

A escrita da história nos palcos

Teatro histórico e crítica literária na *Marquesa de Santos*

The Writing of History on the Stage

Historical Theater and Literary Criticism in the *Marquise de Santos*

ANGELA MARIA DE CASTRO GOMES¹

¹Programa de Pós-Graduação em História

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Av. Pasteur, 296, Urca, Rio de Janeiro, 22.290-240, Brasil

angelamariadecastrogomes@gmail.com

RESUMO Este artigo quer acompanhar a trajetória da primeira peça de teatro histórico a fazer grande sucesso, durante o Estado Novo, quando se lançara uma campanha de nacionalização do ensino, reforçando-se políticas culturais que privilegiavam ações educativas que mobilizassem mídias modernas — como o rádio, o cinema e o teatro —, capazes de atingir amplo e diversificado público. A Marquesa de Santos, de autoria de Viriato Corrêa, encenada pela Companhia Dulcina de Moraes, foi reconhecida como peça de divulgação do conhecimento histórico e fez grande sucesso de público e de crítica. Por isso, permite reflexões sobre a ação de mediadores culturais, como dramaturgos e críticos literários e teatrais, estes nos dando acesso à encenação, às reações do público e igualmente às concepções sobre as relações entre a história “científica” e o ensino de história para o grande público.

PALAVRAS-CHAVE imprensa, teatro histórico, mediadores culturais

Recebido: 29 mai. 2018 | Aceito: 17 jul. 2018

<http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752018000300005>

Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 34, n. 66, p. 669-698, set/dez 2018



ABSTRACT This article intends to accompany the trajectory of the first highly successful historical theater play during the Estado Novo, when a education nationalization campaign was launched, reinforcing cultural policies that favored educational actions using mobilized modern media — such as radio, cinema and theater — capable of reaching a wide and diverse audience. The *Marquise de Santos*, by Viriato Corrêa, staged by the Dulcina de Moraes Company, was recognized as a play containing popular knowledge and was a great success, both with the public and with the critics. It thereby allows reflections on the action of cultural mediators, such as playwrights and literary and theatrical critics, giving us access to its staging, the reactions of the public, and also to conceptions about the relations between ‘scientific’ history and the teaching of history to the general public.

KEYWORDS press, historical theater, cultural mediators

O teatro é ou pode ser na obra de educação nacional, um dos maiores esteios do poder público. Uma boa comédia repassada de sentimentos elevados, engendrada com elegância e com talento, executada com perfeito conhecimento de toda a carpintaria dos bastidores e levada à cena com entusiasmo, faz mais, pela saúde mental e cívica do povo, do que uma biblioteca de cem mil volumes. À biblioteca vão raros cidadãos desejosos de instruir-se, ao passo que para o teatro poderiam ser canalizadas grandes massas humanas, mediante um bem feito serviço de distribuição e de propaganda. (*Correio Paulistano*, 1939)

O pequeno fragmento, reproduzido nessa epígrafe, integra a seção, “Notas e comentários” do *Correio Paulistano*, com o título “Teatro Histórico”. A matéria é longa, embora não conste a identificação de seu autor. Publicada em maio de 1939, foi motivada pela próxima estreia, no palco do Teatro Sant’Ana da cidade de São Paulo, de uma nova peça histórica de autoria do escritor e dramaturgo, Viriato Corrêa — *Tiradentes* — que seria encenada por uma das mais prestigiosas companhias

da época: a de Delorges Caminha. O contexto político de sua produção e encenação era o do ano das comemorações do Cinquentenário da Proclamação da República no Brasil (em 15 de novembro) que, sugestivamente, coincidia com a passagem do segundo ano do Estado Novo, instaurado em 10 de novembro de 1937 (Gomes, 2017). *Tiradentes* fora especialmente escrito para essa ocasião, tanto que, com o patrocínio do Departamento Nacional de Propaganda (DNP), já fora levado ao ar no dia 21 de abril (dedicado ao herói da independência e da república), pelo *cast* do “Teatro em Casa” da Rádio Nacional, no programa oficial do governo, a “Hora do Brasil”.

Sua apresentação nos palcos começaria por São Paulo e seguiria para o Rio de Janeiro, o que não era algo novo nas excursões de companhias teatrais, nem na carreira de Viriato Corrêa. Aliás, a nota do jornal anuncia a estreia, lembrando o grande sucesso alcançado por uma peça anterior, encenada em 1938, também no gênero do teatro histórico: “todos nós antegozamos o prazer espiritual e o conforto cívico a nos serem proporcionados por esse trabalho do vitorioso autor de *a Marquesa de Santos*”.¹ O título dado à matéria queria destacar o valor do teatro e do teatro histórico, em particular, como meio de instrução e de promoção da “saúde mental e cívica do povo”, já que mediante um bom serviço de propaganda e distribuição — a que os poderes públicos deveriam dar atenção —, essa mídia poderia atingir “grandes massas humanas”. O teatro, devido a suas características de arte da representação e por se fundar na comunicação oral, era capaz não só de atingir um público que não sabia ler e escrever, como tinha a capacidade de, sendo feito “com elegância e talento”, transmitir conhecimentos de forma aprazível e “carregada de sentimentos elevados”. Tudo que era desejável à educação cívica do povo e que estava presente entre as principais diretrizes do Estado Novo. Tanto que, em 1938, o novo regime lançara sua grande campanha de nacionalização do ensino, reforçando a centralidade de políticas culturais que privilegiassem a escola, o livro e ações educativas que mobilizassem mídias modernas — como o rádio, o cinema e igualmente

1 “Teatro Histórico”, *Correio Paulistano*, 16 mai. 1939, p.5. As citações seguintes são dessa matéria.

o teatro —, capazes de atingir um amplo e diversificado público. Aliás, a importância da arte teatral, somada às demandas de seu meio artístico e empresarial, acabava de ser contemplada com a criação, em dezembro de 1937 (logo após a instauração do Estado Novo), do Serviço Nacional do Teatro (SNT), órgão do ministério da Educação e Saúde que tinha como diretriz básica o apoio do Estado ao desenvolvimento do teatro nacional.

A matéria do *Correio Paulistano* é enfática ao demonstrar o grande valor cívico pedagógico do teatro histórico para o Brasil. Dessa maneira, ela se torna um excelente ponto de partida para situar os objetivos deste artigo, que quer acompanhar a trajetória da primeira peça de teatro histórico a fazer grande sucesso, durante o Estado Novo. Ela começa destacando porque a encenação teatral devia ser estimulada como meio de “edificação patriótica”, o que era inteiramente distinto de meras “patriotadas”. Tais peças podiam instruir e emocionar o público, ao mesmo tempo propagando valores e conhecimentos. O que não era fácil, pois, para tanto, era preciso grande domínio dessa arte pelo autor, atores, enfim, por todos os membros de uma companhia. Teatro histórico, como explica, era “teatro de verdade”, quer dizer, com total controle da “carpintaria de bastidores”. Por isso, esclarece: “Nenhum de nós deseja que os comediógrafos ponham em cena um capítulo de Rocha Pombo, tal como ele nos é apresentado no seu célebre tratado”². Ou seja, o articulista deixa claro como, desde os primeiros anos do Estado Novo, narrativas sobre a História do Brasil chegavam aos palcos, fazendo sucesso através de um gênero teatral — o teatro histórico —, produzido por comediógrafos experientes e encenado por famosas companhias. Algo que certamente estava sendo bafejado pela política cultural do novo regime e por suas iniciativas diretamente voltadas para o teatro, como a criação do SNT comprovava. Também fica inteiramente evidente como, naquele contexto, havia certeza em relação à utilidade e potencialidade de diferentes mídias para a transmissão de valores e conhecimentos,

2 Rocha Pombo (1857-1933), amigo de Viriato Corrêa, era reconhecido como historiador e importante autor de manuais didáticos sobre História Universal, do Brasil, da América e do Paraná, todos escritos nas primeiras décadas do século XX e sendo utilizados em inúmeras escolas.

cada uma delas tendo suas especificidades e devendo ser estimuladas por sua capacidade de atingir públicos específicos, mais ou menos amplos, alfabetizados ou não, pelo recurso ao som e à imagem (Gomes, 2015).

