



HAL
open science

Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)

Daniel Nogueira Polleti

► **To cite this version:**

Daniel Nogueira Polleti. *Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)*. Histoire. Université Paris-Saclay, 2022. Français. NNT : 2022UPASK006 . tel-03972293

HAL Id: tel-03972293

<https://theses.hal.science/tel-03972293v1>

Submitted on 3 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)

Cosmopolitanism on stage: Theater and society in a peripheral modernity (Rio de Janeiro and São Paulo, 1822-1930)

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n° 629, Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat : Histoire, histoire de l'art et archéologie
Graduate School : Humanités et Sciences du Patrimoine
Réfèrent : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée au **CHCSC (Université Paris-Saclay, UVSQ)**, sous la direction de **Jean-Claude YON**, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

Thèse soutenue à Guyancourt, le 16 décembre 2022, par

Daniel NOGUEIRA POLLETI

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Pascale GOETSCHEL Professeure des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Présidente & Rapporteure
Orna Messer LEVIN Professora Livre Docente, Universidade Estadual de Campinas	Rapporteure & Examinatrice
Christophe CHARLE Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Examineur
Anaïs FLÉCHET Maîtresse de conférences HDR, UVSQ/Université Paris-Saclay	Examinatrice
Sébastien ROZEAUX Maître de conférences, Université Toulouse - Jean Jaurès	Examineur

Titre : Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique. (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)

Mots clés : Brésil, Histoire culturelle, spectacle, théâtre, XIX^e siècle, Première République brésilienne.

Résumé : La « décadence du théâtre national » est un thème omniprésent dans le débat sur l'art scénique au Brésil du XIX^e siècle jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle. Toutefois, entre une historiographie qui, jusqu'aux années 1980, s'inscrit dans la continuité des plaintes de l'époque et cherche les « raisons » du déclin, et une autre qui, plus récemment, s'engage dans la « récupération » d'un théâtre dit populaire et a tendance à rejeter les plaintes comme un préjugé d'une élite cosmopolite qui méprise un art qui plaît au public, les causes et les effets du débat n'ont jamais été problématisés.

Dans notre thèse, par la prise au sérieux de la parole des acteurs de l'époque, nous voulons faire une histoire sociale du théâtre pour une période de plus de cent ans, entre l'indépendance du Brésil, en 1822, et la fin de Première République, en 1930. Le débat sur la décadence de la scène est le point de départ à partir duquel nous voulons analyser la formation de la société du spectacle brésilienne et son insertion au sein de la société au sens large du terme. De manière plus générique, nous voulons comprendre comme à partir de certaines positions, les acteurs arrivent à produire des représentations de l'identité nationale.

Notre argumentation suit un plan chronothématique divisé en deux parties. La première est consacrée surtout au débat sur la décadence du théâtre en soi, que nous analysons de son apparition, peu après l'Indépendance du pays, jusqu'à l'inauguration des théâtres municipaux de Rio de Janeiro (1909) et São Paulo (1911). Cette partie est divisée en trois chapitres qui suivent un ordre chronologique, qui correspondent à peu près aux périodes 1830-1850, 1850-1880 et 1880-1911. Chaque période correspond à une alternance de génération d'auteurs et de comédiens, qui cultivent des nouvelles conceptions du travail artistique et littéraire, apportent des nouveaux éléments au débat, tout en lui donnant continuité et en mettant à jour une ancienne idée de mission d'intervention sociale

du travail littéraire, ce qui concerne la fonction attribuée au théâtre dans la société. Chacun de ces moments a un rapport avec des dates fortes de l'évolution politique et sociale brésilienne, qui représentent des nouveaux défis auxquels artistes et écrivains doivent répondre et s'adapter, mais aussi des nouvelles opportunités pour leurs carrières.

La seconde partie est centrée sur le spectacle des années 1910 et 1920. Ici, l'enjeu principal est la modernisation du théâtre brésilien, qui, pour ce que nous lisons dans l'historiographie, n'aurait pas eu lieu, tandis que le mouvement moderniste aurait mis à jour tous les autres arts. Et pourtant, nous voyons que les acteurs avaient conscience de la nécessité de changer le théâtre, alors que le débat sur la décadence du théâtre devient de plus en plus celui d'une crise. Cette partie est également divisée en trois chapitres. Nous commençons par l'analyse des bâtiments théâtraux, leurs usages et leur localisation. C'est à partir de l'observation des usages multiples des bâtiments consacrés au spectacle, surtout après l'essor du cinéma, que nous arrivons à cette métamorphose des termes du débat. Ensuite, nous abordons, les évolutions du théâtre brésilien dans les premières décennies du XX^e siècle, avec une particulière attention aux ruptures qui ont lieu à cette époque et aux stratégies des acteurs pour adapter leur pratique aux nouveaux temps. Enfin, puisque nous argumentons que les contradictions dans les discours et dans la pratique des acteurs, ainsi que les limites de leurs stratégies, sont liées à la position du pays dans le capitalisme global, nous finaliserons notre thèse avec un chapitre dédié aux rapports du Brésil avec le monde à partir des circulations dans lesquels le pays s'insère, en particulier concernant les tournées des troupes théâtrales. Notre idée est de montrer comment des identités diverses sont articulées à partir des rapports avec l'étranger.

Title: Cosmopolitanism on stage: Theater and society in a peripheral modernity (Rio de Janeiro and São Paulo, 1822-1930)

Keywords: Brazil, Cultural history, performing arts, theatre, 19th century, Brazilian First Republic.

Résumé : The "decadence of the national theater" is an omnipresent theme in the debate on the performing arts in Brazil from the 19th century until the first decades of the 20th century. However, between a historiography that, until the 1980s, repeats the complaints of the time and looks for the "reasons" of the decline, and another one that, more recently, engages in the "recovery" of a so-called popular theater and tends to reject the complaints as a prejudice of a cosmopolitan elite that despises an art that appeals to the public, the reasons and effects of the debate have never been problematized.

In our thesis, by taking seriously the word of the people involved in the theater at the time, we want to make a social history of the theater for a period of more than a hundred years, between the independence of Brazil, in 1822, and the end of the First Republic, in 1930. The debate about the decline of the drama is the starting point from which we want to analyze the formation of the Brazilian performing arts and, more broadly, its insertion in the society. Finally, we want to understand how, from certain positions, the actors manage to produce representations of the national identity.

Our argument follows a chrono-thematic plan divided into two parts. The first part is dedicated to the debate about the decadence of the theater itself, which we analyze from its appearance, shortly after the country's independence, until the inauguration of the municipal theaters of Rio de Janeiro (1909) and São Paulo (1911). This part is divided into three chapters that follow a chronological order, corresponding roughly to the periods 1830-1850, 1850-1880 and 1880-1911. Each period corresponds to an alternation of generations of authors and actors, who cultivate new conceptions of artistic and literary work, bringing new elements to the debate, while giving it some continuity and updating an old idea that literature should have a mission of social

intervention. Each of these moments is related to important dates in the Brazilian political and social evolution, which represent new challenges to which artists and writers must respond and adapt, but also new opportunities for their careers.

The second part focuses on the theater of the 1910s and 1920s. Here, the main issue is the modernization of the Brazilian theater, which, for what we read in the historiography, would not have happened, while the modernist movement would have updated all the other arts. And yet, we see that the actors were aware of the need to change the theater, as the debate about the decadence of the theater becomes more and more that of a crisis. This part is also divided into three chapters. We begin with the analysis of theatrical buildings, their uses and their location. It is from the observation of the multiple uses of the buildings dedicated to performing arts, especially after the rise of the cinema, that we arrive at this metamorphosis of the terms of the debate. Then, we approach, the evolutions of the Brazilian theater in the first decades of the 20th century, with a particular attention to the ruptures that take place in this period and to the strategies to adapt the theater to the new times. Finally, since we argue that the contradictions in the discourses and in the practice, as well as the limits of the strategies put forward by artists and writers, are related to the position of Brazil in the space of global capitalism, we end our thesis with a chapter dedicated to the relations of Brazil with the world with a study of the circulations in which the country is inserted, in particular concerning the tours of the theatrical companies. Our idea is to show how and diverse identities are produced in tension with a cosmopolitan culture.

Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)

Cosmopolitanism on stage: Theater and society in a peripheral modernity (Rio de Janeiro and São Paulo, 1822-1930)

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n° 629, Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat : Histoire, histoire de l'art et archéologie
Graduate School : Humanités et Sciences du Patrimoine
Réfèrent : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée au **CHCSC (Université Paris-Saclay, UVSQ)**, sous la direction de **Jean-Claude YON**, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

Thèse soutenue à Guyancourt, le 16 décembre 2022, par

Daniel NOGUEIRA POLLETI

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Pascale GOETSCHEL Professeure des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Présidente & Rapporteure
Orna Messer LEVIN Professora Livre Docente, Universidade Estadual de Campinas	Rapporteure & Examinatrice
Christophe CHARLE Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Examineur
Anaïs FLÉCHET Maîtresse de conférences HDR, UVSQ/Université Paris-Saclay	Examinatrice
Sébastien ROZEAUX Maître de conférences, Université Toulouse - Jean Jaurès	Examineur

Vol. I : Introduction et première partie

À ma mère.

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier à l'Université Paris-Saclay, qui m'a octroyé un contrat doctoral. Je tiens ensuite à remercier l'Université de Versailles-Sain-Quentin-en-Yvelines (UVSQ) et le Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC) de m'avoir accueilli. Je remercie particulièrement Jean-Claude Yon, mon directeur de thèse, pour son soutien et sa disponibilité pendant les sept dernières années. Merci à l'école doctorale Sciences Sociales et Humanités pour le soutien, l'organisation des formations et surtout la patience et la confiance de m'avoir accordé autant de prolongations, qui m'ont permis de mener à terme cette thèse. Grâce à eux tous, j'ai bénéficié d'excellentes conditions pour mener à bien ce travail.

Merci à ceux qui ont fait partie de mon comité de suivi de thèse – Anne-Claude Ambroise-Rendu, Jean-Charles Geslot et Jean-Yves Mollier – pour leurs remarques et conseils, sans doute très pertinents. Je tiens aussi à remercier Anaïs Fléchet de m'avoir accordé de son temps pour discuter de mon travail.

J'aimerais ensuite remercier à tous les professionnels des archives et bibliothèques dans lesquels j'ai fait des recherches pendant ces sept dernières années, dont la disponibilité et l'écoute ont été fondamentales. Je cite, en particulier, l'équipe de la bibliothèque Jenny Klabin Segall (Musée Lasar Segall), du département d'œuvres rares de la bibliothèque Florestan Fernandes de la Faculté de philosophie, lettres et sciences humaines (Université de São Paulo), des Archives municipales de São Paulo et Maurício Stocco, responsable des archives de la Fondation Theatro Municipal de São Paulo. Je tiens à remercier aussi l'Instituto Moreira Salles et à la Fundação Energia e Saneamento, qui ont autorisé l'utilisation d'images de leurs archives dans cette thèse.

Enfin, merci à mes amies et amis qui ont accepté de lire des parties ou des chapitres de cette longue thèse : Maira Abreu, Marina D'Aiuto, Kinda Benyahia, Maéva Boris, Phelippe Celestino, Laurence Gros, Bruna Oliveira Santiago et Sophie Wasserman. Je tiens également à remercier ma correctrice, Geneviève Moebis, pour son travail très minutieux et sa réactivité.

Liste des abréviations

- AALPSP – Anais da Assembleia Legislativa Provincial de São Paulo.
- ABL – Académie brésilienne des lettres
- ACCSP – Atas da Câmara da Cidade de São Paulo
- ACD – Anais da Câmara dos Deputados
- ACMSP – Atas da Câmara Municipal de São Paulo
- ASIB – Anais do Senado do Império do Brasil.
- APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo
- APB – Anais do Parlamento Brasileiro. (Câmara dos Deputados)
- APB-S – Anais do Parlamento Brasileiro – Senado.
- BnF – Bibliothèque nationale de France
- CDGIB – Coleção das Decisões do governo do Império do Brasil.
- CEPAB – Centro de Pesquisa em História das Artes no Brasil
- CLIB – Coleção de Leis do Império do Brasil.
- CLMV – Coleção de Leis Municipais e Vetos (Rio de Janeiro)
- DEPR – Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930) (FGV-CPDOC)
- FTMSP – Fundação Theatro Municipal de São Paulo.
- IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
- PUF – Presses universitaires de France.
- PUR – Presses universitaires de Rennes
- SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.
- U of “x” P – University of “X” Press.
- UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Unicamp – Universidade Estadual de Campinas
- USP – Universidade de São Paulo.
- UP – University Press.

Avant-propos

Étant donné que notre thèse est écrite en français, mais porte sur un sujet brésilien, nous faisons de nombreuses citations traduites du portugais. Pour éviter de polluer le texte avec des notes de bas de pages trop longues, nous avons décidé de mettre les originaux des citations longues – celles qui sortent du corps du texte – en annexe. L'appel de note pour la citation originale est fait par un numéro entre crochets (^[n°]) après l'appel de note de bas de page, où le lecteur trouvera la référence de la citation.

Toutes les traductions sont personnelles, sauf quand le contraire est explicitement dit en note de bas de page.

Introduction

Le théâtre du XIX^e et du début du XX^e siècle a été jusqu'à assez récemment une dimension qui a peu attiré l'attention des spécialistes de la culture brésilienne, alors que l'intérêt revient surtout au théâtre après Nelson Rodrigues (1912-1980), qui serait le père de la modernité de la scène locale. Très peu présent sur les scènes de nos jours, il a été abordé surtout du point de vue littéraire, grâce à quelques auteurs canoniques de la littérature nationale qui ont écrit des pièces. Une question qui apparaît souvent dans le débat, mais qui n'est pas problématisée, est celle de la « décadence du théâtre national », une plainte répétée sans cesse par les professionnels de la scène pendant toute la période en question. Faisons un retour sur l'historiographie et voyons comme le déclin de la scène apparaît à divers moments de l'historiographie.

D'après João Roberto Faria¹, l'historiographie du théâtre brésilien est victime d'un retard par rapport à l'historiographie de la littérature. Par retard, il entend le fait que celle-ci a été l'objet de plusieurs études critiques et historiographiques tout au long du XIX^e siècle qui ont culminé avec les deux premières œuvres de référence de l'histoire de la littérature brésilienne – celles de Sílvio Romero (1851-1914), publiée en 1888, et de José Veríssimo (1857-1916), de 1916² –, qui établissent la tradition et le canon sur lequel sont écrites toutes les études postérieures. Dans cette historiographie, le théâtre est traité d'une manière assez superficielle et comme une œuvre exclusivement littéraire, le spectacle étant presque absent de la préoccupation des auteurs³. Cette démarche est bien visible dans la méthode adoptée par Romero, celle de « raconter l'histoire de la littérature nationale par époques et non par genres », ce qui le conduit à mettre ensemble « le Théâtre et le Roman dans les chapitres dans lesquels seront expliqués ces sujets : car les meilleurs pratiquants de la dramaturgie le furent aussi du roman au Brésil⁴. » De même, José Veríssimo soutient qu'« un écrivain ne peut être

¹ FARIA J., « Introdução : Por uma nova história do teatro brasileiro, » dans FARIA J. et J. GUINSBURG (org.), *História do teatro brasileiro*, v. I, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013, p. 15-20. Pour le panorama bibliographique que nous réalisons dans cette introduction, nous empruntons à peu près le même chemin que Faria.

² VERÍSSIMO J., *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1998 ; ROMERO S., *História da literatura brasileira*, 5 v., Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.

³ Pour une révision du traitement de la dramaturgie dans les histoires de la littérature brésilienne, voir FARIA J., « O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira, » *Sala Preta*, 10, 2010, p. 9–25..

⁴ Cité par LEITE R. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938) : consonâncias e dissonâncias*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade Estadual Paulista, 2013, p. 24-25. « [...] contar a história da literatura nacional por épocas e não por gêneros [...] Teatro e o Romance nos vários capítulos em que vão ser explanados estes dois assuntos: porque os melhores cultores da dramaturgia o foram também do romance no Brasil. »

bien compris dans son œuvre et son action que par une vision d'ensemble, et non divisée selon les genres dans lesquels il a éprouvé son génie⁵. » Si l'auteur dédie un chapitre de son livre au théâtre, il méprise la dramaturgie brésilienne, car, selon lui, celle-ci

n'a laissé aucun document équivalent à ceux que nous a légués le romantisme dans le roman ou dans la poésie [...] La littérature dramatique brésilienne ne compte rien, à mon avis, qui vaut le *Guarani* ou l'*Iracema*, la *Moreninha* ou les *Memórias de um Sargento de Milícias*, a *Inocência* ou *Brás Cubas*, os *Cantos* de Gonçalves Dias ou les poèmes de la deuxième génération romantique⁶.^[1]

La vision de Romero et Veríssimo ne doit pas étonner l'historien, étant donné qu'il s'agit de deux historiens du fait littéraire. Cependant, comme ces deux ouvrages constituent deux références de la pensée brésilienne et des œuvres obligatoires pour tous ceux qui se proposent d'étudier la culture nationale, il faut que nous approfondissions un peu les idées de ces deux auteurs en ce qui concerne le théâtre, car chez eux nous trouvons déjà quelques balises qui seront récupérées par presque tous les ouvrages postérieurs d'histoire du théâtre. Commençons par vérifier leur vision de la relation entre texte et scène⁷. Romero d'abord :

Je crains de dire une hérésie : pourtant, en ce qui me concerne, j'apprécie plus les drames, particulièrement, des grands maîtres, quand je les lis. Si, au-delà de la littérature, il y a une bonne représentation, ma connaissance de l'œuvre n'augmentera pas de grande chose, sur l'œuvre littéraire elle-même.

Si je n'ai jamais lu le drame et que je l'ai seulement vu représenter, je n'ai rien à dire sur lui, car ce que j'ai apprécié sur la scène a été le travail des acteurs, leur voix, leurs gestes, leur jeu scénique, et pas la création du poète directement.

Une représentation théâtrale est un art qui se superpose à un autre et le cache en grande partie.

Le talent des acteurs produit une sorte de seconde création qui peut, jusqu'à un certain point particulier, rendre plus difficile la compréhension de la première⁸.^[2]

Cela signifie que Romero fait une distinction entre spectacle et dramaturgie, mais il privilégie celle-ci en détriment de celui-là. La vision de Veríssimo n'est pas différente sur cette question, comme nous pouvons l'entrevoir quand nous lisons ses commentaires sur l'œuvre de Machado de Assis (1839-1908) – écrivain réputé le plus important de la littérature brésilienne –, quand il fait l'éloge de ses pièces, écrites dans sa jeunesse, pour ses « qualités d'esprit et de

⁵ Apud FARIA J., « O lugar da dramaturgia... », art. cit., p. « Um escritor não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho ».

⁶ VERÍSSIMO J., *História da literatura brasileira...*, op. cit., p. 366.

⁷ La comparaison des points de vue de Romero et Veríssimo s'appuie sur Faria J. « O lugar da dramaturgia... », art. cit. et FARIA J., « Sílvio Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro, » *Letras de Hoje*, 31-4, 1996, p. 73–79.

⁸ Cité par FARIA J. « O lugar da dramaturgia... », art. cit., p. 14.

composition », leur « grâce fine et élégant style », mais en reconnaissant qu'elles n'étaient pas écrites pour la scène, car il leur manquait « les qualités, surtout les *inférieures*, les habilités du travail de l'auteur dramatique, l'accommodation au goût du public et à la perspective de la rampe, un tas de dons insignifiants, mais essentiels pour le succès dans l'*art inférieur* qui est le théâtre⁹ ».

Ce parti pris de donner la primauté au texte écrit et d'étudier la dramaturgie comme une partie de la production littéraire explique une deuxième convergence dans la vision de ces deux auteurs. Les deux considèrent l'époque romantique – *grosso modo*, des années 1830 jusqu'aux années 1860 – comme l'apogée de la dramaturgie brésilienne, tandis que le théâtre contemporain, dominé par des genres musicaux, est presque ignoré des deux critiques. Pour Romero, le théâtre, en 1888, est une « chose douloureuse, un souvenir pénible, » car « une demi-douzaine de médiocres, d'incapables de la dernière sphère mentale en ont pris possession et ont produit cette chose informe, misérable qui est la dramaturgie nationale [...]. La faillite fut complète et continue de l'être¹⁰. » Le même avis est exprimé par Veríssimo, pour qui, « produit du romantisme, le théâtre brésilien est fini avec lui¹¹. » En fait, les deux critiques reproduisent en grande partie l'avis courant à l'époque, exprimé par les hommes de lettres et ceux du milieu théâtral brésilien, comme nous le verrons plus en détail dans la première partie de notre thèse, et qui restera comme un présupposé dans presque toutes les études sur le théâtre au Brésil jusqu'à la fin du XX^e siècle.

Mais les similitudes entre les deux auteurs s'arrêtent là. Les approches théoriques et méthodologiques sont opposées¹². Romero a un cadre théorique inspiré de l'empirisme des sciences sociales, tel que le positivisme de Comte, l'évolutionnisme de Darwin et le déterminisme de Spencer. Ses préoccupations en tant qu'intellectuel allaient bien au-delà de la littérature et la critique était pour lui une activité ample, tournée vers les « manifestations spirituelles de la nation. » Il cherchait « une explication scientifique de notre histoire, » de manière qu'il fait « plus qu'une histoire de la littérature, » mais presque « une histoire de notre

⁹ VERÍSSIMO J., *História da literatura brasileira...*, *op. cit.*, p. 410. Nos italiques. « [...] ...qualidades de espírito e composição [...] graça fina e elegante estilo as qualidades, sobretudo as inferiores, as habilidades do ofício de autor dramático, a acomodação ao gosto do público e à perspectiva da rampa, uma porção de dons somenos, mas essenciais ao bom sucessora arte inferior que é o teatro. »

¹⁰ ROMERO S., *História da literatura brasileira...*, *op. cit.*, p. 1640. «... uma coisa dolorosa, aflitiva. Meia dúzia de mediocres, de incapazes da última esfera mental apoderou-se dele e produziu esta coisa informe, mísera e sem nome, que é a dramaturgia nacional [...] a bancarrota foi e continua a ser completa.»

¹¹ VERÍSSIMO J., *op. cit.*, p. 366. « Produto do romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele »

¹² Pour une étude approfondie sur la pensée de ces deux auteurs et l'insertion du théâtre dans leurs œuvres, voir LEITE R., *A formação da historiografia teatral brasileira...*, *op. cit.*, p. 13-48.

culture », comme l'écrit Veríssimo quelques années plus tard¹³. En revanche, les références de celui-ci sont surtout des critiques et historiens de la littérature, comme Charles-Augustin Sainte-Beuve, Ferdinand Brunetière, Georg Brandes et Gustave Lanson¹⁴, de sorte qu'il insère la littérature dans le champ des beaux-arts et considère les œuvres littéraires selon leur valeur artistique, c'est-à-dire à travers des critères esthétiques. En conséquence, en ce qui concerne l'appréciation des œuvres, les auteurs divergent considérablement et Romero est beaucoup plus condescendant que Veríssimo vis-à-vis de l'ensemble de la production dramaturgique brésilienne.

La relative condescendance de Romero peut être notée dans la préface d'*O teatro brasileiro*¹⁵, de Henrique Marinho, livre publié en 1904 et qui a été la première étude entièrement dédiée au théâtre brésilien digne d'être notée. Romero y met la dramaturgie au même niveau que les autres expressions littéraires, bien qu'il nivelle tout vers le bas :

Généralement il est dit et répété que la dramaturgie est la partie la plus rabougrie de la littérature brésilienne. Ce n'est pas vrai ; le feuilleton n'est pas plus avancé entre nous, même le roman, en dépit des apparences. Pour le prouver il suffit de rappeler que nous ne possédons pas dans les lettres des noms qui méritent plus que ceux d'Antonio José, Martins Pena et Agrário de Menezes, simples auteurs de comédies et de drames, et de rappeler que les œuvres de théâtre de Magalhães, Macedo, Alencar et Artur Azevedo, quatre des plus grands noms de la littérature nationale, ne sont pas inférieures à leurs autres écrits. [...] Le problème est que personne ne lit les drames ou les comédies, ou on ne les lit que très rarement : le drame et la comédie ont besoin d'être représentés, et c'est sur ce terrain que meurent nos productions. Pour des raisons impossibles à expliquer ici, ils ne peuvent pas faire face à la concurrence des importations étrangères. L'histoire de notre dramaturgie n'a pas été faite avec l'attention, le zèle et l'amour qui seraient souhaitables¹⁶.^[3]

Cela signifie qu'il y a une dramaturgie brésilienne, mais elle n'est pas appréciée par le public à cause de la concurrence du répertoire étranger importé – et ici Romero introduit un élément qui était déjà depuis longtemps répété par les hommes de théâtre et qui fera objet de discussion dans la seconde partie de notre thèse. La récupération du théâtre national passerait par l'écriture de son histoire, ou plutôt de l'histoire de sa dramaturgie, d'où l'intérêt du travail de Marinho. Cependant, le résultat est décevant, car l'auteur fait plutôt « l'histoire des bâtiments

¹³Cité par FARIA J. « Silvio Romero, José Veríssimo... », art. cit., p. 73-74. « [...] manifestações espirituais da nação ... procurando uma explicação científica de nossa história... sendo mais que uma história da literatura, ela é quase uma história da nossa cultura »

¹⁴ LEITE R., *A formação da historiografia teatral brasileira...*, op. cit., p. 39.

¹⁵ MARINHO H., *O teatro brasileiro: alguns apontamentos para a sua historia*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904.

¹⁶ ROMERO S., « A dramaturgia brasileira, » dans MARINHO H., *O teatro brasileiro...*, op. cit., p. 1.

destinés aux représentations scéniques, et aux compagnies qui y ont fonctionnés¹⁷. » Curieusement, Marinho lui-même reconnaît ces défauts dans son livre et regrette de ne pas avoir pu « faire la critique des pièces les plus notables de notre dramaturgie et tracer les biographies de nos auteurs dramatiques et comédiens, morts et vivants¹⁸, » ce qui était son but initial, à cause du manque de sources disponibles. Par conséquent, nous avons une œuvre remarquable par son originalité et qui, même involontairement, ne traite pas le théâtre comme une extension de la littérature, mais une œuvre très limitée du point de vue critique et méthodologique. D'une part, sans parvenir à faire une histoire de la dramaturgie, Marinho est incapable de créer un canon dramaturgique pour les travaux futurs ; d'autre part, sans abandonner la centralité du texte, il est incapable de mener une réflexion sur le théâtre comme un art autonome, au-delà de la littérature.

Cependant, il faut retenir au moins un aspect de l'œuvre de Marinho pour le propos de notre thèse. Ici nous voyons déjà dénouées les lignes temporelles sur lesquelles seront écrites les histoires du théâtre postérieures. Même si la division des chapitres correspond parfaitement à l'histoire politique – les noms des chapitres renvoient aux grandes périodes de l'histoire politique brésilienne (Le Théâtre colonial ; Le Théâtre sous le 1^{er} Empire ; Le Théâtre sous la Régence et sous le 2^e Empire ; Le Théâtre sous la République), division qui évidemment ne correspond ni à l'histoire de la littérature ni à l'histoire du théâtre et qui ne sera pas suivie par les études suivantes –, Rodrigo Morais Leite¹⁹ montre comment Marinho promeut la sacralisation du comédien João Caetano (1808-1863), dont la mort marquerait le début du déclin du théâtre national. Encore une fois, il s'agit d'une idée très répandue à l'époque dans le milieu théâtral brésilien et qui continuera à marquer de sa présence les études jusqu'à la fin du siècle. Selon Décio de Almeida Prado, dans sa thèse sur l'acteur, « trois ou quatre décennies de comicité populaire [...] ont suffi pour que les années de maturité de João Caetano apparussent, amplifiées par le contraste, comme une espèce d'âge d'or mythique – l'époque où on représentait *Othello* et *Hamlet* au Brésil²⁰. » En effet, tout le livre de Marinho est rempli de lamentations sur la situation du théâtre qui lui est contemporain. Selon l'auteur, « la décadence théâtrale [...] s'est manifestée sous le Second Empire et continue et se fortifie [sous

¹⁷ *Ibid.*, p. 4. « [...] à história dos edifícios destinados às representações cênicas, e às companhias que neles funcionaram. »

¹⁸ MARINHO H., *op. cit.*, p. 6. « ... fazer a crítica das peças mais notáveis da nossa dramaturgia e tracejar as biografias dos nossos autores dramáticos e comediantes, mortos e vivos. »

¹⁹ LEITE R., *A formação da historiografia teatral brasileira...*, *op. cit.*, p. 54-79

²⁰ Cité par LEITE R., *A formação da historiografia teatral brasileira...*, *op. cit.*, p. 59. « Três ou quatro décadas de contínua comicidade popular [...] haviam bastado para que os anos de maturidade de João Caetano aparecessem, ampliados pelo contraste, como uma espécie de mítica idade do ouro – a época em que se representavam *Otelo* e *Hamlet* no Brasil. »

la République]²¹ ». Et la « Décadence théâtrale » est précisément le titre de son dernier chapitre.

De la même façon, dans *O Teatro no Brasil*, de Múcio da Paixão, écrit en 1917, mais publié seulement en 1936, prime le manque d'analyse critique et d'interprétation. La description règne façon absolue. Cependant, l'énorme quantité d'informations sur les théâtres, les acteurs et les directeurs, la description des répertoires des troupes et la mention à des pièces représentées, la citation de sources, surtout des décrets et des lois : tout cela fait d'*O Teatro no Brasil* une œuvre très utile pour l'historien à la recherche de données primaires.

Du point de vue formel, il y a une évidente évolution par rapport à l'œuvre de Marinho. La division des chapitres selon la chronologie politique est abandonnée au profit d'une division plus adéquate à l'évolution théâtrale brésilienne. Dans le premier chapitre, l'auteur fait une rétrospective de l'histoire du théâtre portugais et cherche à insérer le théâtre brésilien dans sa continuité. Le chapitre suivant, intitulé « Origines du théâtre brésilien », correspond, *grosso modo*, à la période coloniale. Puis, dans « Développement de la scène nationale », l'auteur traite des dernières années de la colonie jusqu'aux années 1830, période de formation du théâtre national et de préparation pour la « Période d'or de notre théâtre », qui correspond à peu près aux années d'apogée de João Caetano. Puis, il y a la « Transition pour le genre joyeux » et le livre se termine avec la « Crise contemporaine ».

Entre l'écriture de *O Teatro no Brasil* et sa publication, une autre œuvre apparaît. Il s'agit du premier volume de *História do Teatro Brasileiro*, de Carlos Sussêkind de Mendonça, publié en 1926. L'œuvre complète devrait avoir trois volumes, mais l'auteur a écrit seulement le premier, où il expose ses « Idées générales » et aborde le théâtre avant le romantisme – les deux autres volumes n'ont jamais vu le jour, fait regretté par João Roberto Faria, pour qui Mendonça a été le premier à avoir une conception moderne du théâtre, car c'est le premier à aborder ensemble le texte dramatique et la scène²². Et Rodrigo Morais Leite le considère comme le précurseur des grands historiens du théâtre brésilien, Sábato Magaldi et Décio de Almeida Prado²³. Mendonça nous révèle sa filiation intellectuelle depuis les premières pages de son ouvrage, qu'il ouvre avec une citation de José Veríssimo :

Notre théâtre n'a pas encore eu son historien et, en fait, nous le connaissons très peu et mal. Ce travail doit, pourtant, être fait, mais fait avec les critères des méthodes les plus dignes d'investigation critique, avec une étude précise et un ingrat labeur. Dans ce champ, il n'est pas possible d'inventer ou d'imaginer. Ce

²¹ MARINHO H, *O teatro brasileiro...*, *op. cit.*, p. 94.

²² FARIA J., « História da literatura, História do teatro: questões epistemológicas, » dans *Anais do X Seminário Internacional de História da Literatura*, Porto Alegre, 2013, s.p.

²³ LEITE R., *A formação da historiografia teatral brasileira...*, *op. cit.*, p. 121.

sont de vieux chroniqueurs, de vieilles histoires, inédites ou pas, des voyageurs et, pour l'époque plus proche de nous, des journaux et des publications périodiques, des monuments dramatiques, recherchés, minutieusement et diligemment étudiés, que l'histoire peut sortir droite et bonne²⁴.^[4]

Chroniqueurs, voyageurs, journaux, monuments... voilà les sources les plus utilisées jusqu'à nos jours par l'historien du théâtre brésilien. La modernité de sa pensée est plus évidente lorsque nous lisons, dans le prologue, que ce qui l'intéresse, ce n'est pas « la valeur de chaque artiste ou chaque écrivain : c'est la réalisation collective, dans son ensemble, c'est son aspect de force sociale en constante évolution²⁵, » ce qui, d'autre part, semble le rapprocher de Sílvio Romero. Rodrigo Morais Leite arrive même à affirmer que, dans l'œuvre de Mendonça, nous « sortons d'une histoire narrative pour entrer dans une histoire-problème²⁶, » ce qui nous semble un peu précipité – même si nous acceptons un usage flou du terme, différent de l'histoire-problème préconisée par l'École des Annales, il est évident dans le plan proposé pour les trois volumes que la narration est prépondérante, la chronologie suit à peu près ses prédécesseurs et la biographie d'artistes et la description de bâtiments et de mouvements littéraires prévalent. Cependant, il est évident aussi que son approche représente une évolution par rapport aux histoires du théâtre qui le précèdent. Ce qui est inédit, ce sont ses « Idées générales » [*Ideias gerais*], comme il nomme la première partie de son œuvre et qui précède l'histoire du théâtre brésilien proprement dite. Ici l'auteur cherche à préciser sa propre conception du théâtre, il remet en question quelques idées reçues et se positionne par rapport à l'historiographie qui le précède. C'est surtout dans l'exposition de sa méthodologie que João Roberto Faria voit toute la modernité de la pensée de Mendonça :

La plupart [des études précédentes] sont viciées par un mal considérable : ceux qui s'occupent de la littérature oublient la scène ; ceux qui s'intéressent à la scène ne se soucient pas de la littérature dramatique [...]

Pour qu'on ait une compréhension exacte [de l'évolution du théâtre brésilien], il faut, avant tout, que la synchronie entre les manifestations littéraires et les manifestations scéniques soit établie, sans quoi beaucoup de phénomènes, peut-être les plus intéressants de notre vie théâtrale, échapperont à notre compréhension. C'est cela que nous allons essayer²⁷.^[5]

²⁴ Cité par MENDONÇA C., *História do Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Mendonça Machado & Cia, 1926, p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 10. « [...] o valor de cada artista ou de cada escritor ; é a realização coletiva, em seu conjunto ; é o seu aspecto de força social em constante evolução. »

²⁶ LEITE R., *A formação da historiografia teatral brasileira...*, *op. cit.*, p. 123. « Na *História do Teatro Brasileiro* saímos de uma história narrativa para adentrarmos numa história problema. »

²⁷ MENDONÇA, C., *História do teatro brasileiro...* *op. cit.*, p 60-61.

L'auteur va plus loin encore et soutient l'insertion de ce qu'il appelle le « facteur public » dans les études théâtrales, c'est-à-dire la « répercussion » que les pièces représentées ont sur le public, comme critère d'évaluation d'une œuvre théâtrale²⁸.

Malheureusement, nous ne saurons jamais ce que Carlos Sussëkind Mendonça avait à dire sur la période qui nous concerne. Nous savons que, dans les premières pages de son livre, il se bat contre les discours décadentistes ou qui nient l'existence d'un théâtre national et soutient que la situation de la scène brésilienne est le résultat de la jeunesse du pays et de son degré de développement social. De plus, il rappelle que le remplacement du drame par la comédie n'est pas un phénomène particulier au Brésil, mais qu'il trouve des équivalents même dans les nations les plus développées de l'Europe. Cependant, en observant le plan de ce qui devait être le troisième volume, nous trouvons un chapitre intitulé « Symptômes de la décadence » [*Sintomas da decadência*], qui suit les chapitres consacrés au romantisme, où seraient abordées la « Diminution de la production littéraire » [*Decréscimo da produção literária*] et « La concurrence étrangère et le goût populaire » [*A concorrência estrangeira e o gosto popular*]. Ainsi, nous pensons que, pour lui, la décadence du théâtre brésilien serait plus une question de nombre de pièces écrites et d'engouement du public pour les nouveautés étrangères, fait préjudiciable aux troupes nationales, qu'une question de qualité artistique. Par ailleurs, il s'agirait d'un phénomène éphémère et déjà surmonté, car le titre du chapitre suivant devait être « La consolidation du théâtre brésilien », où il serait question de l'auteur Artur Azevedo (1855-1908) et de la « réaction nationale » [*A reação nacionalisadora*].

Par rapport à l'œuvre de Carlos Sussëkind Mendonça, la *História do Teatro Brasileiro*, de Lafayette Silva²⁹, publiée en 1938 à la suite d'un concours promu par le ministère de l'Éducation et de la Santé, est un indéniable retour en arrière. Le manque de tout outil analytique est encore plus évident que dans les œuvres de Henrique Marinho e Múcio da Paixão. Dans ce livre de presque 500 pages, environ 40 sont consacrées à la dramaturgie, qui est traitée totalement à part des autres chapitres, et le reste se résume à une description sans fin de maisons de spectacles, biographies d'artistes, histoires de visites d'artistes étrangers, succession de compagnies théâtrales, dates, énumération de pièces jouées... Tout un pêle-mêle d'informations sans aucun traitement analytique ni hiérarchique.

Après le livre de José Veríssimo, les histoires de la littérature ont tendance à délaisser la dramaturgie, qui peu à peu devient le terrain exclusif des historiens du théâtre. Mais une exception est à noter. Il s'agit d'*A Literatura no Brasil*, immense ouvrage collectif sous la direction d'Afrânio Coutinho, publié en quatre volumes entre 1955 et 1959. Le plus important

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ SILVA L., *Historia do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1938.

pour l'historien du théâtre est le chapitre écrit par Décio de Almeida Prado, qui deviendra le plus important spécialiste du théâtre brésilien, intitulé « L'évolution de la littérature dramatique³⁰ ». Ici, nous trouvons plus ou moins consolidé le canon de la dramaturgie brésilienne et posées les balises chronologiques qui prévalent jusqu'à nos jours. Déjà dans le premier paragraphe, il affirme que « le théâtre brésilien, comme activité continue, fondée sur les trois éléments constitutifs de la vie théâtrale – acteurs, auteurs et public stable – commence seulement, en fait, avec l'Indépendance³¹ ». Pour lui, le théâtre national débute avec le romantisme et est le résultat du travail de trois personnages : l'acteur João Caetano dos Santos, dont nous avons déjà parlé, Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), fondateur de la tragédie nationale, et Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), créateur de la comédie nationale.

Nouveauté par rapport aux œuvres que nous avons abordées jusqu'ici, Décio de Almeida Prado identifie le réalisme, à partir de l'inauguration du théâtre Ginásio Dramático, en 1855, et le travail du répétiteur Émile Doux (1798-1876) et de l'acteur Furtado Coelho (1831-1900), comme un mouvement différent du romantisme qui le précède. Ainsi l'évolution de la dramaturgie brésilienne suit les mêmes pas que la dramaturgie française. La suite, « logique et naturelle³² », serait le naturalisme. Cependant, ce mouvement n'aurait jamais réussi à fructifier au Brésil, car le théâtre musical aurait pris d'assaut le public local. C'est seulement après la Première Guerre mondiale que la dramaturgie sérieuse reprendra, partiellement, sa place, avec le symbolisme et l'expressionnisme.

Cependant, le texte de Décio de Almeida Prado se limite, comme l'indiquent le titre et la nature de l'ouvrage collectif dans lequel il s'insère, à l'étude de la dramaturgie et les autres aspects de l'activité théâtrale sont presque ignorés. Mais le chapitre servira de base à l'écriture d'*O Teatro no Brasil*, de José Galante de Sousa³³, qui, de son côté, essaie de récupérer le projet de Carlos Susskind de Mendonça. D'emblée, l'auteur justifie l'importance de son travail avec la citation, déjà mentionnée ci-dessus, de Sílvio Romero invitant à écrire l'histoire du théâtre brésilien. Dans la préface, intitulée « Au lecteur » [*Ao Leitor*], il critique la vision décadentiste et l'idée selon laquelle il n'existerait pas de théâtre brésilien. Il répète les mêmes arguments que Mendonça : nous ne pouvons pas exiger un théâtre qui soit au-delà de ce que permet le degré d'évolution de la société brésilienne ; la situation du théâtre n'est pas

³⁰ PRADO D., « A evolução da literatura dramática, », dans COUTINHO A (éd.), *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Sul Americana, 1955, p. 249-83.

³¹ *Ibid.*, p. 249. « O teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçada nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa, de fato, com a Independência. »

³² *Ibid.*, p. 263.

³³ SOUSA J., *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1960.

différente de celle des autres champs artistiques – et ici, il cite le paragraphe déjà mentionné de Romero dans l'introduction du livre de Marinho – ; la sensation de décadence de l'art dramatique n'est pas une exclusivité brésilienne, mais elle trouve des échos même dans les nations où le théâtre est le plus développé. Selon João Roberto Faria, *O Teatro no Brasil* est la première bonne et raisonnablement complète histoire du théâtre brésilien, car Galante de Sousa est « le premier savant qui a su systématiser le travail de recherche et mener une réflexion sur la trajectoire de notre théâtre, [...] se référant à la fois aux aspects dramaturgiques et scéniques³⁴. » Cependant, João Roberto Faria souligne que l'œuvre, en ce qui concerne son aspect critique, est faible. L'auteur lui-même reconnaît qu'il cherche à éviter la critique car, étant donné la situation des études sur le théâtre brésilien, il est nécessaire avant tout d'effectuer un travail informatif³⁵. Par exemple, quand il analyse la « décadence théâtrale », il évite de donner son opinion et reproduit plutôt les opinions à ce sujet des hommes de théâtre et des intellectuels au fil du temps. Le résultat est une œuvre certes bien mieux structurée et plus riche que celles qui l'ont précédée, mais qui continue à être descriptive et à raconter une histoire linéaire. L'auteur divise l'histoire du théâtre brésilien en deux périodes. La première commence avec le théâtre jésuite des premières années de la colonisation portugaise jusqu'aux premières années après l'Indépendance, ce qu'il appelle période de « transition pour l'établissement d'un théâtre national. » La deuxième période débute avec un chapitre consacré au romantisme et au « théâtre national », qui est suivi par deux autres chapitres : « le réalisme », dont les dernières pages sont dédiées aux genres musicaux et qui se termine avec « la décadence du théâtre national » ; enfin, le dernier chapitre est intitulé « le théâtre contemporain ». Comme nous le voyons, la division correspond *grosso modo* à des questions littéraires ou de genre. Dans chaque chapitre l'auteur aborde des questions diverses, comme les théâtres, les troupes, la question du théâtre et de l'opéra national, la scénographie, etc., c'est-à-dire qu'il y a un chevauchement entre les questions thématiques et une division chronologique.

La démarche de Carlos Susskind de Mendonça et de José Galante de Sousa n'a pas eu de suite et les histoires suivantes du théâtre brésilien se consacrent presque entièrement à la dramaturgie. C'est le cas de *Teatro in Brasile*, de Ruggero Jacobbi³⁶, publié en Italie en 1961, et aussi de *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, publié en 1962, où seulement trois des 21 chapitres ne sont pas consacrés à la dramaturgie, comme le rappelle

³⁴ FARIA J. « História da literatura, história do teatro... », art. cit.

³⁵ SOUSA J., *O Teatro no Brasil...*, op. cit., p.7-8.

³⁶ JACOBBI R., *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961.

João Roberto Faria³⁷. Magaldi ouvre son livre par la discussion sur la situation du théâtre brésilien et répète à peu près un des arguments déjà avancés par Carlos Susskind et Galante de Sousa, celui selon lequel « le théâtre brésilien subit les mêmes vicissitudes que le théâtre à Paris, Londres, Rome ou New York³⁸. » D'après l'auteur, le problème du théâtre qui lui est contemporain est le « commercialisme » [*comercialismo*], responsable de la médiocrité des saisons de toutes les capitales scéniques. En fait, les meilleures pièces brésiliennes seraient très supérieures en qualité aux productions moyennes des saisons étrangères. En outre, il rappelle que, depuis Antoine, le théâtre est vu plutôt comme un art de metteur en scène qu'un art de dramaturge. Le problème du théâtre brésilien serait plutôt la conviction qu'aucun héritage n'a été légué par le passé, puisque personne n'a appris aux Brésiliens à aimer leur théâtre : à l'école, par exemple, tandis que « nous est transmis le goût pour la poésie et pour le roman, aucune étude n'est faite sur la littérature dramatique³⁹. » La réhabilitation du théâtre national passerait, d'une part, par la valorisation de la scène contemporaine et, d'autre part, par la création des bases d'une historiographie, ce qui rend nécessaire, « avant une analyse que nous pourrions considérer comme rigoureusement systématique de la dramaturgie nationale, de procéder à la collecte et à la publication des textes⁴⁰. » Le plus important, à notre avis, est que Magaldi semble être le premier à proposer un modèle explicatif pour l'évolution du théâtre brésilien, entre affirmation nationaliste et actualisation selon les mouvements européens. Cependant, à la fin du livre, l'auteur reconnaît les limites de son travail :

Il reste encore à écrire une Histoire du Théâtre Brésilien. Ce n'est qu'après avoir fait une collecte complète des textes qu'on pourra réaliser une étude satisfaisante de tous les aspects de la vie scénique – dramaturgie, évolution du spectacle, relations avec les autres arts et avec la réalité sociale du pays, existence de l'auteur, de l'interprète et des autres éléments du montage, présence de la critique et du public⁴¹.^[6]

Après Magaldi, nous avons deux autres histoires du théâtre brésilien, toutes les deux publiées à l'étranger dans les années 1980. Il s'agit de *Teatro Brasileiro*, de Walter Rela,

³⁷ FARIA J., « História da literatura, história do teatro... », art. cit.

³⁸ MAGALDI S., *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, DIFEL, 1962. « O teatro brasileiro sofre as mesmas vicissitudes do teatro em Paris, Londres, Roma ou Nova Iorque. »

³⁹ *Ibid.*, p.12. « Enquanto, nas escolas, nos transmitem, o gosto pela poesia e pelo romance ; nenhum estudo é feito da literatura dramática. »

⁴⁰ *Ibid.* « Precisamos, antes de uma análise que possa considerar-se rigorosamente sistemática da dramaturgia nacional, proceder ao levantamento e à publicação dos textos. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 271. « Ainda está por escrever-se uma História do teatro Brasileiro. Somente quando se fizer um levantamento completo de textos se poderá realizar um estudo satisfatório de todos os aspectos da vida cênica – dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social do país, existência do autor, do intérprete e dos outros componentes da montagem, presença da crítica e do público »,

publié en Uruguay⁴², et de *Quattro Secoli di Teatro in Brasile*, de Mario Cacciaglia⁴³. Dans les deux cas, l'étude de la dramaturgie est largement prédominante.

