

O TEATRO EM MINAS GERAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Elen de Medeiros

Quando se fala do teatro em Minas Gerais na primeira metade do século xx, as abordagens dão logo respaldo ao surgimento de um teatro institucionalizado no final dos anos 40, com a vida cultural na capital mineira já consolidada e as maiores e principais expressões em Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira e João Ceschiatti² (REIS, 2015). Em se tratando de dramaturgia, por exemplo, a *Dramaturgia de Belo Horizonte: primeira antologia*, organizada por Assis Benevenuto e Vinícius Souza, coloca em destaque uma produção que “veio desde meados do século xx, pouco a pouco, se estendendo em quantidade e diversidade” (BENEVENUTO; SOUZA, 2017, p. 9). Por outro lado, a obra de Ermínia Silva deixa bastante evidente que a circulação de espetáculos circenses foi a principal “forma de expressão artística que maior público mobilizava durante todo o século XIX até meados do XX” (SILVA, 2007, p. 20), incluindo-se aí o Estado de Minas Gerais como

² “Em 1940, Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira criou o Teatro do Estudante e, em 1946, João Ceschiatti foi convidado pela União Estadual dos Estudantes a reorganizar os trabalhos do grupo, visando incentivar o gosto pelas artes cênicas entre os estudantes” (REIS, 2015, p. 32).

paragem das companhias. Daí talvez que uma primeira reflexão sobre o que se produzia e circulava por aqui devesse ser majoritariamente sobre espetáculos populares, entre eles o circo e o circo-teatro, mas sem deixar de observar as festividades religiosas que também existiam. No entanto, o que queremos apontar nas próximas páginas é o quanto o teatro — e/ou as manifestações de teatralidade — se manifestou de forma plural e, sobretudo, numa encruzilhada entre o popular e as tentativas de institucionalização, que faziam coro com as manifestações da capital federal e com os anseios de uma sociedade em transição entre os hábitos rurais e o anseio civilizador.

NA MIRADA DO MODERNO

Muito já se tem observado, mundial e nacionalmente, sobre o quanto a virada do século XIX para o século XX foi um momento de impulso transformador na vida social, política, econômica e cultural. Se a Europa sofre profundas mudanças nesse período, o momento da encruzilhada naturalista-simbolista (SARRAZAC, 2017), responsável pela abertura para o moderno no teatro, o Brasil não fica atrás no anseio de modernização de suas cidades — e, por conseguinte, de seus hábitos e estruturação social. Tais anseios ganham impulso com a proclamação da República, em 1889, e com a mudança do próprio caráter político-social do Rio de Janeiro, que passa de uma capital do Império para *capital federal*. Tanto o movimento abolicionista no Brasil, em 1888, quanto a instauração de uma república fazem parte de um anseio que passa a ganhar força em meados do século XIX e vai se arraigando em todo o território nacional, que é a consolidação de uma sociedade burguesa e livre, de que fizeram parte um movimento eugenista e a alternância de poderes entre as grandes oligarquias dos estados federativos. A ideia de teatro que prolifera nos escritos, nas peças, nas notícias de jornal faz parte desse prisma, para o qual o movimento teatral institucionalizado deveria contribuir. Daí que já se vê uma rota inversa entre a modernização que encetou os movimentos europeus e aquela daqui: enquanto lá se vê pouco a pouco o tensionamento da estrutura burguesa, aqui se busca sua consolidação.

Ao tratar do teatro na passagem do século, Prado (1999, p. 144) observa que “no Rio de Janeiro, que concentrava praticamente toda a atividade cultural do País, reinava mais disciplina empresarial e maior senso de especialização por parte dos atores”, mas que ao se distanciar da capital federal, “poucas localidades conseguiam manter em funcionamento constante o seu ou os seus teatros”, afora umas poucas cidades que conseguiam repertório e temporadas suficientes para manter os edifícios em funcionamento. De todo modo, ter um teatro “aparecia mais como aspiração do que como realidade efetiva”, já que ter um edifício destinado às representações “era dever cívico de toda cidade”, ou seja, “o teatro figurava como brasão aristocrático, emblema de civilização, não como realidade efetiva” (PRADO, 1999, p. 145). Afirmção semelhante faz Duarte (2018, p. 109): “A construção de edifícios próprios para o funcionamento de teatros aparecia como importante indicador do grau de civilização das localidades”.