Por tudo isso, as relações entre Estado e intelectualidade, especialmente nesse período, são intensas e complexas, como uma vasta literatura tem analisado (Sirinelli, 2003; Miceli, 2001). O que interessa em particular a este texto, é explorar a ação de um intelectual que, como autor de textos teatrais, vai tomar parte de uma ação educativa que se intensificou com o Estado Novo, mas o antecedeu de muito, uma vez que o potencial político-pedagógico do teatro era conhecido, admirado e mobilizado de há muito. Além disso, esse intelectual — Viriato Corrêa — também de há muito vinha se dedicando ao exercício de práticas culturais para o ensino da história a um grande público, experimentando mídias diversas, como jornais, revistas e livros, sem nunca abandonar sua atividade teatral (Oriá, 2011; Gomes, 2010; 2013).

Na primeira metade do século XX, ele é um caso paradigmático de mediador cultural voltado para a divulgação do conhecimento histórico, que se serviu privilegiadamente do impresso, para atingir um público adulto e infanto-juvenil. Mas aqui ele será acompanhado por via de sua ação como comediógrafo, o que coloca a imprensa em plano igualmente decisivo, mas diverso. Isso porque, se o acesso ao texto teatral nos remete ao suporte do livro, a encenação da peça exige, para uma aproximação possível, a consulta às páginas dos periódicos que anunciavam as peças, bem como às apreciações de jornalistas e críticos teatrais, que se dedicavam a cobrir a estreia dos espetáculos e também alguns momentos considerados especiais. Esse era o caso das peças que completavam cem apresentações, coisa rara e muito comemorada como sinal de sucesso para o autor e para a companhia. Uma celebração que vai ocorrer com *a Marquesa de Santos*, uma das peças de teatro histórico que alcançou, nos anos do Estado Novo, o chamado “centenário”.³

3 Mais três peças de teatro histórico chegaram ao centenário, o que mostra o sucesso de público que o gênero alcançava: *Carlota Joaquina* de Raimundo Magalhães Jr (1939); *Iaiá boneca* (1939) e *Sinhá moça* (1940) de Ernani Fornari.

Assim, se a ação de representar é, por si, uma ação mediadora (pois, o palco, dá voz e sentimento à palavra escrita), a ela se acrescenta outro tipo de mediação: a do crítico/jornalista, noticiando pontos altos e baixos da peça e, com seus comentários, aproximando o leitor/espectador do mundo do teatro, ao mesmo tempo em que registra as reações do público, durante e depois dos espetáculos.

VIRIATO CORRÊA E SUA MARQUESA DE SANTOS

No dia 16 de outubro de 1938, o jornal *Correio da Manhã* publicou uma matéria do literato e jornalista, Luiz Edmundo, intitulada, “A verdadeira Marquesa de Santos”.⁴ Mas ela não era motivada pela peça de Viriato Corrêa, encenada em São Paulo e na capital federal, naquele mesmo ano. Tratava-se de uma elogiosa resenha do livro de autoria de Carlos Maul, cujo título era *A Marquesa de Santos: seu drama e sua época*, recém-lançado pela editora carioca, A. Coelho Branco.⁵ Portanto, no mesmo ano, dois intelectuais se dedicaram a elaborar textos (uma peça teatral e uma biografia) em torno da mesma personagem histórica. Eles eram amigos, até porque ambos admiravam o historiador de “obra monumental”, citado no início da resenha: Manoel Bonfim.⁶ Segundo Luiz Edmundo, igualmente um fã, para Bonfim,⁷ havia no Brasil duas histórias em conflito: uma “da colônia, estrangeira” e “outra nossa”, que ainda era preciso escrever. Fora com a República (com maiúscula) que essa tarefa começara a ganhar importância e “se vulgarizaram os

4 EDMUNDO, Luiz. “A verdadeira Marquesa de Santos”, *Correio da Manhã*, 16 out. 1938, p.3. As citações seguintes são dessa matéria.

5 Carlos Maul (1887-1974) era jornalista e escritor. *A Marquesa de Santos* é seu livro mais conhecido. Publicou também *História da Independência do Brasil*, em 1921, no contexto das festas de 1922.

6 Na revista *Fon-Fon*, de 21 de março de 1931, há uma foto em que Corrêa e Maul estão com um grupo de amigos, visitando Manoel Bonfim na Casa de Saúde Doutor Eiras. Bonfim falece em 1932. Agradeço ao colega Orlando de Barros ter-me cedido essa foto.

7 Manoel Bonfim (1868-1932) era um médico sergipano, historiador e muito ligado à educação. Entre seus principais livros estão: *América Latina: males de origem*; *O Brasil na História*; *O Brasil na América*; e *O Brasil Nação*.

conhecimentos exatos das nossas coisas”. Muita verdade, “da qual nem sequer se suspeitava”, desde então apareceu, enfrentando a força “dos velhos métodos e do oficialismo que traçara os rumos antibrasileiros do exame do nosso passado”, como se nele nada existisse “digno de apreço e admiração!”.

Nos últimos dez anos, para Luiz Edmundo, esse panorama estava mudando e muito se escrevia “sem os preconceitos que viam no brasileiro de nossa história, uma ofensa a outros povos (...)”. O mérito do livro de Maul estava justamente em estudar o tema da independência em perspectiva diferente “da história convencional”. Sua biografia da marquesa era uma possibilidade de se fazer uma síntese da história da independência, mas apresentando um perfil de Pedro I e de outras figuras (como Gonçalves Ledo e José Clemente Pereira) distinto do que até então era conhecido. Domitila, sempre tão “rudemente atacada”, continuava a mulher que fora amante do Imperador, mas surgia também como alguém “acima do nível de mediocridade das mulheres de sua época”, e uma paulista “muito brasileira”. Ou seja, a matéria destacava como grande mérito, essa reconfiguração da história do Brasil, por meio da apresentação de novos perfis de personagens, em que se enfatizava o “lado brasileiro”, o que significava situá-los na sociedade de Corte do século XIX, sem depreciar, mas também sem só enaltecer, o regime monárquico.

A peça de Viriato fazia exatamente esse mesmo tipo de reconfiguração, em especial em relação à marquesa, o que seria observado nos jornais, quando de sua estreia. Para uns, ela era uma real contribuição; para outros, mera “fantasia”. Mas, nas duas apreciações, resultava do trabalho de um homem do teatro e não do de um historiador dedicado a escrever compêndios. Por isso, vale destacar como, quer a peça, quer o livro estavam sendo inseridos no esforço de escrita de uma história mais “brasileira” (que vinha crescendo com a república), em distinção à história anterior, chamada de oficial, estrangeira ou da colônia, por “deturpar” o passado nacional. Uma distinção de vocabulário que situa uma autêntica batalha memorial, travada desde a proclamação, mas que ganhou vulto nas décadas de 1920/30, sobretudo com as festas do

Centenário da Independência. Observações que evidenciam que se sabia ser o passado uma construção do presente daqueles que se dedicavam a estudá-lo, sofrendo o impacto das conjunturas políticas. O elogio do crítico se dirigia a autores, como Maul, que faziam essa narrativa nacional/nacionalista durante o Estado Novo. Contudo, ela vinha de mais longe, como assinalado, apontando uma importante transformação na escrita da história do Brasil (Guimarães, 2003).

Viriato Corrêa era um dramaturgo experimentado nos anos 1930. Ele escrevia para teatro desde os anos 1910, sendo conhecido por suas comédias de costumes regionalistas, entre as quais, *Sertaneja* (1915), *Juriti* (1919) e *Nossa gente* (1920) são destaques. Em 1921, participou de um grupo considerado inovador da linguagem teatral, já que se propunha a criar uma dramaturgia voltada para assuntos brasileiros e com prosódia e autores brasileiros: o movimento Trianon, integrado também por Oduvaldo Viana, Abigail Maia e Nicola Viggiani. Eles criaram a Companhia de Comédias Brasileiras, de curta duração, mas de importante contribuição pelos autores e atores que revelou. A produção teatral de Viriato pode e deve ser entendida como parte de um projeto maior, associado à sua produção de jornalista e literato, até porque tinha a mesma orientação: era nitidamente comprometida com as “coisas brasileiras”. Contudo, é no pós-30 que ele se dedica às peças de teatro histórico, típicas do Estado Novo. Além da Marquesa de Santos, de 1938, escreve *Tiradentes*, de 1939; *O caçador de esmeraldas*, de 1940; e ainda o *Príncipe encantador*, de 1943.