En 2001, Tânia Brandão fait un bilan de la production critique sur le théâtre brésilien :

On doit reconnaître l'absence presque absolue de l'innovation dans la dynamique de nos études d'histoire du théâtre. En vérité, l'identité de notre historien du théâtre est encore à l'ombre de l'ancienne histoire factuelle ou « événementielle », héritière de la vieille histoire politique dévouée à l'énumération de nobles et solennelles actions dans un enchaînement chronologique progressif et cumulatif. Empirisme et positivisme ne sont pas des références distantes, ainsi que le classicisme d'extraction française, incliné à considérer le texte comme la forme théâtrale par excellence qui importe⁴⁴.^[7]

L'historienne trouve l'origine de cette inertie en partie dans la matrice des études théâtrales brésiliennes, l'histoire de la littérature. En particulier, les études sur le théâtre brésilien sont nées dans une époque où les genres nobles du théâtre littéraire, le drame et la haute comédie, étaient presque bannis des théâtres à cause de la concurrence des genres musicaux et de la comédie populaire, fait très critiqué par plusieurs intellectuels, comme on l'a vu. Nous pouvons ajouter le fait que le plus important mouvement artistique et culturel brésilien de tous les temps, le modernisme, a accordé peu d'attention au théâtre, qui d'ailleurs a été le grand absent de la Semaine d'Art Moderne de 1922. Tout cela contribue à donner au théâtre brésilien l'image d'art mineur dans le contexte local, un objet sans dignité intellectuelle. Ce n'est pas un hasard si presque tous ceux qui ont écrit sur le théâtre étaient des hommes de théâtre, au moins des critiques – l'exception est Galante de Sousa, historien de la littérature. D'ailleurs, l'utilitarisme de leurs textes est plus ou moins évident, ce qui montre qu'ils sont des agents engagés dans la scène locale. Par conséquent, nous avons des études qui « ne se soucient pas de définir un cadre conceptuel dans lequel elles s'inscrivent, ni ne développent une réflexion solide sur leurs démarches méthodologiques et techniques⁴⁵. » Ainsi, la structure de base des textes est celle du récit et de l'énumération.

Pour Brandão, la réhabilitation des études historiques sur la scène brésilienne passerait par l'adoption d'une conception *moderne* du théâtre. Plutôt que de parler d'Histoire du Théâtre, il s'agirait d'écrire une *histoire du spectacle*, de manière à insérer dans l'analyse

⁴²RELA W., *Teatro brasileiro: de las piezas del P. Anchieta a la comedia costumbrista*, Montevideo, Universidad de la República, 1962..

⁴³ CACCIAGLIA M., *Pequena história do teatro no Brasil*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1986.

⁴⁴ BRANDÃO T., « Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro, » *Sala Preta*, 1, 2001, p. 199-217.

⁴⁵*Ibid.*, p. 207. « [...] não se preocupam em delinear o quadro conceitual em que se movimentam, nem desenvolvem uma reflexão alentada a respeito de seus procedimentos metodológicos e técnicos. »

toutes les formes de manifestations artistiques qui peuvent être couvertes par ce terme. Une deuxième réflexion serait la structuration d'un *marché* théâtral, particulièrement en ce qui concerne la possibilité d'un *marché d'art* parallèle au marché commercial, à savoir l'espace de l'avant-garde et de l'innovation. Deux suggestions que nous adoptons volontiers, avec des nuances que nous expliquerons dans les paragraphes suivants.

Cependant, la situation de l'historiographie brésilienne était en train de changer à l'époque où Tânia Brandão publie cet article. D'une part, le développement tardif du système universitaire brésilien, avec la croissance du nombre de départements d'arts scéniques, suscite une naturelle augmentation du nombre d'études. D'autre part, les changements socio-politiques du pays, avec la fin de la dictature militaire et de la Guerre Froide, provoquent une mutation dans l'historiographie brésilienne, très marquée jusqu'aux années 1980 par une histoire économique engagée de tendance marxiste, avec un regain pour l'histoire culturelle. Dans ce contexte, les études sur le théâtre et son histoire se multiplient et sont de plus en plus marquées par la dispersion des méthodes et des sujets traités. En particulier, les genres théâtraux, autrefois méprisés, sont l'objet d'une réévaluation⁴⁶. Sont étudiés aussi d'autres aspects de la production théâtrale, comme les imprésarios⁴⁷, les acteurs⁴⁸, les discours théoriques⁴⁹, les bâtiments théâtraux⁵⁰, le théâtre amateur⁵¹ et les artistes étrangers en

⁴⁶ AGUIAR M., *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*, Dissertation de maîtrise, *Teatro e comédias 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007 ; RUIZ R., *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, MinC/INACEN,, 1988 ; VENEZIANO N., *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro--oba!*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1996 ; MENCARELLI F., *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Thèse, Unicamp, 2003 ; HUPPES I., *Melodrama: o gênero e sua permanência*, Cotia, Atelie Editorial, 2000.

⁴⁷ ANTUNES D., *O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro 1925-1944*, Dissertation de maîtrise en Théâtre, UNIRIO, 1996 ; MARTINS W., *Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões do Rio de Janeiro (1883-1920)*, Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, UFRJ, 2004.

⁴⁸ PRADO D., *João Caetano e a arte do ator: estudo de fontes*, São Paulo, Ática, 1984 ; BRITO D., *Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*, Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2011.; REIS A., *Cinira Polonio, a divette carioca: Estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2001 ; SILVA D., *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social da Belle Époque carioca*, Thèse en Théâtre, Unirio, 2004.

⁴⁹ FARIA J., *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, , São Paulo, Perspectiva, 2001 ; CARVALHO D., "Arte em tempos de 'chirinola' : a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898), Dissertation de maîtrise en Lettres, Unicamp, 2009.

⁵⁰ LIMA E., *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000 ; Dias J., *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2012.

⁵¹ FRANÇA L., *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*, Dissertation de maîtrise, Universidade Federal Fluminense, 2011 ; FRANCA L., *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*, Thèse, Universidade Federal Fluminense, 2016.

tournée⁵², tandis que le théâtre littéraire lui-même est réexaminé à partir de nouvelles perspectives⁵³.

Dans le but d'« ajouter les connaissances produites dans l'espace universitaire aux études critiques du passé, rassembler ce qui se trouvait dispersé, réunir des spécialistes pour faire l'histoire d'un art qui a acquis des spécificités propres avec le temps⁵⁴, » il est publié, en 2013, en deux volumes, une *História do Teatro Brasileiro*⁵⁵, ouvrage collectif avec la contribution de plus de 40 spécialistes sous la direction de João Roberto Faria et Jacó Guinsburg. Sans aucun doute, il s'agit d'une œuvre fondamentale pour donner un panorama de l'état des recherches académiques, mais qui, en même temps, montre ses lacunes.

Nous sommes d'accord avec la critique de Edelcio Mostaço⁵⁶ : l'ensemble affiche une évidente prédilection esthétique, voire littéraire pour la période qui va jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce n'est pas un problème en soi, vu que le théâtre, comme tout champ artistique, a sa propre logique interne et une histoire de la dramaturgie et de la scénographie est évidemment légitime, mais cela montre la nécessité d'études qui articulent la scène et la réalité socio-culturelle du pays. Plus grave, à notre avis, il semble manquer ici une base théorique et une problématique capable de donner une unité à l'ensemble de l'œuvre. Le lecteur y trouvera sans doute beaucoup d'informations importantes, mais pas un modèle explicatif de l'évolution du théâtre brésilien ni une vision de son insertion dans le contexte plus large de la société brésilienne. De plus, la division des chapitres selon les balises de l'histoire littéraire ou des genres prédominants à une époque déterminée a comme conséquence de traiter, par exemple, les artistes étrangers en tournée au Brésil, dans le chapitre consacré au théâtre de divertissement et aux essais naturalistes – il ne nous semble pas que les visites de Sarah Bernhardt ou d'Adelaïde Ristori au Brésil aient quelque chose à voir avec le développement de la dramaturgie naturaliste ou du théâtre musical au Brésil, il n'existe tout au plus qu'une coïncidence temporelle entre les deux événements –, ce qui montre, d'un part, la difficulté de mener une réflexion en dehors des balises de la dramaturgie et, d'autre part, une tendance de l'historiographie à réévaluer les productions théâtrales brésiliennes en dehors des hiérarchies établies.

⁵² MOURA M., *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886- 1905)*, Thèse en Histoire, Université Paris-Saclay, 2015 ; VANNUCCI A. (org.), *Uma amizade revelada : correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro, Biblioteca nacional, 2004.

⁵³ FRAGA E., *O simbolismo no teatro brasileiro*, São Paulo, Art & Tec, 1992 ; HUPPES I., *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romantismo*, Porto Alegre, Fates, 1993 ; FARIA J., *O teatro realista no Brasil: 1855 - 1865*, São Paulo, Edusp, 1993.

⁵⁴ FARIA J. « História da literatura, história do teatro... ». *Op. cit.*

⁵⁵ FARIA J. et J. GUINSBURG (orgs.), *História do teatro brasileiro*, 2 vols., São Paulo, Perspectiva, 2013.

⁵⁶ MOSTAÇO E., « Considerações sobre História do teatro brasileiro, » *Sala Preta*, 15-1, 2015, p. 249-64.

Un des travaux des dernières décennies qui cherche à récupérer le théâtre brésilien des dernières décennies du XIX^e siècle et des premières années du XX^e siècle est celui de Claudia Braga, *Em busca da brasilidade*, publié en 2003, où l’auteure fait une révision des textes produits au Brésil pendant la *Primeira República* (1889-1930). L’auteure raconte que sa recherche a commencé en 1992, quand elle a déposé un projet de maîtrise dans lequel elle envisageait d’étudier les causes de la décadence du théâtre brésilien à partir de la fin de l’Empire. Cependant, elle dit que, lors de sa collecte et de sa lecture des textes produits à l’époque, elle n’a trouvé aucun point de rupture qui marquerait le début d’une décadence et, au contraire, la production de la période s’inscrivait dans la continuité :

En comparant la production théâtrale trouvée avec la dramaturgie qui lui était antérieure, à la recherche du point où la rupture, la dégénérescence, se serait manifestée, ce qui est apparu lors de nos lectures, au contraire de la décadence qui était imputée à la production théâtrale des débuts de notre République, a été la continuité d’une production dramaturgique, à prédominance comique, populaire, dont le but, aussi au contraire de ce à quoi nous nous attendions, était d’essayer de déchiffrer, de comprendre, et surtout d’expliquer le Brésil⁵⁷.^[8]

Ainsi, elle ne trouve pas, ni chez les historiens ni dans les œuvres théâtrales, une explication acceptable pour parler d’une époque de décadence.

La thèse de Braga soulève plusieurs questions. D’abord, que qu’entend-elle par « décadence » ? Elle n’explique jamais dans quel sens elle utilise ce terme. Ici, nous parlons évidemment de dramaturgie. Parlons-nous de qualité ou de quantité ? Si c’est de qualité, quels critères utilisons-nous pour définir ce qu’est un bon ou un mauvais texte ? Des textes ont été écrits, mais combien d’entre eux ont-ils été joués dans des théâtres ? Claudia Braga fait le choix d’analyser seulement les textes qui ont été joués, mais encore dans ce cas, combien de fois ont-ils été représentés ? Pour quel public ? Quelle est la place des pièces brésiliennes par rapport à l’ensemble des pièces jouées à l’époque ? Angela Reis et Daniel Marques nient l’existence d’une époque de décadence car, selon eux, cette idée « contrastait avec l’intense mouvement dans les théâtres de l’époque⁵⁸ ». Mais ici nous parlons d’autre chose – tandis que Braga nie l’idée d’une décadence à cause d’une continuité dramaturgique, Reis et Marques parlent du mouvement des théâtres à cette période.

⁵⁷ BRAGA C., *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. XX.

⁵⁸ REIS Â. et D. MARAUES, « O teatro do pré-modernismo, » dans FARIA J. et J. GUINSBURG (dir.), *História do Teatro Brasileiro*, op. cit., vol. 1, p. 321-402.

Théâtre et modernité : l'éternelle décadence ?

C'est à partir de ce mot, « décadence », que nous débutons notre recherche. Notre hypothèse de départ est qu'il y a un malentendu dans ce mouvement historiographique de récupération – mouvement de révision, réévaluation de l'oublié ou du méprisé qui, d'ailleurs, est bien typique des sciences humaines en général et qui fait partie du fonctionnement lui-même du champ historiographique – du théâtre brésilien du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle. Bien sûr, il ne s'agit pas de mépriser la production théâtrale brésilienne de cette époque, de promouvoir le retour au « décadentisme », mais plutôt d'essayer de comprendre le fonctionnement du spectacle à l'époque selon ses propres termes. Quand l'historien s'approche de la revue ou de la comédie de mœurs des années 1900, ces spectacles revêtent un intérêt tout nouveau, qui est celui de l'altérité. Ces textes ou événements peuvent apparaître alors comme une ouverture à une réalité autre et qui tire tout son intérêt précisément de sa différence, d'où le risque de réinscrire une œuvre d'art dans un schéma d'évaluation qui appartient à notre époque, et pas à l'époque où elle a vu le jour. Certes, l'historiographie plus ancienne ne problématise pas non plus la notion de décadence et elle la traite comme un fait, auquel il faut trouver des raisons ou, au mieux, peut-être le relativiser selon l'argument que la condition brésilienne n'est pas extraordinaire. Toutefois, il s'agit d'une production qui n'est pas écrite pas des universitaires « purs », mais des agents très engagés dans le quotidien de la pratique théâtrale, et leurs textes d'histoire ne peuvent pas être séparés de leur activité théâtrale, comme nous le verrons plus en détail dans la seconde partie de notre thèse – une dimension que les études des dernières décennies ont négligée dans leur critique.

Notre thèse consiste en un effort de compréhension du théâtre brésilien de cette époque selon ses propres termes, en donnant la parole aux acteurs qui agissaient sur la scène locale. Ce que nous critiquons reprochons à l'historiographie, surtout la plus récente, c'est de ne pas « prendre au sérieux » les discours des acteurs et les critiques qu'ils ont émises. En d'autres termes, notre démarche consiste à faire un « effort pour comprendre leur fondement pratique », d'une part, et « analyser leurs effets sociaux⁵⁹, » d'autre part. De cette façon, à partir du débat autour de la décadence du théâtre national, nous voulons écrire une histoire du théâtre brésilien qui conjugue la scène et la société, sans pour autant tomber dans une espèce de naïveté méthodologique, que nous trouvons encore aujourd'hui dans quelques travaux, qui suppose, de la part des dramaturges une volonté d'« expliquer », de « comprendre » ou de « déchiffrer » la société, comme nous le voyons plus haut dans la citation de Claudia Braga,

⁵⁹ BARTHE Y. et al., « Sociologie pragmatique : mode d'emploi, » *Politix*, 103-3, 2013, p. 186..

ou qui veulent « capter la passion du moment historique que, dans le langage de la passion, notre théâtre a discuté⁶⁰, » comme si la dramaturgie était une manifestation transparente du monde social qui l'entoure.

Surtout, il manque dans l'ensemble de la production historiographique sur le théâtre brésilien une problématisation de la position des acteurs qui écrivent, qui jouent sur scène, qui dirigent les compagnies théâtrales, qui mettent en scène le spectacle et – ce qui est particulièrement important pour notre propos – qui s'expriment sur la situation du théâtre national et sa supposée décadence. Qu'il s'agisse du « champ⁶¹ » littéraire, de la « société du spectacle⁶² » ou de l'ensemble du monde du spectacle au sein de la société, même un ouvrage qui se propose d'analyser les « idées » sur le théâtre au Brésil⁶³, se limite à offrir un panorama, certes très riche et bien analysé, de textes présentés en ordre chronologique. À la fin, nous avons une vision globale, mais incomplète, des discours et des projets de quelques acteurs, la plupart des écrivains, pour le théâtre brésilien pendant presque un siècle. Toutefois, le plus intéressant pour l'historien est absent, à savoir les contradictions présentes au sein de la société du spectacle qui animent le débat, ainsi que les articulations entre la scène et la société au sens large.

Dans notre travail, nous allons, donc, par la prise au sérieux du débat sur la décadence du théâtre national, « enquêter sur les pratiques » et, surtout, « reconstituer les *logiques contradictoires* de la pratique qui sont source de l'activité critique des acteurs. » Ensuite, nous allons « enquêter sur leurs effets sociaux, » c'est-à-dire que nous voulons « rendre compte du type d'efficacité, ou d'inefficacité relative, qui s'attache aux opérations critiques et justificatrices des acteurs au sein des mondes sociaux qu'ils habitent ou dans lesquels ils œuvrent⁶⁴. » En particulier, ce qui nous intéresse, ce sont les effets que le débat a sur les rapports sociaux, aussi bien à l'intérieur de la société du spectacle que dans les rapports de celle-ci avec les autres groupes de l'ensemble de la société. Notre thèse n'a pas l'intention d'être une étude d'histoire esthétique ou littéraire, son interrogation est « plus globale, à la fois historique et sociologique, » : nous cherchons « l'articulation entre le monde social et historique contemporain du spectacle [...] et la société interne représentée sur la scène⁶⁵. » Le

⁶⁰ CAFEZEIRO E. et C. GADELHA, *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/FUNARTE, 1996, p. 15. « [...] captar a paixão do momento histórico que, na linguagem da paixão, nosso teatro discutiu. »

⁶¹ BOURDIEU P., *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2009.

⁶² CHARLE C., *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.

⁶³ FARIA J., *Ideias teatrais...*, op. Cit.

⁶⁴ BARTHE Y. et al., « Sociologie pragmatique... », art. cit., p. 186.

⁶⁵ CHARLE C., « Sociétés du spectacle, » *Actes de la recherche en sciences sociales* 186/187-1/2, 2011, p. 4–11.

débat sur la décadence est le point d'entrée par lequel nous analyserons d'abord le théâtre, puis la société brésilienne.

Si nous avons choisi d'aborder le théâtre brésilien à partir de ce débat, la raison en revient tout simplement au fait qu'il est omniprésent. Et pourtant, les travaux historiographiques des dernières décennies ont tendance à rejeter l'idée de la décadence comme un préjugé d'une élite cosmopolite, tel Fernando Mencarelli, pour qui le discours de décadence est lié « aux valeurs d'une élite culturelle qui réclame une culture et un art nationaux de qualité, particulièrement un drame et une haute comédie natifs⁶⁶ » ; ou Cláudia Braga, pour qui les plaintes sur le déclin de la scène nationale sont la conséquence de la formation culturelle des élites, qui cultivent « le *mythe* de l'érudition européenne [...] [et] la tendance à la dépréciation [...] du *produit* national⁶⁷ » ; ou encore Adriano de Assis Ferreira, qui considère que le problème se trouve dans le mode de production du spectacle, de plus en plus destiné à un public plus large, ce qui « déplaît à la critique, formée presque exclusivement par l'élite intellectuelle, qui n'est plus sa cible préférentielle⁶⁸. » Or, le fait même que les plaintes se répètent sans arrêt, pendant plus d'un siècle, montre que cela était un enjeu important pour les acteurs et, ainsi, il mérite un traitement analytique de la part de l'historien. À la fin, nous espérons convaincre le lecteur de l'énorme potentiel épistémologique de ce débat pour la compréhension de la formation du spectacle brésilien.

Nous expliquons ainsi une partie du titre de notre thèse : il s'agit d'une étude de la relation entre « spectacle et société ». Passons maintenant à l'idée de « modernité périphérique ». Ici, encore une fois, notre problématique part d'un dialogue avec l'historiographie. Nous avons dit plus haut que Sábato Magaldi propose un schéma explicatif pour l'évolution du théâtre brésilien, entre affirmation nationaliste et actualisation selon les modèles européens. Voyons ce qu'il dit :

Dans ce jeu dialectique d'affirmation nationaliste et d'actualisation par les modèles européens s'est déroulée, jusqu'à maintenant, toute l'histoire du théâtre brésilien. [...] Presque tous les dramaturges brésiliens condamnent la mode étrangère, se plaignent de la préférence des imprésarios et du public pour les œuvres traduites, et ressentent le découragement du milieu. [...]

⁶⁶ MENCARELLI F., *Cena aberta : a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1999, p. 67. « [...] pelos valores de uma elite cultural que reclama uma arte e cultura nacionais de qualidade, particularmente um drama e uma alta comédia nativos [...] »

⁶⁷ BRAGA C., *Em busca da brasilidade...., op. Cit.*, p. 6. « [...] o mito da erudição europeia [...] tendência à depreciação [...] do produto nacional. » Italiques de l'auteur.

⁶⁸ FERREIRA A., *Teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*, Thèse en Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2010, p. 37. « [...] desagrada a elite, composta quase exclusivamente pela elite intelectual, que deixa de ser seu alvo primordial [...] »

En même temps qu'ils se rebellaient contre la prédominance étrangère, nos dramaturges ne réussissaient pas à échapper aux déterminations des nouvelles écoles européennes, fidèles qu'ils devaient être à l'esprit de l'époque, qui se manifeste bien évidemment dans les centres culturels, d'abord⁶⁹.^[9]

Dans toute l'historiographie brésilienne, non seulement du théâtre, mais de la littérature aussi, est sous-jacent le présupposé selon lequel les arts du pays s'actualisent en fonction des mouvements européens, au moins jusqu'au début du XX^e siècle, comme nous le verrons dans le premier chapitre. C'est dans les « centres culturels » que « l'esprit de l'époque » se manifeste. Notre recherche et le dépouillement de nos sources n'ont pas nié ce constat, bien au contraire : la référence aux « pays civilisés » est omniprésente dans le débat et tous veulent voir au Brésil un théâtre comme en Europe. Mais soyons plus spécifique, par « centre culturel, » nous devons comprendre Paris, la « capitale du XIX^e siècle⁷⁰ », qui est aussi ce que Pascale Casanova⁷¹ appelle « le Méridien de Greenwich », le producteur du temps littéraire et détenteur du titre de capitale mondiale de la littérature, alors que l'espace littéraire mondial suppose l'établissement d'une mesure commune du temps. C'est Paris qui définit les œuvres légitimes dans la « République des lettres », raison pour laquelle les écrivains issus des contrées éloignées de la capitale font toujours référence à la Ville Lumière. C'est-à-dire que c'est Paris qui impose la modernité, « ce principe instable, [qui] repose sur une croyance, forte chez les écrivains, en une littérature “contemporaine”, », qui doit être suivie « afin d'entrer dans le temps littéraire, garant du salut des lettres nationales⁷². »

Ainsi, le travail de Pascale Casanova nous invite à penser le fait littéraire dans une perspective transnationale, qui sera la nôtre. Or, une tendance des études historiographiques des dernières décennies consiste précisément à vouloir élaborer des schémas explicatifs qui dépassent les frontières nationales. De nombreuses déclinaisons ont vu le jour pour décrire des perspectives qui essaient de rendre compte des phénomènes du passé dans un cadre plus large que le pays, comme « l'histoire globale », « transnationale » ou « connectée ». La « mondialisation » ou « globalisation » est un thème omniprésent dans la recherche. L'histoire culturelle n'échappe pas à cette tendance ; il est commun de parler aujourd'hui de « mondialisation culturelle » et les chercheurs ont conscience que leur champ se structure de plus en plus en échelle internationale, raison pour laquelle plusieurs projets associant des

⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁰ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2015.

⁷¹ CASANOVA P., *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 135-56.

⁷² ROZEAUX S., *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*, Thèse en Histoire contemporaine, Lille 3, 2012, p. 221.

scientifiques et des centres de recherche de plusieurs nationalités ont vu le jour ces dernières années⁷³.

En ce qui concerne les arts du spectacle, quelques travaux cherchent à établir un nouveau cadre de référence et à faire des analyses qui dépassent les frontières nationales, soit dans une perspective comparative⁷⁴, soit par des approches qui mettent en avant les « circulations »⁷⁵ ou les « transferts » entre les pays. Un projet important est le *Global Theatre Histories: Modernization, Public Spheres and Transnational Theatrical Networks 1860-1960*, dirigé par Christopher Balme et Nic Leonhardt à l'Université de Munich et qui a donné naissance à un périodique intitulé *Journal of Global Theatre History*⁷⁶. Une autre contribution importante est le projet franco-brésilien *Transatlantic Cultures*, dirigé par Anaïs Fléchet, Gabriella Pellegrino Soares et Olivier Compagnon, dont l'objectif est d'étudier les dynamiques culturelles dans l'espace atlantique et leur rôle dans la mondialisation contemporaine. Ce projet vient de produire une encyclopédie en ligne avec un volet dédié aux arts de la scène⁷⁷.

Ces deux perspectives seront présentes dans notre thèse. D'abord, nous essayerons toujours d'analyser les enjeux du théâtre brésilien à partir d'un angle qui embrasse les transformations du monde du spectacle du XIX^e siècle au début du XX^e siècle dans l'ensemble de l'hémisphère occidental. Or, le débat sur la décadence du théâtre national nous invite à adopter une vision plus englobante. Dans un article⁷⁸, nous avons montré combien le discours sur le déclin de la scène se répète partout dans le monde, en France⁷⁹, certes, mais aussi en

⁷³ COHEN E. et al. (orgs.), *Cultural History in France: Local Debates, Global Perspectives*, New York, Routledge, 2020 ; GRUZINSKI S., « Faire de l'histoire dans un monde globalisé, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 66-4, 2011, p. 1079-91 ; POIRRIER P., *L'histoire culturelle, un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon. Éd. universitaires de Dijon, 2008 ; DOUKI C. et P. MINARD, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 54,4bis-5, 2007, p. 7-21 ; LECLERC G., *La mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000 ; LES ANNALES, « Les échelles du monde: pluraliser, croiser, généraliser, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 7534, 2020, p. 465-92 ; BERTRAND R. et G. CALAFAT, « La microhistoire globale : affaire(s) à suivre, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 73-1, 2018, p. 3-18 ; CHAUBET F. (éd.), *Faire l'histoire culturelle de la mondialisation*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018..

⁷⁴ CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, op. cit ; MOISAND J., *Scènes capitales Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.

⁷⁵ MARKOVITS R., *Civiliser l'Europe: politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014 ; MARKOVITS R., « L'"Europe française", une domination culturelle ? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIII^e siècle, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 67-3, 2012, p. 717-51.

⁷⁶ BALMER C., « Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais, » dans WERNECK M. et A. REIS (éd.), *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2012, p. 203-19.

⁷⁷ COMPAGNON O., A. FLÉCHET et G. SOARES, « Écrire une histoire culturelle transatlantique (XVIII^e-XXI^e siècles) : enjeux, défis et méthodes, » *Diogenes*, 258/259/260-2/3/4. 2017, p. 237-50.

⁷⁸ POLLETTI D. et J. YON, « Le Spectacle dans une modernité périphérique. La "décadence" du théâtre brésilien dans un contexte global (XIX^e Siècle-Années 1920), » *Passages de Paris*, 16, 2018, p. 86-106.

⁷⁹ GOETSCHEL P., *Une autre histoire du théâtre : discours de crise et pratiques spectaculaires France, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS éditions, 2020.

Espagne, pays pour lequel David Thatcher Gies affirme que « durant tout le XIXe siècle, il était presque de rigueur de commencer un écrit de thématique théâtrale avec une plainte à propos de l'état terrible dans lequel le théâtre espagnol était tombé les dernières années⁸⁰. » En Italie aussi, on écrit sur la décadence du théâtre péninsulaire⁸¹. Les journaux britanniques sont remplis de plaintes dans ce sens⁸² et le critique nord-américain James Brander Matthews (1852-1929) signale la présence de ce débat aux États-Unis :

La « décadence du théâtre » est une phrase fréquemment utilisée et rarement définie. Il s'agit d'un terme flou, et plusieurs personnes qui l'emploient auraient du mal à dire quel est son sens exact. Le plus souvent, le critique théâtral est un loueur du passé, qu'il n'a pas vu, et un franc dépréciateur du présent, qu'il est forcé de trop voir. Pour notre surprise, quand nous étudions l'histoire du théâtre, nous trouvons que cela a été presque toujours le cas, et que le théâtre était toujours en décadence, quasiment sur le point de mourir, presque sans force pour rendre son dernier soupir. Et il est encore en vie⁸³.^[10]

Ce n'est pas seulement la désolation concernant l'état du théâtre qui se retrouve partout. Ce sont les mêmes plaintes, avec les mêmes arguments et souvent les mêmes revendications qui se répètent. Nous évoquerons d'autres exemples, d'autres pays, au cours de cette thèse.

L'enjeu est certes global mais, bien évidemment, il se manifeste de manière différente selon les particularités locales. Dire que le Brésil cherche sa modernité à partir d'un référentiel européen et, particulièrement, parisien, est correct et cela est bien évident dans tout le débat sur le théâtre national que nous allons analyser. Mais il la cherche à partir d'une position particulière, à partir de conditions qui lui ont été léguées par son histoire et son passé en tant que colonie. En particulier au XIX^e siècle, la formation d'un « théâtre national » accompagne celle d'une littérature brésilienne, des processus qui s'enracinent dans la construction d'une identité nationale postindépendance. La notion de « modernité périphérique », utilisée par Beatriz Sarlo⁸⁴ dans son analyse de l'Argentine des années 1920 et 1930, cherche à rendre

⁸⁰ GIES D., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, p. 5. « Durante todo el siglo XIX era casi de rigor iniciar un escrito de temática teatral con un lamento por el terrible estado en que había quedado el teatro en años anteriores. »

⁸¹ Voir, par exemple, LOMBARDO G., *La decadenza del teatro piemontese*, Saluzzo, Tipo-litografia Frat. Lobetti-Bodoni, 1896.

⁸² Pour notre article, nous avons fait l'exercice suivant : nous avons cherché dans les journaux disponibles dans le site *The British Newspaper Archive*, mis en ligne par la British Library, l'expression « decline of the drama », entreguilletés pour que tous les résultats contiennent l'expression exacte, pour la période comprise entre 1789 et 1930. Nous avons obtenu 1420 mentions, dont 409 pour la période comprise en 1800 et 1849, 818 entre 1850 et 1899, et 193 entre 1900 et 1949. Nous l'expression « *decadence of the drama* », le moteur de recherche nous a retourné 254 résultats (respectivement 18, 93 et 143). Enfin, nous avons obtenu 956 résultats pour « *decline of the stage* » (119, 573, 264) et 159 pour « *decadence of the stage* », (74, 59,26).

⁸³ MATTHEWS B., *Studies of the stage.*, New York, Harper and brothers, 1894.

⁸⁴ SARLO B., *Una Modernidad periférica : Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988.

compte de l'expérience de la modernité et de ses manifestations socio-culturelles dans l'Amérique latine à partir de la position dominée du continent dans le système capitaliste mondial. Il s'agit d'une dérivation pour la culture de la notion de « centre-périphérie⁸⁵ », chère aux économistes de la Commission économique pour l'Amérique latine et les Caraïbes (CEPAL)⁸⁶ qui, de son côté, est redevable des théorisations sur le « système-monde »⁸⁷. À cela, s'ajoutent les apports de penseurs de la modernité, comme Carl Schorske⁸⁸ et, surtout, Marshall Berman⁸⁹, en particulier son chapitre sur l'échec de l'expérience de la modernité en Russie.

Pourtant, plus de trois décennies après le livre de Beatriz Sarlo, la notion de modernité périphérique a été bien évidemment critiquée. En fait, c'est la dichotomie elle-même entre centre et périphérie qui est mise en question. La déconstruction est venue de plusieurs directions, lors d'un débat qui, bien évidemment, ne trouverait pas de place dans cette thèse, puisqu'il est long et nous éloignerait de notre sujet⁹⁰. En résumé, pour présenter de manière très simplifiée et schématique quelques questions qui intéressent à notre propos, les critiques dénoncent un modèle explicatif selon lequel les innovations dans les centres du capitaliste mondial irradieraient d'une manière presque mécanique vers les périphéries, tandis que celles-ci sont victimes d'une oppression, qui s'insère dans la continuité du joug colonial, et ne sont que des récepteurs passifs et retardataires de la modernité occidentale : la périphérie ne serait alors qu'une conséquence du centre. D'autres vont avancer comme argument que la dichotomie centre-périphérie est fautive, puisqu'elle créerait une opposition entre deux pôles irréconciliables, une différence d'essence entre deux mondes liés par une relation de causalité, alors que, en fait, ils feraient partie d'un même processus de formation du capitalisme mondial.

⁸⁵ PREBISCH R., *Capitalismo periférico: Crisis y transformación*, México, Fondo de cultura económica, 1981 ; FURTADO C., *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2009.

⁸⁶ DEVÉS E., « Modernidad periférica, » dans DEVÉS E. et S. ÁLVAREZ(éd.), *Problemáticas internacionales y mundiales desde el pensamiento latinoamericano: teorías, escuelas, conceptos, doctrinas, figuras*, Santiago de Chile, Ariadna, 2020, p. 151-155.

⁸⁷ BRAUDEL F., *Civilisation matérielle et capitalisme : XVe-XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1967 ; WALLERSTEIN I., *Le Système du monde du xve siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 1980 ; ARRIGHI G., *The long twentieth century: money, power, and the origins of our times*, Londres, Verso, 2010 ; AMIN S., *Le Développement inégal : essai sur les formations sociales du capitalisme périphérique*, Paris, Éditions de Minuit, 1973 ; AMIN S., *Les défis de la mondialisation*, Paris, l'Harmattan, 1996 ; BABONES S. et C. CHASE-DUNN (éd.), *Routledge handbook of world-systems analysis: theory and research*, New York, Routledge, 2012.

⁸⁸ SCHORSKE C., *Vienne fin de siècle : politique et culture*, Paris, Éditions Points, 2017.

⁸⁹ BERMAN M., *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1982.

⁹⁰ Voir FLOTO E., « El sistema centro-periferia y el intercambio desigual, » 39, 1989 ; DI FILIPPO A., « La visión centro-periferia hoy, » *Revista de la CEPAL*, número extraordinario: CEPAL cincuenta años, 1998, p. 147-67 ; PEINADO J., « La estructura teórica Centro/Periferia y el análisis del Sistema Económico Global: ¿obsoleta o necesaria?, » *Revista de Economía Mundial*, 29, 2011, p. 29-59 ; RODRÍGUEZ O., « Sobre la concepción del sistema centro-periferia, » *Revista de la CEPAL*, 3, 1977 ; RIBEIRO L. et E. ALBUQUERQUE, « O papel da periferia na atual transição para uma nova fase do capitalismo. Questões introdutórias nas mudanças da divisão centro-periferia, » *Cadernos do Desenvolvimento*, 10-17, 2018, p. 166-86.

Pour le cas brésilien, les « idées hors du lieu » [en traduction littérale pour *As ideias fora do lugar*⁹¹], du critique littéraire Roberto Schwartz⁹², gardent quelques similitudes avec la notion de modernité périphérique⁹³. L'auteur identifie un « désaccord » dans le processus d'émancipation du Brésil de son ancienne métropole : une aristocratie rurale, qui dirige une économie dépendante de la main-d'œuvre esclave et qui proclame son indépendance au nom des principes libéraux et des idées des Lumières de la bourgeoisie citadine européenne. Le résultat est une rupture entre représentation et contenu, entre idéologie et pratique, qui produit une série de « contrastes, disproportions, absurdités, anachronismes, contradictions, conciliations⁹⁴. » Ainsi, la modernité ne pourrait se manifester en Amérique latine, comme l'a bien noté Judith Podlubne dans le prologue de l'édition de 2020 de l'ouvrage de Beatriz Sarlo, que de manière « inachevée, imparfaite, marquée par le retard, la nostalgie du passé et les conflits autour de notre identité nationale⁹⁵. »

Ironiquement, c'est d'une des principales références qui ont inspiré Roberto Schwartz, Maria Sylvia de Carvalho Franco⁹⁶, que vient la réponse la plus connue et la plus catégorique : pour l'auteure, « les idées sont au bon endroit⁹⁷. » Franco trouve que Schwartz crée une fausse dissociation entre les idées et la raison bourgeoise européennes, d'une part, et l'esclavage et la logique de faveur qui régit les relations sociales au Brésil, d'autre part, deux termes qui seraient incompatibles. L'historienne critique la dichotomie centre-périphérie, métropole-colonie, qui ne seraient pas des modes de production essentiellement différents, mais des situations particulières au sein du capitalisme mondial, déterminées dans le processus interne à ce système économique de division internationale du travail. Le contenu essentiel qui détermine tous les développements particuliers est le même : le profit. Par conséquent, Schwartz perdrait de vue le point fondamental : les processus réels de production idéologique au Brésil, puisque production et circulation d'idées ne peuvent pas être dissociées. Ainsi, le

⁹¹ Nous avons noté d'autres traductions de l'expression dans des travaux académiques publiés en français, comme « les idées hors contexte », « hors de propos », « hors de (leur) place » ou « déplacées ».

⁹² SCHWARZ R., *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 13-25.

⁹³ C'est la Beatriz Sarlo elle-même qui reconnaît l'influence de Schwarz dans sa pensée (SARLO B., Argentina Beatriz Sarlo é estrela da Feira de Frankfurt, interview de Marcos Flamínio Peres, *Folha de São Paulo*, 2 octobre 2010, Disponible sur <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/807912-argentina-beatriz-sarlo-e-estrela-da-feira-de-frankfurt.shtml>>. Voir CARDOSO F., *A crítica de cultura na América Latina e o conceito de periferia: uma análise dos estudos de Beatriz Sarlo e de Roberto Schwartz*, Thèse, Universidade de São Paulo, 2017.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 18-19. « [...] contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações [...] »

⁹⁵ Cité par DEVÉS E., « Modernidad periférica, » art. cit., p. 152. « [...] inconclusa, imperfecta, tensionada por el atraso, la nostalgia del pasado y los conflictos en torno a nuestra identidad nacional [...] »

⁹⁶ FRANCO M., *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo, IEB-USP, 1969.

⁹⁷ FRANCO M., « As idéias estão no lugar, » *Cadernos de Debate*, 1, 1976, p. 61-64. Pour un panorama de ce débat, voir RICUPERO B., « Da formação à forma: ainda as "idéias fora do lugar", » *Lua Nova*, 73, 2008, p. 59-69 ; RICUPERO B., « O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos, » *Sociologia & Antropologia*, 3-6, 2013, p. 525-56 ; SILVA J., « O lugar das ideias: panorama de um debate, » *Em Tese*, 21-1, 2015, p. 42-59.

problème de la pensée brésilienne ne serait pas celui de l'importation d'une culture qui perd ses liens avec la réalité, mais celui de l'ajustement de la production théorique à la structure économique, sociale et politique du pays.

La critique de Franco est certes très pertinente. Toutefois, pour rester dans le domaine de la culture, balayer la dichotomie centre-périphérie peut conduire au risque contraire d'oublier que la mondialisation culturelle produit des hiérarchies entre les espaces nationaux⁹⁸, qui ne sont pas les mêmes que ceux de l'économie internationale : au XIX^e siècle, la France était indiscutablement la référence culturelle et intellectuelle, tandis que la suprématie économique revenait à l'Angleterre⁹⁹. C'est la raison pour laquelle nous gardons l'adjectif « périphérique » dans notre titre, parce qu'il exprime une hiérarchie, une relation asymétrique entre Amérique latine et Europe, et même une relation de domination, du moins de dépendance, qui parfois s'exprime dans des moments de véritable violence symbolique envers les acteurs brésiliens, que nous verrons dans cette thèse. Et cette hiérarchie est explicitement reconnue par les acteurs de la société du spectacle brésilienne, qui font du théâtre européen, et particulièrement parisien, la référence, le modèle, dans leurs projets de sortie de la scène brésilienne de sa « décadence », ainsi que dans leurs propositions de rénovation de l'art dramatique national.

Implicitement, les hommes de théâtre brésiliens créent une sorte d'histoire linéaire du spectacle, selon lequel leur pays, toujours en retard dans la course au progrès, suit les pas des centres européens, toujours dans l'avant-garde. D'où l'intérêt du concept de « modernité ». Nous n'allons bien évidemment pas discuter le concept de « moderne », sujet d'innombrables discussions théoriques. Ici nous resterons avec une définition primaire de la notion : le moderne en tant qu'opposition à l'antique¹⁰⁰, le nouveau *versus* le vieux. Une définition que, en quelque sorte, fait écho au binôme centre/périphérie et recouvre des notions équivalentes, comme progrès/retard ou modernisation/tradition. Nous sommes conscients des critiques que le terme périphérie peut générer, mais nous l'utilisons tout de même parce qu'il convient à

⁹⁸ CASANOVA P., *La République mondiale des lettres...*, op. cit. ; WILFERT-PORTAL B., *Paris, la France et le reste... : importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, Thèse en Histoire, Paris 1, 2003 ; CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, op. cit. ; YON J. (org.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008 ; JOYEUX-PRUNEL B., *Nul n'est prophète en son pays ? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009 ; JOYEUX-PRUNEL B., *Les avant-gardes artistiques : 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015 ; GREET M., « Mapping Cultural Exchange : Latin American Artists in Paris between the Wars, » dans DACOSTA T., C. DOSSIN ET B. JOYEUX-PRUNEL (éd.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham, Ashgate, 2015, p. 133-47 ; GREET M., *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*, New Haven, Yale UP, 2018.

⁹⁹ BULMER-THOMAS V., *Britain and Latin America: A Changing Relationship*, Cambridge, Cambridge UP, 1989 ; MILLER R., *Britain and Latin America in the 19th and 20th Centuries*, London, Routledge, 2014.

¹⁰⁰ LE GOFF J., « Antico/moderno, » dans *Enciclopedia Einaudi*, Turin, Einaudi, 1977, p. 678-700.

notre sujet particulier de recherche, puisque nous nous sentons autorisé à y recourir du fait de ce que disent les acteurs de l'époque. Cela va à l'encontre de notre démarche, qui se veut pragmatique, dans le sens où nous ne nous approchons pas de notre objet avec des catégories d'explication ou des outils méthodologiques préétablis extérieurs au sujet, mais, au contraire, nous proposons d'arriver à une explication à partir de notre travail sur les sources, par la « prise au sérieux » des « déclarations des acteurs pour en comprendre la logique plutôt que pour en dénoncer la naïveté ou la mauvaise foi¹⁰¹. »

Toutefois, il y a un piège à éviter. Si nous suivions sans contrepartie ce que disaient nos acteurs, le résultat serait forcément une histoire linéaire, où le Brésil reproduirait les novations européennes, comme dans une course-poursuite entre le chat et la souris, ce qui parfois apparaît implicitement dans de nombreuses études sur le théâtre brésilien que nous critiquons. D'où l'intérêt de penser le théâtre brésilien dans une perspective transnationale, ce qui nous permettra de mieux comprendre les enjeux qui sont universels tout en soulignant la particularité du cas brésilien, de saisir les effets de domination et les hiérarchies de la mondialisation, sans pour autant oublier les ajustements symboliques et sémantiques qui sont faits pour que les importations s'insèrent dans la structure sociale du pays, tel que suggéré par Franco dans la citation ci-dessus. C'est la raison pour laquelle nous essaierons toujours d'apporter des éléments de comparaison avec d'autres pays.

Mais alors apparaît la question suivante : comment traiter cette circulation qui permet qu'idées et biens culturels européens arrivent au Brésil ? Certes, la référence des hommes de théâtre brésiliens est l'Europe, il y a une relation asymétrique entre les deux parties et ce flux du centre vers les périphéries existe. Pourtant, à y regarder de plus près, nous nous rendons compte que les acteurs brésiliens font une lecture particulière de l'histoire du théâtre occidental, ce ne sont pas toutes les nouveautés et tous les produits européens qui arrivent à trouver leur place sur le marché brésilien et ceux qui parviennent à s'y installer, sont souvent objets d'une réinterprétation et d'un changement de sens. C'est pour cette raison que nous pensons les circulations entre l'Europe et le Brésil en termes de « transferts culturels¹⁰² », compris comme un processus de passage d'un objet culturel d'un contexte à un autre, ce qui engendre une modification du sens, une dynamique de resémantisation, dont la compréhension passe par l'analyse des vecteurs et des médiations à l'œuvre lors de ces mouvements. Il est évident que, à la base du transfert, il y a des forces et des intérêts qui

¹⁰¹ CERUTTI S., « Pragmatique et histoire. Ce dont les sociologues sont capables (note critique), » *Annales*, 46-6, 1991, p. 1440.

¹⁰² ESPAGNE M. et M. WERNER (éd.), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1988 ; ESPAGNE M., *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

poussent l'objet à se déplacer. Pourtant, comme le rappelle Christophe Charle, lors du passage de frontière entre cultures,

le principal obstacle réside moins dans la production que dans la réception. Il s'agit de créer le désir de lire, de voir ou d'entendre du côté du lecteur ou du spectateur, donc d'avoir accès à son espace de représentations, lui-même structuré par la culture ambiante et ses rapports historiques avec la culture externe d'où provient le bien nouveau¹⁰³.

Cela signifie que le problème principal du transfert réside dans le pays récepteur, dans sa relation avec le bien importé. Et c'est notre problème, puisque que le Brésil, en ce qui concerne les arts du spectacle, est primordialement un pays importateur d'idées et de biens.

Nous ne voulons pas dire qu'il n'y a pas de transferts qui s'effectuent dans le sens inverse, lesquels ont été potentiellement négligés par l'historiographie, une fois que les notions d'« influence » ou de « modèle », autrefois hégémoniques dans les études sur les relations culturelles entre Europe et Amérique, mettent l'accent sur les relations bilatérales entre un dominant et un dominé. L'idée de transfert culturel, d'autre part, ouvrirait la voie à des approches plus complexes de la circulation des idées, qui mettent en avant les échanges multilatéraux et le va-et-vient entre les deux espaces, ce qui serait plus conforme à la complexité du réel, selon Olivier Compagnon¹⁰⁴. Michel Espagne affirme même que la démarche des transferts culturels mène à une relativité radicale de la notion de centre et, par conséquent, du terme qui lui fait pendant, la périphérie, ce qui « aboutit à faire coïncider le global et le particulier, chaque particularité devant être créditée de son accès propre au global¹⁰⁵. » De notre côté, nous insistons sur l'observation empirique des hiérarchies entre cultures : pour notre sujet de recherche, au moins jusqu'au début du XX^e siècle, les transferts ne sont pas symétriques et, si les mouvements de l'Europe vers le Brésil produisent des reflets dans le Vieux Monde, que nous aborderons, la culture brésilienne n'a pas le même pouvoir symbolique que la culture européenne et ce fait produit des effets de domination sur artistes, dramaturges, directeurs de troupe et imprésarios brésiliens. Comme le rappelle Christophe Charle, « les cultures ne sont [pas] en position d'équidistance ou d'équivalence. À chaque époque, elles sont organisées par des hiérarchies mouvantes mais anciennes et qui n'évoluent que lentement. » En conséquence,

¹⁰³ CHARLE C., « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes, » *Les cahiers Irice*, 5-1, 2010, p. 55.

¹⁰⁴ COMPAGNON O., « Influences ? Modèles ? Transferts culturels ? Les mots pour le dire, » *América*, 33, 2005, p. 11-20.