Eram os ares modernos soprando no Brasil que havia se tornado republicano havia pouco. Em Minas, a situação não diferia tanto, com a mudança da capital do Estado para a planejada Belo Horizonte, cuja construção ocorre justamente nesse período de transição de um país monárquico para um republicano, na esteira de um pensamento modernizador e progressista, que almejava cidades grandes, com avenidas largas e registros de uma civilização, nos moldes burgueses, em desenvolvimento. Foi ainda em 1893 que uma lei foi promulgada para transferir a capital do Estado de Minas Gerais de Vila Rica para Belo Horizonte,³ cidade construída sobre o antigo arraial Curral del-Rei, seguindo a perspectiva científica do positivismo. “A inauguração da nova capital em 12 de dezembro de 1897 trouxe novas demandas de seus habitantes. Era preciso proporcionar conhecimento cultural para a população e uma das medidas seria a fundação de um teatro”

³ “Em 17 de dezembro de 1893, foi promulgada pelo Governo do Estado a Lei n.º III[,], que aprovou o plano de Belo Horizonte e mudou o nome da capital, de Belo Horizonte para Cidade de Minas, que vigorou até 1901, quando retornou a denominação anterior” (ANEXO IV).

(REIS, 2015, p. 25). Por “conhecimento cultural” entendem-se os modelos civilizadores com que o teatro institucionalizado faria coro. Duarte (2018, p. 141), cujo argumento segue justamente essa reflexão da ação civilizadora do teatro institucional, observa que “era urgente, para que se cumprissem as esperanças de renovação social trazidas pela República, moralizar os teatros e renovar a literatura dramática nacional”, o que, sabemos, nem sempre ocorreu como planejado.

A partir de 1906, iniciou-se um período de obras para transformar o Teatro Soucasseeux em Teatro Municipal de Belo Horizonte. Em 21 de outubro de 1909, após três anos de obras conduzidas por José Verdusem, Belo Horizonte recebeu o Teatro Municipal, inaugurado com a apresentação do espetáculo *Magda*, de Sundermann, encenado pela companhia de Nina Sanzi, atriz mineira que fazia carreira na Europa. (REIS, 2015, p. 27)

Apesar de, desde os primeiros anos, a capital mineira ser detentora de um edifício teatral, o que se tem efetivamente são notícias de companhias e grupos teatrais vindos do Rio de Janeiro, alguns grupos amadores e ensaios no campo dramatúrgico por parte de alguns intelectuais. Seguindo a tônica e o gosto da moda cariocas, boa parte do repertório eram as revistas, gênero fortemente alimentado e difundido nos palcos da capital federal e que, curiosamente, contradiz a premissa da boa moral burguesa pelo tom irônico. Em artigo publicado no *Estado de Minas*, José Clemente⁴ nota que um “brilhante intelectual” (ANDRADE, 1982, p. 278), Arthur Lobo, teve levadas à cena no antigo Teatro Soucasseeux algumas revistas suas, “de muito espírito” (ANDRADE, 1982, p. 278): *O Gregório* e *A volta do Gregório*. Essa última, em sua estreia, foi vaiada por “estudantes da Faculdade de Direito, insuflados por indivíduos perversos” (ANDRADE, 1982, p. 278).

⁴ Pseudônimo do jornalista Moacyr Andrade. Artigo publicado originalmente no jornal *Estado de Minas* em 20 de novembro de 1973, sob o título “Os belo-horizontinos e o teatro”.

Para acentuar quanto a cidade compreendia teatro, querendo-o sob todas as formas artísticas, basta recordar que famosas companhias líricas e de operetas, italianas, que vinham ao Brasil para se exibirem no Rio, vinham também a Belo Horizonte. A cidade oferecia condições de recebê-la. E elas — é claro — só viam [*sic*] para ter lucro, pois elenco e montagem das peças eram caríssimas [*sic*]. (ANDRADE, 1982, p. 279)

Dessas observações, interessante apontar dois aspectos salientes: o primeiro, que companhias nacionais e estrangeiras viajavam pelo interior do país com seu repertório teatral; o segundo, que o gênero mais notadamente explorado era a revista. No cruzamento desses dois pontos, um nome: Artur Azevedo, principal dramaturgo do início do século xx. Autor de inúmeras revistas, em *O mambembe* (1904), ele explora justamente as dificuldades e percalços das companhias teatrais que viajam pelo país afora para sobreviver de sua arte, apontando para as condições do fazer teatral daquele momento do início do século xx. Nas palavras de Prado (1999, p. 145), “algumas companhias venceram anos a fio tais obstáculos, percorrendo as províncias e cidades situadas fora do circuito habitual. [...] O chamado ‘mambembe’ também tinha sua nobreza e sua plebe”.