Nos anos 1920, uma crítica publicada no *Jornal do Brasil*,⁸ já considerava sua contribuição relevante, ao construir uma narrativa que combinava “autenticidade” e “fantasia”, não dispensando a leitura criteriosa da bibliografia “dos historiadores de ofício” e até mesmo o uso de documentos históricos. Seus textos eram um bom exemplo de alguém que podia ser mais *conteur* ou mais historiador, dependendo do tipo

8 “Crônica literária, Crítica a *Brasil de meus avós*, CEN, São Paulo”, *Jornal do Brasil*, 25 nov. 1927, p.8.

de conto ou crônica que escrevia e também do tipo de leitor a que se dirigia. Dito de outra forma, o trabalho de Viriato Corrêa reunia literatura/ficção e história/não ficção, em doses que dependiam do gênero praticado e do público visado, ficando muito claro que ele não era um “historiador de ofício” (Aguiar; Bommehy; Vasconcelos, 1997). Assim, o crítico termina sua matéria, recomendando todos os livros do autor: “A nossa história, ou antes, a nossa *cultura histórica* tem tudo a aproveitar desses curiosos documentos, entre imaginosos e verdadeiros”.⁹

O vocabulário do comentário é valioso, porque fica claro que o objetivo do crítico era distinguir dois tipos de narrativas históricas: a dos “historiadores de ofício” e a dos que, em sua percepção, contribuíam para a *cultura histórica*, que excederia a produção erudita, abarcando formas de divulgação que comportavam a “fantasia” ou a “imaginação”. De fato, a construção de uma cultura histórica republicana deve bastante a intelectuais que se dedicaram a práticas de mediação cultural, produzindo textos diversificados e, por suas características, ainda pouco valorados. No caso específico do teatro, é possível perceber que Viriato Corrêa é identificado como um divulgador da história e não como um historiador, ficando evidentes as ambiguidades de sua escrita entre a verdade documental da história e o romanesco da ficção literária (Rocha, 2011). Aliás, um dos pontos altos da trajetória desse intelectual foi sua *Marquesa de Santos*, sendo o ano de 1938 de ouro para ele. Além do sucesso da peça, em 1938, a Companhia Editora Nacional (CEN), de São Paulo, lançou *Cazuza*, considerado um dos clássicos da literatura infantil brasileira. Tendo reconhecimento imediato, esse livro vendeu muito e permaneceu sendo lido nas escolas até pelo menos o fim dos anos 1980. Além disso, foi em outubro de 1938, que Viriato foi eleito para Academia Brasileira de Letras (ABL), algo com que sonhava e porque lutou muito tempo.

9 “Crônica literária, Crítica a *Brasil de meus avós*, CEN, São Paulo”, grifos do autor que não assina a matéria.

O TEXTO DA PEÇA E SUA MUSA

A *Marquesa de Santos* de Viriato Corrêa subiu aos palcos paulistas e cariocas em 1938 e, nesse mesmo ano, como mencionado, seu texto foi publicado pela Getúlio M. Costa Editora.¹⁰ Na folha de rosto fica-se sabendo que era uma comédia em três atos e sete quadros, havendo três números musicais de autoria do maestro Villa Lobos. A menção a Villa Lobos (abaixo do título) já evidencia o prestígio da encenação, completado pelo fato de ser uma “exclusividade da Companhia Dulcina-Odilon” (Ferreira, 2010, p.124 e ss). Por isso, era proibida a sua “representação no teatro, no cinema e no rádio por profissionais ou amadores”, como era avisado no início da publicação.

A peça foi uma sugestão e demanda de uma das maiores atrizes dos palcos brasileiros daquela época: Dulcina de Moraes (1908-1996), que foi a marquesa desde a concepção do espetáculo. Devido a isso, ela “pertencia” à sua companhia, dividida com o marido, Odilon de Azevedo, grande ator e também empresário. A recepção da peça é a de um triunfo para seu autor, para a companhia que a encena e, segundo alguns críticos, para o teatro nacional. Um de seus atrativos era o fato de contar com a música do maestro Villa Lobos. As composições eram: a *Gavota Choro*; a *Valsinha brasileira* e o *Lundu da Marquesa de Santos*, todas encomendadas pelo autor. A valsa, o choro e o lundu eram ritmos que, sabidamente, eram apreciados nos salões do século XIX, nos dois últimos casos, com adaptações (Valença, 2000).

A personagem da Marquesa de Santos frequentava o imaginário dos brasileiros há bastante tempo. Paulo Setúbal, intelectual paulista, foi um de seus maiores divulgadores.¹¹ Seu romance, publicado em 1925 pela CEN, foi um sucesso de vendas tão grande para a época, que é

10 É com uma cópia dessa edição que estou trabalhando.

11 Paulo Setúbal (1893-1937), paulista, advogado e escritor, fez incursões na política durante a Primeira República. Foi um dos maiores nomes do romance histórico no Brasil dos anos 1920/30, sendo dos autores mais vendidos pela CEN. *A Marquesa de Santos* foi seu primeiro romance, de muitos que escreveria especialmente dedicados à saga das bandeiras paulistas.

considerado o primeiro *best-seller* brasileiro. Mas esse não foi o único livro de destaque dedicado à personagem. Antes dele, Alberto do Rego Rangel, em 1916, publicou, *D. Pedro I e a Marquesa de Santos*, sendo um dos autores mais citados por Setúbal e Viriato.¹² Este, inclusive, escrevera crônicas sobre ela, *D. Pedro I e a Corte no Primeiro Reinado*, no livro *Histórias da nossa História*, de 1920, publicado pela Getúlio Costa/Monteiro Lobato.

O autor, entre 1920 e 1938, escrevera seis livros com temáticas variadas sobre História do Brasil, para um público adulto. Dois deles merecem menção. *Gaveta de Sapateiro* — de 1932, lançado pela CEN —, por ser uma compilação de crônicas escritas para uma coluna do *Jornal do Brasil*; e *Alcovas da História: cantinhos, escaninhos e vida histórica do Brasil*, de 1934, da Civilização Brasileira, braço da CEN no Rio de Janeiro. Neste livro, 90 das 247 páginas são dedicadas a uma crônica sobre os Andradas e o episódio da dissolução da Constituinte em 1823. Quer dizer, era uma narrativa voltada à figura de Pedro I e à situação política do Brasil no início de seu reinado, com um tipo de abordagem histórico-literária que, na linguagem atual dos historiadores, privilegiava o cotidiano da política. Por fim, vale registrar que, em 1932, no Teatro João Caetano, encenou-se uma comédia musical de Luiz Peixoto e Baptista Jr., intitulada *A Marquesa de Santos*.¹³ Com essas informações sobre o trabalho do autor, e considerando o interesse que a Marquesa despertava no público, vamos partir para a leitura do texto da peça e das notícias sobre sua recepção.

Uma peça teatral é escrita para ser “vvida” pelos atores e atrizes, além de poder contar com um “diretor de cena”. Alguns espaços, contudo, são reservados às orientações do autor para a encenação. Um

12 A 1ª edição do livro é de 1916. Em 1928, ainda se beneficiando das festas do centenário da Independência, ganhou uma 2ª edição. Alberto Rangel (1871-1945), engenheiro militar e literato, foi logo reconhecido com a publicação de *Inferno Verde*, de 1908, com prefácio de Euclides da Cunha. Ele escreveria outros ensaios com temática histórica (1935, 1937 e 1945), até porque, no serviço diplomático, pesquisaria arquivos em Portugal, Espanha, Inglaterra e França, país onde permaneceu até o início da Segunda Guerra Mundial, quando volta ao Brasil.

