação autoral, logística de ensaios, e até mesmo, em alguns casos, na elaboração de cenários e figurinos através de permutas e criações coletivas inteligentes, utilizando material reciclável. Mas, ainda assim, tais alternativas ainda carecem de um custo. Mesmo que irrisório para as grandes produções, mas de volume preocupante para quem está começando uma carreira. Para isso, alternativas também foram pensadas para a questão do financiamento desse tipo de montagem.

Novas relações de comunicação foram promovidas pela internet. Quem imaginava que o mundo virtual servia ao mundo das artes cênicas apenas através dos sites de venda de ingressos, equivocou-se. A forma cooperativada há muito utilizada e tida como amadora nas produções ganha uma nova roupagem virtual: os chamados *crowdfunding* (do inglês *crowd*, significa multidão, e *funding*, financiamento). Esta realidade, originalmente americana, já toma corpo aqui no Brasil e constrói sua fama através do nome: *sites de financiamento colaborativo*. Este modelo de financiamento virtual não é restrito ao teatro e tão pouco às artes em geral. Qualquer projeto, independente da área, que necessite de verba pode se lançar a esse fim. O que nos chama a atenção, e fazendo um paralelo com a carreira profissional de João Caetano (um ator que desempenhou outras funções para viabilizar a sua arte), é justamente como que essa nova geração de atores já demonstra desde cedo um espírito e um comportamento de empreendedor.

Para participar dos sites de financiamento colaborativo são necessários alguns passos. A partir de uma idéia, o autor do projeto se cadastra no site, descreve o seu projeto, podendo contar com o auxílio de textos explicativos, fotos de protótipos, de maquetes, desenhos, e a partir daí já começa a fazer parte do cardápio do site. É importante nessa etapa disponibilizar um orçamento total do valor do projeto. A partir daí, os investidores, ou seja, pessoas que estão procurando um projeto para incentivar começam a comprar cotas daquele projeto que

elas acreditem na idéia e se identifique. Caso a quantia disponibilizada pelos incentivadores de um mesmo projeto chegar a, no mínimo, 100% do valor determinado pelo autor no prazo estipulado, o dinheiro acumulado vai para o autor. Para os investidores, além do sentimento de estarem fomentando a cultura, a ciência e a tecnologia, algumas recompensas os são destinadas. Fazendo uma analogia com os modelos de projetos de editais para financiamento de cultura, tal “recompensa” se aproximaria da parte destinada ao “retorno aos patrocinadores”. Que neste caso não se restringe à visibilidade de marketing, como de praxe nas relações de financiamento de teatro da atualidade. Ingressos, produtos vinculados à marca do espetáculo, jantares, etc., são mais comuns nesses casos. Quando a meta não é atingida, os valores disponibilizados pelos investidores voltam para quem os incentivou e o autor não tem o financiamento do seu projeto. Enfim, o sucesso desse tipo de projeto não depende apenas do veículo de venda e de propaganda, a internet. O empenho do autor do projeto é necessário para que o mesmo se concretize. Vale lembrar que nesta relação, os donos do site só vão obter algum retorno financeiro caso o valor arrecadado ultrapasse os 100% de financiamento exigido para a realização do projeto.¹⁰

Assim como essa prática de financiamento alternativo vem direcionando novas condutas no mercado cultural da atualidade, as experiências de João Caetano em seu tempo também o colocaram como destaque. No caso de *O Príncipe Amante da Liberdade ou A Independência da Escócia*, interpretada exclusivamente em 1833 por atores brasileiros, quase que todos desconhecidos, pode ter sim representado para a época não só um passo patriótico ousado de Caetano e uma marca do que poderia ser o seu empresariado. O local escolhido para a estréia vem ratificar o aspecto visionário e empreendedor de Caetano nas incursões da encenação Nacional. O lugar foi Niterói, no seu futuro teatro Santa Tereza (1842), que na época era considerado a primeira casa de espetáculos da vila, administrada pela Sociedade Dramática da Praia Grande.

¹⁰ No Brasil, alguns sites já trabalham com essa dinâmica de financiamento colaborativo de projetos. Os dois principais são o www.movere.me e o www.catarse.me.



Figura 5 Imagem da fachada do atual Teatro Municipal João Caetano, em Niterói, antigo Teatro Santa Tereza.

Mas como todo e qualquer ato pioneiro, seja ele nas esferas social, política, econômica e, principalmente neste caso, de âmbito cultural, também sofreu com a submissão financeira e com a incompreensão de muitos devido ao seu viés de ineditismo. Para Almeida Prado, “nem o nosso teatro estava preparado para dispensar a colaboração ultramarina, nem a província podia substituir a corte como mercado de trabalho.”¹¹

A composição da primeira companhia Dramática Nacional só foi possível graças ao aporte financeiro de terceiros que não faziam parte do seu corpo de elenco. Segundo Décio de Almeida Prado, o real acontecimento se concretizou com a curta temporada de *O Príncipe Amante...*, mas que só poderiam dar continuidade através de incursões, em condições técnicas abaixo do necessário, pelo interior da província.

A característica volátil de uma produção pode ser salientada. Não por se tratar de montagens que brindavam acontecimentos políticos e sociais da corte, que aconteciam através de efemérides específicas, mas devido a dependências que as mesmas sofriam de subvenções financeiras de terceiros, como já foi dito. A colaboração lusitana, neste caso mercadológico, não se firmava apenas nas teorias e aparatos cênicos importados. O aporte financeiro e a mão-de-obra gabaritada, ainda em grande parte, viriam de bolsos não brasileiros.

¹¹ PRADO, 1972.Op. cit. p. 10.

2. A DUPLICIDADE NA ARTE E NA VIDA – O ator e produtor por exigências de mercado

A necessidade da existência da figura de um profissional que hoje conhecemos como produtor – ou *empresário*, como utilizado por Décio de Almeida Prado, talvez se dê nesta fase profissional do Ator João Caetano de forma mais latente. Não que uma figura de temperamento forte e imbuída de um espírito de iniciativas já não tivesse vestido esse papel anteriormente, contudo, diante de alguns fatores, como o seu destaque e pioneirismo como ator e conseqüente experiência no ramo, a sua responsabilidade perante a direção de uma companhia dramática de caráter nacional, a atividade do produtor/empresário ganha destaque mais uma vez.

É de senso comum que para os dias de hoje a presença de um ou mais produtores em uma temporada se faz necessária. Desde a histórica “divisão internacional do trabalho”, passando pela segunda Revolução Industrial do final do século XIX, reverberações em todas as áreas de atuação da força de trabalho aconteceram. A especialização possibilitou o aumento da produção e conseqüente a isso, o da demanda. Na área da produção de cultura, embora com algumas restrições e atrasos, e mais especificamente, na produção das artes cênicas, não foi diferente. Com certeza as produções da época de João Caetano diferem das atuais em muitos quesitos, mas em outros, as montagens do século XX e XXI ainda guardam algumas heranças. Uma dessas heranças é o envolvimento que se presencia nos dias de hoje de um mesmo profissional – da cena, da técnica e dos palcos - em vários produtos culturais. Para Caetano, tal movimento não era pontual era, inclusive, muito freqüente. A sua fama e prestígio influenciaram positivamente, assim como, seu temperamento influenciou negativamente essa “dança das cadeiras”.

Segundo relatos de Décio de Almeida Prado, João Caetano permaneceria no teatro de S. Francisco por um longo período, até 1848, com fases de maior e menor atividade. Ao mesmo tempo, que se firmava em Niterói, auxiliado pelo Governo da Província do Rio de Janeiro, reconstruindo o teatro Niteroiense, inaugurando-o, em 1842, sob o nome de Teatro Santa Tereza. A duplicidade de locais justifica-se, para Décio de Almeida, porque a

temporada das peças era habitualmente muito curta, não se realizando mais do que alguns espetáculos por semana, e às vezes por mês, em cada teatro.

Para o estabelecimento dessa prática, as regras do mercado cultural, entre outros fatores, funcionavam como mecanismo regulador. O que, por exemplo, fazia com que as peças de Caetano fossem encenadas poucas vezes em um mês em uma mesma casa, e no caso das encenações da atualidade, as temporadas acontecendo com cinco sessões por semana? Alguns fatores podem ser levantados para começar a problematizar esta questão que, para uma análise real de qualquer produção em cartaz, merece aprofundamento e sagacidade por parte do produtor responsável. São eles: o número de espectadores, os custos de produção e manutenção diária de uma apresentação, a característica dos textos encenados (se os mesmos serviriam para comemorar uma data específica ou tratariam de temas universais que pudessem ser abordados o ano todo), a quantidade de casas de espetáculo disponíveis no circuito cultural da cidade, etc.

Tratemos do número de espectadores. Em uma rápida pesquisa aos dados do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - verificamos que a cidade do Rio de Janeiro, em 2010, conta com 365.23 habitantes/km². Número imensamente superior ao confrontarmos com os 24.15 habitantes/km² no ano de 1872¹². A densidade demográfica já nos poderia indicar um possível número superior de espectadores na atualidade, em comparação os tempos de João Caetano. Mas levando em conta a dinâmica social daquela época, onde escravos, por exemplo, não freqüentavam teatros, e para não considerarmos esta uma análise tão rasa, partimos para outro quesito de comparação entre as épocas cuja especificidade acreditamos que dê conta desse dilema: o número de casas de espetáculo.