Alberto Ferreira da Rocha Junior, Alberto Tibaji, em sua tese de doutorado, destaca a importância que São João del-Rei e Ouro Preto tinham para o teatro de Minas Gerais até meados do século xx, pelo menos até a década de 40, com a presença de grupos amadores locais e companhias que vinham de outras cidades. O autor levanta uma lista de autores e obras, entre elas várias de teatro de revista, inclusive do próprio Artur Azevedo, encenadas na cidade do final do século xix até meados do século xx, para destacar o movimento teatral na região (ROCHA JUNIOR, 2002).

O que queremos fazer notar nessa contextualização de uma produção e de um consumo de teatro em Minas Gerais da primeira metade do século xx, em diálogo com a produção da capital federal, é que temos aqui um processo de encruzilhada entre os hábitos e anseios iniciados no século xix — seja o de civilizar a plateia ou

de ampliar a veiculação teatral, seja a insistência a contragosto dos hábitos burgueses de gêneros “reputados inferiores”, como a revista e outros gêneros musicados, ou o circo-teatro — e a expectativa de consolidação de uma ideia de modernização, que teve início com a construção da capital mineira de forma planejada e pelo viés positivista. Não estamos tomando isso como ponto de embate, senão como cruzamento de anseios e perspectivas que alimentaram o teatro mineiro até, pelo menos, o final dos anos 40.

NAS ENCRUZILHADAS DAS MINAS E DAS GERAIS

Muitas informações ou mesmo o interesse por um teatro que mambembeava nas Minas e nas Gerais na primeira metade do século xx se perderam nas brumas dos anos. Mas a hipótese que lançamos, a partir de um levantamento de informações em jornais do Estado no período, é que, ao menos até os anos 40, Minas Gerais seguia os passos que marcaram a segunda metade do século XIX,⁵ ou seja, a presença de grupos vindos da capital ou de outras regiões, grupos amadores que tentavam estabelecer um teatro institucionalizado nas cidades, além de visitas de companhias de circo-teatro que arrebatavam público fora dos edifícios teatrais. Andrade (1982, p. 280) observa: “Não se suponha que as companhias vinham para apresentar-se a uma plateia caipira de basbaques que aceitavam tudo”. Clemente defende que a recepção teatral na capital mineira em seus primeiros 50 anos era interessada e crítica: “Havia críticos que davam suas opiniões nos jornais ‘Minas Gerais’ e o ‘Diário de Minas’, ou outros, sobre as apresentações líricas” (ANDRADE, 1982, p. 280). Por outro lado, em 1910 o que apareceu no periódico *Novo Horizonte* foi a seguinte impressão, um pouco diversa:

Já se vai tornando proverbial em Belo Horizonte a falta de público para festas de arte. Posto de lado o cinematógrafo que é realmente uma diversão moderna e predileta do povo, só circos de cavalinhos,

⁵ Seguimos aqui as reflexões de Duarte (2018).

as touradas e os cafés concerto logram alguma frequência do público da Capital.

[...].

[...] a verdade é que o Teatro, as conferências literárias, os concertos, todas as festas de arte, enfim, são abandonadas pelo povo!

(CRÔNICA, 1910)⁶

E o autor⁷ do texto continua reclamando da falta de gosto do público, notadamente em detrimento da presença das teatralidades populares, essas que realmente ganharam corpo e voz no final do XIX e assim se mantiveram até meados do século XX — a despeito de um teatro *moderno* já estar sendo alimentado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Rocha Junior (2002, p. 263) mesmo observa a força desse teatro em São João del-Rei, importante centro cultural mineiro do período. Além da revista, gênero estudado em sua tese de doutorado, o teatro amador da cidade apresentou diversos outros gêneros teatrais, a maior parte de teatro musicado: “Foram apresentadas várias operetas, comédias musicadas, burletas, *vaudevilles* etc., o que nos obriga a mencionar a convivência do teatro sagrado com o profano”.