13 *Correio da Manhã*, 10 mar. 1938, p.8. Ainda não localizei e estudei a peça de 1932.

deles é a lista de personagens, que pode conter recomendações sobre a concepção que o autor deseja imprimir a eles. Nessa peça são 15 as personagens, além da presença de convivas e criados. Domitila é “mulher elegante, fina, sedutora, ardente, amorosa. 26 anos. Dulcina”. O Imperador D. Pedro I é “violento, agitado, áspero. É um desigual, um desequilibrado. 25 anos. Odilon”. Como se vê, a figura do Imperador, conforme descrita, não é nada elogiosa, ao contrário da de Domitila. A Marquesa é, na peça, basicamente, uma mulher encantadora que ama o Imperador e ainda mais o Brasil. É uma patriota, pois este amor a tudo e a todos se sobrepõe. Na verdade, as duas personagens são bem estilizadas em termos de valores e comportamentos, sendo que Domitila é francamente favorecida, enquanto D. Pedro I, considerando-se apenas as observações de Viriato, tinha poucas qualidades. Boa parte das demais personagens de *Marquesa de Santos* integra sua família (mãe, irmã, irmão, sobrinha), sendo destaques também os “favoritos” do Imperador: Chalaça (Antônio Gomes da Silva), João Pinto e Plácido. A Baronesa de Marambaia, uma encarnação típica do que seriam as mulheres da Corte, tem presença marcante, assim como José Bonifácio de Andrada e Silva, sempre muito digno. Já a Imperatriz Leopoldina tem atuação reduzida (apenas no primeiro ato), mas em momentos de grande dramaticidade. O cenário, “firme e para todos os atos”, é o gabinete de trabalho do Imperador no palácio da Boa Vista, local onde recebe os íntimos.

É todo de ouro, marfim e seda. (...) Rica mesa de trabalho ao centro do 2º plano. Móveis antigos. Um cravo. Nas paredes, painéis a óleo. Um deles é Otelo assassinando Desdêmona, painel esse que, no final do 2º ato, vai ser ferido a bala. Castiçais de prata, lustres de cristal etc.¹⁴

A peça, portanto, é encenada dentro do palácio e todos os seus personagens são nobres ou giram em torno deles. O “povo brasileiro” é

14 CORRÊA, Viriato. *Marquesa de Santos, comédia em 3 atos e 7 quadros* (três números de música do maestro Villa Lobos). Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa Editora, 1938, p.9. As citações seguintes serão sempre dessa edição.

lembrado em certas ocasiões, mas não há qualquer menção à escravidão nem a escravos. O primeiro ato da peça se passa no ano de 1823; o segundo tem um quadro em 1827 e o outro em 1828. O terceiro ato é todo passado em 1829. Ou seja, a história começa após a Independência, com a Marquesa já na Corte, e termina com a separação do casal e a partida definitiva de Domitila para São Paulo.

O primeiro quadro do primeiro ato é dominado pela trama política que opõe José Bonifácio à Marquesa, em função da repressão à revolta paulista que afastou Martim Francisco de Andrada, irmão de José Bonifácio, da Junta Governativa da província. O episódio põe em cena um confronto de ordem política e moral, já que os favoritos do Imperador mencionam em suas conversas dois “partidos: o da “paulista”, que seria o dos “espertalhões”, e o da Imperatriz, em que Bonifácio — homem velho, sábio e vivido — tinha seu poder ameaçado. A Marquesa é caracterizada como tendo forte influência sobre D. Pedro, embora o comentário geral fosse de que ninguém “mandava no Imperador”. Nesse primeiro ato fica evidente, através do desprezo de Bonifácio e da Baronesa de Marambaia por Domitila e sua família, como eles foram recebidos na Corte: como um “bando de aventureiros”. Algo que é condensado no episódio em que a Marquesa vai ao teatro, onde se encontra o Imperador, sendo impedida de entrar.

No caso da revolta paulista, o conflito se coloca porque D. Pedro resolveu anistiar os envolvidos, enquanto Bonifácio entendia que os acontecimentos exigiam repressão. O Imperador se declarava cansado de tanta oposição: a Câmara, São Paulo, o Norte, todos estavam contra ele. O ato se encerra com grande tensão, pois Bonifácio acusa a Marquesa de receber dinheiro para intervir a favor dos revoltosos junto ao Imperador, o que é veementemente negado por ela. Enfim, Bonifácio acaba pedindo sua demissão do ministério, sob os olhares da Marquesa. Quando ele vai sair de cena, percebe-se a presença da Imperatriz, que tudo assistira. Bonifácio beija-lhe as mãos. O silêncio é total.

O segundo quadro, tem início com o Imperador agitado, falando sobre a dissolução da Constituinte. Fora provocado pelos Andradas, atacado pelos jornais. Sem a dissolução da Assembleia seria destronado.

Os Andradas deveriam partir para o exílio. A intriga desse quadro é tecida pelos favoritos, especialmente Chalaça, que planeja que o navio que levasse os Andradas seguisse para Lisboa, onde seriam presos como inimigos de Portugal, por serem a favor da independência do Brasil. Ao comentarem o excelente plano com a Marquesa, são surpreendidos por sua reação. Ela não “consentiria” com tal atitude: “entregar a autoridades estrangeiras vultos eminentes de meu país. Principalmente para que sejam castigados pelo crime de terem feito a independência do Brasil”.¹⁵ Mais impressionante ainda, para a caracterização da Marquesa (e de D. Pedro), é a cena que encerra o primeiro ato. Ao ser surpreendido por Leopoldina em atitude amorosa com Domitila, o Imperador se irrita com as reclamações da esposa. Seu “desequilíbrio” chega ao ponto de levantar a mão contra a mulher. Quem o impede? Domitila: “Na Imperatriz não se toca”. Cai o pano para o intervalo.

O primeiro ato é central para a construção dessa Marquesa encarnada por Dulcina, que se apresenta com beleza e dignidade, ao respeitar seus maiores adversários políticos — os Andradas — e, principalmente, a esposa do Imperador. Tudo, por amor ao Brasil. O segundo ato faz o mesmo para D. Pedro, mas em direção inversa. A encenação começa em 1827, com a D. Leopoldina morta e a Corte cercada por especulações de um possível e indesejado casamento entre a Marquesa e o Imperador. Esse é um ato que pode ser visto como um movimento que vai do amor romântico ao mais colérico. Nele, a família da Marquesa tem protagonismo, e grande parte da ação se desenvolve durante um baile, em que o anúncio do noivado do par romântico poderia ser realizado.

O primeiro quadro é um dos momentos mais intensos da peça. Em conversa com a mãe, Domitila se mostra enciumada e se diz apaixonada por D. Pedro desde o instante em que o viu, no dia 7 de setembro de 1822. E, assumindo a posição de testemunha ocular da história, conta à mãe como ele, “braço estendido como se quisesse alcançar o céu, gritou

15 CORRÊA, Viriato. *Marquesa de Santos*, p.34.

com força, para o mundo inteiro ouvir³: Independência ou Morte! A grande emoção de Domitila (e da plateia) é rompida pelo comentário da mãe: Uma pena, pois para se casar com D. Pedro seria necessário um plano frio e uma paixão estragaria tudo. De fato. O restante do ato — confirmando a fama de mulherengo do Imperador —, gira em torno de seus interesses amorosos. Primeiro pela irmã da Marquesa, que efetivamente estava envolvida com ele, com o conhecimento do marido. Se não bastasse, Domitila (e a plateia) assiste às investidas de D. Pedro sobre a filha, de 16 anos, dessa sua irmã e igualmente amante.