Enquanto a cidade se desenvolvia, várias casas de espetáculos eram inauguradas. Além do Real Teatro São João [mais tarde seria o Teatro São Pedro de Alcântara], surgiram o Teatrinho da Rua dos Arcos (1778-1790); o Teatro do Plácido, fechado em 1824, por ter sido a Marquesa de Santos impedida de assistir a um espetáculo; o Teatro São Francisco de Paula, depois chamado Ginásio Dramático, reconstruído em 1846, por João Caetano; o Teatro da Praia de D. Manuel, mais tarde São Januário e Ateneu Dramático (1834-1868). O Teatro Provisório foi inaugurado em 1852, cinco mais tarde, nascia o Alcazar. O Teatro Eldorado, ou Fênix Dramática foi demolido para o alargamento da avenida Rio Branco,

¹² Dados retirados do site do IBGE: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP117&t=densidade-demografica>. Adotamos para esta comparação o ano de 1872 pois é a data da pesquisa mais antiga que consta nos bancos de dados do sistema. Vale lembrar também que ela é bem próxima a data de falecimento de João Caetano, 1863.

em seu lugar, foi construído o Teatro Fênix. Entre todos, o espaço cênico que mais se destacou foi o Teatro Lírico [1871], inaugurado como Teatro D. Pedro II.¹³

A FUNARJ¹⁴, portando, destaca os teatros acima como os principais edifícios encarregados no aquecimento do cenário teatral do Rio de Janeiro. Não que fossem apenas esses. Com certeza outros tantos teatros e casas de espetáculo de pequeno porte estrutural e de importância cultural deviam existir em consonância a esses destacados. Mas, para efeito dessa análise, necessitamos de um critério para a comparação com os teatros da atualidade. Contabilizaremos, portanto, apenas os com data de inauguração e atividade artística contemporânea ao período de produção da carreira de João Caetano (de 1831 a 1863). Com isso, resta-nos os seguintes imóveis: o Real Teatro São João, com inauguração em 1813, mas que assume o nome de Teatro São Pedro de Alcântara em 1826, com aproximadamente 900 lugares. O Teatro São Francisco de Paula (1832) – mais tarde, em 1846, passa a se chamar Teatro São Francisco, e em 1855, passa a ser o Gymnásio Dramático, contando com 256 lugares. O Teatro da Praia de D. Manuel (1834) – mais tarde denominado São Januário e Ateneu Dramático - com 446 lugares. O Teatro Provisório (1852), com aproximadamente 800 poltronas e o teatro Santa Tereza – atual Teatro Municipal João Caetano, em Niterói (1842) contando até hoje em dia com 400 lugares¹⁵.

A partir dessa amostragem, temos um total de 2.802 lugares para quase que 274 mil habitantes. A proporção neste caso, é de 0,097 poltronas por habitante. Já a realidade atual carioca, mesmo que proporcionalmente para um público de aproximadamente 6.180.636 habitantes do município do Rio de Janeiro, se mostra bem diferente. A quantidade de teatros é maior, contando com aproximadamente 23.750 poltronas nos principais teatros do município do Rio de Janeiro, a proporção é de 0,26 poltronas por habitante. Essa estimativa já nos indica a presença de um maior público frequentador de teatros na atualidade do que nos tempos de Caetano, apesar da efervescência cultural da época ser destacada pelos historiadores como intensa. Em síntese, atualmente, o número de pessoas com acesso a

¹³ Os Dados foram retirados do acervo do site da FUNARJ cujo autor não é especificado, provavelmente desenvolvido por um funcionário do próprio órgão. Disponível em: http://www.funarj.rj.gov.br/museus/mte_05.html

¹⁴ Apesar de ser popularmente conhecida como Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro, a FUNARJ, de acordo com o site do órgão, tem como nome Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro.

¹⁵ Os dados referentes à lotação dos teatros foram retirados do site <http://www.ctac.gov.br> e dos arquivos da FUNARJ. Todos os dois sem referência de autoria dos textos citados.

produtos culturais, em comparação as que freqüentavam as peça empresariadas por Caetano, se mostra em número maior.

Uma das possibilidades para esses números é o não entendimento, por parte do empresário/produtor daquela época, da necessidade de educação e formação da platéia daquelas encenações. Realidade bem diferente quando comparamos ao trabalho dos atuais produtores teatrais. Tal quesito se sustenta como um dos pilares de fundação e de investimento da produção da cena das artes no país. Não é por acaso que encontramos a expressão “formação de platéia” na maioria dos editais de financiamento de projetos culturais, bem como, nos textos de projetos que se colocam para este fim.

Seria injusto e anacrônico cobrar dos empresários/produtores do século XIX uma reflexão acerca da educação e formação de platéia. Já que a própria construção do teatro no Brasil ainda estava nos alicerces. De certa forma, o entendimento hoje desse passado histórico colabora para que algumas medidas tomadas por produtores da atualidade vislumbrem essa questão. Há quase dez anos, estando no ano de 2011 em sua 9ª edição, o mercado teatral carioca tem tido a oportunidade de promover a campanha *Teatro para Todos*. Esta, segundo definições do próprio programa, visa “revitalizar, aproximar e renovar o público teatral, além de contribuir na formação de novas platéias.” A iniciativa desde programa é da APTR – Associação dos Produtores Teatrais do Rio de Janeiro – contando com o patrocínio da Oi, Prefeitura do Rio / Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria de Estado de Cultura e apoios da Funarte e do Ministério da Cultura. O objetivo do projeto em linhas gerais já contribui significativamente para a democratização do acesso à cultura das artes cênicas no estado do Rio de Janeiro. Através dessa campanha, espetáculos que normalmente têm o valor do seu ingresso custando de R\$80,00 a R\$120,00 reais a entrada inteira, no programa *Teatro para Todos*, não passam de R\$25,00 o maior valor. Tendo à disposição do público em geral um cardápio variado de peças (na edição de 2011 contando com 71 espetáculo) os preços variam de R\$5,00 a R\$25,00 reais.

Caso realmente o público do Rio de Janeiro não necessitasse de programas como esse, o *Teatro para Todos* não estaria completando sua nona edição com 95 mil ingressos à disposição do público apenas para esta temporada. Tomando por base esse número, ao longo dos 9 anos de projeto, 855 mil pessoas tiveram acesso a espetáculo culturais. Para uma cidade que em 2010, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE tem em

seu território aproximadamente 6.323.037 habitantes, proporcionar um programa cultural para 855 mil pessoas já é um excelente começo.

Quando nos referimos à questão da democratização do acesso à arte, de formação e educação de novas platéias, entre outras questões, estamos em sintonia à perspectiva do produtor em relação ao público. Analisando sob um novo prisma, agora relativo aos produtores e o seu produto artístico, tais programas também colaboram para o fortalecimento dessa segunda relação. Ao cadastrar-se como produção participante de um programa como esse, o produtor do espetáculo acaba por receber alguns retornos importantes para o bom andamento de sua temporada. Primeiro, destacamos a propaganda que o espetáculo terá não só através de aliar a sua marca a um programa de incentivo social, mas também, na própria logística dos espaços publicitários. Não são todas as produções que disponibilizam recursos financeiros para anúncios em jornais, mídias televisivas, outdoors, busdoors, clearchannels, entre outros. Como participante de um projeto como este, esse tipo de marketing se dá de forma indireta.

Consequente a isso, uma outra questão acaba por atenuar-se quando um projeto resolve participar de um programa como este. A relativa pequena quantidade de público nas salas de espetáculo e o número de meias entradas nos borderôs¹⁶. O jovem produtor de um espetáculo alternativo, por exemplo, que consegue uma pauta em um teatro de renome, tem um ingresso que varia, atualmente, em torno de R\$50,00. Dificilmente essa produção consegue uma casa lotada, e é quase que impossível, ter os 100% dos ingressos vendidos à preço de inteira. O cálculo base que normalmente se utiliza para dar conta de alguns gastos de uma temporada como nessas condições, seria a metade da lotação da casa pagando o valor de meia entrada. Vale lembrar que o valor de meia entrada, nesses casos, é conferida apenas para estudantes devidamente identificados e maiores de 65 anos. É importante salientar que esse tipo de prática só torna o trabalho do produtor uma aventura de mágica e malabares, principalmente quando nos deparamos com os mínimos cobrados pelos teatros por apresentação.

¹⁶ Borderô é o nome dado ao documento que resume a atividade financeira de um dia de trabalho em uma casa de espetáculos. Nele, são discriminados quantos ingressos foram vendidos, a que preço, o número total de pessoas, a porcentagem destinada à casa, assim como a dos produtores, etc.

O que se pretende analisar ao descrever este cenário são as dificuldades enfrentadas pela maioria das produções e os benefícios que uma associação a programas de democratização de acesso a cultura podem oferecer. Voltando a questão da quantidade de público, quando a peça participa do projeto *Teatro para Todos*, por exemplo, apesar do valor do ingresso ser teoricamente menor, o número maior de espectadores em grande parte dos casos supre essa teórica perda financeira. A perda de parte do valor monetário do ingresso nesse caso se diz teórica pois, na prática, a bilheteria não garante a venda de 100% dos ingressos a preço de entrada inteira. Salvo casos excepcionais.

Com a platéia cheia, o mercado de peças teatrais aquece, o desempenho dos atores normalmente melhora, mais pessoas assistem aquele produto, o marketing do “boca-a-boca” acontece com mais frequência e as produções conseguem pagar seus custos e sobreviver a mais uma temporada.

Outro fator dessa lista se sustenta nas condições técnicas que um espetáculo exige não só para acontecer a cada sessão, como também para ter uma vida longa excursionando em diversas casas, como acabamos de dizer. Um empresário/produtor da época de João Caetano não lançava mão da tecnologia que hoje um assistente de produção tem acesso. Vale ressaltar que segundo as narrativas feitas por Décio de Almeida Prado a respeito dos espetáculos do século XIX, a maioria deles eram grandiosos e exigiam uma infra-estrutura pesada em comparação a algumas modalidades diversas de encenações que a cena moderna traz consigo, como os *standups*, conhecidos aqui no Brasil como *Comédia em Pé*, e alguns monólogos, por exemplo. O fato é que de qualquer forma, não deixamos de ter no cardápio atual de encenações produtos como óperas, operetas e musicais – tão grandes quanto. Temos no mercado teatral do Rio de Janeiro, a quase dez anos, um *boom* de musicais de encenação grandiosa e cara. Alguns chegando a custar milhões. Porém, a realidade de 90% das produções não segue esta cartilha. Esse também é um fator que colabora muito na comparação entre temporadas não apenas da atualidade, como para as que João Caetano aventurava-se a enfrentar.