¹⁰⁵ ESPAGNE M., « La notion de transfert culturel, » *Revue Sciences/Lettres*, 1, 2013, p. 12.

il faut donc reconstituer l'histoire longitudinale et structurale à un instant « t » de cet inconscient des hiérarchies culturelles entre nations, entre langues, entre pratiques culturelles. Elle conditionne *a priori* à la fois l'offre et la demande, la réception et la perception de ces biens et pèse sur la probabilité de succès ou d'insuccès de ces circulations¹⁰⁶.

En outre, selon Michel Espagne, l'adoption de la notion de transferts culturels entrerait en contradiction avec ce qui a été dit antérieurement. Il la présente comme une alternative à la démarche comparatiste qui, selon lui, ne dépasserait pas les contraintes de l'historiographie nationale, une fois qu'elle supposerait des aires culturelles closes, pour lesquelles les ressemblances et les dissemblances sont comptabilisées pour, ensuite, arriver à des catégories explicatives abstraites¹⁰⁷. À cela nous répondons que nous n'avons pas l'objectif d'arriver à des catégories abstraites générales et que notre démarche comparative a précisément la fonction de décloisonner les études sur le théâtre brésilien.

Toutefois, une conséquence de la démarche de Michel Espagne est très intéressante pour notre recherche. L'auteur propose de déplacer le regard vers les frontières, les métissages, les points de rencontre et de contact, les mécanismes d'acculturation et les groupes qui constituent des entités autonomes au sein de la nation, les relations objectives entre des espaces (au lieu de comparaisons qui portent sur des territoires), les convergences (au lieu des différences), la part étrangère dans la structure sociale de la mémoire nationale. En conséquence, « rien de ce que les traditions historiographiques nationales tenaient (et tiennent encore) pour évident n'est certain : ni culture nationale, ni identité fixée. » Ce qui veut dire que « la recherche ne doit pas reproduire l'autoperception de la mémoire nationale, au risque d'orienter les résultats des recherches selon des structures nationales de raisonnement¹⁰⁸. »

Or, l'histoire culturelle brésilienne est depuis longtemps fascinée par la question de l'identité nationale, soit en fonction de la jeunesse d'un pays dominé sur le plan économique mondial, soit en fonction d'un débat qui s'initie au XIX^e siècle, à la suite de l'indépendance politique du pays, qui va capter presque tous les efforts de l'élite intellectuelle, engagée dans la construction d'une identité au moins jusqu'aux modernistes des années 1920, dont l'influence est sentie jusqu'à nos jours. L'historiographie du théâtre n'échappe pas à ce problème, ce qui, en soi, n'est pas déraisonnable : nous verrons que l'enjeu principal des hommes de théâtre du XIX^e siècle est la préoccupation de se créer un « théâtre national » dans le sillage de l'affirmation politique du pays, c'est-à-dire un théâtre qui exprime l'identité

¹⁰⁶ CHARLE C., « Comparaisons et transferts... », art. cit. p. 55.

¹⁰⁷ ESPAGNE M., « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle, » *Genèses*, 17-1, 1994, p. 112-21.

¹⁰⁸ JOYEUX-PRUNEL B., « Les transferts culturels. Un discours de la méthode, » *Hypothèses*, 6-1, 2003, p. 156.

nationale. Le problème revient au fait que, le plus souvent, l'identité nationale est un *a priori*, une donnée que le théâtre doit découvrir ou défendre, ce qui devient même un critère de valeur des œuvres. Par exemple, Braga salue « le mouvement de valorisation des caractéristiques nationales¹⁰⁹ » qui commence à la fin du XIX^e siècle, tandis que Bárbara Heliodora voit dans le théâtre de Martins Pena une « limpide brésilianité¹¹⁰. » C'est-à-dire que l'identité nationale, ainsi que les représentations créées au théâtre sur la nationalité, n'est pas problématisée, elle n'est pas construite, mais c'est une essence qui s'exprime sur scène ou, au mieux, elle est complètement externe au monde du spectacle.

Le débat semble clos sur ce point : ainsi qu'ailleurs en Amérique latine¹¹¹, l'État précède la nationalité au Brésil¹¹². Le territoire national est défini à partir de l'ancienne identité des élites de fidélité à la couronne métropolitaine, à laquelle s'ajoute une multitude d'identités ethniques, sociales et locales. La tâche de créer une identité collective pour toutes les populations sur le territoire reviendra aux élites post-coloniales, en particulier aux artistes et hommes de lettres, dans un processus qui sera long et marqué par des contradictions et des conflits, surtout dans un pays dont l'indépendance fut relativement pacifique, sans les sanglantes batailles des indépendances des nations hispano-américaines, et proclamée par l'héritier du trône portugais, qui deviendra l'empereur Pedro I^{er}, futur Pedro IV du Portugal. Mais la construction de l'identité nationale brésilienne se fait en même temps que dans d'autres pays américains et européens, au milieu de la première mondialisation. En fait, nationalisme et mondialisation ne sont pas des processus contradictoires et sont issus des mêmes évolutions idéologiques, technologiques et économiques. D'après Anne-Marie Thiesse¹¹³, la formation de l'État-nation ne peut être comprise que dans un cadre transnational et l'idée même de nation est un nouvel universalisme. Cela signifie que l'articulation d'une identité nationale doit être pensée, en même temps, dans les disputes internes de la société étudiée et dans les relations que le pays entretient avec le monde.

Et c'est à partir de cette perspective que nous voulons comprendre la formulation d'identités nationales sur les scènes brésiliennes et dans le débat autour du théâtre national. Le nationalisme des hommes de lettres et de théâtre, qui apparaît très tôt, est une identité relationnelle, comme toutes les identités. Elle est un rapport, une relation avec son

¹⁰⁹ BRAGA C., *Em busca da brasilidade...*, *op. cit.*, p. 37. « [...] o movimento de valorização das características nacionais [...] »

¹¹⁰ HELIODORA B., *Martins Pena, uma introdução*, Rio de Janeiro, ABL, 2000, p. 16. « [...] límpida brasilidade [...] »

¹¹¹ GUERRA F. et M. QUIJADA (éd.), *Imaginar la Nación*, Münster, Lit, 1994.

¹¹² BARMAN R., *Brazil: The Forging of a Nation, 1798-1852*, Stanford, Stanford UP, 1988 ; GRAHAM R., « Construindo uma nação no Brasil do século XIX: visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado, » *Diálogos*, 5-1, 2001, p. 11-47.

¹¹³ THIESSE A., « Nations, nationalisme et mondialisation, » *Romantisme*, 163-1, 2014, p. 15-27.

environnement, et elle est sujette à changement quand les circonstances de ce rapport se modifient¹¹⁴. Nous verrons que, dans le débat sur la décadence du théâtre, de multiples identités mouvantes sont articulées à plusieurs niveaux. D'abord, à l'intérieur de la société du spectacle, nous avons des identités liées aux divers groupes et sous-groupes professionnels, qui correspondent aux relations que comédiens, dramaturges, critiques, directeurs de troupe et imprésarios entretiennent les uns avec les autres, ainsi qu'avec le public. Puis, un deuxième niveau correspond à la relation de la société du spectacle avec la société au sens large : nous allons donner comme argument qu'au cœur du débat se trouve exactement le statut problématique du théâtre au sein de la nation. Enfin, puisque tous disent œuvrer pour la nation, affirment l'importance des arts de la scène pour la nation et associent le niveau du théâtre au degré de « civilisation » de la nation, c'est l'identité nationale elle-même qui est mise en question. Ces trois niveaux sont présentés ici séparément pour des raisons de compréhension, mais il va de soi qu'ils sont, en fait, indissociables : nous voulons montrer que le statut du théâtre et les nombreuses identités qu'il produit sont directement liés aux rapports que le pays entretient avec le monde et à son insertion problématique dans le capitalisme mondial. D'où la notion de cosmopolitisme qui apparaît dans le titre de notre thèse. Nous nous inspirons d'une perspective très fréquemment adoptée dans les travaux de musicologie, selon laquelle le nationalisme est indissociable du cosmopolitisme, celui-là ne pouvant pas être compris sans celui-ci¹¹⁵.

Nous combinons, donc, des approches diverses, venues d'horizons assez différents. Si, dans le débat théorique, il y a contradiction, celle-ci se résout d'elle-même dans la recherche empirique¹¹⁶. S'agissant d'un travail de recherche universitaire, c'est, à notre avis, la meilleure manière de conjuguer la spécialité à l'ouverture à des aires culturelles et des champs de recherche divers ; l'étude de cas à la volonté d'intégrer des généralisations, de rapprocher des problématiques travaillées des deux côtés de l'océan Atlantique tout en préservant les particularités locales. En ce qui concerne notre sujet de recherche, il s'agit de créer un cadre analytique souple qui mette l'accent sur le travail avec les sources. Nous voulons écrire une

¹¹⁴ DORAIS L., « La construction de l'identité, » dans DESHAIS D. et D. VINCENT (éd.), *Discours et constructions identitaires*, Sainte-foy, Presses de l'université Laval, 2004, p. 2-3.

¹¹⁵ VIDAL J., *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*, Thèse en Musicologie, Universidade de São Paulo, 2011, p. XV-XVII ; GOOLEY D., « Cosmopolitanism in the Age of Nationalism, 1848–1914, » *Journal of the American Musicological Society*, 66-2, 2013, p. 523–49 ; STOKES M., « On Musical Cosmopolitanism, » *The Macalester International Roundtable 2007*, paper 3, 2007 ; MAGALDI C., « Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century, » *The Musical Quarterly*, 92-3/4, 2009, p. 329–64 ; TURINO T., *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, U of Chicago P, 2008 ; TARUSKIN R., *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton UP, 1997 ; HELMERS R., *Not Russian Enough? : Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester, U of Rochester P, 2014.

¹¹⁶ CHARLE C., « Comparaisons et transferts..., » art. cit., p. 72.

histoire qui articule spectacle et histoire sociale tout en gardant les logiques propres à l'histoire interne des arts de la scène, c'est-à-dire en évitant des déterminismes, ainsi que des lectures simplistes des textes comme reflet de la société. Un récit qui insère le Brésil dans un contexte mondial, qui prend en compte les dominations qu'il subit, mais en évitant les fatalismes, qui garde la capacité des acteurs à agir et à créer des stratégies – lesquels produisent pour autant des résultats inattendus et souvent contradictoires.

Nous proposons alors de revenir à l'idée de la modernité comme une « aventure », c'est-à-dire comme une *expérience historique*, dont les résultats sont incertains, qui assure la médiation entre la *modernisation* et le *modernisme*¹¹⁷. Notre propos est de comprendre comment ces trois termes se conjuguent dans le théâtre brésilien : comme hypothèse de départ, nous proposons que la modernisation brésilienne – ce « maelström » dont nous parle Marshall Berman, qui conjugue révolution scientifique, bouleversements démographiques et sociaux, industrialisation et mondialisation et qui a pour moteur le capitalisme mondial – devrait engendrer des effets sur l'organisation du marché du spectacle brésilien, deux processus qui, ensemble, produisent une expérience particulière pour les hommes de théâtre brésiliens qui, de leur côté, devraient créer des œuvres qui répondent à cette expérience, c'est-à-dire un *modernisme* – qui ici, bien évidemment, a un sens différent de celui qui lui est plus fréquemment attribué dans l'historiographie, lié au mouvement moderniste des années 1920. Nous ne parlons pas ici de l'expression d'une « sensibilité », bien que la sensibilité du public, sans doute déterminée par son expérience historique, puisse bel et bien déterminer la réception d'une œuvre d'art. Ici, nous nous écartons de Berman dans le sens où nous regardons les personnages de notre histoire comme des acteurs qui agissent en fonction de leurs intérêts professionnels : « Comme producteurs de culture, les modernistes étaient profondément engagés par le besoin de faire une place pour eux-mêmes dans le monde et pour leurs produits dans le marché culturel¹¹⁸. »

Nous allons traiter de sujets assez hétérogènes concernant le monde du spectacle brésilien. Tous ont en commun d'être apparus dans le débat sur la décadence du théâtre national. C'est la discussion sur le déclin de la scène qui unifie l'ensemble de notre travail et dont dérivent toutes les questions des chapitres qui suivent. Toute la problématique de cette thèse peut être résumée par une question assez simple : pourquoi parle-t-on de décadence ?

¹¹⁷ BERMAN M., *All That is Solid Melts into Air...*, op. cit.

¹¹⁸ JAFFE A., *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge, Cambridge UP, 2005, p. 7. « As producers of culture, modernists were keenly involved with the exigences of making a place for themselves in the world and for their products in the cultural marketplace. »

La réponse que nous cherchons ne concerne pas uniquement les « problèmes » que les hommes de théâtre regrettent, mais aussi les actions qui sont justifiées par leurs plaintes.

Nous travaillons dans un cadre chronologique large de plus d'un siècle, de 1822, année de l'Indépendance du Brésil, à 1930, date de la Révolution qui marque le début du gouvernement de Getúlio Vargas (1930-1945). Cette période recouvre deux régimes politiques, l'Empire (1822-1889) et la Première République (1889-1930). En commun, les deux régimes ont comme caractéristique la recherche, de la part du Brésil, d'un projet modernisateur cosmopolite, selon le modèle européen, tandis que l'ère Vargas marque un tournant nationaliste du point de vue aussi bien économique que culturel. En ce qui concerne le théâtre, la vision prédominante dans l'historiographie est celle d'un art prémoderne, avec le maintien de pratiques et d'esthétiques déjà archaïques au début du XX^e siècle – question sur laquelle nous reviendrons au cours de ce travail.

Notre recherche porte sur deux villes en particulier, Rio de Janeiro et São Paulo. Mais notre problématique ne se base pas sur la comparaison entre ces deux espaces, même si nous signalons au cours de notre argumentation quelques similitudes et différences. Et cela pour une raison bien simple : l'hégémonie culturelle carioca – c'est-à-dire de Rio de Janeiro – est incontestée pendant toute la période de notre étude. São Paulo est une ville assez modeste jusqu'à la fin du XIX^e siècle, bien qu'avec une production culturelle relativement importante par rapport à sa taille grâce, en grande partie, à l'Académie de Droit, qui attire une bonne partie de la jeunesse bien éduquée issue des élites des autres provinces (jusqu'à 1889) et des États brésiliens (après 1889) et qui constituera, ensuite, l'élite intellectuelle à Rio de Janeiro. C'est à partir des années 1890 que l'explosion démographique, occasionnée par la richesse des producteurs de café paulistas [de l'État de São Paulo], qui financeront le début de l'industrialisation de leur capitale et la propulseront au premier rang national, dynamise le marché culturel local. Toutefois, jusqu'aux années 1920, la production artistique paulistana [de la ville de São Paulo] continuera à être quantitativement très en-deçà de son équivalent carioca. Pourtant, la montée en puissance de São Paulo se traduit par des ambitions culturelles, et les Paulistas produiront la plus célèbre et consacrée révision de l'identité nationale, avec le mouvement moderniste des années 1920. Par conséquent, et aussi parce qu'une bonne partie de la réflexion sur la nation au XIX^e siècle part de l'Académie de Droit, nous jugeons intéressant d'inclure São Paulo dans notre étude qui, à la fin, se propose de problématiser la nationalité brésilienne, même si nous consacrons beaucoup plus de pages au cas carioca.

Nous parlerons beaucoup de « théâtre national », ce qui faire hausser les sourcils de quelques lecteurs plus critiques qui peuvent protester, trouvant que cette thèse reproduit une vieille conception de l'histoire culturelle brésilienne, qui narre l'histoire *nationale* comme

étant celle de l'axe Rio-São Paulo, tandis que les manifestations artistiques et littéraires des autres régions du pays sont traitées comme des *régionalismes*. La réflexion sur l'insertion de tout le territoire du pays dans l'histoire nationale est sans doute pertinente. Toutefois, nous utilisons une expression que les acteurs que nous étudions utilisaient : proches du pouvoir politique central, ils voyaient dans les arts un moyen de créer une identité nationale qui serait valable pour tout le pays. En outre, notre problématique a été élaborée à partir d'un dialogue avec une historiographie qui est très centrée sur l'axe Rio-São Paulo. Cela dit, nous espérons que notre travail incitera d'autres chercheurs afin de produire des réflexions sur d'autres régions brésiliennes, voire sur d'autres pays latino-américains.

Notre argumentation suit un plan chrono-thématique divisé en deux parties. La première est consacrée avant tout au débat sur la décadence du théâtre en soi, que nous analysons de son apparition, peu après l'Indépendance du pays, jusqu'à l'inauguration des théâtres municipaux de Rio de Janeiro (1909) et São Paulo (1911). Ces deux bâtiments sont symboliques et concentrent plusieurs enjeux de notre thèse parce que la construction d'un théâtre national par l'État était une ancienne revendication des hommes de théâtre brésiliens, qui y voyaient la solution face à la décadence. En outre, leur insertion dans l'espace urbain est une excellente étude de cas de la relation entre spectacle et société au début du XX^e siècle, ainsi que des attentes divergentes concernant le spectacle de la part des hommes de lettres, des comédiens, de l'élite sociale et du pouvoir politique. Cette partie est divisée en trois chapitres qui suivent un ordre chronologique, correspondent à peu près aux périodes 1830-1850, 1850-1880 et 1880-1911. Chaque période correspond à une alternance de générations d'auteurs et de comédiens, qui cultivent de nouvelles conceptions du travail artistique et littéraire, apportant de nouveaux éléments au débat, tout en assurant la continuité et en mettant à jour une ancienne idée de mission d'intervention sociale du travail littéraire et de la fonction du théâtre dans la société. Chacun de ces moments a un rapport avec des dates fortes de l'évolution politique et sociale brésilienne – l'Indépendance et la formation d'une culture nationale (1822) ; l'abolition de la traite négrière (1850) ; l'abolition de l'esclavage (1888) et la proclamation de la République (1889) – qui représentent de nouveaux défis auxquels artistes et écrivains doivent répondre et s'adapter, mais aussi de nouvelles opportunités pour leur carrière. Ici, des innovations technologiques, dans la presse surtout, sont fondamentales, puisqu'elles donnent libre cours à l'expression de l'opinion de segments de plus en plus larges de la société et augmentent le répertoire de stratégies possibles pour les acteurs de l'époque.

Ensuite, la seconde partie est centrée sur le spectacle des années 1910 et 1920, mais nous retournerons souvent aux décennies antérieures pour répondre aux questions que nous aborderons dans cette partie. Ici, l'enjeu principal est la modernisation du théâtre brésilien,

qui, pour ce que nous lisons dans l'historiographie, n'aurait pas eu lieu, tandis que le mouvement moderniste aurait mis à jour tous les autres arts. Et pourtant, nous voyons que les acteurs avaient conscience de la nécessité de changer le théâtre, alors que le débat sur la décadence du théâtre devenait de plus en plus celui d'une *crise*. Cette partie est également divisée en trois chapitres, selon une organisation thématique, qui dérive toujours d'un enjeu observé dans le débat sur la décadence ou la crise du théâtre. Nous commençons par l'analyse des bâtiments théâtraux, leur architecture, leurs usages et leur localisation. Ainsi, nous assurons la transition entre la fin de la première partie et le début de la seconde, tout en lançant la question centrale qui anime celle-ci. C'est à partir de l'observation des usages multiples des bâtiments dédiés au spectacle et surtout après l'essor du cinéma, qui a tendance à remplacer le théâtre comme principal divertissement urbain, que nous arrivons à cette métamorphose des termes du débat. La « crise » se situe dans la continuité du débat sur la décadence, en même temps qu'elle exprime la conscience qu'il faut adapter le théâtre à la nouvelle donne de la modernité urbano-industrielle et à ses nouvelles formes de divertissement, dont le cinéma est le symbole le plus fort. Ensuite, parce que la nécessité de changer le théâtre est posée dans le débat, nous aborderons, dans le chapitre 5, les évolutions du théâtre brésilien dans les premières décennies du XX^e siècle, avec une particulière attention aux ruptures qui ont lieu à cette époque et aux stratégies des acteurs pour adapter leur pratique aux temps nouveaux. Enfin, puisque nous affirmons que les contradictions dans les discours et dans la pratique des acteurs, ainsi que les limites de leurs stratégies, sont liées à la position du Brésil dans le monde capitaliste, nous terminons notre thèse avec un chapitre consacré aux rapports du Brésil avec le monde à partir des circulations dans lesquelles s'insère le pays, en particulier en ce qui concerne les tournées des troupes théâtrales. Notre idée est de montrer comment des identités diverses sont articulées à partir des rapports avec l'étranger. Ainsi, nous clôturerons notre thèse tout en réinsérant notre travail dans une préoccupation plus large de l'histoire sociale et culturelle brésilienne, qui concerne l'identité nationale et la place du pays dans le monde.

PREMIERE PARTIE

**LA NAISSANCE ET LE DEVELOPPEMENT DU DISCOURS
SUR LA « DECADENCE DU THEATRE NATIONAL »**

Chapitre 1. La formation d'une société du spectacle... et le début de la

« décadence du théâtre national »

*28 décembre 1895 : première projection publique payante de cinéma à Paris, début de la « Crise du Cinéma Français ».
(Le Gorafi)*

*Depuis longtemps (depuis le siècle de Pedro Álvares Cabral, je crois), les hommes cultivés du Brésil se préoccupent du problème de la création d'un Théâtre National. Et il me semble que la seule solution réussie jusqu'à présent a été celle des jésuites, avec la représentation des autos religieux parmi les indigènes.
(Miguel Mello)*

Dans un pays qui, au XIX^e siècle, avait un milieu lettré encore restreint et où nous ne trouvons pas une nette spécialisation du travail intellectuel, la plupart des dramaturges étaient aussi des écrivains, voire des journalistes, des critiques, des politiciens, des diplomates... En fait, plusieurs des auteurs qui composent le canon littéraire brésilien de ce siècle ont écrit aussi des pièces de théâtre. En particulier au cours de l'époque romantique, la mission que les hommes de lettres s'imposent de doter le pays d'une scène nationale est parallèle à celle de construire une littérature pour la jeune nation sud-américaine, entreprise vue comme une partie incontournable dans le processus de construction de l'État-nation indépendant, et ce n'est pas un hasard si celle qui a été considérée comme la première pièce brésilienne a été écrite par le principal nom de la première phase du romantisme littéraire du pays : Gonçalves de Magalhães.

Mais, d'après Pascale Casanova l'État-nation est une réalité relationnelle et il est toujours construit par rapport à un « Autre », dans un processus qui implique la production littéraire, une fois que l'émergence des littératures nationales est intimement liée à la formation de l'État : à travers une langue « nationalisée », les deux processus contribuent mutuellement, en se renforçant, à se fonder. Pour l'auteure, les deux phénomènes naissent du même principe de différenciation ; d'un côté, les États vont peu à peu émerger, en se distinguant les uns des autres, c'est-à-dire, en affirmant leurs différences par rivalités et luttes successives ; de l'autre côté, la langue, matière première des écrivains, devient l'enjeu de

luttons qui se situeront à l'intersection de l'espace politique naissant et de l'espace littéraire en formation – raison pour laquelle la littérature s'enracine dans l'histoire politique des États¹. Cependant, dans un deuxième moment, l'accumulation progressive de techniques, formes et ressources littéraires, de solutions narratives ou formelles dans l'histoire spécifique de l'espace littéraire permet que celui-ci s'autonomise progressivement jusqu'à la conquête de son indépendance au sein des nations définies politiquement². Mais le Brésil garde la spécificité d'être un pays post-colonial, de telle façon que, même en étant indépendant politiquement du Portugal, il garde encore une série de dépendances politiques, économiques et culturelles vis-à-vis des principaux pays européens, ce qui fait que l'écrivain a besoin de lutter contre une double domination :

Pour exister en tant que tel, l'espace littéraire national suppose en effet l'accession de la nation à une véritable indépendance politique ; or, les nations les plus récentes sont aussi les plus dominées politiquement et économiquement. L'espace littéraire étant relativement dépendant des structures politiques, les dépendances littéraires internationales sont, pour une part, corrélées aux structures de domination politique internationale. C'est pourquoi les écrivains excentrés du monde post-colonial ont à lutter non seulement, comme les écrivains des espaces les plus dotés, contre l'emprise politique nationale, mais encore contre l'emprise internationale qui peut elle-même s'exercer à la fois politiquement et littérairement³.

C'est ce qui conduit les écrivains des « petites littératures » à avoir du mal à proclamer leur autonomie :

Dans un premier temps, pour se libérer de la domination littéraire qui s'exerce à l'échelle internationale, les écrivains des nations les plus jeunes doivent pouvoir s'appuyer sur une force politique, celle de la nation, ce qui les conduit à subordonner, pour une part, leurs pratiques littéraires à des enjeux politiques nationaux. C'est pourquoi la conquête de l'autonomie littéraire de ces pays passe d'abord par la conquête d'une indépendance politique, c'est-à-dire par des pratiques littéraires fortement liées à la question nationale, donc non spécifiques. Ce n'est que lorsqu'un minimum de ressources et d'indépendance politiques ont pu être accumulées que peut être menée la lutte pour l'autonomie proprement littéraire⁴.

Par conséquent, la littérature brésilienne restera marquée, et cela même plus d'un siècle après l'indépendance vis-à-vis du Portugal, par des enjeux politiques et nationalistes – trace qui a été marquée très tôt par les historiens de la littérature.

¹ CASANOVA P., *La république mondiale des lettres*. Paris, Seuil, 2008, p. 62-65.

² *Ibid.*, p. 66-70.

³ *Ibid.*, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 227.

Ainsi, nous commençons ce chapitre par un retour sur l'histoire de la littérature brésilienne, élément nécessaire pour retrouver les bases sur lesquelles la discussion sur le théâtre se développera ensuite. En particulier, nous voulons aborder l'apparition d'un sentiment de mission, de devoir que l'homme de lettres brésilien s'impose à lui-même. Nous voulons montrer que c'est à partir de ce sens du devoir qu'apparaît le besoin de faire un théâtre national. Nous retournons même au-delà de l'indépendance du pays face au Portugal, de manière à chercher les premiers indices de l'apparition d'une conscience de la spécificité de l'Amérique portugaise par rapport à sa Métropole, dans un processus graduel qui aboutira à la conscience de la nécessité de se construire une littérature nationale, ce qui inclut une dramaturgie nationale⁵. Ensuite, nous aborderons l'évolution du discours sur le théâtre dans le sens d'une progressive – et relative – autonomisation de celui-ci par rapport à la littérature. Dans la discussion qui s'engage, la « décadence » apparaît à la fois comme une manière d'affirmer l'importance de l'art dramatique, comme une arme dans les luttes économiques et symboliques qui traversent le milieu théâtral local – et cela aussi bien à l'intérieur de la société du spectacle carioca ou paulista que dans un marché de plus en plus global – en même temps qu'elle a un effet agglutinateur pour les agents. Ainsi, ce qui nous intéresse, ce sont les intérêts qui investissent dans le spectacle local et qui s'expriment par la dénonciation de la « décadence » du théâtre national. Plus précisément, nous aborderons l'évolution de la discussion du point de vue de quatre groupes qui participent à la conversation : les écrivains, le personnel artistique – représenté par la figure de João Caetano –, la critique, qui s'arroge une autorité en ce qui concerne les affaires théâtrales, et, enfin, l'État, à qui tous, en dernière instance, font appel et qui bon gré mal gré se verra impliqué dans la discussion. Mais à l'intérieur de chaque groupe, des fissures commencent déjà à apparaître, ce que nous pouvons noter dans la figure de Martins Pena, que la postérité considère comme le fondateur de la comédie de mœurs brésilienne, et qui finira pour établir une tradition et une représentation différente de la figure de l'écrivain organique cultivée par les romantiques.

⁵ GUINSBURG J. et R. PATRIOTA, *Teatro brasileiro: ideias de uma história*, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 25-43.

A. Théâtre, littérature et nation : du nativisme néoclassique aux premières revendications nationalistes

L'écrivain, porte-parole et éducateur de la nation : naissance d'une mission

D'après Antônio Cândido⁶, la littérature brésilienne en tant que *système*⁷ d'œuvres, commence à apparaître dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avant même l'indépendance du pays. Pour l'auteur, cette littérature a la spécificité d'être depuis ses débuts engagée et consciente de sa fonction historique comme peu d'autres. D'abord, les savants néoclassiques ont été animés par un sentiment nativiste – plutôt que nationaliste – de construire une littérature qui prouverait que les Brésiliens étaient aussi capables que les Européens en matière d'art et de lettres, mais toujours selon les règles et modèles universalistes du moment. Puis, après l'Indépendance en 1822, cette tendance s'exprime avec encore plus d'ardeur, car l'activité littéraire est alors vue comme une partie des efforts de construction d'un pays libre, établissant un programme qui cherchait la différenciation et la particularisation des thèmes et des manières de les exprimer. Cependant, les écrivains sont pris dans un piège, car en même temps qu'ils affichent leur volonté de s'insérer et de s'affirmer dans le cycle de la civilisation occidentale, le sentiment de leur mission aboutit à l'obligation tacite de décrire la réalité immédiate. Ainsi, en utilisant un cadre théorique et pragmatique importé de l'Europe, les auteurs brésiliens cherchent à se découvrir eux-mêmes. Le résultat est une littérature où il y a très peu de pratique artistique désintéressée et beaucoup de fidélité documentaire et sentimentale qui la lie à l'expérience brute. Si ce sentiment de mission peut limiter les audaces des écrivains, surtout dans un milieu encore mesquin, il donne, en revanche, à la littérature brésilienne son sens historique et fait d'elle la langue générale d'une société en quête de connaissance de soi. Enfin, c'est ce jeu entre l'universel et le national qui donne le ton de toute l'évolution postérieure de la littérature nationale.

Le fait que les lettres locales ont été mises en système au XVIII^e siècle garde son importance pour une deuxième raison : c'est l'époque des Lumières, où fusionnent, dans la philosophie, rationalisme et empirisme et, dans les lettres, tendance didactique et éthique, qui cherchent à engager la production littéraire dans la diffusion des idées nouvelles. Au Portugal,

⁶ CÂNDIDO A., *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*, 2 vols. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955. Les paragraphes qui suivent sont basés sur ce classique de l'histoire de la littérature brésilienne.

⁷ Selon l'auteur, un *système* serait un type de communication interhumaine qui apparaît comme un système symbolique par lequel les désirs profonds des individus deviennent des éléments de contact entre les hommes et d'interprétation de la réalité, ce qui, avec l'activité d'écrivains plus ou moins conscients de leur rôle, donne lieu à la formation d'une tradition qui est transmise entre les générations, ce qui résulte en une continuité littéraire. Cândido oppose l'idée de *système* à celle de *manifestations* littéraires.

en particulier, toujours selon Cândido, la littérature néoclassique intègre un vaste mouvement de rénovation culturelle, parallèle aux efforts de modernisation du pays menés par le gouvernement du marquis de Pombal, dont le rationalisme pouvait frôler un utilitarisme didactique qui était la propre négation de l'art.

En ce qui concerne le Brésil, c'est surtout avec l'installation de la cour portugaise, fuyant les troupes napoléoniennes, à Rio de Janeiro, en 1808, que le pays connaît son époque des Lumières. C'est à ce moment que nous avons l'intrication entre l'initiative gouvernementale, le pragmatisme intellectuel et la littérature engagée qui, quelques années plus tard, vont converger dans la promotion et la consolidation de l'indépendance. Cette situation au sein d'un processus politique qui la dépasse explique, en partie, le caractère qu'assume la littérature de l'époque, avec une poésie de piètre qualité, mais un essai et un journalisme excellents qui poussent à l'extrême les tendances didactiques des Lumières et sont exercés par les écrivains les plus talentueux de la période. C'est dans ce cadre que les écrivains brésiliens, entre les années 1750 et 1830, vont lancer les bases d'une littérature brésilienne organique, ainsi que d'une conscience littéraire dans le créateur et dans le public, imprégnée par le sentiment de dignité et d'excellence du travail intellectuel.

Ainsi, Cândido présente quatre grands thèmes qui président à la formation de la littérature brésilienne comme système : la connaissance de la réalité locale ; la valorisation des populations indigènes ; le désir de contribuer au progrès du pays ; l'incorporation des modèles européens. Ce sont ces thèmes qui définissent les réinterprétations locales des orientations esthétiques et philosophiques venues de l'Europe. Comme résultat, nous avons l'apparition d'une « théorie de la littérature brésilienne » inspirée par le goût de l'expression locale et par le sentiment de l'exotique, dont le principal critère d'évaluation des œuvres est l'analyse des *brasileirismos*, des aspects pittoresques locaux, comme élément différenciateur. Dans une époque où la théorie littéraire néoclassique dominante est universaliste, et prenant en compte le fait que la littérature coloniale était une partie de la littérature portugaise, la toile de fond américaine servait à donner un goût exotique à l'œuvre, sans pour autant que cela signifie une quête d'autonomie par rapport à la littérature métropolitaine. Comme l'écrit l'intellectuel brésilien,

en faisant *nostra Indiane* applaudir Metastasio et Thétis nager dans le Recôncavo ;
en mettant des nymphes dans le Ribeirão do Carmo et dans le sertão de Goiás, les

écrivains assuraient l'universalité des manifestations intellectuelles de la Colonie, en les exprimant dans le langage commun de la culture européenne⁸. [11]

Après l'Indépendance en 1822 et surtout après l'éclosion du romantisme – mouvement que Cândido juge comme étant un aspect de l'émancipation politique du pays dans le sens où il signifie une prise de conscience nationale – le classicisme sera de plus en plus lié au passé colonial. Cependant, si les romantiques mettent à jour la littérature brésilienne avec l'esthétique en vogue en Europe, en ce qui concerne la pratique et la conscience qu'ont les hommes de lettres de son rôle, nous notons une évidente continuité.

Tout d'abord, l'époque située entre l'arrivée de la cour portugaise et l'Indépendance signifie, pour les intellectuels brésiliens, la réalisation de plusieurs de leurs aspirations et la vraie époque des Lumières dans le pays, comme nous l'avons déjà souligné ci-dessus. Rio de Janeiro étant *de facto* la capitale de l'Empire portugais, la nécessité de se créer une série d'institutions inexistantes auparavant dans la colonie, comme une presse, des écoles et des organismes publics, s'avère urgente. La rareté d'un personnel instruit, d'un côté, et, de l'autre côté, la nécessité de recruter des fonctionnaires, comme administrateurs, journalistes et professeurs, donnent aux rares intellectuels brésiliens une dignité et un éclat soudains. Apparaît ici une tendance qui va se perpétuer pendant tout le XIX^e siècle, à savoir celle des hommes de lettres d'occuper des fonctions publiques, non seulement pour la rémunération, mais aussi comme critère de prestige. De plus, la déjà traditionnelle tendance des hommes cultivés de se réunir en associations est renforcée, de manière qu'ils se ferment dans un système de solidarité et de reconnaissance mutuelle qui leur confère un signe d'exception – Cândido voit ici les origines d'une jactance qui donnerait aux groupes intellectuels brésiliens une notion exagérée de leur propre importance. En outre, la très faible instruction de la population en général a contribué à l'augmentation de la distance entre la masse et l'élite et à l'autovalorisation de celle-ci. Cependant, le caractère engagé du travail intellectuel, selon les diktats illustrés, a empêché un divorce complet entre le public et les lettrés, ce qui conduit ceux-ci à s'arroger des devoirs d'intervention dans la vie publique, leur a donné un certain sens du *service* et a contribué à créer autour d'eux une aura de relative sympathie et de prestige aux yeux du public.

⁸ CÂNDIDO A. *Formação...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 66. Antônio Cândido souligne aussi le fait que la littérature brésilienne au XVIII^e siècle se développe surtout dans un cadre associatif. Les hommes lettrés se réunissaient dans des cercles littéraires qui remplissaient en même temps le rôle de producteur et de récepteur – c'est-à-dire que les écrivains étaient leur propre public. Si cette situation, d'une part, renforce les liens et favorise l'apparition d'une conscience de groupe entre les hommes cultivés tout en définissant un lieu social pour la production artistique, d'autre part, elle renforce le caractère conventionnel de la littérature et l'obédience aux normes esthétiques et sociales, de manière que ces associations ont joué un rôle important dans l'imposition des modèles dominants et de la culture érudite de type européen.

En résumé, c'est dans la période qui précède le romantisme que sont lancées les orientations générales du travail intellectuel au Brésil, qui seront maintenues jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle : engagement ; conscience en quelque sorte exagérée de sa propre importance ; volonté de mettre le pays à jour avec les dernières tendances européennes ; recherche d'intervention dans la réalité pratique, voire du rôle de guide des masses... Tout ce qui constitue la notion d'une mission que l'intellectuel s'arrogue et qui constitue le fondement de son travail. Aussi, c'est la raison pour laquelle, au Brésil, la figure de l'intellectuel comme artiste donne place à celle de l'intellectuel comme penseur et mentor de la société, tourné vers l'application pratique de ses idées, dans une attitude pragmatique qui se nourrissait, d'une part, de l'idéalisme humanitaire des philosophes du XVIII^e siècle et, d'autre part, d'un utilitarisme qui mène à l'étude et à l'admiration des sciences.

La récupération du théâtre par les Lumières

Les idéaux des Lumières sont importants pour une autre raison : c'est basé sur eux que le théâtre, dans l'espace lusophone, est objet d'une récupération morale qui favorise son rapprochement avec le pouvoir dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et fait de la scène un objet d'attention publique.

En 1771, quatre riches marchands portugais présentent une demande, le 30 mai, visant la constitution d'une société pour la subsistance des théâtres publics de Lisbonne, demande qui sera acceptée le 17 juillet par l'émission d'une licence royale signée par le marquis de Pombal. L'importance de ce document vient du fait que la justification présentée par les marchands constitue le premier essai d'une réflexion sur le théâtre et de son importance sociale en termes abstraits, en opposition aux publications et décrets antérieurs, qui cherchaient uniquement à réguler des questions spécifiques et pragmatiques, comme les horaires des représentations ou les impôts dus par les sociétés théâtrales⁹. Dans ces 33 articles, nous trouvons tout l'esprit du despotisme éclairé de Pombal¹⁰, qui justifie l'importance du théâtre en fonction de

⁹ COSTA M. *A vivência teatral entre 1771 e 1860. o que nos dizem as leis*. Mémoire de maîtrise en Études théâtrales, Universidade de Lisboa, 2014, p. 10. Sur le théâtre au Portugal pendant l'époque pombaline, voir CAMARA M. et V. ANASTACIO. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Lisbonne, Museu nacional de Teatro, 2004.

¹⁰ Depuis les années 1740, des hommes de lettres portugais, inspirés par les Lumières françaises, insistent sur le caractère éducatif du théâtre. En 1746, par exemple, Luís António Verney soutenait que « le drame, c'est-à-dire, la tragédie ou la comédie, n'est plus qu'une instruction qu'on donne au peuple » et Manuel de Figueiredo affirmait, en 1750, que « le théâtre est une école, un cours, et doit être une mission, un moyen de fortifier la raison et de purger l'excès des passions de l'âme. » (cité par CÂMARA M. et V. ANASTACIO, *op. cit.*, p. 20-21.)

[...] la grande splendeur qui est le résultat pour toutes les nations de l'établissement des théâtres publics, car ceux-ci sont, quand ils sont bien régulés, une École, où les peuples apprennent les maximes saines de la Politique, de la Morale, de l'Amour de la Patrie, de la Valeur, du Zèle et de la Fidélité avec laquelle ils doivent servir leurs Souverains : en se civilisant, et en effaçant insensiblement quelques restes de barbarie qui en eux a laissé des siècles de malheureuse ignorance.

Plus qu'une simple licence, les marchands demandent une vraie réhabilitation de l'art dramatique, car

étant donné qu'une des raisons à cause de laquelle l'art scénique n'est pas arrivé à ce degré de perfection dont dépend l'action dramatique, degré qu'elle avait atteint auparavant, et à cause de laquelle se trouvent embarrassées les personnes capables de bien l'exercer, est l'idée de l'infamie inhérente à la profession [...] Votre Majesté est priée de déclarer que ledit art est *per se* indifférent et qu'aucune infamie ne retombe sur ceux qui le pratiquent dans nos théâtres publics^{11, [12]}

D'après Charles Roberto Silva¹², ce document marque l'orientation que prévaut dans la relation entre la royauté portugaise et les arts de la scène pendant la fin du XVIII^e et au début du XIX^e : une réappropriation d'un idéal illustré par la sphère privée des affaires du spectacle, celui de l'éducation du peuple par le théâtre, qui sollicite des bénéfices à son profit en invoquant le rôle de cette activité comme alliée dans le renforcement du pouvoir royal. Ainsi, une intersection d'intérêts est établie entre l'État et les hommes d'affaires. Notons, pour l'instant, l'idée selon laquelle on veut retourner l'action dramatique à ce degré de perfection *qu'elle avait atteint auparavant*.

De l'autre côté de l'Atlantique, nous savons très peu sur les représentations théâtrales au Brésil pendant la période coloniale. L'aversion des autorités face à l'activité scénique apparaît, par exemple, en 1763, quand la chambre municipale de São Paulo essaie d'empêcher la construction de celui qui serait le premier théâtre de la ville, considéré comme indésirable pour le bien public, car œuvre « nuisible à la république et [une] grande offense à Dieu¹³. »

¹¹ *Requerimento apresentado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotônio Gomes de Carvalho para a constituição de uma sociedade para a subsistência dos teatros públicos da corte, apresentando os estatutos e fixando os preços dos bilhetes a praticar, 30/05/1771* (Disponible sur: <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=172>, visité le 11/06/2018).

¹² SILVA C. *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)* Thèse, Universidade de São Paulo, 2017, p. 160-161.

¹³ AZEVEDO, E., « O teatro em São Paulo (1554-1954) » dans PORTA P. (org.), *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial*, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 528. « [...] prejudicial à república e grande ofensa a Deus [...] ». Apparemment, les efforts pour empêcher la construction de ce théâtre n'ont pas abouti, puisque déjà à la fin des années 1760, nous avons des commentaires qui rendent compte de festivités qui ont eu lieu dans une *Casa da Ópera* en présence du gouverneur de la capitainerie de São Paulo, le Morgado de Mateus.

Il faut attendre, en effet, l'arrivée de la famille royale pour que le Brésil puisse avoir une activité théâtrale professionnelle et stable. Nous avons une mesure importante dans ce sens avec le décret du 28 mai 1810, selon lequel le roi reconnaît la nécessité d'un théâtre « décent et proportionné à la population et au plus haut degré d'élévation » de la nouvelle capitale *de facto* de l'empire portugais, en citant notamment « la concurrence d'étrangers et d'autres personnes qui viennent des Provinces de tous mes États, » raison pour laquelle il charge le docteur Paulo Fernandes Vianna (1758-1821), intendant général de Police, de « promouvoir tous les moyens pour l'ériger », mais « sans aucune nouvelle contribution qui cause préjudice à [ses] fidèles vassaux¹⁴. »

En 1813, le *Real Theatro de São João* est inauguré avec une troupe portugaise. L'appui royal est fondamental pour l'établissement d'une activité théâtrale stable mais, d'après Décio de Almeida Prado, il s'agit toujours d'une protection indirecte. La construction du bâtiment était à la charge de Fernando José de Almeida¹⁵ (?-1829), qui offrait le terrain et avait la responsabilité de la vente des actions qui formeraient le fond économique de l'affaire. La royauté donnait son approbation, mais sans aucun engagement financier de sa part – l'appui offert par la couronne se limitait à l'extraction de loteries, l'exemption de taxes et le loyer de loges pour les représentations. Toutefois, la présence de la famille royale lors des représentations était un important élément pour le succès de l'entreprise et le théâtre est devenu un des plus importants lieux de manifestation politique du Rio de Janeiro et de renforcement du pouvoir royal : on y célébrait les baptêmes, les mariages et d'autres événements liés à la famille royale, moment où la cour réaffirmait les liens de fidélité dynastique. Il était aussi le décor des occasions les plus proéminentes de la vie politique : c'est sur le balcon du salon principal que le prince lit la proclamation acceptant la Constitution, après l'arrivée des nouvelles sur la Révolution libérale portugaise¹⁶.

Souvent les pièces qui y étaient jouées faisaient référence explicite au roi et à des événements récents de l'empire portugais. Par exemple, pour la pièce *O juramento dos Numes* – livret de Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852) et musique de Bernardo José de Souza Queiroz (1765-1837) –, qui inaugure le Real Theatro de São João, en 1813, l'auteur s'inspire de l'*Odyssée* d'Homère pour célébrer la traversée de l'Atlantique par la famille

¹⁴ *Decreto de 28 de Maio de 1810*, Disponible sur http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/antioresa1824/decreto-39950-28-maio-1810-571157-publicacaooriginal-94243-pe.html (Consulté le 15/06/2018). « [...] decente, e proporcionado à população, e ao maior grau de elevação [...] concorrência de estrangeiros, e de outras pessoas que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados: [...] de promover todos os meios para ele se erigir [...] alguma nova contribuição que agrave mais aos meus fiéis vassalos. »

¹⁵ « Fernandinho », comme il a été surnommé, était arrivé au Brésil en 1801 comme barbier du vice-roi Fernando José de Portugal e Castro.

¹⁶ MALERBA J. *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 99.

royale : l'invasion française de la Péninsule Ibérique devient une guerre entre les dieux et le régent, le futur João VI (1767-1826), est transformé en une sorte d'Ulysse. Une autre pièce évoque la traversée de l'Atlantique, c'est *O triunfo da América* – livret de Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852) et musique de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) –, représentée en 1810 pour célébrer l'anniversaire du régent D. João et le mariage de la princesse D. Maria Teresa (1793-1874) avec D. Pedro Carlos de Bourbon (1786-1812). D'autres pièces mettent en scène des épisodes de la vie de membres de la famille royale, comme *O Himeneu*, de Joaquim Antônio Estrela, dont le sujet est le mariage entre le prince D. Pedro, futur Pedro I et l'archiduchesse Marie-Léopoldine d'Autriche¹⁷.

En résumé, la politique concernant le théâtre menée par la royauté portugaise à Rio de Janeiro s'inscrit dans la continuité du modèle conçu à Lisbonne à la fin du XVIII^e siècle, celui d'une institution qui a comme fonction l'éducation du peuple dans l'obéissance à son souverain¹⁸. Mais, plus que cela, la présence du souverain en Amérique est dès lors représentée comme une mission civilisatrice, comme nous le montre Renato Mainente¹⁹ – l'Amérique, qui « dormait incognito au sein d'une selvatique brutalité²⁰ », par le « flambeau allumé de la raison divine / Des trêves de l'ignorance²¹ » fut arrachée, pour citer deux pièces de l'époque.

La marche vers le romantisme et la création de la littérature nationale.