O restante do ato é agitado pelos eventos que se desdobram dessa decepção da Marquesa e, particularmente, pela reação violenta e ciumenta do Imperador, ao vê-la desconsolada, em conversa com um admirador. É quando o quadro de Otelo e Desdêmona justifica sua presença no cenário. Em fúria, D. Pedro, acaba alvejando a dama da tela, produzindo susto em todos que estão no baile. Um descontrole, que seria justificado por Domitila. Cai o pano. A plateia está ante um Imperador não só mulherengo, como desequilibrado em vários sentidos. Por outro lado, a família da Marquesa não se sai nada bem, tanto a irmã, como a mãe. Mas a própria Marquesa, não fica mal; bem ao contrário.

O primeiro quadro do terceiro ato, passado em 1829, começa com D. Pedro e seus favoritos tocando um lundu, composto em homenagem a Domitila. Fica-se sabendo que ela partira para São Paulo, em função das tratativas do casamento de D. Pedro com uma princesa europeia. Mas ela acaba voltando ao Rio, ante a demora das negociações e para desespero dos favoritos, que a querem distante. Tanto que, no início do segundo quadro, é Domitila quem canta a música, cercada pelo Imperador e pela Baronesa de Marambaia, ao cravo, evidenciando a transformação ocorrida na Corte, face a uma inesperada e renovada ascensão de Domitila. Essa composição, de Villa Lobos, seria considerada como decisiva para o clima sentimental da peça. Só que tal ascensão é tão rápida quanto breve, sendo interrompida pela notícia do aceite de D. Amélia, princesa jovem e, pior, bonita. É nessa situação que se inicia o último quadro da peça, seu momento de clímax. A Marquesa estava

sendo forçada a abandonar a Corte, acusada de tentar matar a própria irmã e rival. Ela resiste, mesmo quando o Imperador ameaça recorrer à Câmara para expulsá-la da Corte. Sua presença era um óbice à realização de seu casamento. Então ela o enfrenta:

Hoje és o déspota que saiu do coração do país. A nação já não te estima. Tudo fizeste para perder o amor do povo. Dissolveste a Constituinte. Sufocaste a vontade nacional. Fuzilaste frei Caneca. Fuzilaste o padre Mororó. Fuzilaste Ractliff. A Câmara não te atenderá.¹⁶

Ou seja, Domitila elenca uma série de eventos reprimidos por D. Pedro, justamente porque questionavam sua autoridade. Na verdade, ele perdera “o amor do povo”. Já a Marquesa colocava-se ao lado da “vontade nacional” que estava sendo sufocada. Mas ainda assim, continuava amando D. Pedro e se recusava a deixar a Corte. Entretanto, quando o Imperador declara que sua posição o deixava mal ante o mundo, ela entende que a questão não envolvia apenas D. Pedro, mas o Brasil. Então, surpreendendo a todos, decide partir. Prepara-se para sair de cena (do palco e da vida do país), majestosamente. Despedindo-se de todos, deixa cair seu lenço. É para que D. Pedro enxugue as lágrimas que vai derramar por ela. Fim do espetáculo. Muitos aplausos.

A RECEPÇÃO DA PEÇA NOS PERIÓDICOS

A cobertura que a imprensa dedicava aos espetáculos teatrais, sobretudo os que atraíam grande público, constitui-se uma das poucas possibilidades de aproximação, tanto da reação do público ao texto encenado como da reação dos críticos, isto é, da avaliação daqueles que formavam a opinião dos espectadores sobre o valor artístico da peça.

A *Marquesa de Santos* estreou em São Paulo, no Teatro Sant’Ana, em 4 de março de 1938. Segundo o *Jornal do Brasil*, um dos vários periódicos que noticiou o espetáculo, o êxito foi excepcional, “como talvez

16 CORRÊA, Viriato. *Marquesa de Santos*, p.89.

não tenha havida igual no Brasil”.¹⁷ Um dos indicadores desse sucesso foi a própria cobertura do *JB*, que iria acompanhar a temporada, transcrevendo quase diariamente matérias de jornais paulistas, preparando, assim, a chegada da peça ao Rio de Janeiro.¹⁸ A estreia na capital federal estava marcada para 30 de março, e seria no Teatro Rival, uma boate recém reformado para reabrir por ocasião dessa encenação. Ou seja, a chegada de *Dulcina de Moraes* no Rio, como a *Marquesa de Santos*, foi precedida pelos ecos dos aplausos que recebeu em São Paulo. E eles foram calorosos. A começar pelo fato da companhia ter reservado o Teatro Sant’Ana por duas semanas. Depois, seguiriam para Poços de Caldas. Mas isso não ocorreu, ante o grande afluxo de público. A companhia decidiu permanecer na capital paulista, mesmo tendo que desembolsar uma boa quantia para manter o palco do teatro. Dessa forma, a temporada alongou-se por quatro semanas, tendo alcançado a cifra de 50 mil espectadores, o que marcava “um capítulo absolutamente inédito nos anais do teatro de declamação daquela metrópole”.¹⁹

Mas isso não é tudo. Entre as notas dos jornais cariocas, uma é especialmente interessante por ser uma entrevista de Viriato Corrêa, concedida à redação do *Jornal do Brasil*, dias antes da estreia na capital federal.²⁰ De início, o autor é apresentado como muito querido pela imprensa, pois seu nome está vinculado a “empreendimentos que enriqueceram a cultura nacional”. Ele lutara muito e vencera, encontrando-se “consagrado de vez com o sucesso de sua peça *Marquesa de Santos*”. Viriato agradece, mas confessa seu nervosismo ante essa nova estreia,

17 “Coluna Teatro”, *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1938, p.12. Essa coluna do *JB* era, segundo a literatura, de autoria de Paschoal Carlos Magno, mas, na matéria, não há sua assinatura.

18 A recepção da peça foi acompanhada nos seguintes periódicos: *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Revista da Semana* e *Fon Fon*. Há inúmeras referências a jornais paulistas nesses periódicos, o que nos permitiu uma boa aproximação. A Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional foi fundamental. Agradeço a Vinicius de Moura Ribeiro, aluno da UNIRIO, a ajuda no levantamento.

19 *Jornal do Brasil*, 25 mar. 1938, p.12.

20 “Duas palavras com Viriato Corrêa sobre ‘A Marquesa de Santos: recordando suas emoções de autor’” *Jornal do Brasil*, 26 mar. 1938, p.14.

bem como sua surpresa com a acolhida em São Paulo. Compara sua alegria a de um pai que vê “o filho honrar-lhe o nome e fazer carreira”. Desde *Sertaneja e Juriti*, ele se afeiçoava paternalmente a suas criações. Porém, agora, a responsabilidade era maior, mas, como diz o repórter, também os louros. Fica-se sabendo, então, que o autor estava absolutamente satisfeito com a encenação, que correspondera 100% ao que havia idealizado. Os atores, especialmente Dulcina e Odilon, encontravam-se totalmente adaptados aos papéis que traçou. Todos, de fato, estavam muito bem. A colaboração de Villa Lobos era imensa e havia ainda a participação de Hippolyto Collomb, responsável pela montagem da peça. O mesmo jornal já entrevistara Collomb, que acentuara a liberalidade da companhia para com a encenação, já que nela se despendera mais de cem contos de réis! Algo inusitado para os padrões da época, que justificava os elogios ao cenário e figurinos.

Quanto à recepção pelo público paulista, outra entrevista de Viriato, concedida à *Gazeta de Notícias*, é ilustrativa.²¹ Segundo sua descrição, o Sant’Ana estava “transbordante” na noite de estreia. Desde a véspera, as duas apresentações estavam esgotadas. Contudo, sua maior surpresa não foi o brilho da companhia, mas a reação do público, que desde as primeiras cenas mostrava seu grande interesse. Já ao final do primeiro quadro, ao descerem as cortinas, ouviram-se palmas. No segundo quadro, após uma cena dramática entre o Imperador, a Imperatriz e Domitila (aquela em que D. Pedro ameaça Leopoldina), quando o pano vai cair, o teatro verdadeiramente desaba em aplausos. E eles não cessam. Seu nome é gritado pela plateia. Nunca vira algo assim; fica estupefato e não quer seguir Odilon, que vem buscá-lo para ir ao palco. Mas a plateia exige sua presença, e ele se apresenta, sendo alvo de uma homenagem, que “seu coração jamais esquecerá”. O segundo ato não é menos impressionante. Logo no primeiro quadro, Domitila/Dulcina recita genialmente a passagem do grito do Ipiranga. Ao dar o

21 “O surpreendente êxito de A Marquesa de Santos: Viriato Corrêa concede-nos palpitante entrevista sobre esse grande sucesso do Teatro Nacional”, *Gazeta Teatral, Gazeta de Notícias*, 17 mar. 1938. p.8.

brado de “Independência ou morte!”, o público irrompe em aplausos em cena aberta, por longos segundos. O final do segundo ato também recebe muitas palmas (trata-se do tiro dado por D. Pedro no quadro de Otelo e Desdêmona). Os atores são chamados e o pano fica subindo e descendo muitas vezes.