A necessidade de apresentar o novo é um último fator levantando para esta comparação proposta entre as práticas empreendedoras do produtor cultural da atualidade em relação às que Caetano realizava como empresário em suas montagens. Atualmente, a criação do “novo” se firma nas montagens de forma positiva na medida em que existe o entendimento

básico de que cada título, mesmo sofrendo um processo de remontagem, caracteriza a visão de um determinado diretor a respeito daquela obra/autor, e com isso, já se torna inédito. Neste caso, além de ser um movimento de reconhecimento também contribui para o entendimento e desenvolvimento do trabalho da pesquisa e investigação da cena. Já para a época de Caetano, a necessidade de produção de novas encenações se dava por diversos outros motivos.

Sendo assim, Após a saída do pioneiro João Caetano do Teatro Valongo, a reação foi tamanha que a patriótica idéia de se fundar uma companhia nacional acaba por se concretizar em 2 de dezembro de 1833. Seria o nascimento da primeira companhia de João Caetano, a Cia. Dramática Nacional. A peça escolhida, *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*, foi interpretada com todo o elenco composto por atores brasileiros, quase todos não conhecidos do habitual público dos teatros daquela época. O lugar escolhido para a estréia foi uma edificação aonde vinham já representando desde 1831, na cidade de Niterói. Segundo Décio de Almeida Prado, o local se transformaria em sua “nova casa”. Lá, Caetano teria o seu porto seguro, onde se abrigaria nas piores fases de sua carreira, assim como, este local também o serviria para novas incursões e temporadas.

João Caetano adquiriu a casa onde havia se apresentado na Rua 15 de Novembro e a transformaria no Teatro Santa Tereza onde hoje funciona o Teatro Municipal de Niterói, batizado não ocasionalmente em 1900 de Teatro Municipal João Caetano.

2.1 AS VÁRIAS NOMENCLATURAS DE UM PRODUTOR – A evolução histórica interferindo na modificação dos ofícios na área da Cultura

João Caetano volta ao teatro Constitucional Fluminense – antigo teatro S. Pedro – acontece no ano de 1834, desempenhando agora além do papel de ator, o de empresário. Após essa informação, todo e qualquer estudante de produção cultural com experiência na área teria a curiosidade de refletir a respeito do emprego desse vocábulo – empresário – nas atribuições históricas que João Caetano foi levado a desempenhar durante a sua prática de ator. Com este estreante autor do ramo da produção de cultura, não foi diferente. O questionamento surgiu e as reflexões para indicar caminhos também. Um desses se baseia na observação das práticas do mercado de trabalho atual. As atribuições supostamente designadas para este cargo, o de empresário, e relatadas na biografia de João Caetano estariam mais próximas a figura de um Produtor, ao invés do termo “empresário”. Gerenciar a escolha elenco, acompanhar confecção de cenários e figurinos, decidir ficha técnica, zelar pela qualidade da encenação, assim como, buscar suporte financeiro – público ou privado – e programar ensaios são tarefas atualmente de um produtor (seja ele financeiro ou executivo) ao invés do empresário. Vale ressaltar então, que em virtude dessa diferença, tais nomenclaturas neste trabalho, quando se referem a João Caetano, se apresentam de forma intencional através da união dos termos: empresário e produtor, separados apenas por uma barra.

Nas relações contemporâneas de trabalho no ramo da cultura, os dois cargos estão próximos sim na cadeira produtiva, mas não representam a mesma função. O empresário estaria muito mais ligado àquele que viabiliza financeiramente um projeto, através de doações, investimentos e renúncias fiscais, e o produtor, refere-se ao profissional que cuida da administração não só da verba, mas de toda uma equipe de criação e execução de tarefas para a concretização de um produto cultural.

Além dos já citados produtor cultural e empresário, diferenciados anteriormente por suas funções no mercado cultural da atualidade há ainda o cargo de gestor cultural. Em certas ocasiões, João Caetano teve que desempenhar também esta função que atualmente atribuímos ao gestor, mas que em sua época a denominação gestor cultural não existia.

Rômulo Avelar em seu livro *O Avesso da Cena, notas sobre produção e gestão cultural* problematiza as questões da co-existência e definição de papéis entre o produtor e o gestor cultural. Para o autor o produtor é aquele que ocupa uma função centralizadora no processo do labor cultural. Ele desempenha “a interface entre os profissionais da cultura e os demais segmentos. Nessa perspectiva, precisa atuar como “tradutor” das diferentes linguagens, contribuindo para que o sistema funcione harmoniosamente.”¹⁷ Já para o gestor cultural, mediar estas relações também faz parte de suas atribuições. Mas sua figura pode também ser requisitada em outras instâncias, geralmente de caráter mais administrativo e corporativista. As dificuldades em defini-los. Em linhas gerais, as diferenças permanecem subliminares.

Produtor Cultural: profissional que cria e administra diretamente eventos e projetos culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder Público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais, e o público consumidor de cultura.

Gestor Cultural: profissional que administra grupos e instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais.¹⁸

A partir dos conceitos defendidos por Avelar, esse panorama ganha um pouco mais de foco a partir do momento que os aproximamos do pensamento da gestora cultural Maria Helena Cunha, em seu livro *Gestão Cultural – profissão em formação*. O próprio nome do livro, *profissão em formação*, já nos dá uma pista deste ainda complexo terreno em processo de formação e definições na área da cultura, e, neste caso, nas atribuições dos cargos de produtor e gestor cultural. Sobre essa linha ténue, Maria Helena Cunha diz:

A identificação da diferença entre produtor ou gestor não é só uma questão de nomenclatura, mas tem se tornado um tema relevante, pois passou a ser uma discussão (...) de posicionamento no próprio mercado de trabalho. O que difere um produtor de um gestor cultural? Essa diferenciação é uma ação ou reflexo da realidade vivida por esses profissionais que, diante da complexificação das relações de trabalho, se deparam com esse questionamento, no qual o produtor tem sido colocado como um profissional mais executivo e o gestor no âmbito das ações mais estratégicas. No entanto, apesar de serem identificadas como duas profissões diferentes, elas se confundem em relação à ocupação de

¹⁷ AVELAR, Rômulo. *O Avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010. p. 50.

¹⁸ *Ibidem* p. 52.

espaços de atuação no mercado cultural e, principalmente, aos saberes desenvolvidos em cada profissão, coexistindo (...) no mercado de trabalho.¹⁹

Diante dos dois pontos de vista, e levando um pouco desta realidade para a sua prática nos palcos, o produtor e o gestor na prática do teatro se colocam de maneiras um pouco mais distintas. Para Eduardo Barata, produtor, jornalista e presidente da APTR – Associação dos Produtores Teatrais do Rio de Janeiro, a questão não passaria de um rótulo que o mercado necessita criar para ter em sua engrenagem funcionando. Os nomes não seriam importantes. A diferença, segundo a ótica de Barata, se qualifica no momento que um gestor não necessariamente precisa ter o desempenho de um produtor. Segundo ele, uma pessoa que administra um teatro não necessariamente precisa entender de todos os processos que uma peça leva para entrar em cartaz desde a sua idealização até a sua estréia. É lógico que se tiver esse conhecimento tudo é facilitado, mas o seu foco estaria resguardado a um desempenho brilhante, portanto, mais burocrático/administrativo do que artístico.

Seria esta uma forma de pensar que estaria nos direcionando, portanto, a mais uma vez a uma especificidade dos ofícios? Não é por acaso que atualmente muitos cursos de administração já oferecem cadeiras relativas à área da cultura, assim como, é fundamental a existência do lado empreendedor/administrativo para os profissionais que estão no mercado cultural.

Apesar dos produtores e gestores culturais hoje em dia estarem em um processo de evolução e definição de papéis, a realidade de João Caetano se mostrava diferente. Os limites quase que não existiam e as necessidades da época o faziam dobrar os papéis em mais de uma ocasião. Aproximando a realidade de hoje com as vividas no século XIX, podemos citar a formação da primeira companhia dramática nacional como um exemplo de desempenho de Caetano no viés de gestor cultural (mesmo que naquela época não existisse essa denominação). Gerir um grupo de atores, definir uma linha de programação e esquematizá-la em uma nova casa – o teatro Santa Tereza, buscar instâncias públicas e privadas para dispor de subsídios e manter um bom relacionamento com esses organismos financiadores, são alguns dos afazeres que Caetano realizou para impulsionar o seu desejo de independência artística em relação ao teatro S. Pedro. Tais descrições se aproximam do que hoje

¹⁹CUNHA, Maria Helena. *Gestão Cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007. p.118

desempenham os gestores de espaços culturais. Do mesmo modo, quando passou pelo cargo de empresário e ensaiador dos teatros S. Francisco e S. Pedro e S. Januário, desempenhou as atividades que conhecemos atualmente como pertencentes ao labor do produtor.