D'après Antônio Cândido, le romantisme doit être compris dans le contexte de l'indépendance du pays, en 1822, lorsqu'il constitue, pour les hommes de lettres, une prise de conscience nationale. Cependant, nous ne devons pas supposer une rupture avec la période précédente. En fait, néoclassicisme et romantisme sont deux mouvements complémentaires, dans le sens où le premier constitue l'intégration des lettres brésiliennes dans la littérature occidentale, tandis que le second représente sa particularisation au sein de cette même littérature. Au lieu d'une rupture, ce que nous observons est une lente métamorphose de thèmes et d'objectifs vers une conception romantique du monde et de l'art. S'il est vrai que la fracture en ce qui concerne l'expression doit apparaître tôt au tard, l'indépendance et l'importation du romantisme, ensemble, ne font qu'accentuer des tendances plus profondes que nous notons depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle :

¹⁷ Voir PRADO D. « As raízes... », *op. cit.*, p 57-63.

¹⁸ SILVA C. *Teatro para os trópicos...*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁹ MAINENTE R., *Música e civilização : a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Estadual Paulista, 2012, p. 76-116.

²⁰ COUTINHO G. *O Triunfo da América*. Texte publié en ligne par le CEPAB, édition de Paulo Mugayar Kühl disponible sur <https://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/triunfo.htm>.

²¹ LEITE A. *A União Venturosa*. Texte publié en ligne par le CEPAB, édition de Paulo Mugayar Kühl disponible sur <https://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/uniao.htm>.

[...] de la même manière que les Lumières ont promu l'application sociale de la poésie, la renvoyant à une vision constructive du pays, l'Indépendance a développé en elle, dans le roman et dans le théâtre, l'intention patriotique, de telle façon que les deux périodes se trouvent liées, sur la fracture expressionnelle, dans la même disposition profonde de doter le Brésil d'une littérature équivalente aux littératures européennes, capable d'exprimer de manière adéquate sa propre réalité, ou, comme on disait alors, une « littérature nationale²² »^[13]

Si l'idée de l'écrivain engagé n'est pas une exception brésilienne, la situation sociale et politique particulière vécue par le pays juste après l'Indépendance favorise l'ancrage dans les mentalités de la figure de l'artiste comme guide et promeut très tôt des rapprochements entre le milieu artistique et la politique :

Une trace particulière de la conception de l'homme de lettres due au mouvement romantique, et qui a réussi une large acceptation au Brésil, a été la mission civilisatrice de l'écrivain, qui, magicien et prophète, serait destiné à influencer les événements en cours, grâce à l'inspiration ou l'illumination suprême. Il avait une responsabilité, une vocation particulière, un rôle de réforme sociale et politique dans la conduction de la vie de la communauté, une fonction d'éducation, moralisatrice, progressive, à exercer auprès des contemporains. Ce concept a trouvé refuge dans la société brésilienne, où il a prédominé, et continue jusqu'à nos jours, faisant l'écrivain plus enclin à agir et à être jugé par son action politique et sociale que par son œuvre littéraire²³.^[14]

Or, on sait combien les idées romantiques peuvent être attrayantes pour les élites et les écrivains d'une jeune nation et, en Amérique latine, les lettres ont été un allié fondamental des élites dans la construction discursive d'une communauté politique imaginée, faisant du romantisme, par une heureuse coïncidence temporelle, une source fondamentale pour penser et forger l'identité nationale²⁴. En fait, d'après Maciel de Barros, la politique brésilienne était romantique avant la littérature elle-même : si nous pensons au romantisme comme à une « conception de vie », il s'adapte parfaitement aux besoins de la nation naissante et s'exprime dès les premiers moments après l'Indépendance dans, par exemple, la Constitution promulguée par Pedro I en 1824, inspirée par les idées sur la monarchie constitutionnelle de Benjamin Constant²⁵. Après l'Indépendance, la fondation d'une « littérature nationale »

²² CÂNDIDO, A. *Formação...*, op. cit., vol II, p. 9.

²³ COUTINHO, A. *Literatura no Brasil*. Vol. 2, Rio de Janeiro, Editorial Sul americana, 1968, p. 30.

²⁴ Voir RICUPERO B, *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

²⁵ BARROS R. *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editorial Grijalbo, 1973, p.XIII-XXII.. Pour justifier ce point, Maciel de Barros fait appel à la philosophie historique de Fichte, selon laquelle chaque patrie est comme que la représentation

contribue à « engendrer une surréalité », pour utiliser l'expression de Arturo Ulsar Pietri employé par Sébastien Rozeaux²⁶, de l'Empire brésilien en accord avec la « politique de civilisation » promue par l'État et inspirée des idées et d'un mode de vie européens que l'élite locale veut implanter au Brésil. De cette façon, la référence à la patrie s'impose comme une règle pour la production littéraire des premières décennies après le *Cri de l'Ipiranga* et devient un instrument au service de la nation et de l'Empire :

Le primat accordé au patriotisme dans la littérature nationale implique de prendre la mesure de la dimension politique du fait littéraire. Les liens avec le politique sont ici déterminants, puisque le projet des *Letras Pátrias* est porté à l'origine par une poignée d'écrivains « organiques » qui assument leur dépendance vis-à-vis d'un État dans les mains duquel repose leur salut littéraire et social. Cette collusion révèle également une littérature engagée au service de la nation et de l'Empire dans lequel elle s'incarne alors. [...] L'engagement politique des lettres est nourri de l'espoir de voir se diffuser au sein de la société les quelques principes fondateurs d'une civilisation dont les hommes de lettres ont voulu par le discours et l'écrit préciser les contours. Un tel processus traduit une perception élitiste, paternaliste des relations sociales dont Norbert Elias a fait l'histoire, en montrant comment la diffusion des normes dominantes dans des cercles de plus en plus larges est le caractère principal du processus civilisateur dans l'Europe à l'époque moderne. La rupture politique de l'indépendance précède l'affirmation d'une littérature qui est « entièrement vouée, dans l'esprit des écrivains comme dans l'opinion des critiques, à la construction d'une culture valide dans le pays. Qui écrit contribue à et s'inscrit dans un processus historique de construction nationale. »²⁷

Toutefois, la décennie après la proclamation de l'indépendance est relativement pauvre en termes littéraires et nous ne trouvons aucun auteur d'envergure dans les années 1820. Cependant, Antônio Cândido y trouve quelques indices d'un intérêt accru pour les idées romantiques en littérature, particulièrement au sein de la communauté française à Rio de Janeiro et qui constituent ce qu'il appelle un « préromantisme franco-brésilien ». Fait important pour notre discussion car il signale un changement de filiation intellectuelle du pays, qui n'est plus dans la dépendance portugaise et ne reçoit plus les dernières tendances artistiques et intellectuelles européennes via Lisbonne, mais qui établit des relations de plus

visible de l'éternité. Chaque peuple aurait une « mission » et devrait révéler une face de l'humain et donner un pas nécessaire dans la marche de l'humanité. Ainsi, par cette association entre le particulier et l'universel, Fichte s'oppose à une vision « classique » et antihistorique basée sur des principes universels, comme la *raison*, et éternels. Ainsi, pour Maciel de Barros, la philosophie romantique s'adapterait à merveille aux aspirations d'une jeune nation qui cherche, précisément, son statut entre les peuples et sa « mission ».

²⁶ ROZEAUX S. « *La genèse d'un...*, op. cit., p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

en plus étroites directement avec Paris. Dans ce processus, l'arrivée de la Mission artistique française de 1819 est un événement majeur – en plus d'établir un lien direct entre la France et le Brésil, elle promeut l'actualisation esthétique des arts locaux et organise, pour la première fois dans le pays, un enseignement artistique officiel et stable²⁸. Dans les années 1820, nous trouvons à Rio de Janeiro une importante colonie française, au sein de laquelle vivent des écrivains comme Édouard Corbière (1793-1875), Eugène Garay de Monglave (1796-1878), Ferdinand Denis (1798- 1890), Daniel Gavet (1811-?) et Philippe Boucher, réunis autour de la famille Taunay, qui vont exercer une importante influence sur la première génération romantique brésilienne. D'après Cândido, si nous ne trouvons pas une homogénéité de style entre ces écrivains – quelques-uns étant plutôt des classiques retardataires, d'autres franchement romantiques –, tous présentent les tonalités rénovatrices que nous trouvons, par exemple, dans *Ossian*, ou des thèmes valorisés par un Chateaubriand, comme le goût pour l'exotique, la mélancolie et la valorisation de l'Amérique. Leurs œuvres offrent des suggestions d'exploration de thèmes locaux, qui ont été dignifiés aux yeux de l'élite intellectuelle locale grâce au cachet que leurs ont apposé des écrivains européens²⁹.

Parallèlement, et même si nous ne trouvons aucun nom d'écrivain brésilien d'importance dans les années 1820, des indices d'une prise de conscience nationale accrue dans la littérature se manifestent surtout par la publication d'anthologies d'auteurs de l'époque coloniale. Pascale Casanova explique que chaque écrivain qui entre dans la « République mondiale des lettres » est toujours muni d'un « passé » littéraire qu'il incarne et réactualise. Étant l'héritier de toute l'histoire littéraire nationale, il est forcément situé dans l'espace mondial par la place qu'il occupe dans l'espace littéraire national dont il est issu³⁰. Dans les années 1820, nous trouvons, dans le processus d'édification de la littérature nationale, les premières publications d'essais, d'articles de critique et d'histoire littéraire et d'anthologies comme moyen de construction mémorielle d'un patrimoine commun capable d'ancrer dans le passé littéraire la genèse du nationalisme brésilien. En plus d'assurer la continuité mentionnée par Antônio Cândido, de telles publications sont une première forme de consécration symbolique des fondements du « monument national » dont nous parle Sébastien Rozeaux,

²⁸ Parmi les membres de l'expédition, nous trouvons les noms de Jean-Baptiste Debret (1878-1848), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), Grandjean de Montigny (1776-1850), Auguste Marie Taunay (1768-1824) et Charles-Simon Pradier (1786-1847). D'après Lilia Moritz Schwartz, au contraire de ce qui est traditionnellement raconté par l'historiographie, l'idée de la « Mission française » n'est pas apparue au sein de la monarchie portugaise, mais il s'agissait plutôt d'une « autoinvitation » des artistes français, intérêt qu'elle lie aux nouvelles directions de l'art français en ce qui concerne le paysage et la recherche pour des innovations de décor, dont l'intérêt pour le voyage vers des territoires inconnus. Voir SCHWARTZ L., *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

²⁹ CÂNDIDO A., *Formação...*, op. cit., p. 277-283.

³⁰ CASANOVA P. *La République...*, op. cit., p. 70-74.

car elles assurent la promotion des auteurs contemporains qui seraient capables d'incarner le renouveau d'une littérature désormais émancipée de la tutelle coloniale³¹.

Enfin, un dernier aspect relevant de cette période de transition entre le classicisme et le romantisme, et indice d'un changement de sensibilité, est l'activité des associations d'étudiants des facultés de Droit d'Olinda et, surtout, de São Paulo³². En marge de celle-ci, mérite une attention particulière la *Sociedade Filomática*, cercle étudiant fondé en 1828 et qui s'inscrit dans le contexte de fondation de nombreuses sociétés philomatiques en Europe dans les années 1830. D'après Rozeaux, cette société correspond au retour de nombreux étudiants de l'université de Coimbra qui cherchent à conclure leurs études à São Paulo. En Europe, ces jeunes ont l'occasion de se familiariser avec la lecture des romantiques portugais, particulièrement d'Almeida Garrett (1759-1854), mais aussi avec les principes de la philosophie éclectique, très appréciée au Brésil à l'occasion des années troublées qui suivent l'indépendance, et particulièrement après la crise politique qui suit la chute et l'exil de l'empereur Pedro I en 1831, grâce à son caractère conciliateur³³. La figure principale est Francisco Bernardino Ribeiro (1815-1837), qui était épaulé par Justiniano José da Rocha (1812-1862), João Salomé Queiroga (1810-1878) et Antonio Augusto Queiroga (1811-1855). Ce cercle possédait une revue, publiée à partir de 1833, la *Revista da sociedade filomática*, importante pour la discussion qui va suivre ci-après sur le théâtre brésilien grâce à un article, publié cette même année, qui est une des premières réflexions concernant la création d'un modèle pour la dramaturgie nationale. Pour l'instant, il importe d'esquisser quelques idées de ce groupe qui ont servi de base pour la ligne éditoriale de la revue.

Les idées critiques du cercle se caractérisent par une extrême ambivalence, toujours en oscillation entre les tendances classiques et la réforme romantique. Ils prévoyaient l'ascension d'une nouvelle littérature, telle qu'imaginée par Almeida Garrett et Ferdinand Denis ; mais, en même temps, les audaces romantiques étaient un motif de scandale chez eux, une hésitation qu'Antônio Cândido associe à l'éducation rhétorique du classicisme, qui, au Brésil, se prolonge tout au long du XIX^e siècle dans les compendiums scolaires, une des raisons de la divergence qui marque toute la littérature brésilienne de ce siècle entre sensibilité

³¹ ROZEAUX S. « *La genèse...* », *op. cit.*, p.45-81.

³² L'idée de créer ces deux institutions est apparue aussitôt l'indépendance déclarée, étant donné le besoin qu'avait la jeune nation de former son élite politique et intellectuelle – pendant toute l'époque colonialw, les familles qui voulaient voir leurs enfants obtenir un diplôme devaient les envoyer au Portugal pour étudier à Coimbra. Les deux institutions ont été créées par loi impériale signée par D. Pedro le 11 août 1827.

³³ ROZEAUX S. « *La genèse...* », *op. cit.*, p. 154.

et raison, entre théorie et pratique³⁴. D'après Gilberto Pereira Passos³⁵, le modèle de la publication est la *Revue encyclopédique*, fondée en 1777 et éditée par H. Carnot et P. Leroux. Pour les étudiants, la France est la référence intellectuelle et, en ce qui concerne la philosophie, ils suivent l'éclectisme d'après Cousin et Jouffroy, modèle qui va baliser leur vision littéraire. Le but ultime de la revue serait de trouver des paradigmes pour la création artistique brésilienne, paradigmes qui, en même temps, seraient des signes du plus haut degré artistique, ce qu'ils avaient trouvé chez Voltaire et ses suiveurs, comme Marmontel et La Harpe, ce qui les conduisait à rejeter le romantisme. En conséquence, une contradiction apparaît : l'influence française représentait une réaction modernisatrice contre le retard culturel du pays ; cependant la prétention de modernisation se présente sous la forme d'un idéal littéraire réactionnaire de défense des idées du XVIII^e siècle. Mais la *Revista da sociedade filomática* apporte une contribution fondamentale au romantisme en publiant la préface de *Jakaré-Ouassou*, roman indianiste de Daniel Gavet et Philippe Boucher, deux des « préromantiques franco-brésiliens », dans la lignée de l'indianisme d'*Os maxacalis*, de Ferdinand Denis. Pour Passos, en publiant un roman d'un français dont la matière fictionnelle est le sauvage brésilien, tout en l'insérant dans une revue à but nationaliste, ils consacrent un des thèmes de prédilection du romantisme brésilien : l'indianisme. Une deuxième contradiction, celle-ci seulement en apparence, est celle d'un nationalisme criblé de gallicisme. Passos explique :

Le nationalisme de l'époque se construisait avec l'appui de plusieurs matrices, parmi lesquelles l'antilusitanisme. La France, grâce à son rôle de pays libérateur, apparaît comme un refuge, moderne, après l'ascension de Louis-Philippe ; il s'agit, en même temps, de consacrer la **modernité** politique française et de proclamer la nécessité de stabilité et de progrès, caractéristiques de la domination bourgeoise. S'inspirer de la France était une phase nécessaire au développement de notre littérature qui, postérieurement, produirait des œuvres de valeur et de portée internationale, ce qui était en ligne avec la vision politique nationaliste d'un pays qui affleurerait comme nation souveraine³⁶.^[15]

Or, Sébastien Rozeaux voit dans le romantisme exactement l'entrée du Brésil dans la modernité. Ainsi, dans un dialogue permanent avec la vie intellectuelle européenne, et parisienne en particulier, les lettres brésiliennes cherchent un rattachement à la « modernité » de manière à combler le « retard » laissé par la colonisation portugaise³⁷.

³⁴ CÂNDIDO A. *Formação...*, *op. cit.*, vol. I, p. 305-310.

³⁵ PASSOS G. « Revista da sociedade filomática: a França no itinerário da nossa maturidade », *Travessia*, n° 16,17,18, 1989, p. 67-74. Voir aussi PASSOS G. *A miragem gálica: presença da França na Revista da Sociedade Filomática*. São Paulo, Instituto de cooperação interinstitucional, CAPES, 1991.

³⁶ PASSOS G. « Revista do sociedade... », *op. cit.*, p. 72-73. Le mot en gras est de l'auteur.

³⁷ ROZEAUX S. « La gènese... », *op. cit.*, p. 220-222.

Un rôle important dans la production de la croyance dans le « méridien de Greenwich », qui mesure le temps littéraire, est joué par ce que Pascale Casanova appelle les *cosmopolites* « *excentriques* », c'est-à-dire, ces « joueurs » qui effectuent les transferts des révolutions qui se sont produites dans les centres vers leurs espaces littéraires nationaux. De cette façon, tout en se consacrant dans leurs espaces littéraires respectifs, ils promeuvent une « mise à jour » de leurs lettres et donnent des atouts aux « joueurs » nationaux pour entrer dans la compétition mondiale en même temps qu'ils renforcent l'hégémonie et le pouvoir de consécration de la capitale³⁸. Au Brésil, cette mise à jour sera effectuée par le groupe réuni à Paris autour de la revue *Nitheroy* et qui sera le responsable pour introduire effectivement le pays dans l'ère romantique. Mais avant, parlons un peu au sujet du théâtre entre l'Indépendance et l'éclosion du romantisme brésilien.

Le spectacle et l'État.

Le spectacle et l'État impérial

Une fois l'Indépendance proclamée en 1822, si la construction d'un « théâtre national » n'apparaît pas tout de suite comme une préoccupation du monde politique local, l'événement théâtral conserve des liens avec le pouvoir et continue d'être un lieu privilégié de manifestation politique. Par exemple, le député Rodrigues de Carvalho, cite « les réjouissances et les acclamations » au théâtre comme un « thermomètre du sentiment public³⁹ » qui fait preuve de la légitimité du nouvel empereur.

Le *Real Theatro de São João* est sans doute l'un des principaux lieux d'expression politique et d'événements civiques. Tous les événements majeurs du pays se réfléchissent dans la principale salle de spectacle de la capitale brésilienne et même son nom devient un enjeu politique : après l'incendie qui détruit le bâtiment, en 1824, son remplaçant, inauguré en 1826, est baptisé *Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara*, en hommage, évidemment, à l'empereur D. Pedro I. Mais ce nom ne tardera pas à changer : en 1831, après une période de fermeture à cause des événements politiques locaux qui aboutiront à l'abdication du premier monarque brésilien⁴⁰, le théâtre est rebaptisé *Constitucional Fluminense* et il est rouvert moins d'un mois après le départ de Sa Majesté avec une pièce dont le nom est très suggestif par rapport à la situation politique : *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade*

³⁸ CASANOVA P. *La république...*, op. cit., p. 139-152.

³⁹ *APB*, 1823., t. 1, p. 53. « [...] no teatro o regozijo e as aclamações [...] o termômetro do sentimento público. »

⁴⁰ Son fils n'étant pas encore adulte, s'ouvre alors une des périodes les plus troublées de l'histoire brésilienne connue sous le nom de *Regência* [Régence], qui arrivera à son en 1840, avec la déclaration de l'avance de la majorité de D. Pedro II, alors âgé de seulement 15 ans.

ou *A Queda do Tirano* [*Le Jour de la jubilation pour ceux qui aiment la liberté ou La Chute du tyran*], de Camilo José de Rosário Guedes (1780-1846).

L'idée d'un théâtre capable de « civiliser » le peuple continue – et le mot « civilisation » et ses dérivés vont beaucoup apparaître dans toutes les discussions autour du spectacle, soit dans la presse, soit dans les débats parlementaires –, mais dès lors sans qu'explicitement soit invoquée la promotion de la soumission du peuple au souverain, ce qui est évidemment expliqué par le tournant politique après la Révolution libérale portugaise de 1820 et, surtout, l'Indépendance du Brésil. En 1822, par exemple, avant la proclamation de l'Indépendance, mais déjà sous le gouvernement du prince-régent, le futur Pedro I, après le retour de D. João VI au Portugal, une commission est nommée pour contrer des difficultés financières et administratives du *Real Theatro de São João*. Dans la décision n. 48 du 22 mai 1822 signée par José Bonifácio de Andrada e Silva, nous lisons comme justificatif de la commission le désir de

S. A. Royal le Prince Régent, que le Theatro de S. João puisse continuer comme avant dans son exercice, et que les habitants de cette Ville ne soient pas privés d'un divertissement qui leur sert d'innocente distraction des travaux de la vie domestique et publique, et qui peut aussi concourir de manière très efficace à la réforme des mœurs et l'amélioration de la civilisation⁴¹.^[16]

Mais, probablement à cause de la situation politique instable de ces années d'affirmation de la jeune nation, l'élan connu par le spectacle vivant sous le règne de D. João VI « n'a pas continué dans la même mesure les dix années suivantes, sous le gouvernement de D. Pedro I [1821-1831]⁴² ». Avec l'Indépendance, l'unique contribution de la monarchie à l'activité théâtrale continue à être la concession de loteries. Ainsi, si nous reprenons la discussion autour des problèmes administratifs du *Real Theatro de São João*, la commission citée ne semble pas avoir été capable de résoudre le problème, car en décembre de cette même année – donc après la Proclamation de l'Indépendance – l'empereur, « ayant reconnu l'impossibilité du propriétaire du *Theatro de S. João* de continuer à mettre en scène des spectacles dignes du public de cette Cour » et désirant « protéger l'établissement pour les raisons connues pour lesquelles les théâtres sont favorisés dans toutes les nations civilisées⁴³ »

⁴¹ *CDGIB*, 1822, p. 36-37.

⁴² HESSEL, L. et G. RAEDERS. *O Teatro no Brasil: da colônia à regência*, Porto Alegre, Universidade federal do Rio Grande do Sul, 1974, p. 97. « [...] não se manteve na mesma medida nos dez anos seguintes, sob o governo de Dom Pedro I. »

⁴³ *Collecção de decretos, cartas e alvarás de 1822*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1887, p. 105-06. « Tendo reconhecido a impossibilidade que tem o proprietário do Teatro de S. João de continuar a pôr em cena espetáculos, que sejam dignos de oferecer-se ao público desta Corte [...] e Desejando Eu proteger este estabelecimento pelos atendíveis e conhecidos motivos porque os teatro são favorecidos em todas as Nações civilizadas; [...] »

décide d'intervenir à nouveau, cette fois par un décret publié le 26 décembre 1822, selon lequel le *Banco do Brasil* est chargé de créer un fond pour une loterie – en plus des dix autres qui avaient déjà été accordées – dont les recettes seraient destinées à rétablir l'équilibre des comptes du théâtre.

Après l'incendie de 1824, le théâtre est reconstruit, encore une fois, avec des fonds obtenus par le recours aux loteries. Par le décret du 26 août 1824, où sont invoqués, comme dans les documents cités précédemment, les exemples des nations les plus avancées – cette fois l'adjectif employé est « cultivées », au lieu de « civilisées » – et la vocation éducative des arts de la scène – sa capacité de « réveiller dans [l]es âmes l'amour de l'honneur et de la vertu⁴⁴ », l'Empereur décide d'octroyer trois nouvelles loteries au bénéfice de Fernando José de Almeida, ce qui ne suffit pas pour la reconstruction puisque le 1^{er} septembre 1828 le monarque concède trois nouvelles loteries pour terminer les travaux et pour que le nouveau théâtre ait la « splendeur nécessaire⁴⁵. » Cependant, le prélèvement de ces loteries est suspendu à la suite de la mort du propriétaire. Le théâtre revient à l'État, qui le confie à une commission de cinq administrateurs. La concession des trois loteries par le décret de 1828 est confirmée par un nouveau décret le 28 août 1829⁴⁶. Enfin, la dernière mesure promulguée par D. Pedro I avant son abdication est la concession de trois nouvelles loteries, le 27 septembre 1830⁴⁷.

Notons que, pour l'instant, le Législatif ne se mêle pas aux questions théâtrales. Pendant tout le gouvernement de D. Pedro I, nous n'avons pas trouvé une seule mention à la situation de scène nationale dans les actes du Parlement. Il faut attendre l'abdication du monarque pour que le sujet soit évoqué pour la première fois dans une discussion sur les loteries. Dans le contexte de renforcement des pouvoirs du Législatif à la suite du départ du « tyran », comme sera souvent qualifié D. Pedro I dans les années 1830, plusieurs des politiques impériales seront remises en question par les élus, et parmi celles-ci la politique de concession de loteries à des entreprises et des institutions jugées d'intérêt public. Dans ce cas, la polémique qui naît en 1831 au sein de l'Assemblée tourne autour de la moralité du jeu de hasard. Dans la discussion, le financement du théâtre est cité, mais l'idée de financer une salle de spectacle par le moyen de loteries ne semble pas plaire à la majorité des élus. Par exemple, pendant la session du 18 mai, le sénateur de Piauí Luiz José de Oliveira Mendes (1779-1851), regrette que le Législatif ne puisse pas faire passer une loi rétroactive pour annuler les loteries

⁴⁴ *CDGIB*, 1824, p. 54-55. « [...] despertem em seus âmos o amor da honra e da virtude [...]. »

⁴⁵ *CLIB*, , 1828, v. II, p. 133. Le terme utilisé en portugais est « luzimento necessário ».

⁴⁶ *CLIB*, 1829, v. II, p. 288. Les administrateurs sont D. Dionisio Orioste, Ignacio Ratton, Joaquim Gonçalves Ledo, Joaquim José da Siqueira et José Bernardes Monteiro Guimarães.

⁴⁷ *CLIB*, 1830, v. II, p. 44.

déjà octroyées qui, selon lui, bénéficient à particuliers sans aucune contrepartie pour la société, comme celles destinées « au Théâtre, qui est de plus en plus endetté⁴⁸. » Manoel Caetano de Almeida e Albuquerque (1780-1884), représentant de Pernambouc, trouve qu'« il y a des loteries accordées sans aucune raison », comme celles destinées au théâtre, dont le bénéficiaire est « peut-être quelqu'un qui ne le mérite pas⁴⁹. » Felisberto Caldeira Brant Pontes de Oliveira Horta (1772-1842), est la seule voix favorable au théâtre :

Le Gouvernement a jugé qu'il convenait d'avoir un théâtre pour l'instruction, et le divertissement honnête du public ; et comme entre nous le Gouvernement ne peut dépenser que ce qui est prévu dans le budget, il a recouru à la concession de Loteries, [...]. Si quelques Loteries méritent d'être supprimées, ce ne sont certainement pas celles-ci, puisque la société en profite⁵⁰.^[17]

Les élus se décident finalement pour la fin de la concession de nouvelles loteries par l'Exécutif, mais ils maintiennent celles qui sont déjà en place.

Le spectacle et les gouvernements provinciaux : le cas de São Paulo.

Cependant, rien n'empêche que les assemblées provinciales continuent d'octroyer de nouvelles loteries pour leurs théâtres. C'est le cas pour São Paulo, où dès la fin du XVIII^e le théâtre garde des relations proches avec le pouvoir local⁵¹.

Déjà en 1824, dans une demande adressée au monarque, le propriétaire de la *Casa da Ópera* – la deuxième salle de spectacle de ce nom –, Joaquim José Freire da Silva, « ne pouvant plus faire continuer [...] les travaux théâtraux » dans l'unique salle de spectacle de la capitale de la province, implore l'empereur d'offrir « le remède et la protection et demande à V.M.I., qui doit prendre en considération l'utilité de cet établissement, qui doit être considéré comme une École de vertu, pour le Public, » une loterie annuelle pour quatre ans⁵². La demande est renvoyée à la chambre municipale de São Paulo par le ministre de l'Empire, João Severiano Maciel da Costa (1769-1833), pour analyse. Celle-ci donne un avis favorable à la

⁴⁸ ASIB, 1830, t. 1, p. 161. « [...] o Teatro, que cada vez está mais empenhado. »

⁴⁹ *Ibid.*, p. 222. « Há algumas loterias concedidas sem motivo, [...] Talvez seja alguém que por nenhum título mereça. »

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Pour Elizabeth Azevedo (« O teatro em São Paulo..., *op. cit.*, p. 529), la localisation même de la deuxième *Casa da Ópera*, à côté du centre du pouvoir, le palace des gouverneurs, est exemplaire de l'orientation en direction du théâtre qui prévaut après 1771, où la scène est vue comme un important instrument d'éducation et de civilité par l'État. Sur l'usage du spectacle par le pouvoir local entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, voir POLASTRE C., « A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão », *Revista Brasileira de Música*, 23-2, 2010, p. 121-144.

⁵² Cité par AMARAL A, *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal.*, São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 61-62. « não podendo só continuar [...] os trabalhos teatrais [...] o remédio e a proteção e Pede a V.M.I., que atendendo à utilidade, que resulte ao Público daquele estabelecimento, que deve ser considerado como uma Escola de virtude [...] »

pétition de l'impresario, mais, finalement, l'empereur refuse la concession, à cause, selon un arrêté émis par le ministre, « de l'actuel état de décadence de la Province⁵³. »

En 1836, nous trouvons une nouvelle demande de ce genre, cette fois auprès de l'Assemblée Législative de la Province de São Paulo. Il s'agit d'une pétition sollicitant des loteries pendant cinq ans ; elle est lue dans la session du 27 janvier et approuvée dans celle du 12 février⁵⁴. Elle devient la loi n. 19 du 26 février 1836, selon laquelle une loterie annuelle est accordée en échange de deux représentations au bénéfice des filles orphelines du séminaire local, qui recevrait aussi quarante billets de chaque loterie et 300\$000 réis après le prélèvement de chacune de ces loteries⁵⁵. Cette concession est altérée l'année suivante : cette fois, la concession est d'une loterie annuelle pendant quatre ans, avec les mêmes obligations, en plus de 20 billets et 300\$000 pour le séminaire de garçons de la Glória⁵⁶.

Mais cette liberté prise par les élus paulistas semble contrarier quelques personnalités du gouvernement central, puisque le 18 mai 1837 est publiée une décision signée par le ministre des Finances, Manuel Alves Branco (1797-1855), en réponse à une demande des administrateurs du théâtre de São Paulo sollicitant l'exonération d'un impôt sur les loteries qui leur ont été accordées, où il fait remarquer qu'« on ne devrait pas avoir sanctionné une Loi Provinciale opposée à la Loi Générale de 6 juin 1831 qui a interdit la concession des loteries, et que seulement l'Assemblée Générale Législative peut révoquer ou limiter⁵⁷. »

La question est envoyée au parlement et analysée par la commission de finances. Celle-ci donne un avis, lu dans la session du 11 août, contraire à la demande d'exonération d'impôt des impresarios de São Paulo. Toutefois, elle diverge de la position du ministre en ce qui concerne le droit des élus paulistas d'octroyer des loteries⁵⁸. Cette décision consacre l'orientation générale de la relation entre le spectacle et l'État au Brésil pendant toute la monarchie : d'une part, le gouvernement à Rio ne s'occupe pas des affaires théâtrales dans les provinces ; d'autre part, elle consacre l'autonomie des gouvernements provinciaux pour légiférer sur leurs théâtres locaux, notamment en ce qui concerne leur financement.

Mais la ville São Paulo, par sa modicité, semble incapable de soutenir une activité théâtrale professionnelle stable et les événements ont lieu de manière très irrégulière jusqu'aux années 1850. Les loteries octroyées n'ont même pas été toutes utilisées. Une lettre datée du

⁵³ *Ibid.*, p. 63. « o atual estado decadente da mesma Província »

⁵⁴ *AALPSP*, 1835-1836, p. 300, 319-320.

⁵⁵ Lei n. 19, de 27 de fevereiro de 1836. Toutes les lois provinciales de São Paulo sont disponibles sur <https://www.al.sp.gov.br/norma/normas/?tipoNorma=9>.

⁵⁶ Lei n. 4, de 4 de fevereiro de 1837.

⁵⁷ *CDGIB*, 1837, p. 219. « não deveria ter sido sancionada, e executada uma Lei Provincial oposta à Lei Geral de 6 de junho de 1831, que proibiu a concessão das Loterias, e que somente a Assembleia Geral egislativa pode revogar ou limitar. »

⁵⁸ *APB*, 1837, t. 2, p. 296.

1^{er} février 1841, de Francisco José de Azevedo, syndic du séminaire de filles, au président de la province, Rafael Tobias de Aguiar (1794-1857), informe que son établissement n'a reçu aucune somme des imprésarios du théâtre et que ceux-ci ont rencontré quelques difficultés pour faire prélever les loteries qui leur avaient été accordées en 1837⁵⁹. Enfin, après plusieurs administrations ratées, le théâtre devient propriété du gouvernement de la province de São Paulo en 1846, qui le loue à *Sociedade Dramática Constância*, en 1848⁶⁰.

Entre la fin des années 1820 et les années 1850, la principale force d'animation de l'activité théâtrale semble être l'Académie de Droit⁶¹, non seulement parce que les étudiants sont des habitués des spectacles, mais parce qu'eux-mêmes, outre qu'ils écrivent de nombreuses pièces, produisent une importante activité en tant qu'amateurs. Déjà en 1829, un an après la fondation de l'académie, des étudiants, parmi lesquels nous trouvons Fernando Sebastião Dias da Mota (1812-1869) et Josino do Nascimento Silva (1811-1886), organisent une société d'amateurs et louent la Casa da Ópera pendant cinq ans. Ce divertissement n'était pas toujours du goût des autorités : cette même année, le ministre Clemente Pereira (1787-1854) interdit la participation des étudiants à ce genre d'activité, sauf pendant les vacances scolaires⁶². Une détermination que les jeunes ne semblent pas prêts à respecter, puisque le 30 avril 1838, une lettre du directeur de l'Académie de Droit, José Maria de Avelar Brotero (1798-1873), adressée au président de la province, Venâncio José Lisboa (1810-1880),

⁵⁹ *Lettre de Francisco José de Azevedo, Syndic du Séminaire de Filles, au président de la province de São Paulo, Rafael Tobias de Aguiar, 01/02/1841, APESP, Repositório Digital, Ofícios diversos.* En 1846, le même Francisco José de Azevedo envoie une lettre au président de la province, qui était alors Manuel da Fonseca Lima e Silva, lui demandant la restitution de la somme de 4:875\$737 qu'il aurait payé à Leandro José da Silva, « responsable des arrangements du théâtre de cette ville ». Toutefois, nous ne savons pas expliquer pourquoi Francisco José de Azevedo a payé cette somme, alors que c'était au théâtre de donner une partie des profits des loteries au Séminaire de Filles. Le président a jugé la demande justifiée, puisqu'il a ordonné le paiement de ladite somme au suppliant. (voir *Lettre de Francisco José de Azevedo à Manuel da Fonseca Lima e Silva, 21/04/1846, APESP, Repositório Digital, Ofícios diversos*). Et pourtant, la loi provinciale n° 9, du 18 septembre 1848, autorise Joaquim Elias da Silva, présenté comme ancien imprésario du théâtre, à prélever une des loteries octroyées en 1837 comme compensation du bénéfice au séminaire de filles... (voir *AALPSP, 1848, p. 224, 253 et 257*).

⁶⁰ AZEVEDO E., *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*, São Paulo, Annablume, 2000, p. 36. Toutefois, cette société sollicite le théâtre en 1847, dans une lettre envoyée au président de la province, Manuel da Fonseca Lima e Silva, où sont exposées les conditions du loyer qui étaient préparées par une commission nommée par la société et qui, selon les noms des signataires, était composée de Manuel Joaquim do Amaral Gurgel, Francisco Antonio de Oliveira e Benedito Antonio da Luz. La lettre, est datée du 4 février et la réponse positive du président, du lendemain. (Voir *Lettre de Manuel Joaquim do Amaral Gurgel, Francisco Antonio de Oliveira e Benedito Antonio da Luz à Manuel da Fonseca Lima e Silva, 04/02/1847, APESP, Repositório Digital, Ofícios diversos*.)

⁶¹ Une image souvent évoquée pour illustrer la présence de l'Académie de droit à São Paulo est celle du îlot ou du « corps étranger » : les étudiants, agents du cosmopolitisme venus des quatre coins du pays, trancheraient avec la monotonie de la ville qui, en 1836, compterait avec 22 000 habitants, dont moins de 10 000 habiteraient dans le centre urbain (MATOS, O., « A cidade de São Paulo no século XIX », *Revista de História*, v. 10, n° 21-22, 1955, p. 94). Quelques pièces écrites par étudiants et ex-élèves de l'Académie mettent en scène cette relation, comme quelques comédies de França Júnior qui narrent les aventures des jeunes pour vaincre l'ennui de la ville tranquille.

⁶² AZEVEDO, E., *Um palco sob as arcadas...*, op. cit., p. 35.

demande des mesures contre la représentation d'une pièce qui aurait lieu dans le théâtre public le 3 mai⁶³.

L'apparition de la critique et les premières lamentations.

Toutefois, si les spectacles des étudiants sont annoncés dans la presse généraliste locale, les représentations ne donnent pas lieu à des critiques et on trouve seulement quelques commentaires superficiels, surtout lors d'événements importants, comme celui qui célébrait l'anniversaire de la fondation de l'Académie en 1831, quand la représentation de la pièce *Dever e Natureza*, d'Antonio Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814), compte avec la présence des plus hauts dignitaires de la province. Le journaliste anonyme de l'*Observador Constitucional*, tout en reconnaissant la moralité de la pièce, regrette toutefois le choix d'un répertoire déjà obsolète à l'époque :

Toutes les salutations qu'ont méritées les acteurs pour leur représentation, ils en perdent le mérite, d'une certaine manière par le choix de l'Entremez. Nous aurions désiré que de telles pièces ne montent jamais en scène. Elles sont, pour ainsi dire, des restes, qui parmi nous existent de ces temps passés, et avec lesquelles on ne cherchait qu'à amuser le public de n'importe quelle manière. Nos mœurs ont changé, et avec eux le goût. Un Entremez ne peut produire sinon la dérision⁶⁴.^[18]

De l'autre côté, à Rio de Janeiro, c'est dans années 1820 que le théâtre devient, de manière encore très timide, un sujet de débat. Quelques lamentations sur l'état du « théâtre national » apparaissent, et cela grâce non aux littérateurs ou aux hommes politiques, mais au feuilleton théâtral, première forme d'une « critique » des spectacles à Rio de Janeiro.

Comme le montre Luís Antônio Giron, jusqu'en 1821, l'unique journal à s'occuper des spectacles de la cour était la *Gazeta do Rio de Janeiro*. Toutefois, les articles étaient uniquement descriptifs et les journalistes n'émettaient pas d'opinions ou de critiques. C'est cette année-là qui apparaît le *Diário do Rio de Janeiro*, qui publie de petits textes d'opinion sur la musique⁶⁵. Pourtant, c'est seulement à partir de 1826 que l'activité critique connaît un véritable essor, grâce surtout à la prolifération de magazines à destination du public féminin, parmi lesquels nous trouvons le *Spectador Brasileiro* et l'*Espelho Diamantino*, revue sous-

⁶³ Lettre de José Maria de Avelar Brotero, directeur de l'Académie de Droit, à Venâncio José Lisboa, président de la province de São Paulo, 30/03/1838. APESP, Repositório Digital. Ofícios diversos.

⁶⁴ *O Observador Constitucional*, 12/08/1831.

⁶⁵ GIRON L. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro, São Paulo, Ediouro, Edusp, 2004, p. 58-61.

titrée « Périodique de politique, littérature, beaux-arts et modes, dédié aux Dames brésiliennes »⁶⁶, dont le prospectus du premier numéro explique que

le Théâtre, école des mœurs et de la politesse, vrai miroir de la vie, le plus décent, et agréable des divertissements publics, entre naturellement dans la juridiction du beau sexe, qui, dans toutes les villes, forme un tribunal qui décide sans recours sur les questions de bon goût et de *bon ton*⁶⁷.^[19]

En général, les premières décennies de la chronique théâtrale au Brésil sont marquées par des textes de contenu très impressionniste, sans une réelle réflexion technique sur le spectacle, et par un goût pour la polémique dont le résultat est une série d'échanges très acérés entre les commentateurs des différents journaux – tous très loin de la politesse et du *bon ton*⁶⁸. Et pourtant, c'est grâce à ces feuilletons que, peu à peu, le théâtre – et plus largement, toutes les activités que nous pouvons placer sous la rubrique de « spectacle vivant » – devient une question discutée publiquement. Déjà, la première critique musicale trouvée par Giron dans le *Spectador Brasileiro*, de la pièce musicale *Adelina*, montre une prise de conscience du rôle du feuilletoniste, qui serait capable d'exercer une influence positive sur le spectacle – dans cet article non signé, l'auteur fait une comparaison avec le monde politique :

La critique, un grand auteur français l'a dit, est la mère de la perfection [...] En effet, sans critique ces pas dangereux qu'on a donné en Europe serions renouvelés aujourd'hui pour le malheur de tout le monde. Si l'esclavage de la Presse n'avait pas été critiqué, aujourd'hui les Lumières seraient gardées *sous le boisseau* et le joug de l'ignorance pèserait sur nos têtes. Si l'on n'avait pas critiqué les crimes de la Révolution française comme ceux des autres révolutions, encore aujourd'hui on verrait les mêmes spectacles horribles dont le souvenir serait dans le sang des hommes vertueux ; et ainsi de suite. En vain certains esprits disent que *la critique est facile et l'art difficile*, il est nécessaire qu'ils sachent que si la critique est facile,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 72-78.

⁶⁷ « Prospecto », *O Espelho Diamantino*, 1827. Mots en italique dans l'original.

⁶⁸ Selon Marialva Barbosa, la formation de la presse au Brésil passe par la transformation du journalisme en une espèce de « théâtre performatique », pour utiliser son expression. Les insultes, qui ne se limitent pas à la critique théâtrale, font partie d'une ligne narrative selon laquelle la rupture de la normalité par l'inclusion de thèmes sensationnels et le recours aux formules rhétoriques exaltées font partie d'une stratégie pour attirer le public. De l'autre côté, par ce procédé, les journaux s'insèrent dans le quotidien et deviennent l'objet des conversations des habitants de la ville. En fait, les journaux s'insèrent dans les réseaux de circulation de l'information par voie orale qui existaient déjà auparavant, une des raisons pour lesquelles ils conserveront, jusqu'à la fin du 19^e siècle, d'importantes traces d'oralité. De plus, beaucoup d'agents feront du journal une manière de se faire connaître et même un stade intermédiaire pour arriver à la politique et vont, ainsi, privilégier la rhétorique et les débats comme une manière de se faire remarquer et de se poser comme défenseurs d'une cause. Voir BARBOSA M., *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2010, p. 49-78.

elle est aussi avantageuse. Pensons, donc, qu'avec notre avis sur la pièce qu'on a représentée, les Comédiens pourront profiter de nos observations⁶⁹.^[20]

Loin d'être une simple distraction pour les dames bourgeoises, pour le feuilletoniste son travail est capable de créer des effets sur le monde réel et sa critique peut servir de guide pour que les comédiens améliorent leur jeu. Plus qu'utile, elle est nécessaire. Le critique se place du côté « lumineux » et rationnel d'un univers où le pôle opposé est occupé par l'ignorance et les « spectacles horribles » des révolutions – sans l'avis éclairé du critique, les hommes se livrent aux ténèbres et aux excès et le perfectionnement du monde n'est pas possible.

Mais c'est dans les pages de l'*Espelho Diamantino* que nous avons trouvé, pour la première fois, un article non signé qui cherche à discuter de la situation du « théâtre national », au lieu de critiques ponctuelles adressées au directeur du São Pedro de Alcântara, même si toute l'analyse est basée sur la situation de cette salle de spectacle et, en fait, l'article est explicitement destiné à son directeur. Pour l'auteur, les obstacles à la création d'un théâtre national, qui étaient « en train d'annihiler ce qui existait, » étaient « le manque de bons comédiens, la faible acceptation du public et, par conséquent, la dépense sans profit, » en plus de quelques « inconvénients locaux, parmi lesquels la trop grande extension de la salle, ce qui ne permet pas que la voix des comédiens soit bien entendue dans les loges d'en face. » Bref, toutes les objections se résument en une seule : « le manque de bons comédiens⁷⁰. »

L'auteur de l'article propose un projet pour sortir de cette situation. D'abord, un plan d'études pour les comédiens – qui doivent, d'ailleurs, être mieux rémunérés – selon lequel ceux qui veulent suivre une carrière sur les planches devraient commencer par les *entremeses*, pièces italiennes ou danses et, progressivement, par l'étude de la littérature, monter dans l'échelle des genres jusqu'à la tragédie. Puis, il faudrait mieux rémunérer les auteurs, car la faible rémunération cause la dégénérescence aussi bien de la littérature que du théâtre :

[...] il faut présenter à l'ambition une perspective d'avantages pécuniaires, et de considération, et ce que nous disons sur l'art théâtral doit être appliqué aussi à la poésie et à la littérature : la dégénérescence de ces deux ornements de la civilisation ne peut être attribuée qu'au manque de récompense pour ceux qui les cultivent, de

⁶⁹ « Representação d'Adelina ». *O Spectador Brasileiro*, 19/06/1826 dans GIRON L., *Minoridade crítica...*, op. cit., p. 219.

⁷⁰ *O Espelho Diamantino*, n. 2, 01/10/1827, p. 28. « [...] os obstáculos que, aniquilando o que existia [...] vem a ser a falta de bons cômicos, a pouca aceitação do Público, e por consequência, a despesa sem lucros, assim como alguns inconvenientes locais entre os quais se conta a demasiada extensão da sala, a qual não permite que a voz dos representantes seja claramente percebida nos camarotes fronteiros; ao nosso ver todas as objeções se reduzem a uma única, a falta de bons cômicos. »

même que le mépris, l'ignorance et la stupidité, depuis longtemps en train de fleurir, face à l'étude et à toute production libérale⁷¹.^[21]

Avec ces mesures, l'auteur de l'article croit que le théâtre brésilien peut s'épanouir, peut-être même sans l'appui du gouvernement. Mais attention, celui-ci ne doit pas négliger ses responsabilités face à l'activité scénique et il doit toujours intervenir quand nécessaire :

Une fois que nous avons de bons comédiens, tous les autres obstacles disparaîtront, car l'indifférence du public et le manque de revenus auront cessé, et si toutefois le gouvernement se voit dans la nécessité de venir au secours du théâtre, cela serait à cause du vice inhérent à l'état des choses, et à la difficulté d'introduire un certain ordre de goûts et de mœurs que le climat ne favorise pas⁷².^[22]

Dans ce premier texte nous voyons esquissés quelques sujets que nous trouverons dans toute la discussion à venir : d'abord, évidemment, le constat d'une décadence ou d'une dégénérescence du théâtre ; puis le manque de considération pour ceux qui se consacrent aux arts et, en particulier, à l'art dramatique ; enfin, la responsabilité de l'État, qui doit protéger la bonne dramaturgie et promouvoir un théâtre de bon goût et moralisateur. Et tout cela concerne, bien évidemment, l'état de la « civilisation » du pays, que le théâtre peut aider à améliorer en introduisant « un certain ordre de goûts et de mœurs. »

Cependant, l'article se contente de questions pragmatiques et très ponctuelles sur le principal théâtre de la cour. Il n'est pas encore question d'imaginer la création d'un « théâtre national » dans le sens abstrait du terme, c'est-à-dire d'une forme d'art qui serait l'expression d'une nationalité naissante ou de l'organisation d'un système de bâtiments, écrivains et professionnels du spectacle.