O terceiro ato, conta Viriato, é interrompido três vezes por aplausos em cena aberta, em momentos que ele jamais imaginou. No final da peça, a emoção é total. A dele também, como quer remarcar, agradecendo aos atores, atrizes, montagem e música: “Mas o imenso sucesso da peça, meu caro amigo, não é da peça que eu escrevi, e sim da montagem, e da interpretação que Dulcina e Odilon lhe deram”. Vale assinalar, que é justamente durante o terceiro ato que o *Lundu da Marquesa de Santos* vem à cena e por duas vezes. A primeira, logo ao subir da cortina, quando o Imperador com um violino, o Chalaça ao piano e João Pinto na flauta entoam a música que está acabando de ser composta. O Imperador, referindo-se ao lundu em homenagem a Domitila, então afastada do Rio de Janeiro, comenta: “Está muito triste, não é verdade?” Estava. Mas ela logo voltaria e abriria o segundo quadro do terceiro ato, cantando o lundu, para júbilo da plateia.

Tratava-se de ver como reagiria o público carioca. Não foi muito diferente. O espetáculo de estreia foi reservado às autoridades governamentais, corpo diplomático, imprensa e convidados. Só no dia 1º de abril o público assistiu ao espetáculo, “em delírio”, interrompendo a representação várias vezes. No dia 6 de abril, para comemorar o centenário da morte do patriarca da Independência, José Bonifácio, o *JB* informou que haveria uma seção especial. Esse personagem cabia a Átila de Moraes, que desempenhava um patriarca “de ótimo quilate, agressivo e digno, na sua firmeza em arrastar a cólera da favorita e o desagrado do soberano”.²² Apenas uma das magníficas interpretações, diz o jornal com admiração pelo elenco. Dulcina era uma Domitila ímpar, que demonstrava ser mais uma

22 “Coluna Teatro”, *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1938, p.12.

vítima dos acontecimentos e de si mesma do que senhora do seu destino. (...). Sua atitude mesclada de elegante ironia, paixão exaltada e amor próprio em revolta, manteve a assistência num encanto que nela corrigiu muito, sem dúvida, do seu habitual conceito sobre tão destacado vulto feminino da era imperial em seu início. Por sua vez, Odilon, como Pedro I, soube marcar com acerto o papel do Bragança, contraditório e autoritário, no qual o homem sempre esteve em luta com o imperador. Foi ora comoventemente amado, ora enquadrado em altas conveniências do Estado.²³

Essa e outras matérias que comentam a peça, dando destaque à atuação de Dulcina e Odilon, permitem que se possa fazer um deslocamento do lugar de leitor para o de espectador da peça, refletindo sobre as orientações que o autor deu para a composição das personagens e, efetivamente, como os atores realizaram a encenação sob os olhos do público e da crítica, inclusive, a especializada. É bom pensar que o D. Pedro “desequilibrado, violento e áspero”, como descrito por Viriato — o homem que busca conquistar a irmã e a sobrinha da própria amante, e é violento com a esposa —, é recebido com muitas palmas pelo público. Os elogios dos críticos demonstram como Odilon conseguiu mover-se da arrogância à delicadeza; da atitude explosiva ao sincero e patriótico amor ao Brasil. No caso de Domitila, os comentários sobre Dulcina são os de uma bela, sedutora e ardente mulher, mas também os de uma dama elegante e digna, em seus 26 anos. Viriato, sem dúvida, inovava face à versão mais corrente da favorita, vaidosa e interesseira, sempre muito atacada pela literatura existente, como toda a imprensa observa. Ele apresentava a Marquesa de Santos como uma

amorosa insatisfeita na sua ânsia de exclusiva dedicação, mas sobre cujos sentimentos pessoais vibra mais alto e mais forte a dedicação ao seu país. E fê-lo com uma tal sinceridade e inteireza de propósito que, pela ação e pelo tratamento, o seu trabalho atinge, com frequência, as

23 “Coluna Teatro”, *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1938, p.12

proporções de um verdadeiro drama. Influência, sem dúvida, da figura impressionante de Dulcina, para quem foi escrita a peça e a quem Viriato presta, inconscientemente, (...) a homenagem de por ela reabilitar brilhantemente a famosa favorita do nosso primeiro imperador, pois reabilitação existe, com uma encantadora sugestão de verossimilhança. Se a Marquesa de Santos não foi o que diz a peça, saem os espectadores pensando que ela bem poderia ter sido, o que nos revela verdadeiramente o drama.²⁴

O público aprovou essa dupla romântica, especialmente o perfil da favorita com cores nacionalistas, encarnado pelo talento de Dulcina. Tanto que, no dia 19 de abril (aniversário de Vargas), Viriato Corrêa está presente no Rival para ser cumprimentado pelos espectadores, e no dia 22 de abril (o do descobrimento do Brasil), o *JB* informa que o comediógrafo recebeu telegramas de congratulações do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, e do interventor do Maranhão, terra natal do autor.²⁵ Nesse mês de abril, como se lê na imprensa, quem desejasse assistir à peça teria que comprar seu ingresso com pelo menos quatro dias de antecedência! No dia 26 de abril, a companhia fez vesperais para a “mocidade”, algo que ainda não ocorrera, e era demandado pelo público. Contudo, talvez um dos momentos mais gloriosos da peça — que “valia por uma temporada” —, tenha sido o dia 6 de maio, quando se comemorou a centésima apresentação. Algumas iniciativas marcam a grande data: uma palestra realizada por Viriato Corrêa; a inauguração, no hall do Teatro Rival, de uma placa de bronze em homenagem ao ator Odilon de Azevedo, “pelos serviços prestados ao teatro nacional”; e, após a encenação da peça, a apresentação do número, “Um sarau na corte de São Cristóvão”. O *Jornal do Brasil*, que informa essa programação, não entra em detalhes sobre o número, mas ele tem o mesmo nome da peça teatral escrita por Paulo Setúbal, em

24 “Coluna Teatro”, *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1938, p.12

25 “O Sr. Ministro da Educação telegrafa ao autor e aos intérpretes da ‘Marquesa de Santos’”, *Jornal do Brasil*, 22 abr. 1938, p.8.

1926, que é encenada no Teatro Municipal, pela fina flor da elite paulista no mesmo ano (Donato, 2013).

A *Marquesa de Santos* tem uma carreira gloriosa no Rio, chegando às 150 apresentações. Ela saiu de cartaz apenas porque a companhia Dulcina-Odilon precisava honrar compromissos já assumidos com outros autores nacionais, a exemplo de Paulo Magalhães e Raimundo Magalhães Jr. A peça foi, indiscutivelmente, um sucesso de público, mas igualmente de crítica. Para se entender o tamanho desse reconhecimento, vale lembrar que o teatro brasileiro, durante as décadas de 1900 a 1930, acumulou comentários depreciativos sobre a “seriedade” de sua dramaturgia, taxada de muito mais comercial que verdadeiramente artística. Dessa maneira, a própria existência de um teatro nacional era posta em dúvida pela crítica teatral da época, a despeito das inúmeras representações que enchem os palcos do Rio, das demais capitais e também das cidades do interior, para onde muitas companhias excursionavam. Ainda assim, o valor do teatro era, com frequência, menosprezado, atribuindo-se também à “falta de qualidade” do público, num círculo vicioso difícil de romper, até porque, acabava absorvido pelos estudos que então se dedicavam a fazer uma história do teatro. Durante muitas décadas, portanto, o teatro da primeira metade do século XX foi pouco considerado também pela historiografia, que reproduzia avaliações negativas muito presentes em trabalhos vindos da própria área teatral. Mais recentemente, contudo, novas pesquisas sobre o tema questionaram esse diagnóstico, revendo essa versão tão consolidada, e passando a sustentar que, nesse período, muita coisa ocorreu nos palcos brasileiros, como atestam autores, atores, atrizes, enfim, companhias, que mobilizaram um amplo e diversificado público, como a imprensa registra (Braga, 2003; Camargo, 2013).