3. A LITERATURA NACIONAL – Da vocação professoral resumida em publicações, às críticas aos autores dramáticos nacionais

O ano de 1837 é considerado um marco importante na carreira de João Caetano. A partir deste ano não seria só reconhecido como o maior ator brasileiro de seu tempo, mas também o único que havia se debruçado sobre a escrita e o registro da arte de representar. Por duas vezes, uma no início do ano, e outra no final de sua carreira, em 1862. Caetano alternou ousadamente do papel de ator para o de autor, sistematizando em duas edições o que até então a vivência nos palcos e na literatura de livros estrangeiros ele pôde assimilar. A primeira publicação recebeu o nome de *Reflexões Dramáticas*. A compilação final é composta de 23 páginas impressa na tipografia de Paula Brito. O primeiro ponto interessante nesta incursão ao ramo da autoria configura-se na ousadia de João Caetano ter escrito um compêndio de “conselhos” e reflexões a cerca da arte de representar com apenas poucos anos de carreira profissional. Seria realmente esta a comprovação de sua precocidade interpretativa? Será que um ator da atualidade, com formação, que não era o caso de João Caetano, com seis anos de carreira seria capaz de se aventurar a escrever conselhos profissionais a seus colegas de profissão? Apesar de serem momentos distintos do teatro no Brasil, o comportamento de Caetano parece ter se mostrado ambicioso. A segunda incursão pelo ramo da literatura didática em 1862 com suas *Lições Dramáticas*, um ano antes de sua morte (PRADO, 1984), já traria ao leitor um pouco mais do amadurecimento profissional do grande ator melodramático. Segundo Prado, por estar com 55 anos, dava-se o direito de abusar mais na tinta e:

Carregava seus títulos de glória recém-adquiridos: João Caetano dos Santos Junior, natural do Rio de Janeiro, primeiro galã, e caput da Companhia Nacional do Teatro Constitucional Fluminense.” *Primeiro galã*: a vaidade do homem que se sabia bonito e atraente. *Caput*: a alegria, realçada pelo emprego do jargão especializado, de encabeçar, com apenas 29 anos de idade, a sua própria companhia dramática. *Da Companhia Nacional*: a evocação da luta travada para libertar o teatro brasileiro do pesado jugo português. *Do teatro Constitucional Fluminense*: a posse, arduamente disputada, do maior e mais importante teatro do país.²⁰

A partir daí verificamos que a sua arte se caracterizou pelo caminho inverso aos demais intérpretes: iniciando no campo da prática, e passando á teoria. Tanto *Reflexões*

²⁰ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator: estudo de fontes*. São Paulo: Ática, 1984. p.1.

Dramáticas, como as suas *Lições Dramáticas*, caracterizam-se com a temática principal de ser uma espécie de aconselhamento, como dito anteriormente, para os novos intérpretes nacionais. A fórmula encontrada, portanto, foi a de aliar a sua vivência de palco com uma livre adaptação das teorias já formuladas por, segundo o próprio João Caetano, dois grandes mestres na arte da interpretação: François Riccoboni e Felix Bernier Maligny, de pseudônimo Aristippe. Riccoboni, ator italiano de família tradicional do teatro da *commédia dell'arte*, é autor de *L'art Du théâtre*, datado de 1750. Já Aristippe personalidade do teatro francês cujas informações a respeito de sua vida são quase nulas, tem como produção literária, a princípio, três livros. Mas que na verdade não passam de um só. O primeiro, *Art du comédien*, de 1819, nem chega a ser compilado em um volume. São pequenos verbetes que tentam fixar a arte teatral através de conceituações rígidas. Já *Théorie de l'art Du comédien ou Manuel Théâtral*, de 1826, é o mesmo livro, agora por completo. Contando com a revisão das definições abordadas anteriormente e os itens propostos para estudo dão origem a novos conceitos.

O tempo entre a publicação de Riccoboni (1750) e a de Aristippe (1826) caracteriza os dois autores, segundo Décio de Almeida Prado:

Um precursor, [Riccoboni] alguém que caminha isolada num terreno ainda por desbravar [...] Havendo renunciado à tradição italiana, poucos antecessores possuíam a cujo exemplo pudesse recorrer. Aristippe, ao contrário, apresenta-se cercado por um cortejo de personalidades que vêm desde Molière.²¹

Tendo como exemplos o pensamento de Riccoboni e Aristippe, João Caetano formula suas *Reflexões dramáticas* (1837). O exemplar conta com 23 páginas ao todo, sendo 15 delas focadas ao estudo e pesquisa do ator e as demais direcionadas a epígrafe, dedicatória e prólogo. As resumidas 15 páginas tinham a intenção de sintetizar as 144 páginas de *El arte de Teatro*, versão espanhola do livro de Riccoboni.

Ao longo de suas *Reflexões e Lições Dramáticas*, outro importante teórico das artes cênicas é visto como grande influente no desenvolvimento do seu trabalho, Diderot, autor do *Paradoxo sobre o comediante*, material de grande importância para o estudo da arte do ator e elaborado entre 1770 e 1778. Embora se acredite que João Caetano não tenha tido ciência do *Paradoxo sobre o comediante*, em muitos pontos, contudo, suas lições coincidem com as do grande teórico da arte de representar e da psicologia do ator, podendo explicá-los pelo

²¹ PRADO, 1984. Op. cit.. p.49.

conhecimento dos escritos de outros intérpretes e pela disseminação comum das idéias nos vários países.

Embora algumas aproximações realmente se configuram entre a versão brasileira e a francesa de Diderot para as propostas de estudos aos novos intérpretes, o que detectamos na figura de João Caetano é um desvio entre as suas afirmações teóricas e a sua representação nos palcos. Não é pequeno o número de ocasiões em que tomado pela sua força na interpretação, João Caetano tenha ultrapassado os limites da ficção e agredindo fisicamente alguns colegas de cena. O caso mais famoso é o da montagem de *Os seis degraus do crime*. A situação é narrada por Almeida Prado:

Por uma curiosa e por pouco fatal coincidência, coube-lhe interpretar uma violenta cena de ciúme na própria ocasião em que lutava contra um competidor, na vida real, pelo amor da atriz com quem contracenava no momento, quase certamente Estela Sezefreda, sua futura esposa. A situação – a soma de dois ciúmes, um verdadeiro e outro fictício – fora, já o vimos, uma das várias conjecturadas por Diderot para confrontar a realidade e criação artística. Mas o autor do *Paradoxo*, francês do séc. XVIII, jamais poderia antecipar o desfecho brasileiro do caso.²²

Outro ano importante para este panorama é o de 1838, onde nosso grande ator passa pelo primeiro período de sérias dificuldades depois de emplacar alguns sucessos. É nesse ano também que termina a sua primeira experiência como empresário/produtor do Constitucional Fluminense, que vinha perdurando desde 1834. Muitos acontecimentos marcantes nesse tempo foram acumulados para a sua carreira de ator. Mas, principalmente, para o que Décio de Almeida Prado destaca, e aqui damos especial valor, o propósito de considerar este marco como o início de uma representatividade e tímido destaque da literatura dramática nacional nos palcos. É neste ano que João Caetano leva à cena *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, obra prima de Martins Pena que é encenada pela agora nova companhia do Teatro São Pedro (após alguns anos como Constitucional Fluminense, em 1838 o prédio deixa de ser do Banco do Brasil, como dito anteriormente, e passa a ser propriedade particular).

A encenação de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* foi um grande marco para o espírito nacionalista que aos poucos foi sendo construído através de algumas poucas atitudes de incentivo do próprio Caetano, e do pensamento de outros contemporâneos intelectuais.

²² PRADO, 1984. Op. cit. p.173.

Machado de Assis, grande escritor da nossa literatura e na época iniciante crítico teatral, assim como, o escritor José de Alencar, são exemplos dessa elite intelectual que buscavam o espírito nacionalista nas representações e a realização de montagens de melhor qualidade.

A todo momento os biógrafos de Caetano sempre o destacaram como solidário à causa do nacionalismo, principalmente quando se tratava da condição do ator brasileiro perante as duas adversidades. Mas, de acordo com o que se conhece de alguns casos, o empresário e intérprete pareciam optar por posicionamentos diferentes. A questão autoral é um exemplo desse tipo de comportamentos distintos. A lista de escritores nacionais decepcionados com as atitudes de João Caetano é numerosa. Passado por Gonçalves Magalhães e Martins Pena, destacam-se ainda ocorrências similares com Joaquim Norberto, Gonçalves Dias, Porto-Alegre e José de Alencar. Todos esses escritores teriam queixas não só a respeito do trabalho de João Caetano como ator, mas também como empresário/produtor. Enfim, Caetano em seus trabalhos dava predileção a peças estrangeiras traduzidas ao invés da literatura dramática nacional. Apesar de levantar a bandeira da defesa do nacionalismo nesses casos. O mais conhecido caso de atrito entre João Caetano e um desses autores se deu com a figura de José de Alencar²³.

A preocupação com a questão autoral surge na cena contemporânea do Rio de Janeiro como outro elemento renovador, segundo matéria do já citado periódico on-line, Jornal O Globo Cultura, de 10 de dezembro de 2011. Seria o surgimento de um grande impulso autoral no mercado carioca, que estivesse possibilitando essa autonomia dos novos artistas em aventurar-se em produções um pouco mais desafiadoras. A afirmação é feita através da observação da autora e crítica teatral Danielle Ávila.

Os novos atores querem ter mais independência e liberdade de expressão. Isso tem incentivado a formação de cooperativas. É um processo muito legal, que está reunindo

²³ Com a inauguração do Ginásio Dramático em 1855 (nome que recebeu o antigo teatro São Francisco depois da reforma). O texto escolhido para a estréia foi *O Príncipe da Califórnia*, do mesmo autor do romance *A Moreninha* – Joaquim Manoel de Macedo – com quem João Caetano curiosamente obteve uma boa relação profissional. Depois do sucesso que foi o espetáculo de estréia, José de Alencar se colocou a disposição do novo elenco como autor para futuras montagens. Quatro anos depois, contam os biógrafos, que José de Alencar chegou à casa de Caetano entregou-lhe um trabalho para ele ler e representar. Seria o drama *O Jesuíta*. Contam os relatos que depois de ler a peça, João Caetano mandou uma carta a Alencar dizendo que não poderia encenar o seu drama, mas que o colocaria a disposição de outros que pudessem avaliá-lo. Décio de Almeida Prado ressalta ainda que Alencar zangou-se e por isso começou desde então a hostilizar João Caetano. Um dos pontos máximos dessa represaria, acreditam os historiadores, foi a retirada da subvenção que o governo destinava a Caetano para se ocupar da cena brasileira.

artistas para a viabilização de projetos, e tem sido muito positivo para o Rio — avalia.²⁴

De certo que com novos autores, a dramaturgia carioca tenha dado uma injeção de ânimo nos recém formados atores que compõe essa nova geração proporcionando esta mobilização que estamos analisando. Mas será que o mercado de dramaturgos durante um bom tempo esteve em um processo de reformulação que não conseguiu produzir nada de relevante até então? O que talvez tenha contribuído para o montante deste ressurgimento tenha sido a forma de divulgação dos novos trabalhos da dramaturgia carioca. Os novos autores (a maioria desse “novo” não apenas como estreante no mercado dramaturgico, mas também em relação à idade), talvez tenham rompido com a clássica imagem de “autor que fica enclausurado em seu escritório escondido atrás da máquina de escrever” dando lugar ao “novo autor”. Esse que se utiliza da internet principalmente para produzir e divulgar seu trabalho.