Il n'est pas question non plus de proposer un modèle dramaturgique selon lequel la littérature dramatique puisse s'épanouir. Le premier essai dans ce sens, nous le trouvons en 1833, dans la *Revista da Sociedade Filomática*. Dans un long article intitulé *Ensaio sobre a tragédia* et signé par Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha et Antonio Augusto de Queiroga, les trois jeunes intellectuels retracent toute l'histoire du théâtre occidental, divisée selon des écoles nationales, à la recherche d'un modèle pour la dramaturgie brésilienne. Nous y trouvons la première mention du romantisme théâtral, mais, en accord avec l'esprit du cercle étudiant auquel ils appartenaient, ils expriment une nette préférence pour la tragédie et les idéaux classiques. Mettant en évidence leur probable formation classique – et nous savons que Justiniano José da Rocha a étudié au Lycée Henri IV, à Paris, avant de s'inscrire à l'Académie de Droit, en 1828 – le texte constitue une apologie du théâtre

⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

⁷² *Ibid.*

occidental, surtout français, des XVII^e et XVIII^e siècles. L'histoire qu'ils présentent peut être décrite comme une parabole dont l'apogée est marqué par le classicisme français, suivi d'une abrupte décadence avec le romantisme germanique :

Ces altérations, cette amélioration progressive de l'art dramatique forment la deuxième époque dans l'histoire de la tragédie, époque qui commence avec les Médicis et, se prolongeant jusqu'à nos jours, a produit tant de chefs-d'œuvre, tant de prodiges de goût et de raison, que si nous n'attendions pas la perfectibilité infinie de l'esprit humain, nous ne craindrions pas de dire que le génie avait touché le dernier degré de son développement. Les Corneille, les Racine, les Voltaire, les Addison, les Alfieri, qui ont suivi les règles invariables que le bon goût fondé sur la nature avait enseignées aux disciples d'Eschyle, par leurs efforts immenses ont élevé l'art à l'état dans lequel nous le contemplons. Mais voici une conspiration qui se propage à partir du Nord de l'Europe. Une nouvelle école sous le nom de « romantique » combat les principes classiques consacrés par la longue expérience de tant de siècles ; elle vient prêcher les doctrines du vague, elle vient bannir du théâtre cette nature prosaïque, elle vient la remplacer par une autre, qu'ils appellent Poétique, et qui n'est que, selon la confession de W. Schlegel, chef de la secte, la réunion de principes opposés, d'éléments hétérogènes, avec lesquels ils cherchent à faire une association monstrueuse⁷³.^[23]

Par conséquent, la dramaturgie brésilienne doit être créée selon les principes du théâtre classique français : « [...] dans vos drames, pensez comme Corneille, écrivez comme Racine, bougez comme Voltaire. Avec ces règles, avec ces exemples, le théâtre brésilien aura de la gloire et méritera d'être parmi ceux qui peuvent servir de modèle⁷⁴. » Ainsi, la décadence du théâtre apparaît, dans ce texte, comme l'effet d'une querelle entre classicisme et romantisme.

Des trois étudiants signataires de cet article, Justiniano José da Rocha semble être le plus impliqué avec le théâtre durant les années qui suivent. Nous le trouvons d'abord dans les pages du journal *O Chronista*, puis dans celles d'*O Brasil*. Dans le premier, il prétend être l'inaugurateur d'une nouvelle activité au Brésil : celle de critique théâtral. Dans son article inaugural, l'auteur exprime son étonnement face au « peu d'attention que [le théâtre] suscite auprès du public brésilien » et face au fait qu'aucun journal n'ait « traité de nos théâtres », étant donné que « puissante est l'influence que [les représentations théâtrales] ont sur les hommes barbares ou civilisés, instruits ou ignorants, sensibles ou grossiers. » Il cite ces deux

⁷³ RIBEIRO F., J. ROCHA et A. QUEIROGA, « Ensaio sobre a tragédia » dans FARIA J. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 279-280.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 316. « [...] em vossos dramas pensei como Corneille, escrevi como Racine, movei como Voltaire! Com estas regras, com estes exemplos o teatro brasileiro surgirá com glória, e merecerá ser contado no número daqueles que podem servir de modelo. »

références principales, Charles Augustin Sainte-Beuve et Jules Janin, « ces deux grands critiques du théâtre français moderne. » Il continue avec un diagnostic de la situation de la scène à Rio de Janeiro, où il adopte le ton typique du discours de la décadence, celui du « c'était mieux avant » : « Il n'y a pas très longtemps, les représentations théâtrales semblaient être le divertissement qui inspirait le plus de sympathie à Rio de Janeiro. Des petits théâtres particuliers étaient bâtis ; ils accueillait toujours de nombreux spectateurs⁷⁵. » Pourtant, la répétition continuelle des mêmes pièces aurait entraîné la faillite des salles, tandis que le théâtre public n'aurait pas renouvelé son répertoire à cause du manque de concurrence. Cependant, quand un nouveau théâtre, celui de la praia de D. Manuel, est ouvert, l'effet est encore plus néfaste : au lieu du marasme d'avant, nous avons maintenant le renouvellement débridé des pièces à l'affiche :

Ouvert était le nouveau chemin, dans lequel les deux théâtres se sont précipités en combat et de manière irrégulière : ils ont envahi les répertoires dramatiques de l'école romantique, une traduction rapide suffit et voilà les pièces représentées devant nous, et comme une compétition pour qui devait gaspiller le plus grand nombre de richesses, avant que le public soit satisfait d'un drame, quand il commence à le comprendre, quand les comédiens sont encore en train de pénétrer leurs rôles et de comprendre le caractère qu'ils doivent représenter ; voilà qu'il est abandonné et qu'un nouveau drame lui succède, de telle façon que rapidement nous aurons épuisé toutes les richesses des Dumas et des Hugo⁷⁶.^[24]

Si Justiniano José da Rocha parle des « richesses des Dumas et des Hugo », son aversion pour le théâtre romantique, qui occupe un espace grandissant parmi les pièces à l'affiche surtout à partir de la seconde moitié des années 1830, continue. Si, dans cette première critique, de la pièce *La Tour de Nesle*, d'Alexandre Dumas, il essaie d'adopter un ton neutre, la succession de pièces romantiques l'agace et, quelques mois plus tard, quand il critique la pièce *Le Roi s'amuse*, il affiche toute sa mauvaise humeur, alors qu'il accuse le drame hugolien non seulement d'immoralité, mais d'avoir déformé l'histoire :

Toujours des crimes, toujours des horreurs ! Le Teatro Constitucional n'a pas abandonné son système de déprédations des pièces de l'école romantique ! Après les incestueuses moqueries de la *Tour de Nesle*, combien de crimes notre scène n'a-t-elle pas reproduits ? Quel horrible gaspillage de sang et d'attentats ! Maintenant

⁷⁵ *O Chronista*, 20/08/1836. « Tão poderoso é o incentivo que tem sobre os homens bárbaros ou civilizados, instruídos ou ignorantes, sensíveis ou grosseiros as representações teatrais, que grande admiração nos causa a pouca atenção que excitam no público brasileiro: ainda nenhum jornal cuidou de nossos teatros. [...] esses grandes críticos do teatro francês moderno. [...] Ainda não há muito as representações teatrais pareciam ser o divertimento que mais simpatia excitava no Rio de Janeiro. Teatrinhos particulares se levantaram; e a eles sempre concorriam numerosos espectadores. »

⁷⁶ *Ibid.*

on nous donne le divertissement d'un roi ; ce roi est le vainqueur de Marignan, le protecteur des lettres, le chevalier disciple de Bayard ; ce roi est François I^{er}, François I^{er} qui n'avait que deux cultes, celui de l'honneur et celui de l'amour. Nous attendions donc le roi chevalier dans toute sa gloire, dans toute sa splendeur : nous nous sommes trompés : le François I^{er} du drame n'est pas le François I^{er} de l'histoire, c'est un homme sans scrupule ni brio, qui descend dans les tavernes et se livre aux prostituées⁷⁷.^[25]

Rappelant le but moralisateur du théâtre, Justiniano s'exaspère : « Mais pourquoi autant de crimes ? Quelle leçon morale en résulte-t-il⁷⁸ ? » Il est particulièrement étonné qu'un personnage si méchant puisse sortir vainqueur à la fin de la pièce, sans payer pour aucun de ses crimes, tandis que toutes les victimes sont innocentes.

Justiniano continue, les années suivantes, à publier des commentaires sur les spectacles cariocas. Sa vision conservatrice reste inchangée, ainsi que sa désolation face à l'état de la scène locale. En 1841, cette fois dans les pages du journal *O Brasil*, il esquisse une histoire du théâtre brésilien divisée en cinq époques : même si le pays n'a jamais eu un théâtre brillant à cause de l'héritage portugais, chaque époque marque une dégénérescence, caractérisée par les émotions de plus en plus exagérées et une quête d'effets spectaculaires de plus en plus prononcée :

La première est l'époque coloniale, pendant laquelle montaient en scène et faisaient les délices de nos meilleurs le 'Barretão Doutora', 'Alecrim e Mangerona', 'D. João d'Alvarado ou o Criado de si mesmo', 'Dido', 'Encantos de Medeia', 'Sensibilidade no Crime', le 'Desertor', 'Criado de dois amos', le 'Fogo do quintal', 'Doutor Sovina' et d'autres entremeses d'une sublimité de composition qui ne laissaient rien à désirer. Avec les lances dramatiques et les blagues de ces bonnes compositions, nos meilleurs s'entretenaient. [...]

Cette époque [...] a dominé encore après l'indépendance jusqu'aux temps des compagnies italiennes et de ballet, quand elle a passé le sceptre des planches à l'époque libérale.

On pensait alors que le pouvoir était l'ennemi déclaré de la liberté, et qu'il fallait l'écraser, pour que celle-ci ne soit pas mise en danger. Le théâtre a subi l'influence de ces humeurs, et on ne montait en scène que ces pièces déclamatoires, remplies d'idées très communes sur la liberté des peuples et les tyrannies du gouvernement. [...]

[...] La 3^e époque, ou l'époque chevaleresque et guerrière.

⁷⁷ *O Cronista*, 19/11/1836.

⁷⁸ « Mas para que tantos crimes? Que lição de moral deles resultar? [...] Onde pois a moralidade da peça? »

Cela a été sublime ! L'intrigue dramatique, la beauté du dialogue, les scènes bien tissées, le sublime du dénouement, tout a été mis de côté. Les impresarios avaient seulement un but, encombrer les planches de chevaux, de guerriers, de bagages militaires, de troupes et de plus de troupes. [...]

À celle-ci succède l'époque endiablée, que nous appellerons « romantique enragée » ! Les cris infernaux des dramaturges de l'horreur ont été écoutés de l'autre côté de l'Atlantique. De plus, nous avons dû assister à l'époque du crime et admirer les orgies dégoûtantes du talent en délire⁷⁹.^[26]

Dans tout ce que nous trouvons dans ces premiers textes qui se veulent critiques, nous pouvons noter quelques échos des discussions qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, secouent le milieu théâtral européen, surtout français. Le danger des écoles du Nord – allemande et anglaise, en particulier –, les critiques des moralistes, les lamentations à cause de l'abandon des ambitions de critique et de correction des mœurs, la représentation des romantiques comme des barbares, et même les critiques émises à l'encontre des comédiens, tout cela nous le trouvons – amplifié et de manière bien plus complexe, évidemment, étant donné l'ancienneté et l'importance de l'activité théâtrale européenne par rapport à la brésilienne – dans la querelle qui oppose les romantiques aux défenseurs du classicisme⁸⁰, dont nous trouvons l'expression la plus aboutie, au Brésil, sous la plume de Justiniano José da Rocha, ce porte-voix des forces traditionalistes qui bientôt sera élu député par le parti conservateur.

Mais ses lamentations n'auront aucun effet sur le goût du public et seront incapables d'infléchir l'évolution du répertoire des théâtres de la capitale du pays. Déjà en 1836 son propre journal reconnaissait que « le triomphe de l'école romantique sur l'école classique, si longtemps disputé, semble sûr : au théâtre (au moins dans le théâtre brésilien) aucun doute ne reste que le terrible du romantisme est plus attrayant que le terrible du classicisme. » Mais attention : le texte ne fait pas référence au drame romantique de Hugo et Dumas, mais plutôt au mélodrame d'un Ducange ou d'un Nézel, car en opposition aux grandes pièces classiques, « qui font dormir », sont cités « le romantique *Joueur*, les romantiques *Six degrés du crime* [qui] font venir constamment de nombreux spectateurs⁸¹. »

⁷⁹ *O Brasil*, 15/06/1841.

⁸⁰ Voir GOETSCHEL P *La « crise du théâtre » : une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIII^e siècle-fin des années 1930)*, Mémoire d'HDR, Université Paris 1, 2016, p. 38-51.

⁸¹ *O Cronista*, 20/07/1836. *Trente ans, ou la vie d'un joueur*, de Victor Ducange. *Les six degrés du crime*, de Théodore Nézel et Benjamin Antier. « [...] o triunfo da escola romântica sobre a escola clássica, tanto tempo disputado, parece ser seguro: no teatro (ao menos no teatro brasileiro) dúvida nenhuma fica de que o terrível do romantismo atrai mais do que o terrível do classicismo. – As melhores produções desta escola tem ido à cena, e tem feito dormir [...] o romântico *Jogador*, os românticos *Seis degraus do crime* tem constantemente chamado numerosos espectadores. » Il est curieux de noter que le critique traduit lui-même deux œuvres romantiques exactement des deux auteurs dont il critiquait les pièces : *Le Comte de Monte Cristo* (1845) et *Les Misérables* (1862). De plus, il publie, en 1839, *Os Assassinos Misteriosos ou a Paixão dos Diamantes*, un roman de mystère

Les premières revendications nationalistes et la compagnie de João Caetano.

Outre le renouvellement plus rapide du répertoire⁸², la concurrence entre les deux théâtres a une autre conséquence : alors que deux troupes s'opposent, l'une dite portugaise et l'autre dite brésilienne, nous notons la montée d'un discours nationaliste. Les premiers textes que nous avons trouvés dans la presse se concentrent plutôt sur la « civilisation » du pays, dont le degré est attaché au théâtre, qui, d'ailleurs, doit contribuer à l'éducation et à la correction des mœurs. Si nous pouvons trouver quelques traces d'un nationalisme naissant, celui-ci est encore timide et incapable de générer un discours cohérent de revendication et d'intervention dans les conditions objectives du milieu théâtral local.

Les premières manifestations d'un nationalisme théâtral dans la presse.

Une des premières manifestations dans ce sens apparaît en 1827, dans le périodique *Aurora Fluminense*. Dans un article anonyme paru le 22 février est fait un éloge de la représentation par des Brésiliens, très probablement des amateurs, de la pièce *Zulmira*, du portugais António Xavier de Azevedo, dans le « petit théâtre » de la *Rua dos Arcos*, une petite salle improvisée au fond d'une maison. La représentation d'une « compagnie de jeunes Brésiliens [...] possédés des deux principales fins de l'institution des théâtres, l'instruction et le plaisir », qui faisait apparaître « l'assez connue facilité du génie brésilien pour tout ce qu'il y a de bon, » provoquait de « douces et patriotiques réflexions » dans l'âme de l'auteur de l'article. Il manifeste toute sa satisfaction de voir ses « compatriotes, qui à l'âge des passions désordonnées [...], concentrent leur attention sur des divertissements qui offrent autant de bénéfiques », parmi lesquels il cite le perfectionnement de l'art de la déclamation et de la pureté de la langue nationale, l'instruction par « les exemples touchants, les récompenses, qui toujours couronnent la vertu et le devoir, et les justes châtiments, qui infailliblement attendent ceux dont le but est le vice toujours horrible », et, le plus important, que fait « sentir à l'administration l'urgente nécessité qu'une Nation libre [...] a d'un Théâtre national, qui soit une École où ses fils apprennent les bonnes coutumes, le respect des institutions libres de leur pays, et l'aversion face à ces lois barbares. » Cela signifie que le destinataire ultime de ce texte est le gouvernement, qui doit prendre conscience de l'importance de l'art dramatique pour le

sur une thématique sociale qui se passe à Paris, genre littéraire qui sera source de quelques-uns des mélodrames qui connaîtront le succès sur les planches brésiliennes et que nous trouverons, par exemple, dans le répertoire de João Caetano, dont un des rôles le plus célèbres était dans une adaptation des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue.

⁸² PRADO D. *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 121-138.

futur du pays : « Le Ministère ne doit pas être sourd à ces lignes, filles de l'amour que nous vouons à notre patrie⁸³. »

Dans le même journal, à la fin de cette même année 1827, nous trouvons un court article, très alarmiste, qui dénonce la situation du théâtre national et le manque d'action du gouvernement. L'auteur appelle les dirigeants à regarder le passé et à étudier l'histoire des anciens empires et des nations florissantes à l'époque, car ils découvriront que « le raffinement avancé de leurs mœurs est dû [...] aux grands génies qui présentent sur la scène des admirables compositions, où la Nation sans coût [...] trouve une inépuisable source de connaissance. » Dans « l'école de la scène, le Gouvernement montre le respect dû à la loi en réfléchissant sur la fin tragique de ceux qui n'ont pas su le garder » et « le citoyen reçoit la correction de ses défauts, récolte des leçons pour la réalisation de ses devoirs, et finalement s'imprègne du savoir de ce qui peut lui apporter la prospérité. » Mais, sans l'appui du gouvernement, le Brésil ne découvre pas les « Voltaire, les Molière, les Racine, les Corneille » que « la providentielle nature a lancé en son sein » ; au contraire, le théâtre devient un établissement qui « sert uniquement au profit d'étrangers errants⁸⁴. »

Finalement, l'évidente victoire du répertoire romantique français sur le classicisme pousse Justiniano José da Rocha à flirter avec une posture nationaliste. En 1836, moment où les pièces de l'ancien répertoire semblent de plus en plus rares sur les planches cariocas, la représentation d'*O Cioso de si mesmo*, du portugais António Xavier Ferreira de Azevedo, semble être une bouffée d'air frais pour l'ancien étudiant de l'Académie de Droit. Dans sa critique, parue le 23 novembre dans le *Cronista*, il apprécie la moralité de la pièce, en opposition avec ce qu'il appelle le « drame-horreur » ou le « drame-crime », ces « productions du théâtre français, vite traduites, qui continuellement montent sur nos planches. » Au

⁸³ *Aurora Fluminense*, 22/02/1827. « [...] que suaves e patrióticas reflexões não fazia nascer na alma do justo apreciador aquela brilhante reunião! É pouco ver-se uma companhia de Jovens Brasileiros, que, possuídos dos dois principais fins da instituição dos Teatros, a instrução e o deleite, [...] faziam bem aparecer ali a assaz conhecida facilidade do gênio Brasileiro para tudo, quanto há de bom [...] não podemos deixar de manifestar a nossa satisfação, por ver os nossos Patrícios, que na idade das paixões desordenadas, [...] concentram a sua atenção em divertimentos, que tantas utilidades oferecem. [...] instruem-se com os exemplos tocantes, dos prêmios, que sempre coroam a virtude e o dever, e dos justos castigos, que infalivelmente aguardam aqueles, cuja meta é o vício sempre horrendo; [...] é grande a utilidade de fazer sentir à administração a urgente necessidade, que uma Nação livre [...] tem de um Teatro nacional, que seja a Escola, onde seus filhos aprendam os bons costumes, a respeitar a execução das instituições livres de seu país, e a aborrecer [*sic*] essas Leis bárbaras. [...] O Ministério não deve ser surdo a estas linhas, filhas do amor que votamos ao nosso país. »

⁸⁴ *Aurora Fluminense*, 21/12/1827. « [...] a avançada polidez de seus costumes, e tudo [...] devido aos grandes Gênios, que lhes apresentam na Cena admiráveis Composições, onde a Nação sem custo [...] acha uma inesgotável fonte de Conhecimentos, [...] A próspera natureza com mão larga lançou em teu seio *Voltaires, Molières, Racines, Corneilles*, [...] Na Escola da Cena o Governo pesa o respeito devido à Lei, refletindo no exemplo do fim desastroso daqueles, que a não souberam guardar; o Cidadão recebe a correção de seus defeitos, colhe lições para o desempenho de seus deveres, e finalmente se imbuê do conhecimento do [*sic*], que forçosamente pode trazer-lhe a prosperidade. [...] um estabelecimento que entre nós só serve para amparar a volantes Estrangeiros! »

contraire, cette pièce, qui montre que « ce ne sont pas uniquement les Dumas, les Hugo qui savent où est la source de nos larmes », est une « richesse propre et non traduite, cette richesse est nôtre et non empruntée, » ce qui peut sembler un peu contradictoire, étant donné qu'il s'agit d'une pièce portugaise et non brésilienne. En fait, c'est une question qui continuera à apparaître tout au long de notre thèse, la relation avec l'héritage théâtral portugais est très compliquée et marquée par une série de contradictions. Parfois les hommes de lettres brésiliens cherchent la rupture avec le pays ibérique, mais l'héritage de la métropole constitue une sorte de capital symbolique qui confère une certaine noblesse aux lettres de la nation sud-américaine. La visite constante de troupes portugaises est souvent décriée par les hommes de théâtre locaux, craignant la concurrence, mais des Portugais immigrés ont joué un rôle important dans l'actualisation esthétique de la scène brésilienne et nombreuses sont les collaborations entre les deux pays en matière théâtrale. Pour l'instant, observons que le sursaut nationaliste de Justiniano se tourne contre le répertoire, dit « moderne », français et représente une défense du théâtre portugais d'avant l'Indépendance qui, comme nous le notons dans l'expression « notre richesse », fait partie aussi du patrimoine littéraire brésilien. Marquant une nette évolution par rapport au texte écrit avec ses collègues à São Paulo, quand le théâtre classique français était érigé comme modèle, maintenant la future dramaturgie brésilienne doit s'inscrire dans la continuité de l'ancien répertoire portugais : pour lui, *O Cioso de si mesmo* « est le drame qui doit créer l'école Brésilienne, et si un jour les imaginations de nos compatriotes se tournent vers les productions dramatiques, l'esprit de ce drame doit présider aux nouvelles compositions⁸⁵. »

Mais ces quelques manifestations ne semblent pas encore capables d'établir une conversation durable, encore moins de créer un discours nationaliste cohérent et capable de formuler des revendications d'un milieu professionnel. Il s'agit pour la plupart de textes anonymes publiés dans la presse, d'où se démarque la figure de Justiniano José da Rocha, le seul qui semble capable à ce moment-là d'élaborer une réflexion plus ou moins cohérente. La formulation d'un discours nationaliste naîtra dans un autre lieu, dans une situation beaucoup plus pragmatique : celle d'une querelle entre deux entreprises théâtrales qui se disputent les lieux de représentation et les faveurs du gouvernement.

⁸⁵ *O Cronista*, 23/11/1836. Majuscules dans l'original. « [...] das produções do teatro francês, rapidamente traduzidas, que continuamente sobem à nosso tablado [...] não são somente os Dumas, os hugos que sabem onde é a fonte de nossas lágrimas [...] é riqueza própria e não traduzida, é riqueza nossa e não emprestada, é pois esse drama que deve formar a escola Brasileira, e se algum dia as imaginações de nossos patrícios se voltarem para as produções dramáticas, o espírito desse drama deve presider às suas novas composições. »

Pour bien comprendre l'enjeu qui oppose les deux compagnies, l'une portugaise et l'autre qui s'arroge le titre de « nationale », il faut remonter un peu dans le temps et faire un bref historique des principales compagnies de théâtre depuis l'époque de l'installation de la cour portugaise à Rio jusqu'aux années 1830.

Après l'arrivée de la famille royale, Fernando José de Almeida fut chargé non seulement de construire un nouveau théâtre, mais aussi d'engager une compagnie pour l'inaugurer. Fernandinho a fait venir du Portugal une troupe dont la principale vedette était Mariana Torres, à laquelle se sont ajoutés quelques comédiens brésiliens, soit des anciens membres de la troupe du théâtre de Manuel Luís, propriétaire de la principale salle de spectacle à Rio avant l'arrivée de D. João, soit des débutants. Mariana Torres traverse l'Atlantique une deuxième fois pour occuper le Real Teatro de São João, en 1819 – cette fois, elle reste jusqu'en 1822. Au moins deux autres compagnies travaillent dans ce même théâtre pendant le séjour de D. João VI au Brésil : une de chant, dirigée par un certain Ruscalli, et une de danse, dont le poste de maître de ballet était occupé par Louis Lacombe (1786-1833)⁸⁶. Quelques indices nous permettent d'imaginer que le séjour des artistes portugais et étrangers n'est pas exempt de jalousies et de conflits avec les éléments de la société locale. Selon Raimundo Magalhães Júnior, en 1822, avant la proclamation de l'Indépendance, deux groupes disputent le contrôle du Real Teatro de São João, l'un dirigé par Vitor Porfírio de Borja, un des comédiens portugais de la troupe de Mariana Torres qui continue au Brésil après le retour de celle-ci au Portugal, et un certain Bousquelas, qui chercherait à expulser une autre compagnie, celle-ci constituée en sa majorité par les membres de l'ancien théâtre de Manuel Luís. Dans un billet envoyé par D. Pedro à José Bonifácio (1763-1838), que Magalhães Júnior aurait trouvé dans le Musée Impérial, à Petrópolis, le futur empereur ordonne à son ministre d'émettre un ordre pour que, « si les deux compagnies ne veulent pas fusionner, la nationale

⁸⁶ Voir PRADO D. « A herança teatral portuguesa, » dans FARIA J. et J. GUINSBURG (orgs.), *História do teatro brasileiro*, vol. 1, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 53-54. HESSEL J. et G. RAEDERS, *op. cit.*, p. 90-93.

soit préférée et l'autre exclue. Cela [étant] nécessaire puisque les étrangers ne doivent pas tromper les nationaux⁸⁷. »

En 1829, Fernando José de Almeida engage une nouvelle troupe portugaise pour son théâtre, déjà rebaptisée São Pedro de Alcântara. Cette fois, la *star* est Ludovina Soares da Costa (1802-1862). Presque tous les comédiens de cette troupe vont rester jusqu'à la fin de leur vie au Brésil, de manière que nous pouvons dire, avec Décio de Almeida Prado, que cette année marque la naissance de la continuité professionnelle au Brésil⁸⁸.

Au début des années 1830, un jeune comédien, João Caetano dos Santos (Fig. 1), est accepté dans la troupe du théâtre São Pedro, mais, à en croire la chronique, les relations entre les comédiens portugais et l'étoile montante brésilienne deviennent très vite tumultueuses.

Dans l'un des premiers essais biographiques sur l'acteur, un texte à caractère très nationaliste et qui a pour but évident de promouvoir la consécration de la figure de João Caetano, publié dans la *Revista do IHGB*, en 1870, Moreira de Azevedo (1832-1903) raconte que, pour éviter que l'artiste national obtienne les sympathies du public, la direction du théâtre lui donnerait toujours les rôles les moins importants et les plus éloignés de son caractère en tant qu'acteur, mais João Caetano triomphait toujours, conquérant l'admiration des spectateurs, ce qui ne faisait qu'augmenter la jalousie au sein de la troupe, de telle manière que lui, qui « avait contre lui sa nationalité, fut obligé de quitter les planches⁸⁹ » du principal théâtre de la capitale, qui s'appelait maintenant *Constitucional Fluminense*.

En dépit du chauvinisme de Moreira de Azevedo, João Caetano effectivement quitte en 1833 le *Constitucional Fluminense* en compagnie d'Estela Sezefreda (1810-1873), sa

Figure 1. *Commendador João Caetano dos Santos* [Illustration]. *Brazil-Theatro*, n° 3, 1905, p. 803.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public.

⁸⁷ MAGALHÃES JÚNIOR R. « D. Pedro I e os Artistas ». *Revista de Teatro. Boletim da SBAT*, n. 289, 1956, p. 15. « [...] se não se quererem [sic] unir ambas as companhias, prefira [sic] a nacional, e que a outra seja excluída. Isto é preciso por que estrangeiros não devem bigodear os nacionais. »

⁸⁸ PRADO D. « A herança teatral portuguesa. », *op. cit.*, p. 55.

⁸⁹ AZEVEDO M. « João Caetano dos Santos », *Revista do IHGB*, t. XXXIII, Deuxième partie, 1870, p. 341. « João Caetano tinha contra si a sua nacionalidade, pelo que teve de despedir-se do palco em que pisava. »

future épouse, et s'installe dans un petit théâtre récemment construit, le *Teatro do Valongo*. Mais il n'y restera pas longtemps, car un mois après son installation, une nouvelle troupe, composée de comédiens portugais qui avaient quitté le Constitucional Fluminense, l'expulse. Le comédien fait publier une petite note dans le *Jornal do Comércio* où il informe le public que « l'acteur brésilien João Caetano dos Santos et la danseuse Estela Sezefreda [...] ont été virés du Teatro do Valongo⁹⁰. » D'après Décio de Almeida Prado, c'est la première fois que João Caetano revendique la condition d'« acteur brésilien » comme une insinuation polémique⁹¹.

Selon l'un des premiers essais biographiques sur le comédien, publié en 1856, quand João Caetano était encore en vie et actif, c'est dès son arrivée à Rio de Janeiro qu'il a « la patriotique idée d'organiser une compagnie nationale et de libérer le pays de la tutelle du Portugal⁹². » Nonobstant le travail de construction mémorielle, qui était déjà en cours pour le comédien, quelques faits nous font penser que, très tôt, João Caetano s'aperçoit que, dans un contexte de fort sentiment nationaliste et de montée de l'antilusitanisme suite à l'abdication de D. Pedro I, explorer l'image d'artiste « national » pourrait être une stratégie payante. C'est ainsi que, une fois que tous les théâtres de la cour lui ont fermé leurs portes, il part avec une nouvelle compagnie en excursion à travers la province de Rio de Janeiro. La nouvelle troupe débute le 2 décembre 1833, à Niterói, avec *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*⁹³ [*Le Prince qui aime la liberté ou L'indépendance de l'Écosse*]. Or, il s'agit de la même pièce représentée, en 1822, lors de l'anniversaire de D. Pedro I, quand il reçut le titre d'empereur constitutionnel du Brésil. En choisissant ce titre pour inaugurer les travaux de sa compagnie, João Caetano cherche à rapprocher le théâtre et la politique : il invoque l'indépendance du pays comme une manière de proclamer symboliquement l'indépendance de la scène nationale.

⁹⁰ *Jornal do Comércio*, 23/08/1833. « O ator Brasileiro João Caetano dos Santos, e a bailarina Estela Sezefreda, [...] estão demitidos do Teatro do Valongo. »

⁹¹ PRADO D. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 9.

⁹² *O Brasil Ilustrado*, 31/12/1856. « [...] a patriótica ideia organizar uma companhia nacional, libertando o país da tutela de Portugal. »

⁹³ PRADO D. *João Caetano, op. cit.*, p. 10. Nous ne connaissons pas l'auteur de cette pièce, mais Décio de Almeida de Almeida Prado suggère une hypothèse. L'historien du théâtre brésilien n'a pas trouvé la première partie du titre dans les répertoires de pièces portugaises et françaises et elle a donc été probablement arrangée pour retomber sur la figure de D. Pedro I, par antonomase *Le Prince qui aime la liberté*. En ce qui concerne la deuxième partie du titre, *A Independência da Escócia*, elle fait penser à une pièce d'António Xavier, le plus populaire auteur portugais du début du XIX^e siècle et le plus représenté au Brésil à cette époque : *O Delinquente Sem Culpa ou o Patriota Escocês*, pièce de très grande connotation politique au Portugal car, sous la couverture d'un décor écossais, elle faisait référence à une question politique récente, ce que nous qualifions aujourd'hui de collaborationnisme, lors de l'invasion de la Péninsule ibérique par les troupes de Napoléon. Voir PRADO, D. *Teatro de Anchieta a Alencar, op. cit.*, p. 100-102.

En 1834, après une période d'itinérance à travers la province de Rio de Janeiro, João Caetano peut rentrer à la cour : les artistes portugais se sont réconciliés et la troupe, réunifiée, occupe désormais une nouvelle salle de spectacle, le *Teatro da Praia de D. Manuel*, inaugurée cette même année. Le *Constitucional Fluminense* est disponible et João Caetano peut y installer sa troupe. Pour les débuts, la pièce choisie a un nom lui-aussi suggestif, *A Expulsão dos Holandeses*, ce qui nous fait nous demander si l'acteur brésilien n'essaie pas encore une fois de proposer un parallèle entre l'art dramatique national et le sort politique du pays en invoquant les guerres entre les colons portugais et les hollandais au nord-est du Brésil au XVII^e siècle.

Le législatif, un nouveau lieu de bataille entre João Caetano et la troupe portugaise.

Mais la paix n'est pas encore signée entre les artistes brésiliens et portugais. Bientôt, la bataille recommence dans un nouveau champ : celui des chambres des députés et des sénateurs autour de la concession de loteries pour le financement des théâtres.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, la chute de D. Pedro I signifie un regain de pouvoir pour le législatif, qui entame une révision de plusieurs mesures et pratiques du premier empereur brésilien, parmi lesquelles la question de la concession des loteries. Dans un premier temps, les élus semblent peu enclins à la concession de nouvelles loteries et citent souvent l'immoralité du jeu de hasard pour mettre fin à la pratique. Ainsi, en 1833, une motion d'Augusto Cândido da Silveira Pinto et João Antonio da Matta contient une demande auprès de la chambre des députés de deux loteries annuelles pour créer « une magnifique compagnie comique italienne, ainsi qu'un corps de ballet pantomimique. » La motion est envoyée à la troisième commission des finances [*comissão de fazenda*] de la chambre qui, dans la session du 27 septembre, émet un avis favorable aux suppliants : citant la distance entre l'Europe et le Brésil, ce qui rend impossible le voyage des compagnies étrangères si elles n'ont pas de gros profits, et le fait que les gouvernements éclairés protègent toujours les théâtres, la commission envoie un projet de résolution pour qu'il soit analysé par les députés⁹⁴. Mais cet avis favorable ne provoque pas l'enthousiasme des élus, qui rejettent la demande après une très brève discussion, dans la session du 30 septembre, quand Antônio Peregrino Maciel Monteiro (1804-1868) critique les affaires théâtrales : pour lui, les contrats et les intérêts y sont peu sérieux et les théâtres ne doivent pas être construits « aux dépens de la nation et de l'immoralité [*sic*]⁹⁵. »

⁹⁴ *APB*, 1833, t. 2, p. 286. « [...] uma magnífica companhia cômica italiana, bem como um corpo de baile pantomímico [...] »

⁹⁵ *Ibid.*, p. 296. « [...] à custa da nação e da imoralidade [*sic*] [...] »

Une nouvelle demande est faite en 1835, cette fois par la troupe portugaise installée au *teatro da Praia de D. Manuel*. Présentée lors de la session du 24 juillet, par João Evangelista da Costa et ses partenaires, ayant comme justificatif « les grosses dépenses et les travaux auxquels ils ont été contraints pour donner à cette capitale une salle de spectacle en plus, » elle est envoyée à la commission des finances⁹⁶, qui rend son verdict le 28 août. Ce jour-là, nous découvrons que la compagnie de João Caetano avait fait une demande semblable, signée par Augusto Cândido da Silveira Pinto, « alléguant presque les mêmes raisons⁹⁷. »

La commission est d'avis que trois loteries annuelles doivent être accordées au Constitucional Fluminense pendant trois ans, avec l'exigence de trois spectacles annuels au bénéfice de trois orphelines choisies par l'évêque de Rio de Janeiro, et deux pour le théâtre de la Praia de D. Manuel. Le projet de loi présenté par la commission est jugé objet de délibération. Cependant, les députés ne semblent pas pressés de discuter la question, car le 11 mai 1836 une nouvelle requête est présentée par João Evangelista da Costa, qui demande que le projet de l'année précédente, qui concède deux loteries annuelles pendant quatre ans pour le théâtre de la Praia de D. Manuel, soit discuté⁹⁸, mais cela n'émeut pas les élus, le document « reste sur la table » et plus d'un an plus tard, le 23 mai 1837, une nouvelle demande est transmise à la troisième commission des finances, cette fois de la part des propriétaires du Constitucional Fluminense, qui demande la concession de loteries pour maintenir deux compagnies, l'une dite « nationale » et une autre de chant, avec un corps de ballet⁹⁹. L'avis de la commission, lu dans la chambre le 5 juin, est très favorable aux demandeurs, car la commission,

[...] en reconnaissant non seulement l'utilité, mais, peut-être, la nécessité de théâtres bien dirigés dans les grandes villes, soit on les considère par le côté moral, soit par le politique ; en étant d'accord avec les demandeurs sur l'insuffisance de moyens individuels pour qu'ils prospèrent, ce qui incite quelques nations à les aider avec de grosses sommes tirées des ressources publiques ; en tenant compte le fait que les charges qui pèsent sur les finances nationales ne permettent pas de voter dans la loi concernant le budget une somme destinée à cette fin ; et en observant, finalement, que le même théâtre a eu des améliorations seulement après avoir été aidé avec le bénéfice de loteries, est de l'avis que la demande soit accordée¹⁰⁰.^[27]

⁹⁶ *APB*, 1835, t. 2, 1887, p. 106.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 211. « [...] as grandes despesas e empenhos a que foram obrigados para darem a esta capital mais uma casa de espetáculos [...] alegando quase iguais razões. »

⁹⁸ *APB*, 1835, t.1, p. 40.

⁹⁹ *APB*, 1837, t.1, p. 112.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 185. »

La même commission analyse la requête de la part du théâtre de la Praia de D. Manuel, demandant que la pétition présentée en 1835 soit discutée. Le 14 juin est lu l'avis selon lequel la question doit rentrer dans l'ordre du jour¹⁰¹. Enfin, le 27 juin, une nouvelle demande de Camilo José de Rosário Guedes, membre fondateur du théâtre en question, est présentée, mais les annales de la chambre n'explicitent pas son sujet.

Les loteries demandées par le Constitucional Fluminense sont objet d'une délibération le 28 juin, quand est présenté un projet de loi lui octroyant deux loteries annuelles de 200:000\$ pendant six ans. La question est discutée et approuvée par 44 votes. Mais le député Honório Carneiro Leão (1801-1856) propose un amendement, selon lequel « la société [qui dirige le théâtre] doit maintenir dans ledit théâtre une compagnie de chant italienne et autre de ballet¹⁰². » Or, la demande du théâtre prévoyait un corps de ballet attaché aux compagnies nationales et de chant, tandis que l'amendement institue l'obligation d'une compagnie de ballet à part entière, mais ne cite pas la compagnie nationale. Carneiro Leão s'explique :

[...] pour qu'on ait cette compagnie [comique nationale], il n'est pas nécessaire qu'on impose l'obligation de l'entretenir. Le propre intérêt de la société l'invite à maintenir en place la compagnie portugaise, car ce qui ordinairement attire le public, ce sont les pièces portugaises. Pour engager une compagnie italienne et une de danse, des frais plus élevés sont requis ; et c'est la raison pour laquelle on doit accorder cette grâce. Pourtant, si cette concession est approuvée sans aucune clause, la société peut profiter des loteries octroyées pour maintenir le théâtre Constitucional Fluminense seulement avec les spectacles que nous avons déjà, pour lesquels n'est pas nécessaire la concession de loteries, car le théâtre fonctionne déjà sans cette grâce. [...] ¹⁰³.^[28]

Le discours de Carneiro Leão suscite quelques observations. D'abord, protéger le théâtre national semble loin des préoccupations des élus ; au contraire, ce que le député souhaite est que le principal théâtre à Rio ait les moyens d'importer deux compagnies étrangères. La richesse supplémentaire pour la capitale du Brésil serait une compagnie de chant italienne et une de ballet, qui sera majoritairement française. En ce sens, nous voyons bien que l'importation de ces produits culturels étrangers repose sur une demande interne au pays et pas forcément sur une diffusion schématique dans le sens de zones d'influence concentriques en expansion à partir d'un centre vers la périphérie. – c'est l'initiative de celle-ci que promeut le transfert. Puis, ce qu'il comprend par « compagnie nationale » est tout simplement une

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰² *Ibid.*, p. 353. « a sociedade deverá restar caução de manter no dito teatro uma companhia de cantoria italiana, e outra de baile. »

¹⁰³ *Ibid.*

« compagnie portugaise », c'est-à-dire, une compagnie qui met en scène des pièces en langue portugaise – si l'auteur est brésilien, cela n'a aucune importance.

Paulo Barbosa (1790-1868), tout en évoquant l'ancienne question sur la moralité sur les planches, touche un point qui sera discuté quelques années plus tard par les hommes de lettres et qui aura comme résultat la fondation du *Conservatório Dramático Brasileiro* : la question de savoir qui doit être le responsable pour la censure. Pour le député, l'inspection des théâtres ne doit pas être à la charge des juges de paix, qui ne sont pas toujours des hommes possédant de grandes connaissances en matière littéraire, ce qui a comme conséquence des pièces mises en scène qui sont « plus capables de pervertir la jeunesse que de la corriger. » Ainsi, il souhaite présenter un amendement selon lequel une commission d'hommes de lettres devrait être créée pour juger les pièces avant qu'elles soient mises en scène, car « le théâtre est une école publique de morale ; et une fois que la nation fait ce sacrifice, on doit prévenir que le théâtre devient une école d'obscénités¹⁰⁴. » Et Paula Araújo rappelle qu'il y a une demande et un avis identiques pour le théâtre de la Praia de D. Manuel et il propose un amendement pour que celui-ci reçoive deux loteries de 100:000\$ pendant quatre ans.

Finalement, après trois discussions dans la Chambre, le projet est approuvé le 28 septembre avec le second amendement de Carneiro Leão et celui de Paula Araújo¹⁰⁵. Il est ensuite envoyé au Sénat, où il reçoit un avis favorable de la commission des finances, qui cite le bénéfice « de civilisation et de moralité des peuples par la fréquentation des théâtres, quand ceux-ci sont bien surveillés par le gouvernement¹⁰⁶. » Cette décision, au contraire de ce que nous pourrions imaginer à première vue, ne plaît pas à tout le monde ; bien au contraire, la plupart des commentaires que nous trouvons dans la presse semblent très critiques envers la décision des députés et des sénateurs en raison des différentes conditions imposées à chacun des théâtres, qui bénéficieraient à la compagnie portugaise – même si la dotation destinée au Constitucional Fluminense était le double de celle du théâtre de la Praia de D. Manuel, l'obligation de maintenir trois compagnies mettrait la troupe brésilienne dans une situation défavorable face à la concurrence des artistes portugais. L'approbation de la régence est même mise en doute par la presse, selon laquelle « avec son veto, le gouvernement veut détruire l'inégalité des deux résolutions, qui, à un théâtre, concédaient 20 [sic] *contos* annuels libres de charges, et à l'autre, 40 [sic] *contos* mais avec des charges telles que probablement tout le

¹⁰⁴ *Ibid.* « [...] peças mais capazes de perverter a mocidade do que de corrigi-la. [...] O teatro é uma escola pública de moral; e uma vez que a nação faz este sacrifício, deve prevenir que o teatro não se torne uma escola de obscenidades. »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰⁶ *ASIB*, 1837, p. 441. « [...] para a civilização, e moralidade dos povos, a frequências dos teatros, quando bem policiados pelo Governo. »

bénéfice disparaîtrait. » Selon la rumeur relayée par le journal le gouvernement voulait « créer à Rio de Janeiro un théâtre national sous la surveillance et la protection de la nation avec 3 compagnies de représentation nationale, italienne et de chant, et une autre de ballet, » une mesure digne d'applaudissements, car « la population veut voir enfin l'art dramatique cesser d'être entre [eux] l'objet de spéculations de particuliers, et veut voir enfin au Brésil une école littéraire nationale, où le public trouve de l'instruction et du loisir, où le génie de [leurs] compatriotes trouve des récompenses et des applaudissements¹⁰⁷. » Comme nous n'avons trouvé aucun indice de cette initiative de la part du gouvernement, nous supposons qu'il s'agit plutôt de l'expression d'une volonté particulière de l'auteur de l'article, qui cherche à imaginer une communion d'intérêt entre la population et les écrivains pour pousser le gouvernement à agir et à protéger la dramaturgie nationale.

Les critiques les plus virulentes partent du *Jornal do Commercio*. La polémique commence le 5 octobre, avec un article anonyme signé *O Amigo do Justo* [L'ami du juste]. En faisant preuve d'un curieux « nationalisme cosmopolite », l'auteur reconnaît que

animer, protéger et rémunérer les arts est sans doute un des plus brillants fleurons qui ornent la couronne d'un gouvernement libéral. Il est digne d'admiration des siècles à venir le gouvernement qui récompense les artistes, quand un esprit juste, sage et patriote le guide. Il perd tous ses droits à la gratitude du peuple quand il laisse tomber dans l'oubli et dans la médiocrité les artistes de son pays, tandis qu'il élève et favorise les *faux artistes* étrangers.

Et, comme c'est presque toujours le cas, il évoque l'exemple des pays « civilisés » :

La France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie, qui aujourd'hui, avec fierté, dictent les lois de civilisation et de sagesse au reste du monde, accueillent, fêtent et rémunèrent les artistes étrangers, sans leur demander d'où ils viennent ; pourtant, ces hommages sont rendus quand les artistes donnent des preuves de talents supérieurs qui ne sont pas trouvés parmi leurs enfants¹⁰⁸.^[29]

C'est à partir de ce constat que l'*Ami* critique les conditions de concession des loteries. Pour lui, le problème du Brésil est qu'il protège des « étrangers ignorants qui, en atterrissant sur nos plages, s'ornent du noble titre d'artistes » et qu'il apporte son soutien « à un théâtre

¹⁰⁷ *O Chronista*, 28/10/1837. « o governo o que quer é destruir a desigualdade das duas resoluções, que a um teatro concedia 20 [sic] contos anuais sem ônus algum, e ao outro 40 contos porém com ônus tal que provavelmente absorveriam toda essa dádiva [...] criar no Rio de Janeiro um teatro nacional, debaixo da vigilância e proteção da nação com 3 companhias de representação nacional, italiana e canto, e outra de baile [...] população que quer ver enfim a arte dramática cessar de ser entre nós objeto de especulações particular, e quer ver enfim no Brasil uma escola literária nacional, onde o público ache instrução, e recreio, onde o génio de nossos patricios ache galardão e aplausos. »

¹⁰⁸ *Jornal do Commercio*, 05/10/1837. Les mots en italique sont ainsi dans l'original.