O TEATRO HISTÓRICO SOB O OLHAR DOS CRÍTICOS

É com esse pano de fundo que se pode melhor avaliar as críticas feitas à *Marquesa de Santos*, atentando ao momento que o Brasil vivia: o do Estado Novo, quando a política dava atenção à história, ao teatro e,

logo, ao teatro histórico. O colunista de *A Gazeta* é um bom exemplo. Ele exalta a qualidade da produção, a ponto de considerar que se estava assistindo a “Hora H” do teatro nacional.

Viriato Correa compôs uma peça de fino quilate literário e impressionante beleza histórica. E, sobretudo, de profundo espírito de brasilidade. Através dos três atos de *Marquesa de Santos*, o que mais nos empolga (...) é a vibração de civismo que se desprende do fundo dessa obra e envolve numa atmosfera de ardente espiritualidade todas as suas cenas e figuras. O trabalho do festejado comediógrafo (...) é um esplêndido hino de glória à nacionalidade brasileira. Os episódios obedecem, em quase toda a sua totalidade, a mais rigorosa verdade histórica só dela se afastando, aliás sem prejuízo ou ofensa à realidade dos fatos, quando ao autor pareceu necessário, e realmente o foi, a contribuição da sua brilhante fantasia.²⁶

É possível observar, como a matéria ressalta o teor cívico-patriótico da peça. Algo que caracteriza a escrita da história de Viriato Corrêa, voltada para um grande público de leitores e espectadores, desde as décadas de 1910/20. Também fica claro, como essa escrita da história, que desejava ensinar, emocionando o público, movia-se entre “a mais rigorosa verdade histórica” — ou seja, “a realidade documentada dos fatos” —, e as contribuições da “fantasia” e “imaginação” do autor. Porém, nesse caso, tal “fantasia” — uma palavra recorrentemente usada nas críticas —, não prejudicava a “realidade dos fatos”, muito ao contrário. Os recursos cênicos, indispensáveis à aproximação com tal “realidade”, são também muito elogiados, residindo na “beleza do guarda-roupa vistoso nos homens e verdadeiramente suntuoso nas figuras femininas”; e em toda a montagem da peça, “luxuosa, elegante e até sóbria”.²⁷

O que essa, entre outras críticas, evidencia, é a percepção de que se estava diante de um trabalho que retratava (interpretava) a nossa

26 *Jornal do Brasil*, 23 mar. 1938, p.10.

27 *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1938, p.12, em transcrição de comentário de *O Estado de São Paulo*.

história, mas com os recursos da ficção, sem o que não se teria teatro/literatura. Só assim era possível fazer a marquesa e os demais personagens falarem, dançarem e cantarem, “vivendo e emocionando” o público, quando em cena. Essa “fantasia” — expressa pelo pacto realizado entre autor/atores e espectadores — aproximava o público da “realidade histórica”, ao invés de afastá-lo. A própria natureza dos personagens teatrais, que esquematizavam e potencializavam as características de uma figura, histórica ou não, representada no palco, alimentava essa “sugestão de verossimilhança” transmitida pela encenação.²⁸ Entretanto, nem todos os críticos avaliavam esse “recurso à fantasia”, como forma de contribuição ao conhecimento histórico, mesmo reconhecendo que se tratava de combinar ficção e não ficção, não sendo a peça teatral uma obra de historiador *tout court*. Gondim da Fonseca, do *Correio da Manhã*, era um deles. Ele criticava todos esses historiadores “fantasistas” e “cheios de invencionices”, como Setúbal e Viriato, que gostavam de escrever “lendas românticas” e vestir seus personagens com roupagens que não lhe assentavam de forma alguma.²⁹

Já para outros, essa talvez fosse a principal razão para o sucesso de uma peça histórica, como a *Marquesa de Santos*, que podia estar abrindo um novo momento para o teatro nacional. Entre as matérias publicadas, uma talvez expresse de forma paradigmática tal juízo, colaborando também, por outro ângulo, para uma apreciação sobre as relações entre “história e fantasia”. De Roberto Ranieri, foi escrita para a revista italiana *Scenário*, e publicada no *Correio da Manhã*. Daí seu título: “A Marquesa de Santos vista por um estrangeiro”.³⁰ O crítico começa afirmando que estava havendo um renascimento das atividades teatrais no Brasil; um fenômeno que se estenderia à América do Sul. Uma das explicações para o fato era o conjunto de excursões de companhias europeias por países como Chile, Argentina e Brasil. Era o caso de Zacconi e Bragagila, além da Sra. Bensansoni, da Companhia francesa Quatre Saisons. Isto é, a

28 Sobre essa questão ver: CÂNDIDO; ROSENFELD; PRADO; GOMES, 2011.

29 FONSECA, Gondim. *Correio da Manhã*, 31 mai. 1938, p.2.

30 *Jornal do Brasil*, 23 ago. 1938, p.16.

renovação vinha de fora, já que o teatro brasileiro era uma decepção, com atores medíocres e comédias de quinta categoria, “que em nossa terra não são mais aceitos pelo paladar do público de subúrbio”.

Entretanto, esse panorama fora alterado pela apresentação da *Marquesa de Santos*, levada num teatrinho, uma verdadeira boate, situada na Cinelândia, espaço dominado por cinemas que passavam filmes norte-americanos. Pois a peça, continua, vencida a concorrência e chegando, de casa lotada, a cem apresentações. Por quê? Porque seu autor conseguira produzir uma bela comédia histórica. Não era nada verdadeiramente transcendental, nada de tão novo, nem na estrutura e nem na concepção, que seguiam modelos europeus. A figura da Marquesa, inclusive, já havia inspirado “trabalhos notáveis”, como os de Alberto Rangel e Paulo Setúbal. O próprio Viriato tinha se ocupado dela e de D. Pedro I. O ponto é que, dessa vez, o autor fizera a opção correta ao decidir escrever uma comédia histórica que, segundo Ranieri, tinha quase sempre o mesmo destino das traduções: ou eram feias e fiéis ou belas e infiéis. Ao escolher a segunda opção, o autor escrevera como comediógrafo, esquecendo-se de maiores “preocupações históricas”. Comentário precioso, por remeter à tradução como melhor exemplo das práticas de mediação cultural, uma vez que ela é a “reprodução de um original” em outra linguagem, o que, ao mesmo tempo, “limita” a fidelidade a esse “original” e possibilita sua apropriação e atualização, gerando “outro” produto cultural. Dessa forma, o crítico explicita quer a dimensão criadora do intelectual mediador, quer as razões de ele desagradar a muitos pelas “transformações” que imprime ao “original” (Vergara, 2008; Gomes; Hansen, 2016).

É nessa chave que Ranieri explica o fato da peça ter recebido “muitas ressalvas” (embora não diga de quem), pois a Marquesa tinha consolidada fama de libertina, aventureira e interesseira (todos sempre falaram de mal a pior de Domitila), não sendo em nada a mulher amorosa e patriota que Viriato “criara” e Dulcina encarnava no palco. Para ele, aliás, ela estava ótima no papel, sendo decisiva para convencer a plateia com a face de uma Domitila viva e verdadeira. Odilon era outro êxito, pois conseguia fazer um D. Pedro I “brutal e humilde; bonacheirão e

altivo; apaixonado e inconstante; miserável e heroico”. Algo, quase impossível! Quer dizer, fica evidente que era exatamente a infidelidade do comediógrafo com a “história oficial” e a competência dos atores que explicava o sucesso sem precedentes da peça.