A exemplo disso temos o site *Drama Diário*, um grupo da nova geração de autores cariocas que vêm se destacando no cenário da dramaturgia com textos encenados inclusive por diretores respeitados no mercado. O elenco do Drama Diário, conta com sete autores aventureiros: Renata Mizrahi, Camilo Pellegrini, Leandro Muniz, Carla Faour, Rodrigo de Roure, Henrique Tavares e Felipe Barenco. Em quase quatro anos de atividade continuada, a literatura dramática disponibilizada em seu site já conquistou um bom espaço nos palcos cariocas e o lançamento de um livro que reúne alguns textos e um pouco da história dos seus integrantes.

Um exemplo de texto de um integrante desse grupo de jovens autores cariocas que foi levado à cena com sucesso foi a peça *Meu Caro Amigo*, de Felipe Barenco. A dramaturgia gira em torno dois protagonistas, o primeiro, o cantor Chico Buarque, e o segundo, a professora de história Norma, fã incondicional do cantor e militante das causas políticas e do coração. Norma, vivida pela atriz Kelzy Ecard, propõe uma retrospectiva dos momentos políticos do país desde a ditadura militar. Todos embalados pelas músicas de Chico Buarque de Holanda. O projeto dramaturgico de Barenco teve patrocínio através de edital do Centro Cultural dos Correios e contou com a direção de Joana Lebreiro, professora e diretora teatral.

²⁴ AVERSA, Leonardo. Jovens atores sem patrocínio vão à luta e invadem os palcos do Rio. *Jornal O Globo*, 10 dez. 2011. Caderno Cultura. Disponível também na versão on-line: <http://oglobo.globo.com/cultura/jovens-atores-sem-patrocinio-va-luta-invadem-os-palcos-do-rio-3419883>.

3.1 DUAS FACES PARA UM MESMO HOMEM – O gênio do ator, mas com *feeling* empresarial

Voltando ao ano de 1840, não demoraria muito para que Caetano fosse novamente desligado das atividades do Teatro S. Pedro de Alcântara. O motivo, mais uma vez, não era novidade para os que conheciam o seu temperamento. A briga se deu por conta de um regulamento interno promovido pela nova diretoria do antigo teatro Constitucional Fluminense, que agora voltava a ser S. Pedro, no qual estabelecia determinadas regras que não agradavam o elenco.

Os atores teriam de pôr-se de pé em posição respeitosa diante do diretor; deveriam permanecer sentados num banco durante os ensaios etc. Alguns artigos dessa espécie de “código de conduta ou boas maneiras” eram taxados de desnecessários e infantis: Art. 1º - É proibido a introdução de cães no teatro de S. Pedro; Art. 56 – nenhum ator durante o ensaio poderá ter na mão coisa estranha ao seu papel²⁵

Em resposta a esta nova determinação, considerada uma afronta pelos atores do S. Pedro, João Caetano, com um gênio que todos agora já conhecem um pouco, tomou as dores do coletivo e retrucou. A resposta a represália de Caetano não tardaria a chegar:

Tendo na manhã de ontem o primeiro ator e ensaiador o Sr. João Caetano dos Santos tido para o diretor geral um comportamento insólito, desatencioso e desobediente, como foi presenciado por toda a companhia dramática e empregados do escritório, altercando em altas vozes, e dizendo que não só arrancaria o regulamento mandado afixar na caixa o teatro, como que faria a maior oposição ao mesmo diretor geral, [...], o Sr. Fiscal participa AP dito ator e ensaiador que está despedido do serviço dos teatros S. Pedro de Alcântara e S. Januário.²⁶

De acordo com pesquisa de Décio de Almeida Prado nos periódicos da época, os jornais panfletários tiveram posturas divergentes a respeito do acontecido. E como não poderíamos deixar de esperar, a resposta de Caetano foi à altura do burburinho ocasionado pela sua anterior demissão dos teatros S. Pedro e S. Januário. Um dos periódicos, o *Coruja*

²⁵ PRADO, 1972. Op. cit. p. 55.

²⁶ ANAIS DO PARLAMENTO BRASILEIRO, Câmara dos Senhores Deputados, 1845 apud PRADO, 1972. Op. cit. p.55

Teatral, destaca Almeida Prado, tinha a existência “possivelmente” subsidiada por João Caetano.

Foi ele [João Caetano] quem primeiro caprichou em vestir as personagens a caráter; foi ele quem levou os melhores dramas do teatro Francês; foi ele, finalmente, quem tornou insuportável e inverossímil [o] estilo de falar cantado”²⁷.

Após escrever isso, dava a entender a seus fãs claramente que não deixassem de ver a representação do espetáculo que estava em cartaz. O grande ator João Caetano seria substituído por Germano Francisco de Oliveira. Por coincidência ou não, o burburinho causado pela resposta em forma de *Merchand* pessoal do grande ator acaba por se tornar realidade. O espetáculo não conseguiu chegar ao fim por conta do tumulto e criando. Mais uma vez, Caetano, de forma habilidosa sai como o vencedor.

Ao mesmo tempo, a duplicidade de local de trabalho²⁸, como pondera Décio de Almeida Prado, se justifica pelo simples fato da carreira – vida útil - de cada espetáculo era, habitualmente curta, não se realizando mais do que poucos espetáculos por semana, e às vezes por mês, em cada teatro. Atualmente, é de se estranhar que algum ator ou produtor não tenha essa duplicidade de locais de trabalho em sua rotina. Levando em consideração a carreira de um ator autônomo, e não pertencente a uma companhia subsidiada onde o trabalho exclusivo, na maioria das vezes, faz parte de cláusula contratual. O que para o cotidiano de Caetano era considerado ‘possível’, graças ao ritmo do mercado cultural da época, hoje o adjetivo é outro: ‘indispensável’. Felizmente, a constatação de realizar apenas alguns espetáculos durante a semana, e às vezes por mês, no caso das encenações que comemoravam efemérides, não se concretiza na atualidade. A programação de peças em cartaz na cidade do Rio de Janeiro é intensa e bem diversificada. E não é muito difícil encontrarmos o mesmo ator ou atriz fazendo um espetáculo às 17 horas em um lugar, e às 21 horas em outro. Com uma agenda cultural que vai de terça a domingo, com sessões duplas aos sábado muitas vezes, um ator que faça o esquema anteriormente citado, pode realizar em uma semana de trabalho até 8 apresentações. Em um mês, 32. Os números são grandes, comparados à realidade de João Caetano²⁹.

²⁷ PRADO, 1972 Op. cit.

²⁸ Como já dissemos a saída de Caetano dos teatros S. Pedro e S. Januário, o seu destino foi o Teatro de S. Francisco, onde iria permanecer por um longo tempo, até 1848.

²⁹ Esta pesquisa não conseguiu detectar se os demais participantes da companhia de João Caetano podiam se dar ao luxo de ter essa dupla jornada em mais de um teatro como um costume.

No caso das produtoras, é cada vez maior o número de empresas culturais que se dedicam a este fim e conseguem dar conta de mais de um projeto ao mesmo tempo. Para isso, braços e mais braços, associações e co-produções são efetivadas.

A reabertura do Teatro S. Francisco, após a sua reestruturação, leva João Caetano em 1846 a reinaugurá-lo com a intenção de colocar no palco um texto que fosse originalmente de um autor brasileiro. Vale rememorar a já citada relação conturbada e contraditória de Caetano com os autores nacionais. Talvez essa intenção ou “desejo”, como qualifica Décio de Almeida Prado, já estivesse mascarada pelos rumores da futura subvenção que viria a se concretizar no ano seguinte. Tal ato serve como pontapé inicial para a instituição de um concurso de peças entregando o julgamento das mesmas ao Conservatório Dramático³⁰. Saiu vencedor o drama *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana*, escrito por Joaquim Norberto de Souza e Silva. O texto foi encenado com todos os preparativos que eram de praxe, mas sem o principal, sem o nome de João Caetano como primeiro ator da montagem.

O ano de 1847, pela primeira vez ele atua como empresário exclusivamente. É neste ano, mais precisamente em dezembro, que a empresa do teatro S. Francisco começa a receber auxílio mensal do Governo Imperial. Seria bem próximo ao que consideramos hoje como a figura do produtor que recorre através do seu trabalho às instâncias públicas e privadas de financiamento das artes. Essa grande saga, pelo que se pôde perceber nas diversas narrativas profissionais como ator, sempre foi árdua. Levando em consideração uma carreira que começa em 1831 e termina em 1863, com a sua morte, a obtenção de um incentivo financeiro por parte do governo só vir em 47 é quase que não coroar o prestígio e a respeitabilidade profissional que o mesmo já tinha. Tardiamente ou não, a subvenção se tornou realidade.

O instinto empresarial não se restringia apenas às montagens. Tudo que pudesse estar ligado à divulgação do S. Francisco como um todo – o que hoje se conhece e estuda como Gestão de um aparelho cultural, lógico que guardadas as devidas proporções da época, João Caetano começou a realizar dentro do seu conhecimento e intuição. Dando um tempero maior a esta iniciativa, estava a competição entre os dois teatros que se estendia até aos bailes de

³⁰O Conservatório Dramático Brasileiro, criado por alguns expoentes da cena brasileira da época, entre eles, João Caetano, no ano de 1843. Seu principal instituto e fim primário era o de animar e exercitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias - corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeiras, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas. Também se vinculou a um intuito modernizador e teve como objetivo incentivar a produção teatral e promover o desenvolvimento da arte nacional.

máscaras, última novidade dos salões cariocas e fonte de renda para a manutenção dos custos do edifício teatral.