étranger qui est nocif à l'avancement national¹⁰⁹. » Il donne trois raisons pour lesquelles tout le soutien du gouvernement devrait venir en aide au Constitucional Fluminense, toutes des invocations nationalistes :

Les sincères amis de la gloire nationale n'ont pas douté un seul instant que la chambre, dans sa sagesse allait favoriser le théâtre Constitucional Fluminense, l'unique digne de cette grâce pour plusieurs motifs. Le 1^{er}, pour être le théâtre national ; le 2^e, pour être une compagnie qui a été formée par elle-même, sans l'aide de personne, inspirée seulement par son irréprochable patriotisme ; le 3^e, pour être l'unique compagnie brésilienne qui est apparue dans ce théâtre et a su faire face, vaincre et laisser très loin derrière ces dits artistes portugais qui ont fondé celui de la Praia de D. Manuel¹¹⁰.^[30]

Enfin, l'*Ami* termine son texte avec l'exaltation de la figure de João Caetano, transformé en héros national par l'évocation d'un parallèle entre l'indépendance politique du pays et celle de la scène nationale – un parallèle que le comédien lui-même semble avoir voulu entretenir, comme nous l'avons vu plus haut :

Un jeune brésilien, chef de la compagnie, animé par le feu sacré qui forme les artistes et illustre les nations, a embrassé la carrière théâtrale : ses pas ont été géants ; il a réuni quelques compatriotes, il leur a inspiré le goût du beau, il a embrasé leurs cœurs d'un saint enthousiasme ; il a régénéré le théâtre national, il a prouvé ce qui est possible quand le génie et le patriotisme sont unis en s'éloignant du chemin de la routine ; et nous pouvons dire qu'il a fait 10 ans plus tard, en matière théâtrale, la même révolution que sa patrie avait faite en matière politique¹¹¹.^[31]

Exactement une semaine plus tard, une réponse apparaît dans le même journal, cette fois signée par « un Fluminense¹¹². » Celui-ci est d'accord avec l'*Ami* : la différence de conditions imposées à l'un et l'autre théâtre est injuste et fait preuve d'*innationalité* [*sic*]. À cela, il ajoute un deuxième argument, d'ordre plus pragmatique :

Il est certain qu'il n'y a pas à Rio de Janeiro un nombre suffisant de personnes qui vont au théâtre pour que deux puissent prospérer. Soit les deux se ruineront, soit un des deux serait obligé de fermer ses portes, et c'est sort qui attend le nôtre, si M. le Régent sanctionne l'irréfléchie concession faite par les deux chambres. [...] Nous, les Brésiliens, nous n'aurions pas un théâtre national, un théâtre où nous pourrions

¹⁰⁹ *Ibid.* « [...] estrangeiros ignorantes que, aportando às suas praias, se adornam do nobre título de artistas [...] a um teatro estrangeiro que é nocível [*sic*] ao adiantamento nacional. »

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Fluminense* est celui qui est né dans l'état (à l'époque, province) de Rio de Janeiro, tandis que *carioca* correspond au naturel de la ville du même nom.

voir et applaudir les productions de nos compatriotes ; de cette façon, on donnerait un coup mortel à la littérature dramatique, qui commence à fleurir parmi nous¹¹³.^[32]

Pour résoudre l'impasse, la solution, pour le *Fluminense*, est la dissolution de la compagnie portugaise, avec l'intégration de ses meilleurs comédiens au sein de la compagnie de João Caetano, et la suppression de l'exigence de former une compagnie de ballet, qu'il juge superflue. Il termine son article en invoquant les arguments déjà répétés *ad nauseam* selon lesquels c'est par le théâtre que les étrangers voient le niveau de civilisation d'un peuple et que le théâtre est une école de morale et de bon langage pour la jeunesse.

La discussion continue pendant les semaines suivantes dans les pages du *Jornal do Commercio*, la nationalité des deux compagnies étant toujours la question centrale. Enfin, l'insistance du sujet provoque des réactions dans d'autres organes de presse. Dans *O Chronista*, nous trouvons une attaque très acérée contre le journal rival. Dans un article non signé intitulé « M. Picot et le théâtre, » Francisco Antonio Picot (1811-1902), autrichien de famille française naturalisé brésilien, copropriétaire du *Jornal do Commercio* avec le français Jules Villeneuve, est accusé de patriotisme de façade et soupçonné d'entretenir une fausse dichotomie entre les deux compagnies par la publication d'articles anonymes dans son journal afin de promouvoir ses intérêts personnels : Picot serait un des actionnaires de la société qui dirige le *Constitucional Fluminense*. L'auteur du texte est d'accord avec l'argument selon lequel les compagnies nationales devraient être protégées et favorisées par le gouvernement. Cependant, il met en question la vraie nationalité de la compagnie de João Caetano et donne une nouvelle définition de ce que serait un théâtre national :

Tandis que l'affaire n'est pas finalisée, il y a tous les jours une pluie de correspondances dans le journal mécanique contre les entreprises étrangères, comme celle du théâtre de la Praia de D. Manuel, et favorables aux entreprises brésiliennes, comme celle du théâtre du largo do Rocio. Or, M. Picot, éditeur du journal mécanique ne se souvient-il pas qu'il est étranger aussi et qu'étrangère est son entreprise ? [...]

Mais, enfin, nous sommes d'accord que, *caeteris paribus*, entre deux spéculations de même nature, la nationale doit être préférée face à l'étrangère [...]. Mais examinons la situation : le théâtre du largo do Rocio est-il national ? [...] Et sauf le fait que dans le théâtre de la Praia de D. Manuel les premiers rôles masculin et féminin sont étrangers, tandis que dans le théâtre du Rocio ils sont brésiliens, quelle différence existe entre l'un et l'autre ? [...] On entend par national un théâtre qui appartient à la nation, qui est administré par la nation et ses agents, etc., etc. : on pourrait même accorder ce titre au théâtre où tous les propriétaires, impresarios,

¹¹³ *Jornal do Comércio*, 12/10/1837.

acteurs etc..., sont brésiliens, mais une entreprise dans laquelle nous trouvons M. Picot, et que le *Jornal do Commercio* soutient avec sa HAUTE protection peut être tout, sauf national¹¹⁴.^[33]

Enfin, l'article termine avec une apologie du cosmopolitisme en art et la défense de la protection des artistes de mérite indépendamment de leur nationalité, avant d'épingler encore une fois le nationalisme de « dernière date » du *Jornal do Commercio*.

Finalement, en dépit des réclamations, les concessions – et les conditions de celles-ci – sont confirmées par le décret n. 154 du 30 novembre 1837¹¹⁵. Toutefois, les élus ne resteront apparemment pas sourds aux critiques de la presse, car la loi autorisant la concession de loteries est amendée l'année suivante, avec la suppression de l'obligation pour la société du *Constitucional Fluminense* de maintenir une compagnie de ballet¹¹⁶.

Mais, pour faire un point sur notre réflexion menée jusqu'ici, il est important de noter que nous avons les premiers indices d'un discours très pessimisme sur l'état du théâtre brésilien. Nous voyons que, depuis les débuts de l'activité théâtrale professionnelle au Brésil, des mots tels que « décadence » et « dégénérescence » sont déjà employés dans des discussions qui ne sont pas désintéressées, mais constituent des stratégies discursives d'affirmation d'une importance du théâtre et de dispute de bénéfices sociaux et financiers. Le discours qui naît mérite d'être inséré dans le contexte de querelles entre troupes rivales qui se disputent les faveurs du public et les aides financières de l'État, mais aussi dans celui d'un changement d'école littéraire – le passage du classicisme pour le romantisme, comme nous l'avons vu avec Justiniano José da Rocha – et dans un processus d'affirmation de l'importance de la critique – les premiers textes que nous pouvons inclure dans cette catégorie commencent souvent par l'affirmation d'une application pratique de la critique, celle d'améliorer le théâtre, d'où la nécessité que le théâtre *soit* en décadence, aspect fondamental pour l'institutionnalisation de la nouvelle activité. Tous ces agents qui orbitent autour du spectacle concourent, dans leurs jeux particuliers de concurrences et de légitimation, à un même but : celui de la production de la croyance dans la valeur et dans l'importance du théâtre pour la nation, ce qui est fait surtout par la promotion de ses vertus pédagogiques et l'incessante référence au monde « civilisé », par rapport auquel le Brésil serait en retard. Ainsi, parallèlement à celui de la décadence, un autre discours naît : celui du nationalisme, souvent évoqué et manipulé par les agents dans la défense de leurs intérêts.

¹¹⁴ *O Chronista*, 11/11/1837. Italiques et majuscules comme dans l'original.

¹¹⁵ *CLIB*, 1837, p. 109.

¹¹⁶ *APEB*, 1838, t. 2, p. 47, 299-300, 335; *ASIB*, 1838, p. 204, 214, 242, 249; *CLIB*, 1838, p. 34.

Mais le tableau va se compliquer avec l'entrée en scène d'un nouveau personnage : celui du dramaturge.

B. Le romantisme et la naissance de la dramaturgie nationale

L'année 1838 apparaît, dans l'historiographie, comme étant celle de la naissance de la littérature dramatique nationale. Cette année-là, la troupe de João Caetano met en scène, le 13 mars, *Antônio José*, tragédie de Domingos José Gonçalves de Magalhães, et, quelques mois plus tard, *O Juiz de paz da roça*, comédie de Luís Carlos Martins Pena. Si celui-ci, grâce à ses comédies décomplexées, sera loué par la postérité, parfois plus en raison de son caractère « ethnographique » qu'en raison de sa valeur artistique¹¹⁷, le rôle prépondérant sur la scène intellectuelle et artistique de l'époque appartient sans aucun doute au premier dramaturge, car il était le chef de file du mouvement romantique naissant. Ainsi, pour comprendre les ambiguïtés et contradictions qui marquent la naissance de la dramaturgie brésilienne, il faut aborder la formation intellectuelle de Magalhães et les idées qui ont orienté son investissement dans la littérature dramatique.

La formation intellectuelle de Gonçalves de Magalhães et les romantiques brésiliens à Paris.

En effet, il est probable que Gonçalves de Magalhães (Fig. 2) ait été « la plus grande influence individuelle jamais exercée sur ses contemporains » dans l'histoire de la littérature brésilienne, d'après les mots de Antônio Cândido¹¹⁸. Selon le critique, la sensation qui dégage se de la lecture des articles et des préfaces de l'époque est que Magalhães *était* la littérature brésilienne, et cela pendant au moins dix ans. Il représente la littérature officielle et personne ne pouvait accéder au statut d'écrivain sans son approbation. De son côté, l'auteur avait pleine conscience de sa mission historique et il prend au sérieux la tâche de construire une œuvre culturelle collective capable de poser les fondations d'une façon nationale de sentir et de penser,

Figure 2. « Visconde de Araguaia » [Illustration], Garnier M.J., *Sonetos brasileiros*, Rio de Janeiro, F.Briguiet & Cie. Editores, [189-?]



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.
Domaine public.

¹¹⁷ Voir, par exemple, ROMERO, S. *Martins Penna : ensaio crítico*. Porto, Chardon, 1901.

¹¹⁸ CÂNDIDO, A. *Formação...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 55. « [...] a maior influência individual jamais exercida sobre contemporâneos. »

une œuvre qui s'unifie autour d'un but éducateur et qui donne une direction à l'existence de la nation¹¹⁹.

Cette « officialité » confère un caractère particulier à l'œuvre de Magalhães : loin des audaces et des exagérations du romantisme européen, sa production littéraire représente un *juste milieu* plus ou moins universel, proche du goût de l'époque et bien adapté aux convenances de la bourgeoisie locale, de telle façon qu'Alcântara Machado l'appellera un « romantique repenté »¹²⁰, surnom injuste selon Maciel de Barros, pour qui le plus adéquat serait de l'appeler un « romantique mesuré ». Il suit une esthétique de compromis – mais son œuvre théâtrale a un évident penchant pour le classicisme, comme nous le verrons –, marqué par un « spiritualisme éclectique ». Il n'est pas tant un romantique en fonction de ses choix esthétiques que grâce à sa conscience historique de la nécessité de se créer un projet national et, surtout, grâce à sa religiosité qui, d'une manière typiquement romantique, était la synthèse de la religion proprement dite, de la philosophie et de la poésie¹²¹.

Les premières œuvres et le séjour à Paris

La première œuvre de Magalhães, intitulée *Poesias*, fut publiée en 1832. Ici, prédomine les thèmes et styles du classicisme, avec des poésies patriotiques et quelques traces que nous pouvons qualifier de préromantiques. Dans la préface, intitulée *Ao Leitor*, nous trouvons quelques-unes des caractéristiques majeures de toute son œuvre, comme la préoccupation au sujet de la signification de la poésie, la valorisation du passé littéraire du pays, la mission éducatrice du poète, la lamentation à cause de la dévalorisation du travail intellectuel et l'aversion pour le Portugal¹²².

Mais la formulation de son projet de maturité commence à être plus précise à partir de l'année suivante, quand il part pour l'Europe afin de compléter sa formation en médecine. Entre 1833 et 1836, nous avons, pour la première fois, grâce à l'initiative d'un groupe de jeunes réunis autour de la figure de Gonçalves de Magalhães, parmi lesquels on comptait Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), João Manuel Pereira da Silva (1817-1898) et Cândido de Azeredo Coutinho (?-1878), la formulation d'un projet intentionnel de création et de promotion d'une littérature nouvelle.

La première activité du groupe est une communication, en 1834, à l'Institut historique de Paris sur l'état de la culture brésilienne. Ils récupèrent alors une idée exprimée par

¹¹⁹ BARROS, R. *A significação educativa...*, op. cit. p. XIII-XXII.

¹²⁰ MACHADO A., *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*. São Paulo, Livraria Academica, Saraiva & Cia, 1936.

¹²¹ BARROS R. *A significação educativa...*, op. cit., p. 2.

¹²² *Ibid.*, p. 11.

Ferdinand Denis quelques années auparavant : il y a au Brésil une continuité littéraire qui est la preuve d'une autonomie par rapport au Portugal. Il est suggéré que quelques Brésiliens ont ouvert la voie et ont montré le chemin à suivre en ce qui concerne les sentiments et les thèmes, de manière qu'il faudrait continuer leurs efforts en choisissant de traiter de façon systématique des questions locales, le patriotisme et le sentiment religieux. Plus importante est la publication de la revue *Nitheroy*, apparue en 1836. En dépit de sa brièveté – deux numéros seulement –, il s'agit d'une publication fondamentale pour l'histoire de la pensée brésilienne.

Selon Cândido, le romantisme brésilien était à la fois national et universel, trouvant ses origines dans la convergence de facteurs locaux et de suggestions externes qui concourent à la formation d'un mouvement harmonieux et intègre, qui n'est pas sans une certaine ambivalence particulière, dans le sens où il s'agit d'un mouvement qui veut comprendre et transformer une réalité mal connue en même temps qu'il est attiré irrésistiblement par les modèles européens, sources de leur culture intellectuelle, de telle façon qu'il y a toujours, dans le romantisme brésilien, le mirage de l'Europe¹²³.

En ce qui concerne leur comportement et leur pratique, nous pouvons dire que les premiers romantiques brésiliens constituent une « génération hésitante », comme la nomme Cândido¹²⁴ : un groupe relativement homogène, encore un peu classique, parfois des « romantiques avec des réserves mentales » ; ils semblent hésiter entre deux esthétiques de la même façon que, en ce qui concerne la politique, ils mélangent un certain libéralisme avec une respectueuse acceptation du régime monarchique. Ils sont surtout un groupe respectable, qui a su opérer une transformation du romantisme européen, qui se fait plus conformiste et plus proche des attentes du public moyen au Brésil. Leur rapport avec la monarchie balance entre la fidélité dynastique, réputée comme étant la condition nécessaire pour le maintien de l'ordre et de la paix, et la révérence à la personne du monarque. Surtout, les écrivains s'engagent activement dans le projet « civilisateur » de l'élite impériale : ils assument la mission de créer, par la valorisation de la « couleur locale », une représentation édifiante de la société brésilienne tout en érigeant la littérature comme un instrument de civilisation du peuple, selon un but éducatif qui veut élever le peuple brésilien au rang des peuples « civilisés. » Selon Sébastien Rozeaux,

l'histoire littéraire réserve les honneurs de son panthéon national aux seuls écrivains soucieux, au nom du patriotisme et de la moralité empreinte de religion, d'instruire le public et le lectorat. Qu'il s'agisse du roman ou du théâtre, l'auteur, comme le critique, ne semble guère s'attarder sur les attentes du spectateur ou du lecteur.

¹²³ CÂNDIDO A. *Formação...*, op. ci., vol. II, p. 9-21.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 47-54.

Guidé par la seule exigence de construire tout à la fois une littérature nationale et une nation selon les règles communes dictées par la critique et entérinées par l'histoire littéraire, l'homme de lettres manie le performatif avec une certaine souplesse, entre la recherche de l'effet de réel et l'œuvre d'édification. L'art de la narration comme l'esthétique de la réception soulignent les ambiguïtés des *Letras Pátrias* qui hésitent entre l'institution littéraire d'une réalité sociale préalablement construite et la prophétie d'une civilisation brésilienne présentée sous les atours d'une exemplarité en voie de réalisation. Faute de pouvoir trancher entre ces deux tentations qui coexistent, il nous semble ici plus judicieux [...] de percevoir cette littérature comme le vecteur privilégié au sein de la société impériale de représentations, d'imaginaires sociaux partagés, bref d'une communauté interprétative que l'auteur, le critique, l'historien du littéraire et, dans une certaine mesure, le public lecteur participent de concert à élaborer, afin de donner à voir un idéal de cette société impériale qui se présente à nous sous l'apparence virtuelle d'une civilisation originale littérialisée, via l'écriture romantique¹²⁵.

D'après Rozeaux, ce projet civilisateur romantique doit être compris comme une dialectique entre l'intime et le social, l'individuel et le collectif, dans une dimension temporelle incarnée par l'idée du « progrès. » Enfin, il s'agit d'un « perfectionnement de la société » d'un pays jeune, qui cherche encore sa propre identité et sa place dans le monde¹²⁶.

En ce qui concerne Gonçalves de Magalhães, son romantisme est profondément marqué par la philosophie éclectique de Victor Cousin (1792-1867). Nous trouvons les bases de son projet – à la fois littéraire, philosophique et, surtout, pédagogique – dans deux articles publiés dans la revue *Nitheroy*, dont le programme, d'ailleurs, souligne le but éducatif du mouvement, comme nous le lisons dans le petit avertissement du premier numéro intitulé *Ao Leitor*, où nous est présenté un programme générique, à la fois spirituel et matériel, d'éducation de l'intelligence nationale. La revue est présentée comme un projet désintéressé, « l'amour du pays, le désir d'être utile à ses concitoyens » étant les « seuls stimulants qui ont déterminé les auteurs de cette œuvre à une entreprise qui, à l'exception d'un peu de gloire, ne leur apportera aucun profit. » Le but de la revue serait de faire prendre l'habitude aux citoyens « de réfléchir sur les objets du bien commun et de la gloire de la patrie, » ce qui, par l'intérêt porté à l'économie politique, aux sciences, à la littérature nationale et aux arts, ferait « marcher la patrie sur la route lumineuse de la civilisation, et toucher le degré de grandeur auquel la

¹²⁵ ROZEAUX S. *La genèse...*, p. 122-123.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 123-127.

Providence l'a destinée¹²⁷. » Magalhães, formule les bases philosophiques du groupe dans son article intitulé *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil*. Il s'agit, en fait, d'un manifeste, à partir d'une interprétation de l'histoire du Brésil et de son destin, qui est inséré dans l'histoire de l'Occident¹²⁸. Les fondations de sa pensée se trouvent dans le *Cours de Philosophie*, de 1828, de Cousin. Il insiste sur la nature historique de la création littéraire, car celle-ci se trouve toujours en diapason avec « le caractère et l'état de la civilisation¹²⁹ » du peuple au sein duquel elle est née. En ce qui concerne le Brésil, « le germe de la civilisation déposé en [son] sein par l'Europe n'a pas encore donné tous ses fruits, » mais une fois qu'il a éloigné « la main étrangère qui [l']étouffait, [il] respire, [il] cultive les sciences, les arts, les lettres, l'industrie, et combat tout ce qui peut déranger son développement¹³⁰. » Mais si « avec l'expiration de la domination portugaise, les idées se sont développées, » le Brésil n'est pas encore autonome intellectuellement : il est alors « fils de la civilisation française ; comme fils de cette Révolution célèbre qui balança tous les trônes de l'Europe, et partagea avec les hommes la pourpre et le sceptre des rois¹³¹. » Une fois proclamée l'indépendance politique, le Brésil a besoin d'un guide capable de l'aider à faire les premiers pas que l'amèneront à la maturité intellectuelle.

Magalhães revient sur la situation du Brésil dans l'article publié dans le second – et dernier – numéro de la revue, cette fois consacré à la religion. Ici, il affirme plus catégoriquement le retard du Brésil et la nécessité que le pays a de suivre le même chemin que les nations européennes ; pour lui, le présent brésilien est le passé européen :

Le Brésil, situé dans un autre hémisphère, dans un autre continent très longtemps hors de contact avec la civilisation européenne, en ayant besoin de suivre le chemin que la nouvelle civilisation lui indique, d'aucune façon ne peut avoir pour présent le présent de l'Europe, centre de la civilisation aujourd'hui. Poussé tardivement au mouvement, faute de ressorts pour l'activer, lentement il doit toucher les différents degrés que la civilisation européenne, dans sa marche, laissa derrière elle ; son présent est donc le passé du centre éclairé de l'Europe¹³².^[34]

¹²⁷ *Nitheroy, Revista Brasiliense*, n. 1, 1836, p. 1. « O amor do país, e o desejo de ser útil aos seus concidadãos foram os únicos incentivos, que determinaram os autores desta obra a uma empresa, que, excetuado a pouca glória que caber-lhes pode, nenhum outro proveito lhes funde. [...] a refletir sobre objetos do bem comum, e de glória da pátria [...] a pátria marchar na estrada luminosa da civilização. »

¹²⁸ Pour cet article-manifeste de Magalhães, nous suivons l'interprétation de Maciel de Barros, *A sinficação educativa...*, *op. cit.*, p. 58-65.

¹²⁹ *Nitheroy, Revista Brasiliense*, n. 1, 1836, p. 134. « caráter e estado de civilização. »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 146. « O germe da civilização depositado em [seu] seio pela Europa, não tem dado ainda todos os frutos. [...] a mão estrangeira que [lhe] sufocava, respira livremente, respira, cultiva as ciências, as artes; as letras, a indústria, e combate tudo, que entrevá-las pode. »

¹³¹ *Ibid.*, p. 149. « [...] é filho da civilização Francesa: e como Nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura, e os cetros dos Reis. »

¹³² *Nitheroy, Revista Brasiliense*, n. 2, 1836, p. 30-31.

Nous trouvons une discussion plus proprement esthétique dans ses *Suspiros Poéticos*, mais, encore une fois, plus que des questions de forme, le centre de ses préoccupations est la finalité de la poésie ou la « mission du poète », comparée à celle d'un sacerdote, ou d'un « vate », terme utilisé comme titre d'un de ses poèmes : une vie douloureuse et mélancolique, mais que le poète doit accepter comme une vocation, une responsabilité personnelle. D'après Maciel de Barros, c'est de cette mission, de ce rôle de guide et de professeur, de cette volonté d'influencer ses concitoyens que naît l'intérêt de Gonçalves de Magalhães pour le théâtre : la scène est un moyen plus adéquat pour exercer cette fonction pédagogique du poète auprès d'un public plus large¹³³.

L'œuvre théâtrale de Gonçalves de Magalhães

Gonçalves de Magalhães rentre au Brésil avec sa première pièce déjà écrite : il s'agit d'*Antônio José, ou o Poeta e a Inquisição*. Même s'il essaie d'adopter une posture de conciliation, le choix d'écrire une tragédie laisse entrevoir ses préférences en matière esthétique, ce qui est confirmé par l'utilisation du décasyllabe blanc, métrique par excellence de la tragédie portugaise, ainsi que le découpage en cinq actes et l'action concentrée dans le temps et l'espace¹³⁴. Mais, selon Décio de Almeida Prado, il est romantique dans le sens où il cherche à substituer à l'homme universel du classicisme l'homme historique et représentant de la nation¹³⁵. Toutefois, s'il présente son œuvre comme la « première tragédie écrite par un Brésilien et l'unique de sujet national¹³⁶ », la nationalité du sujet est objet de controverse : Antônio José da Silva (1705-1739), un des dramaturges les plus joués dans les théâtres portugais et brésiliens au XVIII^e siècle, est bien né au Brésil à l'époque coloniale, mais, encore enfant, il déménage au Portugal, où il étudie le droit à l'Université de Coimbra et écrit l'entièreté de son œuvre¹³⁷. Nous pouvons imaginer l'effort de construction d'une tradition et d'un capital symbolique pour une littérature nationale nouvelle qui, sans pouvoir encore se détacher de celle de son ancienne métropole, qui lui confère une certaine respectabilité et ancienneté, cherche quand même une spécificité qui la différencie par la revendication d'un

¹³³ BARROS R. *A significação...*, op. cit., p. 75-109.

¹³⁴ Sábato Magaldi voit dans le conservatisme des premiers dramaturges brésiliens le symptôme d'un manque de tradition à laquelle s'opposer. Tandis que Victor Hugo et les romantiques européens ont besoin de se rebeller contre une lourde tradition qui les asphyxie, au Brésil, où le passé était presque inexistant, il n'y avait pas de tradition à laquelle opposer : la question était alors de s'en créer une. (MAGALDI S., *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, DIFEL, 1962, p. 34.)

¹³⁵ PRADO D. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996, p. 13.

¹³⁶ MAGALHÃES D, *Antonio José ou o poeta e a inquisição*. Rio de Janeiro, Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839, p. v. « a primeira tragédia escrita por um Brasileiro e única de assunto nacional. »

¹³⁷ À ce titre, nous pouvons rappeler le fait qu'un des plus importants écrivains portugais du XIX^e siècle, Camilo Castelo Branco, a aussi publié une œuvre dédiée à Antônio José, publié en 1866, dont le titre est *O Judeu*.

passé auquel elle aurait plus de droit que son ancien dominateur. C'est, à notre avis, l'idée exprimée dès le premier paragraphe du prologue de l'œuvre en question, où, avant une introduction biographique de l'auteur sur lequel la pièce est basée, nous lisons que

en raison de l'oubli où se trouvent les noms de nos illustres ancêtres ; et de la négligence avec laquelle nous traitons les quelques écrivains qui nous donnent de la gloire, et de la complète ignorance de notre littérature, je suis obligé de donner ici une brève notice du principal Personnage de ce drame pour sa meilleure compréhension¹³⁸ [35]

Mais ce n'est pas seulement sur la question de la nationalité de l'auteur que Gonçalves de Magalhães s'éloigne de la « vérité historique » – et l'auteur lui-même reconnaît que la fidélité aux faits du passé n'est pas son but quand il dit que « les particularités de sa vie sont ignorées ; mais du silence de l'Histoire profite la Poésie ; et l'imagination supprime parfaitement toutes les omissions¹³⁹. » Auteur de pièces comiques et satyriques, marquées par le langage populaire et qui l'éloignent des modèles classiques, António José est transformé en un grand philosophe par Magalhães. Et c'est cette transformation qui permet à l'écrivain brésilien de faire une pièce de caractère programmatique et pédagogique, ce qui débouche sur de très longs dialogues philosophiques au détriment de l'action dramatique.

La construction de l'image de l'artiste et d'une éthique du travail intellectuel semble être la question centrale tout au long de la pièce. Dans une veine bien romantique, l'artiste est présenté comme une victime de l'incompréhension sociale, mais qui ne lâche pas sa mission et, en dépit de toutes les souffrances, il continue son travail d'éducation et d'illustration de ce même peuple qui le méprise. Déjà, dans le prologue, nous lisons une lamentation dans ce sens, qui fait écho au sort du protagoniste :

Si quelqu'un a assez de courage pour donner la main aux intérêts positifs et, oubliant la satire, me suivre dans la pénible entreprise d'enrichir notre pauvre littérature, en dépit de la honteuse indifférence que l'on manifeste aux hommes de lettres ; je lui souhaite, outre la gloire de la perfection, toutes les nobles récompenses auxquelles a droit le génie. Mais ah ! sur la porte du temple de l'immortalité il est écrit pour les Brésiliens ces mots, comme sur la porte de l'Enfer de Dante : *Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate*¹⁴⁰ [36]

¹³⁸ *Ibid.*, p. I.

¹³⁹ *Ibid.*, p. II. « As particularidades de sua vida são ignoradas; mas do silêncio da História se aproveita com vantagem a Poesia; e a imaginação supre otimamente todas as omissões. »

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. v. »

Cette idée est exprimée dans la longue conversation qui ouvre le premier acte entre la comédienne Mariana et sa bonne, Lucia¹⁴¹ – conversation qui n’ajoute rien au déroulement de l’action de la pièce. Celle-ci reproche à sa patronne de trop lire, raison pour laquelle elle est toujours fatiguée. Mariana répond avec une lamentation sur les souffrances inhérentes au travail artistique, qui entraînerait des conditions de vie pires que celles de sa bonne :

Vois comme il est difficile
Le travail de l’esprit, et combien coûte
Avoir un nom dans le monde ! Tandis que tu dors
Tranquille dans ton lit, je veille, je lutte,
[...]
Dans le théâtre je prends garde de moi ; j’écoute l’orchestre
Je vois le public, et les loges remplies,
J’entends les applaudissements, les bravos qui m’animent,
Et avec cette illusion la vie je récupère.
Mais voilà que je dors, je rêve, et soudain
Au son des huées je me réveille affligée
Il est matin ; - et encore une fois le labeur commence
Oh vie ! Oh illusion ! Oh mon martyre !¹⁴²[37]

Lucia semble ne pas comprendre la raison qu’a Mariana de continuer dans cette vie. Elle se souvient de la vie malheureuse de Luís Vaz de Camões (1524-1580) – le plus grand poète en langue portugaise de tous les temps et auteur des *Lusíadas*, la grande épopée nationale du Portugal – et cela renforce son rejet pour la vie de comédienne, à laquelle elle préférerait celle de mendicante. Une fois seule, Mariana monologue et révèle ce qui, dans l’économie de la pièce, représente les deux personnages :

Toutefois, elle pense comme le monde,
Qui nous voit avec mépris, et qui nous traite
Comme une classe vile et malheureuse,
Sans honneur et sans pudeur ; qui ose se montrer
En public sous mille formes,
Uniquement par l’amour pour le gain
[...]
Pour rire, et pour passer quelques heures heureuses,
Et non pour corriger ses mauvaises coutumes,
Ils cherchent le théâtre : nous leur donnons
Enveloppé dans un miel un remède salutaire ;

¹⁴¹ Nous avons ajouté en annexe les résumés de toutes les pièces commentées dans notre thèse.

¹⁴² *Ibid.*, p. 3-5.

Nous excitons le ris ; et d'autres fois,
Avec le tableau de la honte et de la vertu
Dans leur âme des nobles passions nous allumons.
[...]
Toutefois la nuit passe
Et demain le mépris est notre récompense !...^{143[38]}

Dans le troisième acte, la même thématique revient, cette fois dans un long dialogue entre António José et le Conde de Ericeira. Ici, le caractère nationaliste de la mission du poète est plus explicite. Encore une fois, à la nation corrompue s'oppose le poète, défenseur de la vertu. Celui-ci, même incompris et châtié, ne lâche pas sa mission :

Si je vais suivre de Socrate l'exemple,
Me battre pour la raison, la mort est certaine.
Quand toute la nation est corrompue,
Enveloppée dans le crime, et piétinée
Par des hommes vicieux, celui qui persiste
À suivre la vertu, souffre beaucoup^{144, [39]}

Et si António José, dans son rôle d'homme de lettres, représente le pôle de la vertu, le pôle contraire est représenté, évidemment, par son rival, l'inquisiteur Frei Gil. En effet, cette opposition permet à Gonçalves de Magalhães de construire un discours didactique et nationaliste où António José apparaît comme la représentation du Brésilien – et surtout de l'homme de lettres brésilien – opprimé par sa métropole, représentée par l'Inquisition incarnée dans la figure de Frei Gil¹⁴⁵ – dont l'ignorance est, d'ailleurs, souvent évoquée, générant des situations qui parfois frôlent le ridicule. Ainsi, dans le contexte de fort antilusitanisme des années 1830, la raison du retard brésilien et, en particulier, la misère de la classe intellectuelle et le mépris de la part du public, sont des héritages portugais. Et cette idée est explicite dans la bouche d'António José, qui s'exclame : « Comme va le Portugal ! Quel triste héritage / Recevrons de nous nos fils !¹⁴⁶. » C'est l'interprétation de Wilson Martins aussi :

Ce qui est brésilien dans cette tragédie n'était pas dans le texte, mais dans le contexte : c'était, avant tout, la condamnation du retard mental de l'ancien colonisateur, symbolisé dans l'institution oppresseur et odieuse du Saint-Office. [...] c'était la victoire définitive et accablante du théâtre brésilien contre les

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11-13.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴⁵ Notre interprétation coïncide, ainsi, avec celle de Flávio Aguiar, « Apresentação », dans GOMES A. *Marcas de nascença: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o teatro brasileiro*. São Paulo, Antiqua, 2004, p. 7-10.

¹⁴⁶ MAGALHÃES D. *António José...*, *op. cit.*, p. 56. « Como vai Portugal! Que triste herança / Receberão de nós os filhos nossos! »

compagnies lusitaines, vaincues dans la compétition artistique dans la course aux loteries ; et c'était, finalement, la consolante revendication comme *brésilien* d'un grand poète qui jusque-là était vu comme *portugais*¹⁴⁷.^[40]

Les mêmes idées sur la situation de l'homme de lettres sont exprimées dans la deuxième tragédie de Magalhães, *Olgiato*. Même si le nationalisme n'apparaît pas de manière aussi évidente – l'histoire se passe à Milan au XV^e siècle –, l'opposition du poète à la corruption des gouvernants et du peuple structure toute la pièce. Ici, nous avons trois jeunes nobles milanais, Olgiato, Carlos Visconti et Lampugnano, les trois disciples du professeur Montano, qui conspirent pour assassiner le tyran Galeazzo Sforza. Pour commenter brièvement la pièce, souvenons-nous qu'elle s'ouvre avec l'opposition entre la tranquillité de l'intérieur domestique où Angelina, la sœur de Visconti, est en train de lire Dante, et l'horreur du spectacle d'une exécution publique, dont la liesse de la foule cause l'interruption de la lecture de la jeune fille. Après quatre actes de longues conversations philosophiques, les jeunes conspirateurs décident, finalement, d'agir. La conspiration est réussie et Sforza est tué, mais, contrairement à ce qu'ils pensaient, la foule se tourne contre les conspirateurs. La pièce se termine avec les hurlements d'Olgiato contre le peuple :

Assassins !

Esclaves ! Me voilà... dans vos griffes.

Meurt celui qui a voulu vous donner la liberté

Allons !

La mort est dure ! Mais la gloire est éternelle¹⁴⁸.^[41]

Ainsi, le résultat de l'opposition entre le peuple et l'homme de lettres est la destruction de celui-ci, mais il persiste dans sa mission, sa souffrance présente sera compensée par la gloire future.

Toutefois, nous avons déjà parlé des relations très proches que le milieu littéraire brésilien entretient avec le pouvoir impérial, qui n'est fait pas preuve de parcimonie en accordant des signes de reconnaissance à Magalhães, qui a eu une brillante carrière dans le service public et dans la diplomatie, et a reçu plusieurs titres honorifiques, en plus d'avoir été nommé baron de l'Araguaia, en 1872, et vicomte de l'Araguaia, en 1874. En effet, la fonction publique semble un but très prisé par les hommes de lettres brésiliens du XIX^e siècle et Magalhães ne cache pas ses intentions, comme lorsque le Comte de Ericeira fait le commentaire suivant sur la situation d'Antônio José :

¹⁴⁷ MARTINS W., *História da inteligência brasileira*, vol II., São Paulo, T. A. Queiroz, 1992, p. 243. Mots en italiques comme dans l'original.

¹⁴⁸ MAGALHÃES D. *Olgiato : tragedia em cinco actos*. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial de F. de Paula Brito, 1841, p. 115-116.

Il est un homme de génie. Que l'état
Sache profiter de son talent ;
Que le génie gouverne le monde ;
Ou alors parmi les rois et les classes nobles
Seulement devaient naître les grands hommes¹⁴⁹. [42]

Et il n'est pas étonnant que l'édition de 1842 de *Olgiato* soit ouverte par un éloge à l'empereur D. Pedro II.

Ainsi, nous pouvons dire que l'éthique du travail de l'homme de lettres et la représentation de sa place dans la société, esquissée par Magalhães dans ses pièces, sont de la rhétorique plutôt qu'un fait vérifié dans la réalité, au moins pour le chef des romantiques. Mais cette représentation du littéraire va se perpétuer dans le milieu littéraire brésilien même après l'extinction du feu romantique et la dramaturgie continuera à reprendre ces idées jusqu'au début du XX^e siècle.

João Caetano : entre héros national et cible des romantiques.

La première d'*Antônio José*, en 1838, est rentrée dans l'histoire officielle du théâtre brésilien comme un moment fondateur et prometteur pour le développement de la scène nationale. Une pièce sur un sujet brésilien, écrite par un Brésilien et représentée par une troupe brésilienne était un événement qui semblait être de bon augure. Cependant, les années suivantes seront plutôt décevantes pour les hommes de lettres. En 1852, Araújo Porto-Alegre exprime le sentiment qui semble prévaloir parmi les écrivains romantiques quand il dit que « de la représentation d'*Antônio José* date le point de la révolution dramatique au Brésil » mais que depuis cet événement, « on n'a rien eu d'important, d'harmonique et de progressif¹⁵⁰. » Un argument, du reste, bien semblable à d'autres que nous trouvons ailleurs ; L'écrivain portugais Almeida Garrett, par exemple, se plaignait déjà en 1838 que « Gil Vicente ait lancé les fondements d'une école nationale. Mais cela a été comme si la peinture moderne avait fini avec le Pérugin. Les fondations de l'école étaient solides [...] mais personne n'a construit par-dessus¹⁵¹. » Le discours du maître fondateur sans disciples n'est pas une exclusivité brésilienne.

¹⁴⁹ MAGALHÃES D. *Antônio José...*, *op. cit.*, p. 60. »

¹⁵⁰ PORTO-ALEGRE A., « O Nosso Teatro Dramático » dans FARIA, J. *Idéias teatrais...*, *op. cit.*, p. 369. « Da representação de Antônio José data o ponto saliente da revolução dramática no Brasil [...] nada tem havido de saliente, de harmônico e de progressivo »

¹⁵¹ GARRETT A. « Introdução », dans *Frei Luis de Sousa; Um auto de Gil-Vicente*. Porto, Chardron de Lelo, 1900, p. 158. « Gil Vicente tinha lançado os fundamentos de uma escola nacional. Mas foi como se a escola moderna acabasse com Perugino. Os alicerces da escola eram sólidos [...] mas não houve quem edificasse para cima. »

Mais il est vrai que, en particulier en ce qui concerne le théâtre, la période romantique n'a pas vu la constitution d'un groupe homogène autour d'un objectif commun. João Caetano, notamment, prend ses distances des tenants du groupe romantique et cherche une autre voie, plus adaptée à son style d'interprétation – marqué, selon les récits que nous avons de l'époque, quelques-uns de l'acteur lui-même, par l'excitation émotionnelle et l'inspiration¹⁵² – et au goût du public, plus enclin aux pièces mélodramatiques. La distance prise par João Caetano est évidente dans son refus de participer à la première d'*Olgato*, qui, d'ailleurs, fut un échec retentissant. Si ce changement de cap permet au comédien de se maintenir comme la principale référence de la scène brésilienne tout au long des décennies suivantes, il doit affronter des critiques de plus en plus virulentes venues du pôle dominant du champ littéraire. Notamment, si nous avons vu qu'il a hissé le drapeau national dans la dispute avec la troupe portugaise pour les bénéfices gouvernementaux, il doit faire face, à partir des années 1840, à des critiques de plus en plus fréquentes qui l'accusent son manque de patriotisme et le rendent responsable de la décadence du théâtre national. Cette « décadence » supposée semble un fait indiscutable, même parmi les défenseurs de João Caetano. Dans un article non signé paru en 1859 dans le *Correio da Tarde*, nous lisons que

personne n'ignore que tous les théâtres sont arrivés à un parfait état d'affaiblissement, cette situation étant le résultat de quelques causes que nous pouvons signaler et d'autres de discrimination plus difficile ; il ne s'agit pas, toutefois, d'étudier ces causes, de les combattre et de détruire leurs effets ; non, cela demande de l'étude, du patriotisme et de l'amour pour l'art.

Ce que l'on fait, c'est pointer João Caetano et dire : c'est lui !... Il est le responsable de la décadence du théâtre¹⁵³,^[43]

Même après sa mort, la mémoire de João Caetano continuera à être objet de controverse et sa contribution au théâtre national sera toujours en discussion en 1905, plus de quarante ans après son décès, quand Pires de Almeida (1843-1923) publie un article dans la revue *Brazil-Theatro* en réponse aux critiques d'Artur Azevedo – qui, d'ailleurs, à cette époque, occupait une situation très semblable à celle du comédien au milieu du siècle antérieur : celle d'être le principal nom du milieu théâtral local tout en étant souvent accusé d'être le responsable de sa décadence –, selon qui João Caetano n'aurait rien fait pour le théâtre brésilien. Pires de Almeida raconte un entretien qu'il aurait eu avec le comédien déjà sur son lit de mort. Il fait le portrait d'un artiste vainqueur et fier de ses accomplissements,

¹⁵² Ce qui, curieusement, contredit tout ce qu'il a laissé écrit sur le travail de l'acteur, où il s'inspire des leçons des classiques français du XVIII^e siècle

¹⁵³ *O Correio da Tarde*, 30/11/1859.

mais blessé par les critiques qui lui sont adressées et qui, soucieux de l'avenir de sa mémoire, essaie de justifier ses décisions. Il nous montre João Caetano déchiré entre ses intentions nationalistes et ses obligations envers ses frères de profession, en plus de considérations d'ordre pragmatique :

Dans ma jeunesse, j'ai travaillé pour l'émancipation du théâtre brésilien, ce que j'ai réussi, malgré l'hostile élément colonial, qui était alors très puissant. J'ai lutté, j'ai beaucoup lutté, mais j'ai vaincu. Un peu plus tard, quand j'ai essayé de nationaliser notre si étrangère scène, je me suis trouvé sérieusement embarrassé, puisque parmi les artistes, je comptais des collègues d'art que je ne pouvais pas, ni ne devais, exclure, leur enlevant le pain¹⁵⁴.^[44]

Toutefois, il est piquant de constater, comme le fait Décio de Almeida Prado¹⁵⁵, que le même João Caetano qui voulait proclamer l'indépendance de la scène nationale, dans les années 1830, ne cite aucun comédien brésilien, à l'exception d'Estela Sezefreda, dans ses souvenirs, publiés en 1862 sous le titre de *Lições Dramáticas*. Mais il évoque de manière très affectueuse plusieurs artistes portugais et en choisit quelques-uns pour maîtres : il remercie notamment les « conseils de la très distinguée actrice portugaise Gertrudes Angélica da Cunha [1794-1950], » quand, « dans ce beau temps de [sa] jeunesse, Victor Porfírio de Borja, cet acteur portugais expert du genre comique, dans lequel il était naturel et maître, occupait le poste de répétiteur¹⁵⁶, » envers qui il reconnaît sa dette en ce qui concerne le jeu scénique. Et déjà en 1860, quelques jours avant son départ pour l'Europe, il dit qu'un des objectifs de son voyage est de créer « de nouvelles et plus étroites relations entre les artistes brésiliens et portugais, » pour que « les deux pays frères aient toujours des artistes qui entretiennent la nouveauté dans leurs théâtres¹⁵⁷. »

L'image d'un João Caetano « cosmopolite », est soutenue, en 1880, par Ferreira Guimarães et Cassiano César : selon eux, « contre l'opinion de beaucoup et le mauvais avis de ses contemporains portugais, l'artiste brésilien n'était pas opposé aux acteurs nés de l'autre côté de l'océan¹⁵⁸. » Pour les auteurs, si João Caetano est un héros national, il l'est avant tout

¹⁵⁴ Pires de Almeida, « João Caetano e o teatro Shakespereano. » *Brazil-Theatro*, 3^e fascicule, 1905-1907, p. 890.

¹⁵⁵ PRADO, D., *João Caetano...*, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁵⁶ Voir João Caetano dos Santos, *Lições dramaticas*. Rio de Janeiro, Typ. Imp.e Const. de J. Villeneuve & C, 1862, p. 10-11. « [...] conselhos da muito distinta atriz portuguesa Gertrudes Angélica da Cunha [...] nesse belo tempo de minha juventude dirigia habilmente a cadeira de ensaiador Victor Porfírio Borja, ator português, consumado no gênero cômico, em que era natural e mestre. »

¹⁵⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 27/09/1860. « [...] novas e estreitas relações entre os artistas brasileiros e os protugueses [...] os dois países irmãos tenham sempre artistas que entretenham a novidade nos seus teatros. »

¹⁵⁸ GUIMARÃES, F et CÉSAR, C, *Biographia completa do primeiro actor dramático brasileiro João Caetano dos Santos*, Rio de Janeiro, Lombaerts, 1884, p. 33. « Contra a opinião de muitos e o mau juízo dos seus companheiros portugueses de então, o artista brasileiro não era avesso aos atores que haviam nascido do outro lado do oceano. »

parce qu'il est cosmopolite : parce qu'il triomphe au Portugal – événement en quelque sorte exagéré par les biographes –, parce qu'il a son talent reconnu par le comédien espagnol José Lapuerta, parce que Jacques Arago (1790-1854) serait mort dans ses bras...

Mais dans les années 1840, la situation de João Caetano est encore loin d'être stable, et plusieurs allers-retours seront nécessaires avant qu'il retrouve de manière indiscutable sa position à la tête du principal théâtre de Rio de Janeiro.

En 1838, le théâtre Constitucional Fluminense alors propriété du Banco do Brasil, est mis aux enchères, acheté par une société commerciale et rebaptisé São Pedro de Alcântara. Expulsé, João Caetano a recours à deux options : le théâtre de São Januário et la ville voisine de Niterói. Cependant, la nouvelle entreprise qui occupe le Constitucional Fluminense absorbe celle du São Januário en décembre de 1839 et João Caetano est engagé de nouveau en tant que comédien et répétiteur. Mais cette situation ne durera pas, et en décembre 1840, une dispute éclate entre la direction et une partie des acteurs – ceux-ci ayant comme leader João Caetano – en raison du règlement intérieur imposé par l'entreprise, jugé humiliant par les comédiens. João Caetano est renvoyé et il se trouve ainsi exclu des deux principaux théâtres de la cour. Le comédien crée alors une nouvelle société et s'installe dans un théâtre plus petit, le São Francisco. Il y restera jusqu'en 1848, toujours en alternance avec la ville de Niterói où, avec des subventions du gouvernement de la province de Rio de Janeiro, il inaugure à nouveau le théâtre Santa Teresa, en 1842¹⁵⁹.