Durante o período de maior atividade do Clube Teatral Artur Azevedo, de 1910 a 1945, o repertório da companhia amadora de São João del-Rei era basicamente formado por peças de convenção, ou “velha-guarda”, em que uma de suas características “é a preocupação em fazer rir o público” (ROCHA JUNIOR, 2002, p. 268). Aí vislumbramos esse cruzamento no qual o teatro de Minas Gerais se encontrava nesse período, entre o institucional e o popular, ou, como notou Tibaji, entre o sagrado e o profano (ROCHA JUNIOR, 2002). De um lado, o anseio por uma formação cultural dita “erudita”, segundo os moldes burgueses; de outro, a prevalência do gosto popular pelas culturas que escapavam a tais modelos e mesmo os ironizavam.

6 Atualizamos a ortografia dos textos de periódicos antigos, ajustando-a às normas vigentes.

7 Era habitual que os textos de jornais, salvo algumas exceções literárias, não fossem assinados, em especial as críticas e as notas.

É possível inferir, pelos jornais, que a circulação do circo e do circo-teatro foi muito mais intensa do que o teatro em si. Em Montes Claros, em 1929, noticiou-se a chegada do famoso Circo Nerino, com “25 artistas, que vêm obtendo sucesso nas cidades que têm visitado, sendo o seu repertório composto de comédias, dramas e revistas” (CIRCO, 1929, p. 1). E mesmo o teatro poderia ser vislumbrado sob duas perspectivas: de um lado, a prevalência de revistas e teatro musicado; de outro, peças cujo anseio era o de moralização de seu público. A título de exemplificação das encenações, em Pirapora foi apresentada, em março de 1914, uma opereta, *Os dois bebês* (sem autoria registrada), e, em maio do mesmo ano, noticiou-se a apresentação do drama *Deus e a natureza*, do jornalista Arthur Rocha. O que chama a atenção, mais do que os gêneros levados à cena, é a forma como reuniões em edifícios teatrais são encaradas. No mesmo jornal que noticia as peças, o autor reclama: “O modo de proceder de certas pessoas, durante as representações da companhia que ora nos visita, rindo nos momentos impróprios e conversando como se estivessem em suas próprias casas, é bastante incorreto” (REGISTRO, 1914, p. 2). E arremata: “Em qualquer plateia medianamente educada não se dão dessas coisas” (REGISTRO, 1914, p. 2). O anseio civilizador como visível pressuposto: entre dramas e o teatro musicado, era importante que a plateia soubesse se comportar no ritual litúrgico do teatro.

Convencionou-se — afora alguns feitos pontuais anteriores — considerar que o teatro moderno no Brasil se consolidou em meados do século xx, a despeito de as artes e a literatura terem passado pelo Modernismo de 1922. Em vista dessa ausência — que não pode ser explicada apenas por um atraso, senão por um processo complicado de entendimento da sociedade e do teatro —, não é de espantar que encontremos nas cidades mineiras (e não apenas em sua capital) o paradoxo presente em nossa produção teatral.

Assim, é possível observar, em publicação do jornal *A Tribuna* feita em dezembro de 1937, já em pleno Estado Novo, em Uberlândia, a passagem gloriosa e enaltecida da companhia de Jaime Costa, em espetáculo para homenagear o prefeito da cidade. Na ocasião, chama a atenção o repertório da companhia: *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna,

e *Bombonzinhos*, de Viriato Corrêa, ambos autores da conhecida Geração Trianon,⁸ que, com suas comédias de costumes, traduz bem os moldes morais burgueses e nacionalizadores da época. E, na mesma página da publicação, a notícia da presença do Circo-Teatro Amélia, que levava à cena uma *revuette* como um “verdadeiro arsenal de gargalhadas” (CIRCO-TEATRO, 1937, p. 4). Essa mesma companhia de circo-teatro, por sua vez, teve uma passagem inglória em Bom Despacho naquele mesmo ano, poucos meses antes, recebendo do público uma recepção nada aconchegante:

A nossa rapaziada implicou com um dos palhaços do circo que aqui está trabalhando. A muchachada cá da terra, nas funções do circo, dá mostras eloquentes da sua admiração por dois artistas que a companhia possui: Miss Robotini e Biscoito Duro. [...]

O tal palhaço, por não agradar, recebe chacotas dos rapazes. Em represálias, o palhaço, que é cacete a valer, dá respostas pesadíssimas, procurando ofender os nossos moços, que são pessoas de bom conceito e que, vaiando o paulificante clown, está num direito de quem paga entrada numa casa pública de diversões.

[...]