Depois de visitarmos o Teatro de S. Pedro, fomos para o de S. Francisco. Pareceu arrojo a muitos o querer o seu empresário dar bailes em teatro de tão pequenas dimensões, quando a dois passos outro apresentava o seu cômodo salão; mas o Sr. João Caetano não é homem de recuar diante de qualquer obstáculo. Atacou a *comodidade* pela *economia*, pôs os seus bilhetes pela metade do preço dos de S. Pedro, e o povo, que conhece perfeitamente a diferença que vai de um mil réis a dois, correu em chusma atrás da barateza. Ainda desconfiou o Sr. João Caetano que a diminuição do preço seria pouca coisa, não para ganhar, mas para igualar a partida que S. Francisco jogava com S. Pedro, e anunciou uma espécie de loteria, que apelidou *Tombalá*.³¹

Os anos de 1850 e 1851 foram polêmicos. Grandes batalhas políticas não faltariam quando o assunto em pauta fosse o teatro nacional. O teatro, por pressões política e necessidades emergenciais, mais uma vez, ocupa o centro das discussões da Câmara dos deputados, como ressalta Décio de Almeida Prado.

A situação do teatro S. Pedro é calamitosa: a companhia dramática não dá espetáculos há meses, os vencimentos dos atores acham-se atrasados. O Governo resolve intervir de maneira incisiva apresenta um projeto de auxílio que lhe reserva todas as prerrogativas, inclusive o de desapropriar o prédio, se for o caso.³²

Tem-se aqui, talvez, um dos primeiros registros de intervenção por parte de entidades públicas a respeito não só de um primeiro questionamento da função social do teatro para aquela época, mas também de como andava o panorama das manifestações culturais nos centros provinciais mais importantes em detrimento de outras províncias que eram esquecidas. Com certeza, a situação “calamitosa” do S. Pedro, como bem define Martins Pena, serviria de ponto de tensão para as outras províncias que se encontravam atrasadas em relação ao Rio de Janeiro.

Não distante dessa realidade, até mesmo na atual dinâmica cultural e econômica do Brasil, as oportunidades de investimentos em canais para a expressão das linguagens artísticas ainda funcionam em um regime não democrático entre as diversas regiões do país. Não se refere apenas na questão do próprio financiamento, onde os valores são totalmente heterogêneos, mas em outros quesitos que compreende a viabilidade e o acesso. Porém, o que

³¹ MARTINS PENA, Luís Carlos. *Folhetins*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965. n°20.

³² PRADO, 1972. Op. cit. p.66,76.

se interessa ressaltar nesta etapa é a noção de que pelo menos desde 1850 – data deste acontecimento – temos atitudes políticas ligadas a essas atividades oferecendo não apenas suporte (subvenção), mas fiscalização dos gastos financeiros em cultura. Diante de tanta balbúrdia, a resolução não tardaria a chegar. Conta o relato de Décio de Almeida Prado, nos votos da Câmara dos Deputados foi

Aprovado o projeto, João Caetano é chamado para tomar conta do elenco dramático do teatro S. Pedro, que deveria ainda manter dois outros conjuntos estáveis: o lírico e o de dança. Pelo contrato firmado a Comissão Diretora, ele se compromete a não ser “diretor ou empresário de nenhuma outra companhia, à exceção do teatro de Santa Tereza”. Em compensação, nada pagará pelo uso do teatro e dos cenários nele existentes, além de continuar a receber a sua cota mensal, voltada em 1847 e aumentada em 1853 para trinta e seis e em 1858, para quarenta e oito contos anuais. A última cláusula do contrato é de proteção ao autor brasileiro. “O Sr. João Caetano dos Santos fará representar anualmente no Teatro de S. Pedro de Alcântara pelo menos três peças novas (dramas ou comédias) de composição nacional aprovadas pelo Conservatório Dramático”. A bilheteria da quarta apresentação caberia ao autor se, nas três primeiras, pelo menos duas estivessem lotado dois terços da capacidade total do teatro. O S. Pedro, assim, continuava de propriedade particular, mas sob ingerência do governo, que se apresentava como intermédio entre proprietários e artistas.³³

Em março de 1851 estava marcada a estréia dessa nova companhia. Em agosto desse mesmo ano mais um incêndio destruiu totalmente o teatro. Seria o segundo incêndio já enfrentado pelo edifício. O primeiro, quando ainda era o Real Theatro de São João, em 1824. João Caetano não desanimou. A solução foi transferir a ainda jovem companhia para o teatro S. Januário e tomar as medidas necessárias para que se reconstruísse o prédio. Milagrosamente, em apenas um ano de reformas, o Teatro S. Pedro estava de pé novamente.

A reedificação do prédio do então S. Pedro feita por João Caetano se deu de forma criativa e empreendedora. Segundo relatos de historiadores, o fogo consumiu desta vez, o teatro todo. Para dar conta da reconstrução, Caetano que já contava com os subsídios financeiros desde 1847, entre altos e baixos, recorreu a um sistema de venda de ações para compor o aporte financeiro necessário à obra. O esquema funcionaria da seguinte maneira: seriam alocados, a quem pudesse interessar, camarotes de 1º e 2º ordem e cadeiras de platéia por um valor correspondente a nobreza dos referidos lugares, por um período de 4 anos a contar da data de inauguração do novo teatro S. Pedro. O novo proprietário dos lugares poderia vender o direito de uso para terceiros, caso não fosse gozar do referido em

³³ *Revista de Teatro*, da SBAT, n°298, julho-agosto de 1957 apud PRADO, 1972. p. 66,67.

determinadas apresentações. A verba voltaria para o beneficiário, mas este teria que obrigatoriamente assistir a um número específico de apresentações para continuar gozando dos seus direitos.

O esquema proposto por Caetano, e que se mostrou de profunda inteligência e visão empresarial deu certo e fez com que o novo S. Pedro fosse inaugurado um ano depois do incidente. O que vale ressaltar é a presteza desse ator que, na situação de emergência, assim como em cena, se utilizou do improviso inteligente para dar conta de uma demanda que ultrapassava o limite do simples intérprete. A idéia da divisão do teatro em cotas, ou ações que corresponderiam a lugares físicos, com certeza, não viria de qualquer um que possivelmente se encontraria em situação de desespero similar.

Passados uns anos, em janeiro de 1856, faltando poucos meses para esgotar-se o prazo de quatro anos – prazo este relacionado à forma com que Caetano encontrou para a reconstrução do teatro S. Pedro através da venda de ações para particulares – mais uma vez, o edifício teatral do S. Pedro, recém reformado, sofre um novo incêndio. Mas em 3 de Janeiro de 1857, doze anos após o incêndio, João Caetano reinaugurou o seu querido teatro S. Pedro. A experiência, nesse caso, ajudou a reconstrução em tão pouco tempo.

3.2 A ESCOLA DE ARTES DRAMÁTICAS – A escola como meio, o teatro nacional como fim

O ano de 1860 começa para o nosso artista como um retorno às origens que o construiu profissionalmente, de certa forma, ao mesmo tempo em que a todo o momento ele lutava para abolir velhos vícios e transgredir algumas barreiras. As tentativas de renovação ganham uma nova fase em setembro desse ano quando Caetano embarca para a Europa. Para Almeida Prado, o artista fora criticado por não ter se igualado aos três principais intérpretes que os países de língua latina possuíam no momento – Adelaide Ristori, Rossi e Salvini. “Mas para um ator sem escola de um país sem tradição teatral, receber restrições em tal nível já não constituiria por si só o maior título de glória a que poderia aspirar?”³⁴

Para João Caetano não bastava. “Em Lisboa há muito espírito de camaradaria, como dizem os franceses; tudo dali é bom.”³⁵ A aproximação do brasileiro com as referências da escola francesa de interpretação, uma das mais conceituadas da época, fez com que, sem se parecer intimidado, o grande Caetano correlacionasse o teatro português também muito próximo da “escola francesa” que tanto defendia em suas interpretações no Brasil, segundo define Décio de Almeida Prado em seu livro. O balanço estético da viagem João Caetano faria em sua nova empreitada como autor: suas *Lições Dramáticas*, de 1862. Ele se preocupou em comparar as três escolas teatrais que tinha entrado em contato: a portuguesa, a francesa e a espanhola. Mas a conclusão não poderia ser diferente para a época: todas tinham a França como centro de irradiação e impondo o seu estilo a todos os palcos.

As experiências de tudo o que havia presenciado no antigo continente fez com que João Caetano revivesse uma antiga vontade: a criação, nas instalações do teatro S. Pedro, de uma escola de moldes do conservatório Dramático de Paris. A idéia desta escola, como foi dito não era nova. Outras tentativas anteriores marcaram a trajetória do próprio João Caetano que fornecera ao governo, em 1857, um projeto nesse sentido, mas o resultado sempre com um único desfecho: o arquivamento do processo e o fracasso.

³⁴ PRADO, 1972. Op. cit. p.154.

³⁵ SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. 1956. P.23. (as citações referem-se à 2ª edição, de 1956, havendo sido feito confronto com a primeira).

Devido ao exercício de anos de observação e prática nos palcos, nessa intenção de possibilitar a formação de profissionais em solo brasileiro localizamos pontuações importantes, como por exemplo, a criação de um suposto perfil para o ator brasileiro, destacado por Décio de Almeida Prado em seus estudos. Esse perfil do intérprete nacional seguiria os moldes das escolas francesas de interpretação tão em alta no século XIX segundo o próprio Caetano.