La presse et la critique dans les années 1840.

En même temps, la presse se développe et l'espace consacré aux événements théâtraux dans les journaux cariocas augmente. De plus en plus d'auteurs d'articles, la plupart anonymes, se revendiquent comme la voix autorisée pour bien établir le correct diagnostic de la situation de la scène nationale et pointer les bonnes solutions pour remettre le théâtre brésilien dans la bonne voie. Et cela ne concerne pas seulement le théâtre dramatique : Martins Pena témoigne de la multiplication de « spécialistes » dans le domaine de l'opéra :

Depuis l'arrivée de la compagnie italienne, le goût pour la musique, *le dilettantisme*, est en train de s'exalter et a fait un grand progrès. Tous parlent et tous sont juges dans la matière avec plus ou moins de prétentions, et ainsi le chant devient objet de mode et de *bon ton*. Aucune personne, si ignorante qu'elle soit à propos de musique, ne manque de donner un avis résolu sur tel ou tel opéra, sur l'orchestre, et même

¹⁵⁹ PRADO D. *João Caetano...*, *op. cit.*, p. 53-72.

sur les harmonies et les mélodies que, le plus souvent, ils ne savent même pas distinguer¹⁶⁰.^[45]

Même les journaux provinciaux ouvrent leurs pages aux dilettantes qui se veulent autorités en matière théâtrale. Par exemple, dans le *Monitor Campista*, journal publié à Campos de Goytacazes, au nord de la province de Rio de Janeiro, en 1841 nous trouvons un « communiqué », signé par *O Espectador*, dans lequel celui-ci se propose d'envoyer, périodiquement, des critiques et des textes d'analyse de la situation théâtrale nationale. Comme motivation, il cite la honteuse situation de l'art dramatique national, dont les responsables sont, selon lui, les comédiens, qui laissent dans l'oubli « les plus belles productions des hauts génies », qui ont raconté « la vie des hommes célèbres ou les faits historiques des temps anciens pour nous présenter sur la scène des exemples touchants de vertus sociales en combat contre les vices » qui dégradent l'humanité. Lui, toutefois, par civisme et amour de la patrie, promet de lutter contre les abus commis par les acteurs :

Moi, amateur du théâtre national, étonné du silence inexcusable dans lequel on laisse nos acteurs se moquer en toute impunité des spectateurs avec le scandale sans pareil de la scène brésilienne, moi, qui suis en colère de voir estropier toute composition, je m'impliquerai dans la tâche de corriger civilement nos comédiens si M. l'éditeur du *Monitor Campista* a la gentillesse de publier dans les colonnes de votre journal le résultat de mes réflexions¹⁶¹.^[46]

À Rio de Janeiro, les nationalistes ont une nouvelle cible d'attaque : une compagnie dramatique française qui s'installe au théâtre de São Januário. Apparemment, la troupe francophone ne maintient pas toujours des relations cordiales avec la société qui contrôle le théâtre et les conflits internes s'expriment souvent par la presse, grâce à des articles – encore une fois, toujours anonymes – peut-être écrits par les intéressés eux-mêmes ou par quelqu'un de proche. Par exemple, dans un article publié dans le *Diário do Rio de Janeiro*, l'auteur regrette la « maladie morale [qui] est la fièvre de soulèvement qui, de nos jours, semble circuler jusqu'aux extrémités du corps social. » Il critique les « vanités secondaires » du théâtre français, dont les membres auraient signé une pétition contre le directeur du théâtre, qui n'aurait plus fait qu'exiger la réalisation des « services contractés en échange d'émoluments excessifs et payés régulièrement. » D'après l'auteur, la troupe fait preuve de manque de respect à l'encontre du pays qui les a si bien accueillis, mais l'esprit de rébellion se trouvait déjà en place avant son arrivée : il se souvient du conflit qui avait opposé, quelques

¹⁶⁰ PENA L., *Folhetins: a semana lírica*. Rio de Janeiro, Ministério da educação e cultura, Instituto nacional do Livro, 1965, p. 32-33. Italiques dans l'original.

¹⁶¹ *Monitor Campista*, 15/01/1841.

années auparavant, João Caetano à la même société, ce « premier exemple de discorde qui a éclaté dans le théâtre de S. Januário a déjà étendu sa néfaste influence sur le théâtre national », et a occasionné l'exil hors du théâtre de S. Pedro de « quelques notabilités dramatiques, ornements de la scène brésilienne¹⁶². »

Néanmoins, le nationalisme ne fait pas unanimité. Un feuilleton anonyme publié en 1844 dans *O Mercantil*, par exemple, soutient qu'une des fonctions du critique est, exactement, d'éviter que le jugement des œuvres d'art soit influencé par des motivations nationalistes. Pour lui, il y a « certaines productions d'art, comme certaines pièces de théâtre, où le public est juge, et c'est la majorité qui décide ; on accorde trop d'attention à ce jugement, qui souvent n'est pas vrai », et il cite spécifiquement les « occasions où l'amour propre a tendance à favoriser en excès les compatriotes », ce qui n'est pas juste, car on oublie que « la république littéraire embrasse tous les lieux et tous les temps, que l'esprit ne connaît pas de limites, qu'on ne doit pas lui opposer de barrières¹⁶³. »

La revue Minerva Brasiliense.

C'est dans les années 1840 aussi qu'apparaît la deuxième importante publication littéraire des romantiques, la revue *Minerva Brasiliense*, fondée par Araújo Porto-Alegre et Francisco de Sales Torres Home – deux des romantiques brésiliens qui, à Paris, gravitaient autour de Gonçalves de Magalhães dans années 1830 – et publiée entre 1843 et 1845. En ce qui concerne les arts du spectacle, la revue maintient une section dédiée aux activités dans les théâtres de la cour, avec des articles écrits surtout par Araújo Porto-Alegre et le français Émile Adet (1818-1867). Curieusement, on parle très peu de João Caetano et la plupart des articles sont des commentaires sur la troupe française qui depuis le début des années 1840, occupe le théâtre de São Januário ou sur les événements au São Pedro de Alcântara.

En règle générale, les romantiques restent fidèles à l'esprit éclectique de Magalhães : s'ils reconnaissent l'évolution de l'art dramatique, ils sont toujours gênés par les excès sentimentaux et la liberté prise par le romantisme en ce qui concerne la forme. En outre, ils soutiennent toujours les vertus pédagogiques de la scène et ne cachent pas leur horreur face à

¹⁶² *Diário do Rio de Janeiro*, 04/10/1841. « [...] doença moral [que] é a febre de sublevação que, de nossos dias dias, parece circular até as extremidades do corpo social [...] vaidades secundárias [...] serviços contratados em troca de emolumentos excessivos e pagos regularmente [...] primeiro exemplo de discórdia que rebentou no teatro de S. Januário estendeu já sua funesta influência sobre o teatro nacional [...] algumas notabilidades dramáticas, ornamento da cena brasileira! »

¹⁶³ Dans GIRON A. *Minoridade crítica, op. cit.*, p. 245. « Certas produções da arte, bem como as peças de Teatro, o público é quem julga, e a maioria quem decide; dá-se atenção a este juízo, que muitas vezes não é exato. [...] ocasiões em que o amor próprio propende a favorecer com excesso os compatriotas [...] a república literária abraça todos os lugares, e todos os tempos, que o espírito não conhece limiter, que se lhe não opõem barreira. »

l'immoralité de quelques œuvres qui montent sur les scènes cariocas. Le mécontentement de Porto-Alegre est visible dès le premier numéro de la revue, quand il regrette la représentation du *Triomphe de Trajan* : le titre pompeux, la propagande, l'attente créée dans le public, tout semblait indiquer « un espoir quelconque de progrès, et voilà que nous voyons un bazar mélodramatique. » Toutefois, la soirée n'a pas été entièrement perdue : révélant les relations très paternalistes que les écrivains de l'époque entretenaient avec la monarchie, Porto-Alegre affirme que « tout a été compensé par le magnifique spectacle que présente le théâtre les jours de gala, quand s'ouvre le rideau de la loge impériale et apparaît le Souverain avec Son Auguste Famille¹⁶⁴. »

Curieusement, la critique de la troupe française tend à être plus favorable, ce qui, à première vue, pourrait paraître contradictoire avec les intentions nationalistes des romantiques. Au contraire, Émile Adet juge la présence d'un théâtre français à Rio de Janeiro très bénéfique pour le pays, puisqu'il sert d'école de prononciation pour tous ceux qui veulent apprendre la « langue des sages », selon ses mots. Toutefois, fidèle à l'esprit éclectique de tendance classique de Magalhães, il critique quelques nouveautés du répertoire français importées par la compagnie du São Januário :

Il a certainement quelque raison l'ancien esprit classique quand il crie contre les aberrations de ce siècle. Nous ne voulons pas que toute composition dramatique se serre dans les étroites limites dans lesquelles on la délimitait anciennement. Mais nous avons vu naître le *vaudeville*, excroissance de l'art dramatique, fils naturel de la comédie et de l'*opéra-comique* ; nous avons vu apparaître le mélodrame, peinture exagérée des passions humaines, enfin le drame en six actes, en cinq avec prologue et épilogue et, maintenant, nous voyons des vaudevilles en cinq actes¹⁶⁵ !^[47]

En revanche, Adet a une position beaucoup plus favorable à l'égard des pièces de Scribe, tout en différenciant ses vaudevilles, « presque toujours pleins d'esprit, frais et drôles, mais sans fond », et ses comédies, genre dans lequel « il s'élève, devient philosophe et homme d'état parfois, et verse son esprit à profusion¹⁶⁶. »

Enfin, en ce qui concerne l'état du théâtre brésilien, la préoccupation majeure de la revue, comme nous pouvons l'attendre d'une publication littéraire, est la dramaturgie. Ici, le texte le plus important est publié par Adet en 1844 avec le titre *De l'art dramatique au Brésil*.

¹⁶⁴ « Theatro de S. Pedro ». *Minerva Brasiliense*, n. 1, 01/11/1843, p. 25-26. « [...] tudo concorria para uma esperança qualquer de progresso, e aí que aparece uma mixórdia melomimo [*sic*] dramática [...] Tudo isto foi compensado pelo magnífico espetáculo que apresenta o Teatro nos dias de gala, logo que se rasga a cortina do Camarim Imperial e aparece o Soberano com Sua Augusta Família. »

¹⁶⁵ « Theatro Francês », *Minerva Brasiliense*, n. 1, 01/11/1843, p. 27-28. Italiques dans l'original. »

¹⁶⁶ *Ibid.* « [...] quase sempre espirituosos, frescos e engraçados, porém sem fundo [...] que se eleva, se torna às vezes filósofo e estadista, e com profusão derrama o seu espírito. »

Après avoir expliqué comment la littérature et le théâtre contribuent au bonheur de l'humanité, Adet disserte sur les raisons qui empêchent le développement de la dramaturgie brésilienne. D'après lui, le problème est le goût du public, trop accoutumé aux émotions fortes :

Les poètes craignent, s'ils restent dans les limites du bon goût et de la décence, de ne pas produire des effets suffisants sur des spectateurs fatigués, accoutumés à ne voir que des drames fébriles, dont le goût a déjà passé en France pour laisser la place à une littérature plus saine. En effet, on a accoutumé le public à toutes ces compositions de délire, et si on le mettait face à un chef-d'œuvre du répertoire classique [...], il le trouverait insipide, ennuyeux, car ses fibres se trouvent émoussées ; car en effet, pour s'émouvoir, il lui faut des poignards, des crimes et des adultères¹⁶⁷.^[48]

Comme solution, Adet suggère la création d'une école de déclamation et une censure accrue, surtout sur les théâtres autres que le São Pedro.

João Caetano contre l'Ephemero

Toutefois, si la *Minerva* semble presque ignorer João Caetano, une polémique éclore dans un autre journal de la capitale, le *Diário do Rio de Janeiro*, qui met en évidence toute l'inimitié entre celui-ci et les hommes de lettres romantiques de l'époque.

Tout commence quand un anonyme, qui signe sous le nom d'*Ephemero*, écrit une lettre adressée à l'éditeur du journal, où il demande la publication des feuilletons qu'il écrirait chaque semaine sur des sujets tels que la littérature, le théâtre, la mode, etc¹⁶⁸. Si son identité n'est à aucun moment révélée, nous pouvons supposer qu'il s'agit de quelqu'un proche des écrivains romantiques : il est toujours prêt à publier des comptes rendus très élogieux de leurs œuvres, il avoue connaître « de manière indirecte » Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), qu'il dit avoir rencontré « deux ou trois fois¹⁶⁹ », et considère la *Minerva Brasiliense* comme une autorité en ce qui concerne la littérature¹⁷⁰. Pour le théâtre, l'*Ephemero* semble adopter une position proche du *juste milieu* de Gonçalves de Magalhães, comme nous pouvons le voir dans sa critique très élogieuse de la tragédie *Cornélia*, de Teixeira e Sousa, ou quand il regrette le goût du public, qui préfère les pièces qui causent des sensations fortes aux « beautés de style, aux couleurs locales, à l'exactitude des mœurs¹⁷¹. »

¹⁶⁷ ADET E. « Da arte dramática no Brasil. » dans FARIA, J, *Ideias teatrais*, op. cit., p. 339.

¹⁶⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 15/07/1844.

¹⁶⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, 20/07/1844.

¹⁷⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 30/09/1844.

¹⁷¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 27/07/1844. « [...] as belezas de estilo, as cores locais, a exatidão dos costumes. »

Enfin, il défend la dramaturgie nationale contre l'omniprésence des traductions sur les scènes brésiliennes :

Nos théâtres doivent préférer les pièces originales aux traductions ; et le public doit soutenir celles-là, même quand elles sont médiocres, en disant avec fierté : - Cela, au moins, est à nous ; cela n'a pas été quémandé auprès de l'étranger. – Si nous ne faisons pas comme cela, nous n'aurons pas un théâtre national : et le Brésil sera toujours obligé de supplier auprès de la France en disant : *La charité, s'il vous plaît !*^{172[49]}

Les feuilletons de l'*Ephemero* ont la vie courte – pas plus de trois mois –, mais suffisamment longue pour qu'il suscite de nombreuses inimitiés, car s'il prend toujours la défense des écrivains nationaux, d'un autre côté, il a des mots très durs pour les comédiens et les directeurs de théâtre de la capitale. Son premier article est déjà une attaque très acérée contre la compagnie lyrique italienne qui occupe le théâtre São Pedro de Alcântara, troupe qui, selon lui, a été ruinée par les commentaires trop bienveillants de la presse – et ici il récupère l'idée selon laquelle la fonction de la critique est de dénoncer les erreurs et les points faibles des artistes pour les pousser à améliorer leur prestation :

Si ces hyperboliques éloges qu'on accorde à la compagnie italienne continuent, ils sont capables de la perdre. Surtout Mme Candiani [1820-1890], qui a excité entre les amateurs un enthousiasme qui arrive au délire ; délire qui tôt ou tard peut céder sa place à l'indifférence. [...]

Et quel a été le résultat ? Ce qu'on devait attendre : insupportable présomption, manque d'étude, prétentions si exagérées, si extravagantes, que, si l'on les acceptait toutes, toutes les représentations du théâtre S. Pedro ne seraient pas suffisantes pour payer le chant de la compagnie italienne, compagnie despotique, qui n'a pas permis l'incorporation de quelques chanteurs utilisables que nous avons parmi nous.

Enfin, ils sont tellement gonflés, qu'ils sont sur le point d'exploser, comme la grenouille de la fable ; et, persuadé qu'on peut les sauver par l'homéopathie, je me charge de leur donner le remède adéquat, qui consiste à leur dire franchement ce qu'ils valent [...] : la compagnie italienne est médiocre, et nous en avons déjà eu de meilleures. En ce qui concerne la mimique, presque tout est détestable^{173.[50]}

Cet article produit déjà des réactions violentes dans la section de correspondances du journal. Un autre anonyme, qui signe comme *O Tiple*, accuse l'*Ephemero* de vouloir faire semblant d'être un « censeur acerbe » et qu'il s'installe dans une posture lamentable de critique autoproclamé, « épidémie pestifère, qui infecte notre malheureuse *terra de Santa*

¹⁷² *Diário do Rio de Janeiro*, 20/07/1884. Mots en italiques en français dans l'original.

¹⁷³ *Diário do Rio de Janeiro*, 15/07/1844.

Cruz, qui gémit encombrée par ces insectes immondes¹⁷⁴. » Toutefois, le *Tiple* ne fait aucune analyse de fond : il dit tout simplement que le Brésil n'a pas de chanteurs à la hauteur du plus important théâtre de la capitale. L'*Ephemero* revient encore une fois sur les artistes du théâtre São Pedro, et là, il attaque autant ceux de la troupe lyrique que ceux de la troupe dramatique et il cite même la compagnie de danse. Pour lui, le théâtre São Pedro est digne de n'importe quelle ville européenne, mais « tous les artistes employés, à de rares exceptions près, sont médiocres ou mauvais. » Il regrette la perte de « son ancienne grandeur », quand « l'Empereur [...] y allait diriger l'orchestre de l'impérial théâtre¹⁷⁵. »

Mais l'affaire gagne en importance quand l'*Ephemero* critique João Caetano et sa troupe. Pour lui, le problème n'est pas la qualité du travail du comédien, au contraire, il se montre surpris « qu'un acteur de son importance se représente avec des gens si ordinaires, » et il regrette que João Caetano soit en train de « gâcher son talent dans des petits théâtres ridicules », tandis que sa place est dans le São Pedro. L'*Ephemero* considère que cette situation est sa faute et au lieu « d'enterrer lui-même et sa réputation dans le sable de la Praia Grande [Niterói] », il devrait, « en vrai artiste qu'il est, mettre la gloire avant les mesquines considérations de vanité ou d'argent¹⁷⁶. » La réponse ne se fait pas attendre et c'est João Caetano lui-même qui signe l'article paru quatre jours plus tard.

Tout d'abord, João Caetano proteste contre les insultes prononcées à l'encontre de ses collègues de troupe. Puis, il suggère que l'*Ephemero* sèche ses « larmes de crocodile » en ce qui concerne sa situation, qu'il considère, au contraire, flatteuse, sans, pour autant, perdre l'opportunité de lancer une attaque frontale en direction du théâtre São Pedro :

J'ai un théâtre, qui est à moi pour douze ans, j'ai le produit de deux loteries annuelles pour soutenir une compagnie dramatique grâce à l'assemblée législative provinciale, et c'est dans la capitale de la province de Rio de Janeiro [c'est-à-dire, Niterói], que le M. des *Ephemeros* surnomme avec mépris les *sables de la Praia Grande*, que j'ai trouvé la protection, la considération et les ressources non seulement pour continuer dans la carrière que j'ai choisie, mais aussi pour subvenir à l'éducation de mes fils et aux besoins de ma nombreuse famille. C'est dans ces *sables de la Praia Grande* que j'ai trouvé le soutien nécessaire pour pouvoir me moquer d'un Romeiro, et de tous les spéculateurs que se sont emparés du théâtre de

¹⁷⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 17/07/1844. « Censor mordaz [...] epidemia pestífera, que tanto infecciona a nossa desventurada e malfadada Terra de Santa Cruz, que geme atulhada desses imundos insetos »

¹⁷⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 16/08/1844. « Todos os artistas de que [as companhias] se compõem, com raras exceções, são mediocres ou ruins. [...] sua passada grandeza [...] o tempo em que o Imperador [...] ia dirigir a orquestra do imperial teatro. »

¹⁷⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 12/08/1844. « Que um ator do quilate de João Caetano esteja a representar com gente tão ordinária. [...] que esteja a estragar o seu talento por teatrinhos ridículos [...] enterrar-se, a si [sic] e à sua reputação, nas areias da Praia grande [...] um verdadeiro artistas, como ele é, deve antepor a glória a mesquinhas considerações de vaidade ou dinheiro. »

S. Pedro pour remplir leurs poches, en mettant de côté le progrès de l'art dramatique¹⁷⁷.^[51]

L'*Ephemero* fait une courte réponse à João Caetano et, de manière surprenante, celui qui critique tous les artistes du São Pedro, qui regrette le manque de pièces nationales sur la scène, qui semble toujours prêt à polémiquer avec tout le monde, prend la défense de la direction du São Pedro : selon lui, João Caetano n'a pas raison quand il profite de leur polémique pour « donner libre cours à sa rancune » à l'encontre de « M. Romeiro et d'autres personnes du théâtre de S. Pedro », surtout quand il dit « qu'ils ne veulent que remplir leurs poches, insulte qu'[il] juge imméritée¹⁷⁸. »

La décadence du théâtre : la faute aux affairistes ?

En effet, comme corolaire de la diversification du marché du spectacle à Rio de Janeiro – encore modeste dans les années 1840-1850, mais déjà ressentie – les directeurs de théâtre se trouvent de plus en plus dans la position de devoir choisir leurs spectacles en fonction du goût du public, ce qui ne plaît pas aux détenteurs du pouvoir symbolique dans le champ littéraire, qui ne cesseront plus, d'un part, d'affirmer la prépondérance de l'homme de lettres et de sa mission sur les attentes du public et, d'autre part, d'accuser les directeurs, ainsi que tous les dramaturges et comédiens qui éventuellement obtiennent une certaine popularité auprès de ce même public, d'affairisme, c'est-à-dire, d'abdiquer leur mission et de laisser de côté les hautes vertus pédagogiques et civilisatrices du théâtre au profit de leurs gains monétaires. De leur côté, ceux-ci se défendront toujours avec le même argument : ils sont des professionnels, responsables soit d'une famille, soit d'une entreprise théâtrale à laquelle est lié le sort d'un certain nombre d'artistes et d'autres professionnels, sans que cela signifie pour autant une mise en question des hiérarchies et des valeurs dominantes. La contradiction entre ces deux approches du spectacle ne cessera de croître jusqu'à la première moitié du XX^e siècle. Pour se dégager de l'impasse, il faut que le gouvernement prenne en main les affaires théâtrales et, par la réglementation et la subvention, remette le théâtre brésilien dans la bonne voie : c'est en règle générale le discours qui prédomine pour presque un siècle.

Émile Adet, dans un article où il critique la direction de la troupe française du São Januário, nous donne le profil de ce que serait un directeur de théâtre idéal :

¹⁷⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 16/08/1844.

¹⁷⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 19/08/1844. Les italiques sont dans l'original. « [...] soltar rédea ao seu rancor [...] contra o Sr. Romeiro e mais pessoas do teatro de S. Pedro [...] que *eles só tratam de encher as algibeiras*, insulto que eu julgo imerecido. »

Pour faire un bon directeur il faut quelqu'un, première condition, qui soit un homme de lettres ; qu'il sache, quand il est nécessaire de changer, couper ou faire un couplet ou une scène ; qu'il ait un goût raffiné, qu'il connaisse le répertoire ancien et moderne ; qu'il ait fait des études classiques, et que, malgré cela, il ait de l'amour pour la littérature de notre époque. Deuxième condition : qu'il comprenne bien la scène ; qu'à l'intérieur, par sa justice, ses bonnes manières et sa sévérité, il sache maintenir l'ordre ; qu'à l'extérieur son instruction lui donne le prestige nécessaire pour pouvoir se présenter partout. Troisième condition : qu'il ait des connaissances administratives ; qu'il soit économe, et répare les problèmes matériels du théâtre¹⁷⁹.^[52]

L'ordre choisi par Adet pour présenter les compétences requises pour être directeur de théâtre en dit beaucoup sur sa conception de l'art dramatique. D'abord, il faut qu'il soit un homme de lettres, c'est-à-dire que le théâtre doit rester dans le domaine des belles-lettres – et l'exigence qu'il ait suivi des études classiques le rapproche encore plus de l'idée de littérature partagée par les très mesurés romantiques brésiliens. La deuxième condition renforce cette subordination en mettant en évidence le public qu'il doit satisfaire : le directeur doit être ferme avec ses subordonnés, c'est-à-dire les comédiens et professionnels du spectacle, et, en même temps, sa bonne éducation lui permet d'établir des relations avec les hommes de lettres. Enfin, la troisième condition, les connaissances administratives ne concernent que la contention des dépenses et la réponse aux besoins matériels du théâtre : plaire au public pour que celui-ci remplisse le théâtre ne figure pas parmi ses obligations. Ainsi, nous arrivons à la conclusion qu'une compagnie dramatique doit, avant tout, servir les intérêts des hommes de lettres, et le reste de l'article d'Adet confirme cette hypothèse, car sa critique concerne surtout le répertoire joué au théâtre, avec des pièces qui « dégoûtent les personnes de goût raffiné. » Pour lui, la direction devrait « veiller avec un regard littéraire sur tout ce qui monte sur scène, » mais elle « ne le veut pas ; elle ne nous présente aucune composition littéraire, ne choisit pas les pièces par leur mérite ; mais, sans les lire, par la quantité d'actes. » Et l'auteur s'exclame : « Et l'on veut ainsi que le théâtre prospère, et devienne utile à la nation brésilienne ! » L'utilité du théâtre, évidemment, n'est autre que d'être un moyen pour l'écrivain d'accomplir sa mission. Finalement, il finit son article avec une affirmation ferme sur qui est l'autorité en matière de théâtre : « Nous avons promis de ne pas censurer la

¹⁷⁹ ADET E. « Theatro Francês », *Minerva Brasiliense*, 01/12/1843.

direction ; mais elle ne prend pas en compte nos observations, et la patience nous manque ; qu'elle nous écoute et nous comprenne, et alors nous nous tairons¹⁸⁰. »

La faute aux acteurs ?

À côté des directeurs les comédiens sont souvent cités par la critique comme étant les responsables du déclin du théâtre national. En ce qui les concerne, les positions peuvent aller de l'accusation directe, surtout des accusations d'immoralité, à la reconnaissance des difficiles conditions de travail dans les théâtres locaux, comme nous l'avons vu pour Justiniano José da Rocha, qui critique le renouvellement trop rapide des pièces à l'affiche. La question est encore plus complexe si l'on tient compte du fait que le jeu des acteurs est un des éléments les plus analysés par la critique – et nous avons vu que la correction du jeu des comédiens est citée comme une des principales utilités de la critique – qui, pour autant, le plus souvent, ne reçoit pas de réponse de la part des artistes qui, sauf pour quelques figures majeures, ne se prononcent presque pas publiquement. La situation des comédiens devient évidemment un enjeu fondamental des projets de régénération du théâtre national, comme nous voyons quand le député de Rio Grande do Norte, Casimiro José de Moraes Sarmiento (1813-1860), justifie son vote contre la concession de bénéfices au théâtre, en 1852, par le manque de bons comédiens :

Et qu'est-ce que c'est ce théâtre dramatique, messieurs ? Possède-t-il par hasard une compagnie qui peut s'acquitter de manière satisfaisante de ses devoirs ? À l'exception de M. João Caetano, à l'exception de Mme Ludovina, quel autre acteur a-t-on qui mérite la considération du public ? Et la preuve de ce que je dis [...] n'est-elle pas dans le fait que le théâtre se trouve souvent vide¹⁸¹ ?^[53]

Un exemple de la façon dont les comédiens sont au cœur même de la « décadence » du théâtre est donné par un article anonyme publié dans le *Correio Mercantil* en 1850, où l'auteur propose de « brèves considérations » sur le théâtre brésilien pour que celui-ci « ne tombe pas complètement en décadence. » Il esquisse une histoire du théâtre brésilien par la définition des contours de trois générations d'acteurs :

Les anciens acteurs de la compagnie dramatique du théâtre de São Pedro, que nous appellerons de 1^{er} cercle, même s'ils sont bons, sont en décadence à cause de leur

¹⁸⁰ *Ibid.* « [...] metem nojo às pessoas de gosto apurado [...] vigiar com vistas literárias tudo quando sobe à cena [...] não quer; nenhuma composição literária nos apresenta; não se escolhe as peças pelo merecimento; mas sem as ler, pela quantidade dos atos; e quer-se assim que prospere o teatro, e se torne útil à nação brasileira! [...] Tínhamos prometido não censurarmos a direção a direção: mas ele não atende as nossas observations, e a paciência nos falta; que nos ouça, que se nos compreende, e então calar-nos-emos. »

¹⁸¹ *APB*, 1852, p. 760.

style de déclamation, ils sont en décadence, notons-le bien, comme toutes les choses du monde.

Dans le 2^e cercle – quelques-uns ont du mérite, d'autres non, seulement trois se distinguent : deux gracieux, Monteiro et Amalia ; trois centres, Gusmão, José Cândido et Reis ; et une dame, Mme Gabriela, même si celle-ci est un peu médiocre. Dans le 3^e cercle – les acteurs les plus jeunes, on n'observe que deux copies ridicules et misérables de deux grands génies – une copie de M. João Caetano, une autre de Mme Emília das Neves.

C'est l'art dramatique, celui qui promet au Brésil un futur médiocre^{182, [54]}

Mais l'auteur ne blâme pas les comédiens – il cite les dures conditions de travail, le mépris social, la faible rémunération du métier et critique directement les règles imposées par la direction du São Pedro. En revanche, il se montre optimiste avec la troupe de João Caetano, qui à cette époque occupait le théâtre de São Januário.

Si les comédiens sont responsables de la décadence du théâtre, il faut chercher une solution. La plus évidente est la création d'une institution pour former les acteurs. Déjà en 1844, Adet soulignait la nécessité de la création d'une école de déclamation, « pour le bien de la belle et haute littérature dramatique, » comme une mesure de laquelle « dépend[ait] la prospérité du théâtre au Brésil¹⁸³. » D'autres critiques y voyaient la seule manière de contrer la « décadence » et de garantir le futur de l'art dramatique, qui ne pourrait pas rester dans la dépendance de génies, de talents spontanés et individuels, comme João Caetano :

Sans une école, les vocations peuvent se manifester, mais pas progresser. M. João Caetano, notre Bocage Dramatique, notre génie si longtemps proscrit du premier théâtre de cette cour, ne peut rien seul. Ce n'est pas rien ce que l'art doit à ses efforts : mais ceux-ci peuvent à peine satisfaire les nécessités du présent, encore moins garantir le futur de notre théâtre national, qui est visiblement en décadence^{184, [55]}

En fait, João Caetano, accusé de ne poursuivre que la gloire personnelle au lieu de travailler pour le bien du théâtre national, surtout à partir des années 1850, quand il reconquiert finalement le théâtre de São Pedro, est de plus en plus critiqué parce qu'il ne fonde pas d'école dramatique. Pour ne citer qu'un exemple, José de Alencar (1829-1877), sermonne l'acteur, l'encourageant à faire plus pour le théâtre national :

¹⁸² *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, 08/01/1850. »

¹⁸³ ADET É., « Da arte dramática no Brasil, » dans FARIA, J., *Ideias teatrais...*, op. cit., p. 343. « [...] para o bem da bela e alta literatura dramática [...] a prosperidade do teatro no Brasil. »

¹⁸⁴ *O Brasil*, 11/02/1852.

Malheureusement les circonstances précaires de notre théâtre, ou d'autres raisons que nous ignorons, n'ont pas permis à João Caetano de former une école et d'élever son art qui, dans notre pays, se trouve complètement dans l'enfance.

C'est à cette fin que doit à présent se consacrer l'acteur brésilien. Son âme doit être déjà satisfaite de ses triomphes et de ses ovations personnelles, qui ne sont que la manifestation d'un fait que tout le monde reconnaît. Comme comédien, il a déjà fait assez pour sa gloire individuelle ; il faut maintenant que, comme artiste et comme Brésilien, il travaille pour le futur de son art et pour le progrès de son pays. [...]

Le gouvernement ne se refuserait certainement pas à aider une œuvre si utile pour notre développement moral¹⁸⁵.^[56]

Or, João Caetano lui-même, déjà en 1845, dans une demande de loteries adressée au Parlement, offre, comme une contrepartie du bénéfice, la promesse de création d'une école¹⁸⁶. Ensuite, il envoie, en 1857, un projet de création d'une école dramatique au gouvernement¹⁸⁷. Après son retour d'un voyage en Europe, en 1861, il écrit immédiatement à l'empereur Pedro II un rapport où il sollicite du souverain le soutien à l'idée de construction d'une école basée sur le modèle du Conservatoire de Paris. L'année suivante, il écrit un projet de « jury et école dramatique » destinés à être créés dans le théâtre São Pedro¹⁸⁸. Finalement, en 1862 l'acteur publie ses *Lições Dramáticas*, qui seraient nées de sa volonté d'« être utile au Théâtre National. » Avec ce récit en forme de leçons qui prend une tournure plus ou moins autobiographique, il voulait écrire un « compendium qui enseignait les principes de l'art dramatique, » sans lequel « il serait totalement difficile que le théâtre brésilien puisse faire un progrès rapide, comme il est nécessaire¹⁸⁹. » En outre, il exprime ouvertement sa volonté de montrer « à [ses] adversaires, avec ce petit travail, qu'[il] n'a jamais été indifférent au progrès du théâtre national, comme cela a été plusieurs fois affirmé dans de méchants écrits¹⁹⁰. » Comme preuve, il inclut, à la fin de son œuvre, une lettre envoyée à Pedro de Araújo Lima (1793-1870), le marquis d'Olinda, premier ministre du Brésil entre 1862 et 1864, où il sollicite des actions de la part du gouvernement car, selon lui, « l'état de décadence du théâtre est dû,

¹⁸⁵ ALENCAR J. *Ao correr da pena*, São Paulo; Martins Fontes, 2004, p. 108-109.

¹⁸⁶ *APB*, 1845, t. 2, p. 484.

¹⁸⁷ PRADO D., *João Caetano...*, *op. cit.*, p. 155-172.

¹⁸⁸ Le rapport et le projet retranscrits peuvent être consultés dans « João Caetano e o Teatro Nacional. », *Revista de Teatro*, n. 375, mai-juin 1970, p. 11-15.

¹⁸⁹ SANTOS J. *Lições Dramáticas*, *op. cit.*, p. 5. « [...] um compêndio que ensinasse os princípios da arte dramática, seria inteiramente difícil que o teatro brasileiro pudesse tomar um rápido progresso, como lhe é mister. »

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 74. « [...] mostrar aos meus desafeiçoados com este meu pequeno trabalho que nunca fui indiferente ao progressos do teatro nacional, como por muitas vezes o têm publicado nos seus malévolos escritos. »

sans doute, au manque d'une école, parce qu'il a été prouvé que, sans fondations, on ne bâtit pas d'édifices¹⁹¹. »

Toutefois, l'idée d'un João Caetano qui ne pense qu'à sa gloire semble avoir eu la vie longue, car même un de ses apologistes, l'historien Manuel Duarte Moreira de Azevedo, qui publie une biographie du comédien en 1870, sept ans après sa mort, écrit qu'

il ne faisait pas d'efforts pour transmettre ses connaissances de l'art qu'il exerçait, il ne voulait pas avoir d'imitateurs, ni de disciples ; l'art était lui et avec lui il devrait mourir. Élevé par ses triomphes, par la gloire acquise sur scène, il oubliait tout, et son esprit volait dans des régions aériennes, rêvant d'immortalité ; il n'a jamais cherché à former une école ; il a publié, dans les dernières années de son existence, ses *Lições dramáticas*, mais il n'a fait aucun effort pour réaliser ses idées ; et cet égoïsme a éloigné de lui des artistes habiles qui ont cherché les théâtres de province, provoquant ainsi la désunion de la compagnie la plus régulière que nous avions¹⁹².^[57]

Le résultat, selon Moreira de Azevedo, a été la dispersion des talents, ce qui a provoqué la chute du niveau des spectacles et l'abandon du théâtre national par le public, passionné dès lors par le théâtre musical français, raison de « cet état dégradant et rétrograde » du théâtre en 1870. Curieusement, si l'auteur critique le comédien, il est d'accord sur le fait que cette décadence n'aurait pas eu lieu si le gouvernement avait créé une école de déclamation pour former les nouveaux acteurs et servir de lien capable de maintenir l'union de la classe artistique.

Si, d'une part, Moreira de Azevedo critique João Caetano, son discours, d'autre part, implique que les années où celui-ci était en activité étaient en quelque sorte une époque d'apogée du théâtre brésilien. Le comédien Procópio Ferreira (1898-1979) reprend la question en 1939, dans la biographie de son aîné de profession, Francisco Correa Vasques (1839-1892). Cependant, Procópio commence le livre non avec Vasques, mais avec João Caetano, car, selon lui, il faudrait corriger quelques idées erronées qui prévalaient jusqu'à ces jours : la vérité, c'est qu'il récupère la figure de João Caetano pour répondre à des critiques dont lui-même est la cible dans la première moitié du XX^e siècle :

Concernant ma profession, le panorama présenté par ceux qui s'arrogent le droit de l'esquisser est confus, complexe, nébuleux. Presque tous exaltent l'excellence d'un passé artistique qui a pour principe la figure de João Caetano dos Santos. Cette exaltation est, pourtant, exagérée. Au lieu de nous enorgueillir, cela nous déprime.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 75. « [...] estado de decadência é devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces se não levantam edifícios. »

¹⁹² AZEVEDO M., « João Caetano dos Santos », *Revista do IHGB*, n° XXXIII, t. 2, 1870, p. 335. »

João Caetano n'a pas représenté le Théâtre brésilien, parce que celui-ci n'existait pas encore dans la personne de l'auteur. Comme nous le savons, le Théâtre est un art bilatéral, il naît de l'intime collaboration de ces deux forces : auteur et interprète¹⁹³.^[58]

Procópio Ferreira était l'un des plus célèbres comédiens brésiliens à partir des années 1920. Acteur comique, il répond évidemment aux critiques qui voyaient dans les genres et spectacles qui dominaient la scène un symptôme de la « décadence » du théâtre – d'ailleurs, il écrit une biographie sur un comédien qui a joué un rôle très important dans l'importation et la popularisation de genres comiques et musicaux qui seront considérés comme les responsables de ce déclin, comme nous le verrons. Plus curieuse est la suite de l'argumentation :

Notre grand acteur s'est vu, donc, dans la contingence de recourir au théâtre étranger, dont l'évolution avait atteint un degré de culture inassimilable par notre public. C'était un répertoire de sélection pour les esprits intellectualisés. Ainsi la soi-disant période « dorée » de notre théâtre est une autre expression exagérée de nos historiens qui, à tort, font la confusion entre une partie et l'ensemble. L'élite intellectuelle et palatiale pour qui João Caetano a fait des représentations n'était pas le peuple brésilien, n'était pas la foule, le seul piédestal vraiment indestructible des légitimes gloires nationales. De cette fatalité historique de ne pas avoir eu des auteurs, est né dans le cerveau du grand artiste l'idéal naïf de vouloir imposer au Brésil un art définitif¹⁹⁴.^[59]

Ce que Procópio Ferreira dit en 1939 ne trouve pas d'écho dans ce que nous lisons dans les années d'activité de João Caetano. Au contraire, les écrivains brésiliens, surtout à partir des années 1850, vont toujours critiquer le « premier acteur brésilien » pour son répertoire, dont une grande partie est formée par des mélodrames, ces « drames fébriles » qui n'ont rien à voir ni avec l'esthétique éclectique de Gonçalves de Magalhães, ni avec les idées des défenseurs du théâtre dit réaliste des années 1850 et 1860 que nous verrons ci-après. Ce répertoire n'était pas non plus représenté pour un public « intellectuel et palatial » : plusieurs des pièces jouées par João Caetano continueront longtemps après sa mort, parfois jusqu'au début du XX^e siècle, dans les répertoires des théâtres brésiliens, comme les pièces d'Adolphe d'Ennery ou *Les Six degrés du crime* de Théodore Nézel et Benjamin Antier.

Toutefois, le commentaire de Procópio Ferreira a le mérite de montrer combien la mémoire de João Caetano devient, dans la première moitié du XX^e siècle, une sorte d'apogée

¹⁹³ FERREIRA P., *O ator Vasques: o homem e a obra*, São Paulo, oficinas de J. Magalhães, 1939, s.p.

¹⁹⁴ *Ibid.*

de l'art dramatique national qui peut être instrumentalisé dans les conflits et discussions en cours alors. Procópio ne nie pas son héritage – au contraire, il se met lui-même dans une continuité qui le lie à João Caetano par l'intermédiaire de Vasques. Pourtant, par cette introduction et en écrivant la biographie d'un comédien célèbre par ses rôles comiques, il cherche à revaloriser tout un pan de la production dramatique et scénique de son époque, plus proche de la sienne et qui était vue comme le symptôme de la décadence du théâtre. Mais faire cela dans les années 1930, quand nous sommes aux débuts de la formation d'une culture de masse et que le théâtre brésilien a déjà atteint un haut degré de professionnalisation, avec tout un ensemble de dramaturges professionnels totalement affranchis de la tutelle de la littérature, cela n'a pas la même signification qu'au milieu du XIX^e siècle.

Si João Caetano était cible de critiques de la part des écrivains organiques à cause son répertoire, soit pour avoir recours aux traductions, soit pour préférer les pièces mélodramatiques, dans ses *Lições dramáticas*, où il y a un évident enjeu de construction mémorielle, le comédien cherche à se rapprocher des intellectuels romantiques, à commencer par les citations qu'il fait de ces auteurs, comme quand il termine une de ses leçons « avec une idée que l'illustre artiste et littérateur M. Porto-Alegre¹⁹⁵ a écrit dans [s]on album, » ou quand il cite fièrement « deux vers qui appartiennent à un sonnet que [lui] a dédié notre poète Magalhães quand, en 1837, [il] a créé le rôle de António José, dans sa tragédie¹⁹⁶. » Surtout, il semble ne pas vouloir qu'on se souvienne de lui comme d'un comédien qui a cherché le succès facile en satisfaisant le goût du public : il dit que « l'acteur doit toujours représenter pour la partie la plus instruite du public¹⁹⁷, » ce qui mène à critiquer son propre style d'interprétation pour lequel il était connu : il dit que « l'action exagérée et non naturelle est applaudie par les masses peu instruites, et peut même fasciner parfois ceux qui ne sont pas ignorants ; mais parmi eux, il y aurait toujours l'un ou l'autre qui reconnaît la fausseté de l'action¹⁹⁸. »

¹⁹⁵ SANTOS J., *Lições Dramáticas...*, op. cit., p. 16. « [...] a ideia que no meu álbum escrevi em 1837 o ilustre artista e literato o Sr. Porto-Alegre. »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 35. « [...] dois versos pertencem a um soneta que me dedicou o nosso poeta Magalhães, quando em 1837 criei o papel de António José, na sua tragédia. »

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 21. « [...] o ator deve sempre representar para a parte mais instruída do público. »

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 19. « [...] a ação exagerada e fora do natural é aplaudida pelas massas pouco instruídas, e até mesmo fascina às vezes aos que não são ignorantes; mas entre eles sempre há um ou outro que reconhece a falsidade da ação. » Les historiens du théâtre brésilien ont noté une distance entre les leçons de João Caetano, basées sur un cadre classique, et son travail en tant qu'acteur, marqué, selon les commentaires contemporains, par l'exagération et l'émotion. João Caetano lui-même se souvient de quelques épisodes d'absence de contrôle comme quand il a presque tué une actrice dans *Les Six degrés du crime* : « [...] j'ai jeté la jeune actrice par terre, j'ai mis un genou sur sa poitrine, et, passant ses cheveux autour de son cou, je l'étouffais de toutes mes forces en criant à haute voix : - *Meurt diable !* – La pauvre, affligée, essayait de se défendre, et le public, notant que j'étais fou, s'est levé tout en criant effrayé. Mes compagnons qui, dans les coulisses, attendaient leur entrée, se sont précipités sur scène au secours de la dame, m'arrachant de force de la triste situation dans laquelle je me trouvais. »

Les discussions parlementaires autour de la « décadence » du théâtre national.

Toute cette discussion qui se développe autour de la question théâtrale ne laisse pas le gouvernement indifférent. En effet, la plupart des solutions proposées pour sortir de la décadence du théâtre passent, d'une manière ou d'une autre, par l'action de l'État. Directeurs, écrivains, critiques, dilettantes, tous sollicitent l'intervention des instances gouvernementales. João Caetano, par exemple, dans sa lettre au marquis d'Olinda, se dit convaincu que « tant que le théâtre national et son école n'auront pas un caractère officiel, rien ne pourra être fait¹⁹⁹. » Le théâtre ne serait donc pas une affaire privée, un secteur de l'économie qui peut être laissé entre les mains de capitalistes, mais il est bel et bien une affaire nationale et intimement liée à l'image du pays. Un phénomène curieux naît : en même temps que des voix se lèvent contre la présence d'étrangers dans le milieu théâtral local, d'autres – parfois ceux-là même qui se plaignent de la concurrence des professionnels européens – évoquent la figure d'un étranger virtuel, un voyageur, qui, de passage pour le Brésil, visite les théâtres locaux et, postérieurement, raconte ses impressions en Europe :

Or, supposons, estimable lecteur, que ce voyageur ou quelqu'un d'autre de cette race de marcheurs superficiels qui veulent connaître les coutumes d'un peuple, [...] arrive dans cette capitale et va dans un de nos deux théâtres : que dirait-il de notre progrès dans l'art dramatique, surtout quelqu'un de si acerbe et insolent que le célèbre Jacquemont ? Il aurait écrit que nous étions un siècle en retard, que nous ignorions le meilleur des théâtres européens et que nous n'avons aucune notion des nouvelles compositions dramatiques²⁰⁰.^[60]

La question est nationale : c'est tout le pays qui se donne à voir dans son théâtre, comme le dit Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) en 1861 :

Une nation montre dans son théâtre le tableau de l'état de sa civilisation, de son goût, de ses idées les plus chères, du retard ou de l'essor de sa littérature et de ses arts [...] Quel jugement sera fait par les étrangers illustres qui arrivent à Rio de Janeiro et qui, par curiosité, vont au théâtre²⁰¹ ?^[61]

Bref, le théâtre et la nation sont intimement liés et l'homologie entre le niveau de l'art dramatique et le « degré » de civilisation d'un peuple est évidente. L'étranger est le juge qui, en dernière instance, tranche sur ces questions et donne l'avis définitif sur l'état de la « civilisation » du pays – c'est-à-dire que les Brésiliens se voient par les yeux de l'étranger.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 76. « [...] enquanto o teatro nacional e a sua escola não tiverem o caráter oficial, nada poderá fazer-se [...]. »

²⁰⁰ *O Brasil*, 15/06/1841. Texte de Justiniano José da Rocha.

²⁰¹ MACEDO J., « Crônica da Semana » dans FARIA, J. *Ideias teatrais*, *op. cit.*, p. 532.

Ainsi, il faut que le théâtre plaise au visiteur, ce qui ne serait possible que si celui-ci retrouvait au Brésil le même théâtre qu'il trouve en Europe. De cette façon, les hommes de théâtre reconnaissent de manière implicite et réaffirment la position subordonnée du pays dans l'espace mondial en même temps qu'ils transforment le théâtre en une question nationale.