O tal palhaço sem graça, ao invés de dar respostas ofensivas aos nossos rapazes, devia capacitar-se de que é um purgante, um cacetérrimo, que faz mal aos nervos, que causa indigestão e que, com suas piadas pornográficas e destemperadas sacrifica o encanto dos espectadores do Circo-Teatro Amélia. (TRAÇOS, 1937)

Ainda para demonstrar a diversidade do que se via nas cidades mineiras, *A Tribuna*, periódico de São João, noticia a passagem da Companhia Negra de Revista pela cidade em fevereiro de 1927. E jornal de mesmo nome, mas de Uberaba, em junho de 1937, traz

8 Inaugurado em 1915, o Teatro Trianon se tornou o principal teatro do Rio de Janeiro até meados dos anos 30, sendo disputado pelos principais autores e pelas principais companhias da época. “Não foi apenas um espaço privilegiado de trabalho, mas também o símbolo de toda uma geração de autores e atores, significando inclusive um modo de fazer teatro de uma época” (BRAGA, 2012, p. 407).

informe importante, após notícia de espetáculo levado pelos artistas negros locais, de um curso de música ofertado aos atores negros da cidade, gesto que iria influir “muitíssimo para o progresso do teatro negro local” (COM O TEATRO, 1937, p. 3). Essas não são informações apenas ilustrativas, mas abrem outro flanco de reflexão acerca do que se produziu em matéria de teatro em Minas na primeira metade do século xx: ações de civilização, mas também ensaios de uma consolidação cênica e dramática, que virá efetivamente nos anos finais da década de 40, com a modernização acelerada da capital mineira, e que ganhará tônus na segunda metade do século xx. Em breve síntese desse período de maior articulação, Reis (2015, p. 32) observa como a capital foi produtora importante para a difusão das artes cênicas no Estado:

Apesar da inexistência de um teatro bem equipado, com estrutura e espaço cênico ideais, a década de 1940 foi marcada pelo surgimento e maior organização de grupos teatrais e suas tentativas de profissionalização. Apresentavam-se em cineteatros, auditórios e excursões pelo interior de Minas Gerais, pesquisavam e trocavam informações com as companhias que visitavam a cidade em turnê pelo país.

Muito se poderia ainda trazer a lume sobre o circuito cênico nessas encruzilhadas, para o que seria importante um sistemático levantamento das fontes de informações nos arquivos. O que almejamos aqui foi apontar alguma produção identificada e para aquilo que ela suscita de reflexão em nós: não diferente do restante do país, mesmo nos principais centros culturais do período, temos um teatro que ambiciona uma certa modernidade — sem entendê-la profundamente — e não nega suas raízes populares. Aliás, é nesse tipo de espetáculo — que ganhava contornos mais fortes fora dos modernos edifícios teatrais — que o público busca efetivo refúgio.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Moacyr Andrade. Coisas da capital já passada. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, v. 33, 1982, p. 241-288. Disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/1918.pdf. Acesso em: 1 fev. 2021.
- ANEXO IV: Síntese da história de Belo Horizonte. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/politica-urbana/2018/planejamento-urbano/cca_anexo_iv_-_sintese_da_historia_de_bh.pdf. Acesso em: 4 maio 2021.
- BENEVENUTO, Assis; SOUZA, Vinícius. *Dramaturgia de Belo Horizonte*: primeira antologia. Belo Horizonte: Javali, 2017.
- BRAGA, Claudia. A retomada da comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. p. 403-416.
- CIRCO-TEATRO Amélia. *A Tribuna*, Uberlândia, p. 4, 18 dez. 1937.
- CIRCO Nerino. *Gazeta do Norte*, Montes Claros, p. 1, 12 fev. 1929.
- COM O TEATRO negro. *A Tribuna*, Uberlândia, p. 3, 30 jun. 1937.
- CRÔNICA. *Novo Horizonte*, Belo Horizonte, n. 3, p. 3, nov. 1910. Não paginado.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. 2. ed. revista e ampliada. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- REGISTRO local. *O Pirapora*, Pirapora, n. 122, p. 2, 29 maio 1914.
- REIS, Glória. Belo Horizonte e o movimento teatral: trajetórias. In: SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leônidas José de (org.). *A arte e a cidade*: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, 2015. p. 25-66.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. *Teatro de revista no Brasil*: de Artur Azevedo a São João del-Rei. 2002. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. Tradução:
Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo:
Perspectiva, 2017.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade
circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

TRAÇOS e troças. *Voz do Sertão*, Bom Despacho, n. 149, p. 2, 18 jul. 1937.