Os reais investimentos que Caetano pleiteava para se dedicar ao novo desafio de montar uma escola para atores, que segundo ele, era tão necessário ao desenvolvimento das artes dramáticas no país, podem ser confirmados pelo conteúdo de algumas passagens abaixo retiradas da carta do próprio Caetano destinada ao Sr. Marquês de Olinda, amigo e figura política influente da época.

Os atores que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atores de inspiração, e portanto sem método, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim ! Partindo deste ponto, era impossível esperar que pessoas ignorantes muitas vezes até dos mais mezinhas rudimentares da arte, pudessem por si ilustrá-la, trabalhando sem gosto e encarando a cena mais como um meio de subsistência do que como incentivo de glória, que desenvolve o talento e convida ao estudo. Para se ter conhecimento teórico da arte tornam-se necessárias muitas coisas: é preciso ler e estudar os diversos autores que sobre ela tem escrito; mas como primeira dificuldade, apresenta-se em quase todos a falta de conhecimento da língua francesa, idioma em que estão escritas todas as excelentes obras cuja leitura tanto lhes aproveitaria. Debaixo de tais condições, nunca o teatro nacional poderá igualar-se aos teatros estrangeiros, e continuará a vegetar, arrastando consigo a indiferença a que chegou e a que se acha reduzido; ele reclama portanto uma reforma pronta e decidida [...] Passo pois a demonstrar submissamente os males que pesam ao teatro nacional, com a forma administrativa e particular que tem tido, e os melhoramentos que talvez possa ter quando o governo se arvore em locomotor dessa grande máquina que civiliza, instrui e entretém o povo.³⁶

João Caetano, como vimos, habilidoso não apenas nos palcos, mas com as palavras políticas, ressalta nesse documento não só as más condições de formação dos atores brasileiros, como de uma instituição que desse suporte aos intérpretes nacionais e os possíveis desdobramentos que sua instalação poderia trazer para o país. O entendimento de que o teatro se configurava como uma “grande máquina que civiliza, instrui e entretém o povo” fez desse desejo um documento que apesar de não ter surtido o efeito pretendido para aquele tempo,

³⁶ CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989. p.175.

A carta não possui data na versão publicada por Enio Carvalho. As pesquisas a respeito da vida e obra de João Caetano nos leva a crer que o ano de tal documento estaria entre 1860 (ano que João Caetano viajou à Europa e esteve em contato com o Conservatório Real da França) e 1863, ano de sua morte.

para os pesquisadores das artes cênicas no Brasil da atualidade, serve como objeto de análise do cenário docente e de produção das artes dramáticas da época.

Caetano cita, entre outros elementos, que para se conseguir um teatro nacional em pé de igualdade com os estrangeiros seria necessário, além de atores de inspiração, os quais segundo a sua visão o Brasil já possuía, o acesso aos conhecimentos teóricos da arte. Não só as teorias seriam imprescindíveis à formação de qualquer ator, mas também, a noção de que o refinamento de um ator só se daria em um ambiente onde o mesmo pudesse apurar constantemente os seus métodos e as suas pesquisas.

Qualquer ator medíocre dos teatros da Europa reproduz o papel como se dotado de grande talento, porque o estudou durante três ou quatro meses, e o reproduziu cinquenta ou sessenta vezes, sabendo-o por conseguinte de cor, e tendo-se em cada dia mais e mais apossado do caráter que copia, a ponto de parecerem suas paixões e movimentos que executa, pelo que o espectador vê nele a mais exata e fidedigna verdade, quer na voz, quer no gesto, quer enfim nas posições, o que tudo concorre muito eficazmente para a grande ilusão da cena.³⁷

Apesar de Caetano defender este posicionamento, a realidade das montagens no Brasil se configurava distante desses ideais que a Escola de Artes Dramáticas traria à mentalidade do ator nacional. O mercado teatral e as platéias brasileiras, naquela época, se comportavam de forma diferente da europeia. O ator brasileiro, em muitos casos, não tinha tempo suficiente para o estudo e conseqüente desempenho de um trabalho de qualidade.

Ninguém ignora que não aflui ao Brasil a concorrência de estrangeiros que abundam e visitam as primeiras capitais do Europa, e que renovam consecutivamente em cada noite os espectadores para o teatro, donde resulta que o nosso apenas é freqüentado quase que sempre pelo mesmo público, donde provém que qualquer drama, por melhor que seja, cansa e não pode ir à cena mais do que três ou quatro vezes, o que obriga os atores a um estudo forçado, mal lhes chegando o tempo para decorarem seus papéis, e o diretor de cena a não poder dispor do tempo preciso para lhes ensinar convenientemente os movimentos e paixões que devem reproduzir e os personagens que devem representar, forçando o empresário à triste contingência de ter que variar de espetáculos a cada passo, a fim de poder sustentar o estabelecimento mais por meio da receita do que pela mui diminuta subvenção de três ou quatro contos mensais com que o auxilia o governo. [...] Não é por conseqüência de esperar, e até se torna impossível, que o ator se identifique em cada dia com um herói, um homem da corte, um plebeu, etc., que vai reproduzir; em uma palavra, com a infinidade de caráter que é obrigado a trazer ao palco, copiando, com a maior fidelidade, todos os seus defeitos, virtudes e vícios. Desta multiplicidade de trabalhos diversos, com o pequeno intervalo apenas de algumas horas em que mal pode repousar, resulta não só a má eleição e escolha deles, como que se tornam falsos e insuportáveis,

³⁷ CARVALHO, Op. cit. p.175.

tocando muitas vezes o ridículo, porque sem tempo e sem estudo nada se pode fazer com acerto, e ainda muito menos com perfeição.³⁸

O trabalho, portanto, aos olhos do intérprete João Caetano, não poderia ser paliativo. Seria sim, de caráter emergencial e profundo. O entendimento de que o teatro extrapola os limites das paredes institucionais, as casas de apresentação e as escolas, e faz parte dessa “grande máquina que civiliza, instrui e entretém o povo”, é fundamental para que possamos desenvolver sérias e valiosas políticas públicas na área da cultura.

A profundidade do trabalho proposto por João Caetano, assim, ultrapassa o limite da seara de simples ator, que ele nunca foi. Suas proposições se configuram como raridade naquela época onde se pensar o trabalho do ator como um ofício de caráter respeitado pelas instâncias políticas e sociais, ainda parecia um desejo distante.

Ainda na carta endereçada ao Sr. Marquês de Olinda também se percebe a veia empresarial do grande artista que na sua maturidade profissional consegue enxergar a urgência de outros tipos de alicerces que dariam apoio ao ator brasileiro. Assim como este trabalho relaciona – ator e produtor -, no pensamento de Caetano, raras foram às vezes que só o ator ou só o empresário/produtor discursaram sozinhos. Uma prova disso são algumas passagens desse documento cujo objetivo não se restringe somente à necessidade de um lugar que propiciasse a formação dramática para os atores nacionais e viabilizasse o desenvolvimento desses atores em pesquisas, mas que garantisse ao novo intérprete condições para o sê-lo, como por exemplo, tempo e subsídios para a dedicação devida ao seu ofício.

O fato de ser a escola um estabelecimento particular, sem oferecer garantias nem futuro àqueles que freqüentarem, tende unicamente para este desfecho; se, porém, a este ramo tão útil não for dado o caráter oficial, isentando-se os alunos da guarda nacional e da tropa de linha, dando-lhes mesmo alguma gratificação, embora pequena, durante o curso, enquanto não houver internos como há no conservatório de França, podendo contar com um teatro nacional que os receba apenas findem os seus estudos, onde vejam uma garantia ao futuro [...].³⁹

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.

Foi com esse espírito do ator tomado⁴⁰, mas também visionário empreendedor e com pretensões de docente, que João Caetano em 1857, três anos antes de sua viagem à Europa e quatro ou cinco anos antes da famosa carta anteriormente citada, escreve um apêndice que, de forma tímida e resumida, traduz um pouco de como planejava a estrutura da tão necessária Escola Dramática. A versão publicada por Décio de Almeida Prado diz:

A Escola Dramatica do Rio de Janeiro destina-se ao ensino, e desenvolvimento da arte dramatica.

Será regida por hum Director, e terá os seguintes professores.

De recta pronuncia

De história

De declamação

De esgrima

O Professor de resta pronuncia ensinará a grammatica da língua portugueza, e fará hum breve curso da literatura dramatica.

O Professor de historia, além do ensino da historia antiga, da idade media, e moderna, fará um curso especial de historia pátria.

O Professor de declamação ensinará a declamar em prosa e verso, com distincção dos gêneros trágico, dramático e cômico, tanto das composições clássicas como modernas, com a mimica apropriada ao jogo dos diferentes affectos e paixões, segundo os preceitos da arte theatral.

O Professor de esgrima adestrará os alumnos do jogo das armas.

O anno escolar começará no primeiro de Fevereiro, e findará a trinta e hum de Outubro.

As aulas serão gratuitas para todos os alumnos externos de ambos os sexos, maiores de quinze annos, que forem matriculados por despacho do director.

Nos primeiros dias do mez de Novembro de cada anno serão examinados os alumnos que os respectivos professores derem por promptos [prontos, preparados].

Os alumnos que tiverem completado com approvação os estudos das quatro aulas receberão um título assignado pelo Director.

Haverão até vinte pensionistas de ambos os sexos com a gratificação mensal de vinte e cinco mil reis cada hum, em quanto não se habilitarem para estrear em algum Theatro.

Os pensionistas que não derem esperanças de aproveitamento não continuarão a receber a gratificação, que passará a outros mais habilitados.

O Theatro subvencionado se prestará a estréa dos alumnos que a escola dramatica apromptar, e dar-lhes-há preferéncia nos contratos que tiver de fazer para formação de sua Companhia.

Os alumnos da escola dramatica gosarão de insenção do recrutamento, serviço da Guarda Nacional, e outros de que gosão os alumnos das escolas publicas.