Também chama a atenção outra crítica, publicada no mesmo jornal, por ser escrita por uma mulher: Maria Eugênia Celso, filha do Conde Afonso Celso e neta do Visconde de Ouro Preto.³¹ Para ela, no momento em que se comemorava o centenário de José Bonifácio, era compreensível a atenção dada à marquesa de Santos, pelo romanesco de sua vida e pela “animosidade do Patriarca”. Afinal, as favoritas dos imperadores eram sempre julgadas com severidade — como pecadoras e calculistas — sobretudo pelos “pasquins” de sua época. Pela própria natureza de suas relações, elas eram um bode-expiatório perfeito, cuja “influência nefasta” se tornava explicação para todos os crimes e abusos cometidos. Mas a peça de Viriato seguia outro caminho, sendo uma “felícissima tentativa de reabilitar” a marquesa, que deixava de ser apenas uma concubina ambiciosa, dissoluta e responsável pela morte prematura da Imperatriz, entre outras acusações, para se tornar uma mulher que amava D. Pedro. Para a resenhista, a “transposição teatral” realizada pela peça, dava destaque ao “plano sentimental” da marquesa, algo muito brasileiro. E conclui: algo que ela “talvez não tivesse, mas que poderia perfeitamente ter tido.” Sutil, remetendo ao efeito de verossimilhança, Maria Eugênia Celso oferece, como fecho, um testemunho pessoal em prol da personagem: quando seu avô estava velho, a marquesa o ajudara e à sua família. Por isso, considerava que o depoimento “sempre parcial dos arquivos históricos”, podia perfeitamente ser humanizado “pela intuição artística”, como ocorria na peça.

Em síntese, a boa recepção da peça, a despeito das “ressalvas” históricas, devia-se ao fato da “fantasia” ter se combinado à “realidade dos fatos”, no texto e na encenação, que causava comoção, mas dentro

31 CELSO, Maria Eugênia. “A reabilitação de Domitila”, *Correio da Manhã*, 6 abr. 1938, p.4.

de limites, sem exageros. Texto, montagem, elenco, cenário, figurinos, tudo isso colocava o teatro brasileiro em novo patamar. Os críticos convergiam quanto às qualidades da peça e seu sucesso de público, pelas muitas apresentações e aplausos que recebeu. Destacavam, como maior mérito, o caráter histórico da comédia, a despeito de ela surpreender e até desagradar, apresentando uma nova face da personagem principal.

Mas é possível dizer que o maior indicador da repercussão dessa peça chegou em 10 de junho de 1938, quando subiu ao palco do Teatro Carlos Gomes um “apropósito” ou, melhor dizendo, uma paródia intitulada *Os santos da Marquesa*. De autoria de Paulo Orlando, marcava a estreia da nova companhia da aplaudida atriz do “teatro ligeiro”, a comediante Alda Garrido. Em matéria no *Jornal do Brasil*, Mário Nunes, importante crítico teatral, elogia o desempenho de todo elenco, permitindo uma aproximação do enredo que fazia a plateia rir muito. Uma criada de família endividada (Alda Garrido) lia o romance de Paulo Setúbal, *A Marquesa de Santos*, que não lhe saía da cabeça. A tal ponto, que via todos os que a rodeavam como personagens da trama histórica. Para Nunes, o talento da atriz e os anacronismos utilizados por Paulo Orlando, criando situações inusitadas e hilárias, ao lado do figurino de fantástico grotesco, respondiam pelos aplausos finais.³² De fato, a paródia, como a peça de Viriato, teve grande sucesso. Tudo indica que excursionou pelo país, estando em Curitiba em março de 1939.³³ Foi quando a polícia da “formosa terra das araucárias” não achou graça na burla, considerada desrespeitosa e proibiu sua representação. Tal atitude repercutiu em jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, voltando a colocar em debate o processo de reabilitação da marquesa, dessa feita com o livro de Maul já em circulação.

A carreira de Viriato Corrêa como autor de comédias históricas apenas estava começando em 1938. Em 1939 alcançaria consagração, embora nem tanto sucesso, com sua peça *Tiradentes*. Uma demonstração,

32 NUNES, Mário. *Jornal do Brasil*, 11 jun. 1938, p.12.

33 *Correio Paulistano*, sábado, 18 mar. 1939, p.5.

para alguns críticos, que o renascimento do teatro brasileiro caminhava *pari passu* ao esplendor das peças de assuntos históricos, já que os espetáculos de maior sucesso no Rio, em 1939, teriam sido *Tiradentes* e *Carlota Joaquina*, uma peça de Raimundo Magalhães Jr.³⁴ Além dessas encenações houve muitas outras do mesmo gênero, durante toda a primeira metade dos anos 1940. Para alguns críticos, vivia-se um verdadeiro *boom* de ficção histórica, que não envolvia apenas o teatro, tendo também forte presença no romance e na biografia.

Como assinalamos no início do artigo, a transfiguração da Marquesa operada por Viriato, fazia parte de um conjunto maior de textos históricos do período, todos destinados a um amplo público de leitores. Eles vinham sendo produzidos, mais sistematicamente, desde os festejos do Centenário da Independência, beneficiando-se da montante nacionalista do Estado Novo. Textos compostos por gêneros literários variados, que apresentavam novas facetas dos personagens históricos, compondo, como Luiz Edmundo remarcava, citando Manoel Bonfim, uma história do Brasil “brasileira”. Nesse movimento, atuavam historiadores de ofício e também literatos e teatrólogos que, como intelectuais mediadores, faziam com que a escrita da história chegasse a um grande público e, assim, integrasse uma cultura histórica no Brasil do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Flávio; BOMMEHY, José Carlos; VASCONCELOS, Sandra (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. Belo Horizonte, São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

34 “*Marquesa de Santos e Tiradentes: renascimento do teatro brasileiro*”. *Jornal do Brasil*, 23 jun. 1939, p.5. A estreia de *Tiradentes* ocorre em 15 de novembro de 1939, no Teatro Municipal, em récita cívica, por ocasião das comemorações de sesquicentenário da proclamação da República.

- CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DONATO, Gerson. *Pompa e circunstância: memória e história na São Paulo de 1926*. Tese de Doutorado em História, São Paulo, USP, 2013.
- FERREIRA, Adriano Assis, *Teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro: a década de 30*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, São Paulo, USP, 2010.
- GOMES, Angela de Castro. Nas gavetas da História do Brasil: ensino de história e imprensa nos anos 1930. In: MORAES, Marieta de. *Memória e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010. p.31-58.
- GOMES, Angela de Castro. A biblioteca de Viriato Corrêa: incursões sobre a leitura e escrita de um intelectual brasileiro. In: DUTRA, Eliana de Freitas (org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.143-166.
- GOMES, Angela de Castro. História de chinelo: o ensino de história através do rádio no Brasil dos anos 1950. In: ROCHA, Helenice; MAGALHÃES, Marcelo e GONTIJO, Rebeca (orgs.). *O ensino de História em questão: cultura histórica, usos do passado*, Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015. p.243-260.
- GOMES, Angela de Castro. Saia justa, salto sete: o Estado Novo comemora os 50 anos da República, *Acervo*, vol. 30, n. 2, jul./dez. 2017, p.49-70.
- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia. *Intelectuais Mediadores: projetos culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GUIMARÃES, Manoel Salgado. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, Marta; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.23-42.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- ORIÁ, Ricardo. *O Brasil contado às crianças: Viriato Corrêa e a literatura escolar brasileira (1934-1961)*. São Paulo: Annablume, 2011.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Roger Chartier: a força das representações*. História e ficção. Chapecó: Ed. Argos, 2011.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro: Fundação FGV, 2003. p.231-269.

- VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antônio Herculano (org.) *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. p.49-78.
- VERGARA, Moema R. Ensaio sobre o termo vulgarização científica no Brasil do século XIX, *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, jul/dez. 2008, p.137-145.