Rio de Janeiro 4 de julho de 1857.
(assignado) João Caetano dos Santos [sic]⁴¹

Este outro documento destaca-se não só pela importância de registro histórico, mas por ser mais uma prova da ligação de Caetano com a preocupação do ensino e desenvolvimento das artes cênicas no país. Tornava-se fundamental no projeto da Escola

⁴⁰ João Caetano era conhecido por sua impetuosidade em cena, tanto no sentido de dar paixão à personagem, como no sentido de extrapolar os limites da representação, chegando mesmo a agredir colegas em cena, como será exemplificado mais adiante neste mesmo capítulo.

⁴¹ Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro apud PRADO, 1972. Op. cit. p. 221-222.

Dramática, um órgão complementar que funcionasse com um organismo que cuidasse de nossa dramaturgia. Esse organismo seria o Júri Dramático. Segundo Décio de Almeida Prado, Caetano reuniu no teatro S. Pedro, assim, alguns amigos e personalidades que seriam os integrantes do recém criado organismo.

Não eram bem claras as funções do Júri Dramático, não obstante os 22 artigos que constituíam as suas “Bases”. Pelo que se pode deduzir de uma relação pouco feliz, funcionaria ele como uma Comissão de Leitura do teatro de S. Pedro, cabendo-lhe a aceitação ou rejeição de peças, em moldes semelhantes aos do *Comité de Lecture da Comédie-Française*. No que respeita às traduções, o seu papel seria puramente consultivo: João Caetano Reservava-se este setor, o mais opulento artística e economicamente. Já quanto aos textos “de autores nacionais sobre assuntos também nacionais”, as suas decisões teriam caráter imperativo, comprometendo-se o empresário a encenar “as composições examinadas e aprovadas, com todo o cenário, vestuário e acessórios que lhes competir, segundo a época em que a ação se passar”. [...] O Júri Dramático, nos termos propostos por João Caetano, viria sanar exatamente esta falha, orientando e fiscalizando as atividades artísticas do Teatro S. Pedro e da Escola Dramática.⁴²

Apesar do seu olhar complexo a respeito do seu ofício, um grande ator não constrói uma carreira apenas de glórias. Com ele não seria diferente. Do início dos anos de 1861, a meados de 1862, suas empreitadas dramáticas passaram do melodrama à tragédia, não deixando de visitar também o *vaudeville*. Entretanto, nada teria o mesmo peso das encenações que o levaram ao título de primeiro grande ator brasileiro. Depois da viagem à Europa nenhuma criação sua emplacou como sucesso incontestável. Não se questionava o título, mas a era de sucessos consecutivos havia terminado.

No dia 22 de junho de 1862, João Caetano já se encontrava com a saúde bastante fragilizada. Ele tentou voltar aos palcos, mas foi substituído de última hora por um colega de elenco. Em 24 de agosto de 1863, depois de alguns anos de sofrimento de disputas para continuar sendo respeitado e trabalhando, o primeiro grande ator dos palcos brasileiros morre aos 55 anos de idade. Muitos, após a sua morte conjecturaram a possibilidade do grande ator João Caetano ter falecido e deixado uma grande herança material para a sua família. Ledo engano.

Ilma. e Exma. Sra Marquesa de Olinda

V. Exa., é a única proteção que a providência me deparou, no estado de ruína a que me quer levar a vingança de um homem, e à (sic) inutilidade a que me reduziu uma moléstia horrível, adquirida no pesado exercício de trinta e cinco não de minha arte e sendo proverbial a bondade de coração de V. Exa., tenho fé de salvar-me da desgraça que me está

⁴² PRADO, 1972. Op. cit. p.160-161.

iminente e que V. Exa. Sem empenhará com o Sr. Marquês afim (sic) dele fazer válido o meu contrato, mandando que – em lugar das prestações que eu recebia no Tesouro – de-se-me as loterias que o governo me concedeu; mandando também que se me pague os meus atrasados e a diferença de quinhentos e tantos mil réis, que por engano de orçamento me descontaram na Tesouraria.

Exma. Sra – Creio que o meu estado de saúde pouco tempo me concederá de vida, mas tenho numerosa família, e permita Deus que seja V. Exa. O Anjo que a proteja!

Os inclusos papéis são para o Sr. Marquês que me ordenou lhos enviasse e eles entregues pela generosa mão de V. Exa. Obterão o favorável despacho; pela mão de V. Exa. a quem respeitosamente beijo.

De V. Exa.

Atento criado e obrigado

João Caetano dos Santos.⁴³

Além das glórias e ovações que recebera em vida, e do patrimônio imaterial que deixou aos seus descendentes e amigos de classe, nada mais restou. Antes de morrer, Caetano encontrava-se em um estado de muita dificuldade financeira, reivindicando pelo menos a manutenção do direito às loterias e o pagamento de quatro antigas mensalidades, não salgadas a tempo pelo Tesouro Nacional.

⁴³ INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO apud PRADO, 1972. Op. cit. p.183. (O documento original, segundo pesquisa de Décio de Almeida Prado, não contém data.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

JOÃO CAETANO – O triste fim de um pioneiro e multifacetado ator produtor

Este trabalho, através da complexa figura de João Caetano, figura capaz de assumir múltiplos papéis no campo do teatro pretendeu construir conexões entre este grande nome do teatro nacional e as experiências contemporâneas. João Caetano foi empresário, produtor, empreendedor, aspirante a docente, além de figura política singular na criação e no desenvolvimento das artes cênicas. Destaca-se sua capacidade reflexiva e compreensão sobre o meio no qual atuou ao longo de sua vida, além de suas intensas atuações.

Além de oferecer contribuição para pensar o teatro no Brasil, sua experiência instiga quem trabalha no campo da cultura a pensar seu próprio fazer e inovar, criar, construir novas estratégias diante de desafios, sejam eles antigos ou recentes. Ou seja, o verdadeiro papel do atual Produtor Cultural. A presença do ator-produtor enquanto elemento fundamental de criação do nosso Teatro Nacional só nos fez abrir os olhos para algumas evidências. Uma delas, já apontada por Tânia Brandão em seu livro *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, apenas ratifica a força e o desejo desses atores em construir um Teatro para o seu ofício. São eles, na verdade - os atores - o alicerce e a pedra fundamental do teatro brasileiro.

Desde então, a cada dia multiplica-se o número de artistas e, conseqüente a isso, o número de pessoas que se deparam com a necessidade dessa jornada dupla de funções para dar conta do seu ofício. Independente de ser por razões financeiras, conceituais e pessoais, atualmente essa dupla jornada artístico-empresarial é mais do que necessária. É vital para o alcance de uma carreira continuada e de qualidade. Ao menos, é o que a realidade tem mostrado no campo das artes. É através do entendimento um pouco melhor do papel do precursor João Caetano e do seu contexto histórico, que o jovem produtor teatral terá a possibilidade de desenvolver um caminho marcado majoritariamente por acertos do que por erros.

“Incêndios”, inveja, temperamentos difíceis, dificuldades financeiras, pessoas torcendo contra e atrapalhando o que fora planejado, insucesso e derrotas, querendo ou não, ainda fazem parte do nosso cotidiano de Produtores Culturais

Este trabalho não pretende ser o fim de um estudo, mas “um pontapé inicial” para novas pesquisas e desdobramentos a serem aprofundados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

AGUIAR, Flávio. *A comédia no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar Ltda., 1960. 4 vols.

AVELAR, Rômulo. *O Averso da Cena – Notas sobre Produção e Gestão Cultural*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: perspectiva, 2004.

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e fábrica de estrelas: Teatro dos Sete – Rio de Janeiro*: 7letras, 2002.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

CARVALHO, Enio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Ática, 1989.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Fapesp – Iluminuras, 2004.

CUNHA, Maria Helena. *Gestão Cultural: profissão em formação*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2007.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FERREIRA, GUIMARÃES & CÉSAR, Cassiano. *João Caetano dos Santos*. Rio de Janeiro: Typografia Lombaerts, 1884.

FERREIRA, Procópio. *Arte de Fazer Graça*. Rio de Janeiro: Empresa Brasil Editora Ltda., 1925.

FURTADO COELHO, L.C. *À Memória do Grande Ator João Caetano dos Santos*, (folheto). Rio de Janeiro, 1884.

GALANTE DE SOUSA, J. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Edit., 1938.

_____. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Edit., 1951.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro – DAC/ FUNARTE, 1978.

MARINHO, Henrique. *O Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

MARTINS PENA, Luís Carlos. *Folhetins*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

MELO MORAES FILHO, *João Caetano*. Rio de Janeiro: laemmert e C. editores, 1903.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator: estudo de fontes/ Décio de Almeida Prado*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: STN, 1962.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1890*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTOS, João Caetano dos. *Lições Dramáticas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

SANTOS, João Caetano dos. *Reflexões Dramáticas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

SILVA, Lafayette. *João Caetano e Sua Época*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

VERGUEIRO DA CRUZ, Abelardo. *Os Fluminenses no Teatro Brasileiro, João Caetano dos Santos*. Niterói: Companhia Editora Fluminense, 1928.

REVISTAS

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Pareceres emitidos por Machado de Assis. Revista do Livro*, nº1-2, Ano I, p. 178, junho de 1956.

Revista Bravo. *Para entender teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. Abril, 2010. 96p.

Revista de Teatro. Rio de Janeiro: SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, v.36, n.298, jul./ago. 1957. 28p.

R. MAGALHAES, Júnior. D. Pedro I e Os Artistas, Revista de Teatro, da SBAT, nº289, p.15.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS – SITES

AVERSA, Leonardo. *Jovens Atores sem patrocínio vão a luta e invadem os palcos do Rio*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/jovens-atores-sem-patrocínio-vao-luta-invadem-os-palcos-do-rio-3419883>.

FUNARJ – Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro. Sem identificação de autoria do texto. Disponível em: http://www.funarj.rj.gov.br/museus/mte_05.html

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Sem identificação de autoria do texto. Disponível em: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP117&t=densidade-demografica>.

SÉRGIO, Ricardo. *O Melodrama, estudos literários*. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1586835>.