Les appels à l'action de l'État.,

La concession des loteries au théâtre de la praia de D Manuel et au Constitucional Fluminense n'apaise pas les feuilletonistes. Au contraire, dès la fin des années 1830, les dénonciations de l'injustice et de l'inefficacité de la mesure se multiplient dans la presse. Déjà en 1838, un anonyme regrette, dans *O Chronista*, que, après la construction d'une académie des beaux-arts par D. João VI, rien n'ait été fait en faveur de l'art dramatique et de la musique. Le feuilletoniste accuse en particulier les députés provinciaux, qui refusent d'accorder une dotation financière au seul profit de la population du municípe neutre, c'est-à-dire la capitale de l'empire, tandis que, par exemple, l'assemblée provinciale de Bahia approuve une dotation de huit *contos* annuels pour le théâtre local. Pour lui, au lieu d'accorder des loteries, le gouvernement devrait acheter le théâtre Constitucional Fluminense et nommer une « commission de personnes éclairées » pour sa direction, car

si le gouvernement n'a aucune ingérence dans les théâtres, les livrant à l'esprit spéculatif de ses propriétaires, il en résulte que, d'un jour à l'autre, tous les artistes peuvent être licenciés, de manière qu'ils ne peuvent pas compter avec un futur certain qui les protège de l'indigence ; et sans un salaire fixe, ils ne peuvent pas se livrer entièrement à leur profession [...] Il en résulte que notre scène est une composition déformée de grands talents, qui sont traînés par la dévotion à l'art, de médiocrités qui s'y ajoutent et d'incapacités qui ne servent à rien²⁰².^[62]

Dans l'*Aurora Fluminense*, nous lisons que le Ministre de l'Empire aurait hésité à signer la décision du législatif de 1838 et, à la place, il aurait conçu un décret pour créer un théâtre national sur la direction du gouvernement. Le journaliste regrette qu'une telle idée ait été abandonnée, car c'était l'opportunité de se créer un théâtre à la hauteur « de la civilisation de la capitale, et qui serait une école pour les artistes nationaux, puisque ceux-ci doivent aussi être favorisés et stimulés, sinon de préférence, au moins de la même manière que les étrangers²⁰³. »

²⁰² *O Chronista*, 13/03/1838.

²⁰³ *Aurora Fluminense*, 04/05/1838. « [...] da civilização da Capital, e fosse igualmente uma escola para os artistas nacionais, porque enfim estes devem também ser favorecidos e acoroçoados, se não de preferência, ao menos do mesmo modo que os estrangeiros. »

Toutefois, la difficile situation politique vécue par le pays entre la deuxième moitié des années 1830 et la première moitié des années 1840, marquée par des nombreuses rébellions provinciales, détourne l'attention des élus du théâtre et même la concession de loteries pour des affaires privées devient injustifiable face aux besoins de financement des compagnies militaires contre les révoltes qui menacent l'unité nationale²⁰⁴.

Cela n'empêche cependant pas que de nouvelles demandes soient faites, souvent accompagnées par des campagnes organisées via la presse. En 1841, par exemple, nous trouvons un article non signé dans le *Diário do Rio de Janeiro* qui sollicite la protection du public pour la compagnie française du São Januário et, en particulier, pour son directeur, Ernesto Gervaise. L'article énumère les efforts du directeur et les difficultés auxquelles il doit faire face, ainsi que les bénéfices pour le Rio de Janeiro de posséder une troupe française. L'auteur termine avec un appel pour que les cariocas viennent à l'appui du théâtre et cite comme principale attraction du théâtre la présence constante de l'Empereur :

Nous ne doutons donc pas que le public de la capitale de l'empire soutienne et vienne à l'appui des efforts de l'impresario ; nous ne doutons pas que ceux qui veulent perfectionner l'étude de la langue française affluent à la salle de S. Januário. M. Ernesto Gervaise ne demandera pas en vain la protection du public de Rio de Janeiro, surtout quand son entreprise a autant d'attractions, le plus précieux étant la présence presque constante de S. M. et de la famille impériale aux représentations de la compagnie française²⁰⁵.^[63]

Trois mois plus tard, un nouvel article dans *O Brasil* demande directement au gouvernement que des loteries soient attribuées à la compagnie française au même titre qu'au São Pedro. Tout en rappelant le lieu commun de l'influence du théâtre sur le public, l'auteur invoque le credo libéral pour justifier un traitement égalitaire pour les deux théâtres. D'après lui, les loteries qui ont été accordées aux Constitucional Fluminense et au théâtre de la praia de D. Manuel – rebaptisés São Pedro et São Januário, respectivement – avaient pour but l'instigation de la concurrence, ce qui entraînerait l'amélioration des arts scéniques nationaux. Mais l'achat de l'entreprise du São Januário par celle du São Pedro aurait annulé les effets positifs d'une telle mesure et, au contraire, « le théâtre est tombé dans la torpeur et dans l'indolence qui sont toujours le résultat des grands avantages quand il n'y a pas d'émulation. » Mais l'apparition de la compagnie française, « pauvre de moyens pécuniaires, mais habilement dirigée et opulente grâce aux les nombreuses copies d'excellentes productions théâtrales avec lesquelles le talent français enrichit sa littérature » représente l'espoir de voir « se réveiller le théâtre S.

²⁰⁴ SILVA C. *Teatro para os trópicos...*, *op. cit.*, p. 227-229.

²⁰⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 09/03/1841.

Pedro, détourner son avantageuse spéculation dans la réunion des deux entreprises, au profit du public de la capitale, et en faveur de l'amélioration, du progrès de l'art dramatique dans notre patrie²⁰⁶. »

En juillet, deux pétitions sont présentées au parlement, les deux demandant des loteries, l'une signée par Albino Gomes Guerra, président de la société du théâtre de São Francisco, et l'autre par Ernesto Gervaise, pour la compagnie dramatique française. La commission des finances, évoquant « le principe universellement connu » selon lequel les théâtres sont bénéfiques pour la société, car ils sont centres de diffusion de la moralité et de la « civilisation », donne un avis favorable aux deux demandes, mais avec l'obligation, de la part de la société du São Francisco, de maintenir pendant un an en Europe un des comédiens de sa troupe pour qu'il puisse étudier l'art dramatique²⁰⁷.

Le projet est peu discuté à la chambre des députés. D'une part, l'élú de la province de Rio de Janeiro, Antônio Pereira Barreto Pedroso (1880-1883), dit voter la plupart du temps contre la concession des loteries, mais il se montre favorable à celles-là, car il ne juge pas juste que les théâtres en province puissent profiter des loteries accordées par les assemblées provinciales, tandis que le même bénéfice est rejeté pour les établissements du municípe neutre de Rio de Janeiro, pour qui la concession de tout bénéfice dépend de l'approbation du congrès national. Et il profite de l'occasion pour présenter un amendement octroyant des loteries pour la fondation d'un conservatoire de musique, un art « qui, dans tous les pays cultivés, mérite la protection du gouvernement. » D'autre part, Joaquim Nunes Machado (1809-1849), député de la province de Pernambuco, évoque la précédente concession de loteries à la fin des années 1830, qui, selon lui, avait été conçue pour favoriser la concurrence entre les deux maisons de spectacles, mais dont le but a été neutralisé par l'annexion de l'entreprise du São Januário par celle du São Pedro. *In fine*, la chambre concède deux loteries annuelles pendant cinq ans pour le conservatoire de musique et une pendant quatre ans pour la compagnie française, mais celles destinées au théâtre de São Francisco n'apparaissent pas dans le projet approuvé²⁰⁸. La concession pour la troupe française est également approuvée par la commission de finances du Sénat et, enfin, par le pouvoir impérial le 30 novembre²⁰⁹.

²⁰⁶ *O Brasil*, 08/06/1841. « [...] pobre de meios pecuniários, mas hábil por bem dirigida e opulenta pela inúmera cópia de ótimas produções teatrais com que o talento francês tem enriquecido sua literatura. [...] despertadas o teatro S. Pedro, baldar a sua vantajosa especulação da reunião das duas empresas, em bem do público da capital, e para melhoramento, progresso da arte dramática em nossa pátria [...]; » Rappelons que la salle du São Januário est toujours propriété de l'entreprise du São Pedro, qui la loue à la compagnie française

²⁰⁷ *APB*, 1841, t. 2, p. 164.

²⁰⁸ *APB*, 1841, t. 3, p. 343, 355-356, 590. « ... que em todos os países cultos merece a proteção do governo. »

²⁰⁹ *ASIB*, 1841, t. 6, p. 142, 399.

Après la défaite auprès des députés, la compagnie du São Francisco fait tout de suite une nouvelle demande au Sénat²¹⁰, mais celle-là ne sera mise à l'ordre du jour qu'en 1843, quand elle recevra un avis négatif de la commission des finances, et elle sera rejetée sans même être discutée²¹¹. Il nous est difficile d'expliquer pourquoi quelques demandes sont acceptées et d'autres non. Il nous semble que les élus de la région sud-est du pays, c'est-à-dire, les provinces les plus proches de la capitale, sont plus enclins à accorder des loteries pour les théâtres de la capitale, tandis que ceux des autres provinces, surtout celles du nord, présentent plus de réticences, mais il s'agit d'une hypothèse assez hasardeuse, car une minorité des élus seulement participe aux discussions et les annales ne nous précisent pas le vote de chacun des députés et des sénateurs. Surtout, nous ne savons pas pourquoi ils concèdent des loteries à une troupe étrangère tout en les refusant à une troupe nationale²¹². Nous pouvons supposer qu'il y a un trafic d'influence qui se déroule dans les coulisses, puisque nous avons vu que les compagnies théâtrales de Rio de Janeiro comptent avec des personnalités influentes du milieu économique et médiatique local. En effet, Sébastien Rozeaux a trouvé, dans l'*Arquivo Nacional* et dans les archives du Musée Historique National, des correspondances adressées à des ministres de l'Empire, voire à l'empereur lui-même, entre les années 1840 et 1850, dans lesquelles les expéditeurs, écrivains ou responsables des troupes théâtrales locales, sollicitent l'intervention du pouvoir impérial afin d'obtenir des bénéfices pour telle ou telle compagnie dramatique²¹³, ce qui laisse entrevoir un rôle important des relations interpersonnelles dans l'obtention de l'aide publique. Le jeu de ces relations est difficile à établir, mais il y a au moins une situation dans les années 1840 dans laquelle l'importance de ces relations est évidente.

En 1845, João Caetano se marie avec Estela Sezefreda. Pour parrains, deux éminentes personnalités politiques sont choisies : Aureliano Coutinho (1800-1855), président de la province de Rio de Janeiro, et Fernando Sebastião Dias da Mota, avocat et député du Minas Gerais, dont la passion pour l'art dramatique se manifeste dès ses années d'étudiant à l'Académie de Droit de São Paulo, quand il a été, comme nous avons vu, l'un des étudiants à louer la Casa da Ópera peu après l'inauguration du cours juridique²¹⁴. Si nous ne connaissons pas en détail la relation antérieure entre le député et João Caetano, la liaison avec l'élus *mineiro*

²¹⁰ ASIB, 1841, t. 6, p. 142.

²¹¹ ASIB, 1843, t. 1, p. 242, 311, t. 2, p. 5.

²¹² Il est vrai qu'en 1843 la troupe française du São Januário dépose une nouvelle demande de loteries qui est refusée. Mais elle continue à compter avec celles octroyées en 1841. (APB, 1843, t. 2, p. 115, 154-155)

²¹³ ROZEAUX S. *La genèse d'un « grand monument national »...*, op. cit., p. 550-552.

²¹⁴ PRADO D. *João Caetano...*, op. cit., p. 53-72.

se montre très profitable pour l'acteur, puisque Dias da Mota deviendra, le porte-voix de la cause du théâtre national au sein de la chambre des députés et le plus acharné défenseur de la compagnie du théâtre de São Francisco.

En 1845, deux nouvelles demandes de loteries sont déposées à la chambre, une première, présentée le 4 janvier par Albino José Carvalho, impresario du théâtre de São Francisco, sollicitant le bénéfice, et une deuxième du São Pedro, présentée le 12 juillet, qui veut la reconduction du bénéfice octroyé en 1837²¹⁵ de quatre loteries annuelles pendant six ans. Dans le document adressé à la Chambre, la direction du São Pedro argumente en disant que « le théâtre a survécu jusqu'à à la fin de l'année dernière avec de grands sacrifices, se voyant dans l'obligation de contracter des dettes pour ne pas priver le public des divertissements compatibles avec sa civilisation, et les artistes de l'animation qu'il faut leur donner, » de manière que « la société se trouve avec une dette raisonnable de 102:948\$963 réis. » La commission des finances, étant donné « les bénéfices que peut retirer le public de la continuation du théâtre, » donne un avis favorable à la reconduction du bénéfice²¹⁶.

Même si elle a été déposée plus de sept mois après celle du São Francisco, la demande du São Pedro est la première à entrer dans l'ordre du jour, le 6 août. Mais la polémique naît au sein de la chambre même avant ce jour et très tôt un groupe de députés semble vouloir mettre des obstacles à la rénovation de la concession. Aussitôt que la direction du théâtre manifeste son désir de reconduire le bénéfice, des offices sont envoyés au Ministre de l'Empire sollicitant des clarifications sur l'état des comptes de l'entreprise, en particulier sur l'usage des loteries qui avaient été prélevées ; le ministre leur répond, le 21 juillet, que le théâtre en question n'a jamais été objet d'une demande de comptes, mais que le gouvernement demanderait des informations sur l'application du produit des loteries, informations qui seraient transmises à la chambre ultérieurement, ce qui est fait le 5 août, le jour même où arrive une nouvelle demande de la part de la compagnie française du São Januário sollicitant la continuation des loteries octroyées en 1841²¹⁷.

La stratégie adoptée par le groupe, qui veut favoriser la troupe de João Caetano semble être celle de l'obstruction de toute discussion sur une nouvelle concession de loteries au théâtre São Pedro. Une fois la question mise en discussion à la Chambre, Dias da Mota est le premier à prendre la parole pour demander le report de la discussion et l'envoi des comptes

²¹⁵ *APB*, 1845, t. 1, p. 79, t. 2, p. 137.

²¹⁶ *APB*, 1845, t. 2, p. 232. « [...] tem o teatro subsistido até o fim do ano próximo passado com grande sacrificio, vendo-se obrigado a contrair dívidas para não privar o público dos divertimentos compatíveis com a sua civilização, e os artistas da animação que cumpre dar-lhes [...] uma dívida razoável de 102:948\$963. [...] benefícios que resultam para o público da continuação do teatro. »

²¹⁷ *Ibid.*, p. 249, 446.

du théâtre à la commission des finances, car, selon lui, les députés n'ont pas eu le temps de les analyser, puisqu'elles ont été envoyées par le Ministre la veille. Il essaye même d'avancer une possible irrégularité dans les comptes du théâtre : selon les termes de la concession de 1837, le produit des loteries devrait être utilisé pour le maintien d'une compagnie d'art dramatique et une autre, de chant ou de ballet, tandis que le bénéfice aurait été utilisé pour les besoins matériels du théâtre. Surtout, Dias da Mota présente l'occasion comme une opportunité de « faire sortir l'art dramatique du retard où il se trouve entre nous²¹⁸. » Enfin, il se dit favorable à ce que le gouvernement vienne au secours du théâtre, mais il se montre sceptique sur le bon usage que le théâtre São Pedro avait fait des loteries qui avaient déjà été octroyées, et cela aussi bien du point de vue administratif que du point de vue des bénéficiaires qu'elles apportent au public et au théâtre national :

[Dias da Mota] ne conteste pas la nécessité de voter des subsides au théâtre, comme le font toutes les nations cultivées ; il est le premier à regretter que les arts n'aient pas eu au Brésil la protection qu'ils doivent avoir, mais il différencie la protection légitime et la protection scandaleuse ; il veut qu'on montre avec données à l'appui la portée du théâtre, que la direction montre [pourquoi] en dépit des quatre loteries annuelles, en dépit du produit des recettes, l'art dramatique est décadent ; mais, quand on voit que, malgré les puissantes aides que le corpus législatif a alloué au théâtre, celui-ci est de 102:000\$, [...] il juge avoir le droit, comme membre de la Chambre, de vérifier cette affaire, de l'examiner avant de voter. [...] Il conclut en disant qu'il souhaite aider le progrès de l'art dramatique entre nous ; mais que cette fin ne sera pas atteinte si l'on continue à mettre en scène des pièces ridicules, comme celle qui a été représentée il y a quelques jours dans le théâtre de S. Pedro, et, encore pire, devant la famille impériale²¹⁹.^[64]

Les députés se montrent divisés : 29 députés votent pour le report et 30 contre. La motion de Dias da Motta sort défaite, mais elle empêche quand même la discussion du mérite de la question ce jour-là, car la session est ensuite levée, ce qui n'est pas anecdotique, parce que, quand la question revient à l'ordre du jour le 8 août, nous avons une nouvelle demande, cette fois signée par João Caetano, qui se présente dès lors comme l'impresario du théâtre de Santa Teresa de Niterói, sollicitant la concession de deux loteries annuelles pendant six ans pour que l'acteur et sa compagnie donnent quatre spectacles mensuels ou plus au théâtre de São Januário. De plus, le demandeur s'oblige à créer et à maintenir une école de déclamation pour « habilitier la jeunesse du pays qui veut se consacrer à l'art dramatique²²⁰. »

²¹⁸ *Ibid.*, p. 471.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 472.

²²⁰ *Ibid.*, p. 484. « habilitar a mocidade do país que se queira dedicar à arte dramática. »

De son côté, Dias da Mota cherche encore une fois à mettre des obstacles aux projets du São Pedro. Cette fois, il évoque une question qui avait déjà été mentionnée au parlement, celle du destin qui a été donné au théâtre de São Januário avant son annexion par l'entreprise du São Pedro. En outre, il rappelle que le gouvernement a cédé le terrain pour la construction du São Januário avec la condition que le théâtre reviendrait aux pouvoirs publics quelques années plus tard. Il sollicite donc des clarifications sur le contrat entre le gouvernement et la société qui a fondé le théâtre, ainsi que sur le contrat par lequel celui-ci est devenu propriété du São Pedro et les fondements selon lesquels les loteries ont été transmises. Enfin, il rappelle que la compagnie française a, elle aussi, demandé des loteries et qu'aucun verdict ne serait possible sans qu'on sache à qui revient légitimement la propriété du São Januário²²¹. Les demandes de Dias da Motta sont approuvées par la Chambre et quand la question des loteries accordées au São Pedro revient à l'ordre du jour, il sollicite encore une fois le report de la discussion – et en profite, d'ailleurs, pour attaquer de nouveau l'administration du théâtre, qui aurait décidé d'acheter le São Januário dans le seul but de fermer les portes à João Caetano, « car les représentations données dans le théâtre de S. Januário par M. João Caetano et sa compagnie signifieraient que le théâtre de S. Pedro n'a aucune utilité²²². » Cette fois, il a réussi son pari et la discussion est reportée.

Les reports successifs permettent à Dias da Mota de faire ce qui nous semble avoir été dès le début son objectif : envoyer dos à dos les deux demandes et, plus généralement, les deux théâtres. Dès lors, toujours quand l'appui gouvernemental aux théâtres sera objet de débat dans le parlement, Dias da Mota tiendra le premier rôle et monopolisera la discussion avec des très longs discours, tentant d'opposer le patriotisme, le travail dur de João Caetano en faveur du théâtre national, à l'esprit de cupidité, l'affairisme et la piètre qualité artistique du théâtre de São Pedro.

Le 22 août, la question revient à l'ordre du jour et, comme toujours, Dias da Mota prend la parole. Il en profite pour faire une histoire du théâtre de S. Pedro, il se souvient en particulier des turbulences des années 1830, quand, selon l'orateur, la principale salle de spectacle de Rio est tombée dans un relatif abandon avant d'être prise par João Caetano :

Dans cet état déplorable était le théâtre de S. Pedro jusqu'en 1844 [*sic*], quand notre premier artiste dramatique, João Caetano dos Santos, l'a occupé. [...] Cet artiste n'avait pas de moyens pécuniaires à sa disposition, et pourtant, livré à lui-même, à son génie, à son caprice artistique, il a opéré la grande œuvre de régénération de la

²²¹ *Ibid.*, p. 485.

²²² *Ibid.*, p. 487. « ... porque as representações dadas no teatro de S. Januário pelo Sr. João Caetano e sua companhia queriam dizer que o teatro de S. Pedro não tem que fazer. »

scène, il a surmonté toutes les difficultés, et nous nous souvenons tous qu'à cette époque ont été représentées, parfaitement répétées et décorées, ces pièces dramatiques qui lui ont conféré à juste titre l'épithète de premier acteur brésilien. Cette gloire lui appartient, ainsi que celle d'avoir donné les premières leçons à la plupart des acteurs que nous avons aujourd'hui, même ceux du théâtre de S. Pedro. À cette époque, il n'y a pas eu de loteries, mais le progrès continu de l'art dramatique a commencé à réveiller le public, et le peuple de cette capitale a appuyé généreusement ses efforts^{223, [65]}

Il continue par des attaques directes contre la direction du São Pedro, qui, selon lui, a acheté le São Januário avec la seule intention de ne pas le laisser à João Caetano, et qui, ainsi, a créé un monopole nuisible pour l'avancement de l'art dramatique. De plus, il se plaint de la qualité des troupes, accuse la direction de spéculer sur le prix des entrées et dénonce le traitement réservé aux artistes. Il termine son long discours en signalant l'absurdité que serait le fait de donner des loteries au São Pedro, qu'il appelle un « hospice d'étrangers », tout en les refusant à « celui qui a régénéré la scène au Brésil, celui que l'étranger et nous-mêmes admirons, notre seul génie dramatique, » obligé de se réfugier à Niterói. Enfin, il affirme que son seul désir, étant donné que les théâtres « sont les indicateurs de l'état de civilisation du pays, » est que « les étrangers qui fréquentent nos théâtres ne se fassent pas une triste idée de notre avancement²²⁴. »

Enfin, prévoyant probablement déjà qu'il ne pourra pas empêcher l'approbation de la concession de loteries au São Pedro, il propose, le 30 août, un amendement unifiant les deux demandes, ayant pour justificatif le besoin d'en « finir avec le monopole si diamétralement opposé à la civilisation, » mais non sans avoir d'abord dénoncé « la persécution atroce » du S. Pedro au premier acteur brésilien, celui qui « est admiré par l'étranger éclairé, » en même temps qu'il ouvre ses portes « à n'importe quel étranger qui arrive sur les plages du Brésil²²⁵ » – et l'usage par le même élu de deux figures de l'étranger pour justifier son propos montre, d'ailleurs, dans quelle mesure ce personnage est problématique pour le théâtre local : en même temps qu'on veut impressionner l'étranger « éclairé », on craint la concurrence de l'artiste allochtone. Le projet, avec l'amendement de Dias da Mota, est approuvé et envoyé au Sénat. Là-bas, toutefois, l'article qui concède les loteries pour le théâtre de S. Pedro est approuvé, tandis que ceux favorables à João Caetano sont rejetés sans discussion²²⁶.

²²³ *Ibid.*, p. 641. Soit Dias da Mota s'est trompé sur la date, soit la faute revient au rédacteur des annales.

²²⁴ *Ibid.*, p. 643. « [...] hospício de estrangeiros [...] aquele que regenerou a cena no Brasil, aquele que nós e o estrangeiro admira, nosso único gênio dramático [...] indicadores do estado de civilização do país [...] os estrangeiros frequentando nossos teatros não formem tão triste ideia de nosso adiantamento. »

²²⁵ *Ibid.*, p. 793-796. « [...] fazer cessar o monopólio, tão diametralmente oposto à civilização [...] perseguição atroz [...] a qualquer estrangeiro que aporta às praias do Brasil [...] admirado pelo estrangeiro esclarecido. »

²²⁶ *ASIB*, 1845, p. 575.

Le projet modifié par le Sénat est renvoyé aux députés, ce qui provoque la colère de Dias da Mota, qui encore une fois, prend la parole pour attaquer la direction du São Pedro et déplorer que le principal théâtre du pays ouvre ses portes à tout « étranger destitué de mérite, à tout charlatan arrivé sur nos plages, » en même temps qu'il exhorte le gouvernement à ne pas tolérer « que l'étranger qui arrive dans notre pays se fasse une triste idée de notre civilisation, en voyant les misères du théâtre de S. Pedro²²⁷. » Mais, cette fois, le discours du député montre mieux à quel point des questions économiques, politiques et sociales s'imbriquent et contribuent à la création d'un discours sur le théâtre qui ne tient pas uniquement à une question artistique, puisque l'élu attaque explicitement le président de la direction du théâtre, José Bernardino de Sá (c. 1802-1855).

Cette fois, l'action de Dias da Mota va plus loin et il décide de jouer l'enquêteur sur les affaires de la direction du São Pedro, raison pour laquelle il achète une action avec le seul but de participer à l'assemblée des actionnaires de la compagnie. Cette décision aurait été prise après des attaques qu'il aurait reçues dans les pages du journal *O Mercantil*, dont le propriétaire n'est autre que le président du São Pedro. Mais ses plans sont dévoilés et il est empêché d'y entrer.

José Bernardino de Sá est, en effet, un des plus puissants personnages de Rio de Janeiro du deuxième quart du 19^e siècle. Portugais arrivé à Rio de Janeiro encore enfant, il avait amassé une fortune dans la traite négrière atlantique, étant un des plus puissants commerçants d'esclaves au Brésil entre les années 1820 et 1850. Dans les pages de son journal, qu'il utilise volontiers pour défendre la cause du théâtre de São Pedro, il aimait se présenter comme un individu raffiné, riche mécène, amateur et connaisseur d'opéra italien²²⁸. Son profil ne diffère pas d'autres mécènes qui ont financé les activités artistiques à Rio de Janeiro dans la première moitié du 19^e siècle, pour la plupart des arrivistes enrichis par le commerce, celui d'esclaves inclus, qui trouvent dans le mécénat une voie d'ascension sociale²²⁹. Son activité

²²⁷ APB, 1846, t. 1, p. 480. « [...] estrangeiro destituído de mérito, a todo o charlatão arribado às nossas praias [...] o estrangeiro que chega ao nosso país faça uma triste ideia de nossa civilização, contemplando as misérias que vão pelo teatro de S. Pedro. »

²²⁸ COSTA-LIMA NETO L., « Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá », *Artcultura*, v. 19, n. 34, 2017, p. 118-123. Luiz Costa-Lima Neto compte 50 voyages réalisés par les navires de José Bernardino de Sá dans le *Slave Trade Trans-Atlantic Database*, qui ont transporté 21.041 africains (dont 2.401 sont morts pendant le voyage) entre 1828 et 1853.

²²⁹ CARDOSO L., *O Som social: música, poder e sociedade no Brasil!*, São Paulo, édition de l'auteur, 2011, p. 410.

professionnelle est d'ailleurs cible d'attaques de la part de Dias da Mota, qui se plaint du sort de ceux qui osent « concourir contre une puissance dédiée à la traite infâme²³⁰. »

Ce que le discours de Dias da Mota révèle est le véritable lobby exercé par le théâtre de São Pedro sur les élus :

Et dites-moi en conscience : est-ce qu'il y a un endroit où vous n'avez pas été dérangés par les intercesseurs du théâtre de S. Pedro ? Il n'y a aucun doute que vous ne pouvez pas dire le contraire ; chez nous, chez nos amis, dans les couloirs, dans les antichambres, ici même, partout prolifèrent des interventions en faveur du théâtre de S. Pedro ; il ne se passe pas un jour sans qu'on voie dans telle salle un représentant de la société du théâtre ; il ne se passe pas un jour sans que, regardant de ce côté-là, on ne voie un envoyé du *Mercantil* qui traite des affaires du théâtre de S. Pedro²³¹.^[66]

Dans la continuation du discours de Dias da Mota nous découvrons un détail intéressant : Gonçalves de Magalhães, député du Rio Grande do Sul, se trouve présent. Curieusement, il ne se manifeste jamais lors de ces débats. Nous avons vu qu'il a des raisons pour ne pas éprouver de sympathie envers João Caetano. Toutefois, cela n'empêche pas Dias da Mota de faire appel « à l'honorable député du Rio Grande do Sul, qu'[il] a le plaisir de voir assis à [sa] droite à ce moment-là » pour mettre en évidence les mérites de l'acteur brésilien :

C'est aux chansons de ce poète brésilien, qui fait beaucoup d'honneur à son pays, que M. João Caetano doit de nombreuses faveurs. C'est ce poète, qui a eu recours plusieurs fois à sa lyre d'or pour chanter le mérite artistique de João Caetano, qui l'a rendu plus célèbre, qui l'a appelé maître et disciple de lui-même. Il n'y a personne qui ne connaisse la magnifique production dramatique intitulée *O Poeta e a Inquisição* [...]

Ainsi, Messieurs, si un homme dont les connaissances de l'art dramatique sont aussi respectées que celles de l'honorable député de la province du Rio Grande, si cet honorable député a, d'une manière si convaincante, proclamé le mérite de cet artiste, vous ne devez pas être surpris que quelqu'un comme moi, qui n'est pas tellement connaisseur de l'art, se base sur l'opinion de l'illustre député²³².^[67]

La stratégie de Dias de Mota est facilement compréhensible si nous tenons compte du fait que Gonçalves de Magalhães est, à l'époque, une indiscutable éminence intellectuelle et que, outre le fait qu'il jouit des grâces du pouvoir impérial, il est considéré comme le chef de file des romantiques, très probablement la personnalité la plus respectée du milieu littéraire locale. La

²³⁰ *APB*, 1846, t. 2, p. 139. « ...competir contra uma potência dedicada ao tráfico infame ! »

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

cause de João Caetano n'aurait rien à gagner si on l'opposait à Magalhães. Au contraire, en invoquant ce moment déjà considéré comme fondateur du théâtre brésilien, Dias da Mota fait du comédien un agent incontournable dans l'œuvre de construction de ce monument qu'est la littérature nationale.

Enfin, Dias da Mota propose encore une fois d'amender le projet renvoyé par le Sénat et, avec le prétexte que le Sénat aurait refusé les loteries à João Caetano car le projet original prévoyait la concession du théâtre de São Januário au comédien, ce qui serait un affront aux droits de la société du théâtre de São Pedro, il réinsère la concession du bénéfice à l'acteur, prévoyant cette fois que le São Francisco serait le théâtre occupé par sa troupe. Le projet est approuvé par les députés, mais, encore une fois, il est rejeté par le Sénat²³³. De nouveau en discussion à la chambre des députés, nous trouvons un Dias da Mota entre la résignation et la colère. Cette fois, il commence son discours en exhortant ses « nobles collègues qui entendent devoir protéger l'entreprise du théâtre de S. Pedro de Alcântara à demander la parole, [il] les conjure d'entrer dans la discussion²³⁴. » Il lance même une provocation :

Ce qui est admirable dans une discussion comme celle-ci est le fait que personne ne se lève pour parler en faveur du théâtre, ce qui veut dire : – Vous, orateur, qui avez parlé contre le théâtre de S. Pedro de Alcântara, vous avez raison dans tout ce que vous dites, nous ne pouvons pas le nier, mais nous ne pouvons pas laisser voter aussi pour les loteries du théâtre de S. Pedro²³⁵ !^[68]

Et, en effet, les défenseurs du théâtre de São Pedro restent muets dans tous les débats. Dias da Mota assume tout seul le premier rôle et ses longs discours sont toujours ponctués par des rubriques qui indiquent des cris de soutien de la part de l'audience... Et pourtant, il est toujours vaincu lors des votes. Cela n'est pas différent cette fois. Dans un discours qui occupe sept pages (dont le texte est justifié, sans espacement entre les lignes et en deux colonnes), il parle longuement sur l'état déplorable des troupes d'art dramatique et de chant, sur la direction du théâtre – occupée par des « hommes avec beaucoup d'argent, » mais qui « ne se soucient pas du progrès de l'art dramatique » et sont dans la direction d'un théâtre uniquement pour une question de « caprices, ils sont là-bas parce qu'ils aiment être partout²³⁶ » –, sur la dette de la compagnie, sur l'usage fait des loteries... Tout un tas de problèmes qu'il oppose aux efforts

²³³ *ASIB*, 1846, p. 325-326, 354, 487.

²³⁴ *APB*, 1846, t. 2, p. 682. « ... meus nobres colegas que entendem dever proteger a empresa do teatro de S. Pedro de Alcântara que peçam a palavra, eu os conjuro a que entrem na discussão »

²³⁵ *Ibid.*, p. 688.

²³⁶ *Ibid.*, p. 683. « [...] homens que têm muito dinheiro [...] se embaraçam com o progresso da arte dramática [...] caprichos, estão alí porque gostam de estar em toda a parte. »

héroïques de João Caetano. Mais Dias da Mota lui-même ne semble pas croire que son discours va changer le résultat du vote, car il le termine avec une lamentation résignée :

Tout est évident... je sais tout... je sais que le théâtre de S. Pedro va avoir tout ce qu'il veut, et qu'il aurait eu tout ce qu'il aurait demandé en plus. Je ne suis pas surpris : une compagnie portugaise a demandé des loteries, et le corps législatif les a concédées ; une compagnie française a demandé des loteries, et le corps législatif les a concédées ; le théâtre de S. Pedro veut supplanter l'acteur João Caetano, et, pour ça, il veut des loteries... tout est d'accord... Le théâtre de S. Pedro doit les avoir et punir le brésilien osé, qui méconnaissait le fait que dans ce pays, le titre le moins précieux qu'on peut avoir est d'y être né²³⁷.^[69]

C. Martins Pena : un sujet marginal ?

Nous avons vu plus haut que l'année 1838 marque, pour l'historiographie, la fondation de la dramaturgie brésilienne grâce à la première d'*Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães, et d'*O juiz de paz da roça*, de Martins Pena (Fig. 3). Si le premier est devenu, comme nous l'avons vu, la principale figure du milieu intellectuel carioca du deuxième quart du 19^e siècle et si les romantiques vont se charger de faire de lui le fondateur du théâtre national, force est de constater que son exemple n'a pas de suite : personne ne continue sur la voie par lui ouverte, celle d'une tragédie nationale fondée sur l'éclectisme de Cousin. Son œuvre tragique n'a pas été capable de produire une tradition et ses pièces ont disparu des planches brésiennes. C'est tout le contraire de ce qui s'est produit avec Martins Pena : d'abord peu salué par ses contemporains – la première d'*O juiz de paz da roça* est passée presque inaperçue auprès de l'intellectualité locale, c'est dans son œuvre théâtrale que l'historiographie trouvera les origines d'une tradition comique qui perdura jusqu'à nos jours. Et nous pouvons encore aujourd'hui trouver ses pièces sur les scènes brésiennes.

Les deux auteurs s'opposent aussi en ce qui concerne leur trajectoire de vie. La jeunesse de Gonçalves de Magalhães est un peu nébuleuse ; nous savons qu'il est né à Rio de Janeiro le 13 août 1811, qu'il est le fils de Pedro Gonçalves de Magalhães Chave. Les biographies sur l'auteur ne nous donnent aucune information sur sa mère, mais ses poésies laissent supposer qu'elle fut responsable de son éducation,

Figure 3. Portrait de l'écrivain brésilien Martins Pena (1815-1848) [Photographie].



Wikimedia Commons. Domaine public.

²³⁷ *Ibid.*, p. 688.

marquée par la religiosité. En dépit des souffrances liées à une santé fragile chantées par ses poésies, tout indique une enfance à l'abri des difficultés. De plus, nous savons qu'il commence très jeune à fréquenter les prédications du frère Francisco do Monte Alverne (1784-1858), une des figures les plus importantes de la période du préromantisme brésilien, et qu'il s'inscrit dans les cours de philosophie de celui-ci au séminaire du *Colégio São José*, en 1832. En outre, ses études à la Faculté de médecine de Rio de Janeiro lui facilitent sans aucun doute l'insertion dans le milieu intellectuel local.

De l'autre côté, Luis Carlos Martins Pena est carioca lui-aussi, né le 5 novembre 1815. D'origine modeste, il devient orphelin de père à l'âge d'un an et de mère à dix ans. Ses tuteurs, d'abord un grand-père puis un oncle, sont des hommes de commerce, et ils décident de l'initier dans la même voie. Martins Pena fait alors des études en école de commerce tout en suivant, par goût, des cours à l'Académie des Beaux-arts. Il étudie aussi la musique et le chant. Une fois ses études terminées, il entre dans la bureaucratie publique où il débute, au bas de l'échelle, une carrière qui l'amènera au poste d'attaché à la délégation brésilienne de Londres, avant d'être victime d'une tuberculose, en 1848, à l'âge de 33 ans²³⁸.

Martins Pena a écrit près de 28 pièces, dont 22 comédies et six drames. S'il n'a jamais été une figure très influente dans le milieu intellectuel de l'époque, ni n'a eu d'étroites relations étroites avec les hautes dignités de la politique (sauf son beau-frère) et de l'économie, son importance pour l'histoire du théâtre brésilien et le fait qu'il semble avoir occupé une position à lui seul dans le champ théâtral, justifie qu'on l'étudie dans cette partie de notre thèse. En fait, sa position vis-à-vis des institutions sociales, politiques, littéraires et théâtrales dominantes est très ambiguë.

Martins Pena et les romantiques : rejet ou volonté d'adhésion ?

Contemporain de la génération fondatrice du romantisme brésilien, il conserve avec ces écrivains des relations très distantes tout au long de sa vie. Si cette marginalité relative l'éloigne des bénéfices offerts par le pouvoir impérial, elle autorise néanmoins une plus grande liberté, selon Rozeaux, qui le met à côté d'autres auteurs comme João Salomé Queiroga (1810-1878) et Manoel Antonio de Almeida (1831-1861), qui « ont vu leurs œuvres mises au ban de l'histoire littéraire à l'époque impériale, faute de correspondre parfaitement aux préceptes en vigueur²³⁹ » définis par le noyau du mouvement romantique. Si cette marginalité dans le champ littéraire est indiscutable, nous ne sommes pas entièrement d'accord quand Rozeaux

²³⁸ MAGALHÃES JR, R., *Martins Pena e sua época*, São Paulo, LISA, Rio de Janeiro, INL, 1972, p. 1-18..

²³⁹ ROZEAUX, S. *La genèse d'un « grand monument national... »*, *op. cit.*, p. 302.

dit que, en tant qu'« auteur populaire, Martins Pena prétend satisfaire le goût du public plutôt que les exigences des promoteurs d'une nouvelle littérature nationale²⁴⁰. » La principale référence de Rozeaux est le travail de Barbara Heliodora²⁴¹ qui, comme d'autres travaux en histoire culturelle des dernières décennies, cherche à « récupérer » des réalisations vues comme populaires en opposition à ce qui serait une vision élitiste de l'histoire propagée par l'historiographie officielle. Dans ces travaux sont particulièrement appréciés, chez le dramaturge, sa spontanéité, son sarcasme, le portrait critique qu'il fait de la société brésilienne, toute une série de caractéristiques qui le placeraient à côté, et même à l'opposé, de la culture officielle. José Veríssimo (1857-1916) l'avait déjà écrit, il y a plus de cent ans :

La figure de João Caetano dominant la naissante scène brésilienne stimulait davantage les vocations théâtrales pour le drame et la tragédie. On doit supposer chez Martins Pena une forte personnalité pour avoir résisté dès le début au prestige du célèbre tragique et des tragédies et mélodrames qui constituaient le principal de son répertoire. La spontanéité de sa veine comique l'a préservé de s'adonner à un genre certainement contraire à ses dispositions naturelles²⁴².^[70]

Martins Pena n'a pas résisté ni à João Caetano, ni à la tragédie et au mélodrame. Si les pièces grâce auxquelles il est entré dans l'histoire du théâtre brésilien sont celles où l'auteur s'approprie une ancienne tradition comique et farcesque d'indéniable appel populaire et s'il est vrai que nous pouvons trouver chez Martins Pena les origines d'une tradition nationale qui va alimenter toute une production théâtrale ultérieure tournée vers le grand public, nous croyons que l'analyse de l'ensemble de ses pièces et de ses *Folhetins*, textes de critique publiés dans le *Jornal do Commercio* entre 1846 et 1847, nous permet de nuancer un peu cette « popularité » volontaire et spontanée de l'auteur et d'entrevoir une volonté d'adhésion aux principes des écrivains organiques.

Faute de déclarations ou de témoignages plus précis de l'auteur, nous ne pouvons que faire des suppositions pour expliquer la trajectoire de sa carrière. Martins Pena commence sa carrière théâtrale par deux comédies. L'année même où il assume le poste de commis aux douanes grâce à l'intervention de son beau-frère, Joaquim Francisco Viana (1803-1864), député de la province de Piauí, il voit sa première pièce monter sur les planches : *O juiz de paz da roça*, comédie en un acte représentée le 4 octobre 1838 par la troupe de João Caetano et écrite probablement en 1837. Cette même année est écrite *A Família e a festa na roça*, qui ne sera représentée qu'en 1840. En outre, nous avons une troisième comédie inachevée, *Um*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 303.

²⁴¹ HELIODORA B., *Martins Pena, uma introdução*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2000..

²⁴² VERÍSSIMO J., *Estudos de literatura brasileira*, v. 1, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1901, p. 186.

Sertanejo na corte, écrite probablement entre 1836 et 1838. Rappelons qu'une soirée théâtrale à cette époque était un événement mixte, avec une pièce principale – un drame ou une tragédie – suivie d'une comédie ou d'une farce en un acte et de plusieurs numéros de musique, chant et danse lors des entractes. Commencer par une petite comédie destinée à être représentée à côté du principal événement de la soirée nous semble être la seule voie viable pour un jeune écrivain démuné de tout capital symbolique comme l'était Martins Pena à l'époque²⁴³.

L'accueil favorable réservé à première pièce semble avoir poussé Martins Pena à viser plus haut, car, dans la suite, nous avons cinq drames écrits entre 1838 et 1841 : *D. João de Lira ou O Repto* (1838), *Itaminda ou O guerreiro de Tupã* (1839), *D. Leonor Teles* (1839), *Fernando ou O Cinto Acusador* (1839) et *Vitiza ou O Nero de Espanha* (1840/1841), Mais ses essais dramatiques sont tous voués à l'échec – et il suffit de les lire pour en comprendre la raison : dans ses pièces où « sont abondants les coïncidences, les *deus ex-machina*, les résurrections, en alternance avec les caractéristiques les plus lugubres du mélodrame, dont l'ingénuité se fait encore plus évidente par le style grandiloquent et vide, » selon les mots de Paulo Rónai, « nous ne trouvons aucun signe de la délicieuse originalité²⁴⁴ » de ses comédies. *Vitiza* sera l'unique drame à voir le feu de la rampe, sans succès, en 1845.

Malgré la piètre qualité de ces drames à fort penchant mélodramatique – et rappelons que la confusion entre drame et mélodrame a été une constante pendant tout le 19^e siècle au Brésil –, nous pouvons entrevoir une volonté de faire de la haute littérature et même, comme le note Magalhães Júnior, de se hisser au niveau de la tragédie²⁴⁵. Citons par exemple, le style grandiloquent, tel que souligné par Rónai ; le fait d'écrire un « drame indigène », utilisant un des principaux filons du romantisme brésilien, l'indianisme ; ou les longs monologues qui, à la manière de Gonçalves de Magalhães, communiquent de façon très didactique l'intention des personnages. En outre, Magalhães Júnior note l'usage du vers blanc décasyllabe dans *Vitiza*, le même utilisé par Gonçalves de Magalhães. Le biographe de Martins Pena observe aussi que cette pièce est la première à apparaître dans les annonces de la presse avec la mention de l'auteur, tandis que ses petites comédies comiques étaient le plus souvent représentées sous la couverture de l'anonymat²⁴⁶. En fait, selon le témoignage de José Francisco Vianna, neveu de l'écrivain, recueilli par Luís Francisco da Veiga (1834-1899), en 1877, Pena aurait caché sa vocation dramaturgique de peur que cela soit une entrave pour sa carrière dans le secteur

²⁴³ Rappelons que Martins Pena a aussi écrit des chroniques et des contes pour les journaux de Rio de Janeiro cette même année.

²⁴⁴ Cité par MAGALHÃES JÚNIOR R., *Martins Pena e sua época...*, op. cit., p. 52-53.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

public²⁴⁷. S'il est vrai qu'il était commun à l'époque que les noms des auteurs des petites comédies qui étaient jouées en complément du principal événement de la soirée ne soient pas cités dans les annonces des spectacles, il est remarquable que les pièces de Pena soient souvent annoncées avec des références à ses comédies antérieures²⁴⁸.

En outre, une analyse du contenu de ses drames nous permet d'entrevoir un penchant en faveur des valeurs partagées par les romantiques, surtout en ce qui concerne la question du nationalisme. Si *Itaminda* est le seul drame de Pena à avoir comme décor le Brésil – ce qui, d'ailleurs, ne le rend pas différent des romantiques brésiliens, qui tout en prônant un nationalisme littéraire, préfèrent situer leurs pièces dans le passé européen –, le nationalisme est présent tout au long de ses drames et c'est même une des questions qui animent les personnages – par exemple, Roderigo, le héros de *Vitiza* exclame : « Oh ma patrie, malheureux pays / Victime des tyrans qui te gouvernent !²⁴⁹, » et le protagoniste de *D. João de Lira* dit avoir obtenu de la gloire « en combattant les ennemis de la patrie²⁵⁰. » En outre, cette pièce se termine par une apothéose en l'honneur du roi du Portugal, personnage de la pièce, qui ne laisse pas de rappeler la dévotion des romantiques brésiliens à l'égard de la figure du monarque²⁵¹.

Enfin, la préface de *D. Leonor Teles* garde un évident parallélisme avec le prologue d'*Olgiate*. Ici, Gonçalves de Magalhães justifie l'absence de Galeazzo, le méchant, de la pièce comme une défense de la morale publique :

Si j'avais introduit Galeazzo en scène, j'aurais été obligé, pour me conformer au goût du temps, de lui donner son méchant et infâme caractère, ce qui, en plus de vexer l'acteur qui devrait l'interpréter, serait dérangeant pour les spectateurs, et serait une offense à la morale publique²⁵².^[71]

Martins Pena aussi a des soucis moraux, car il se détourne de la vérité historique dans *D. Leonor Teles* en fonction du fait que « présenter en scène l'Infante D. João ouvrant la voie pour le trône qu'il a si noblement occupé par un assassinat²⁵³, » comme il le dit dans la préface, serait souiller son caractère. Enfin, il nous semble que son échec comme auteur de drames a

²⁴⁷ VEIGA, L. « Luiz Carlos Martins Penna, o creador da comédia nacional », *Revista do IHGB*, v. 40, n° 2, 1877, p. 385.

²⁴⁸ RONDINELLI B., *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara : uma leitura de O judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2012, p. 42..

²⁴⁹ PENNA L., *Teatro de Martins Pena*, v. 2, Dramas. Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1956, p. 245. « Ô pátria minha, malfada terra, / Ludíbrio dos tiranos que te regem! »

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 76. « [...] glória combatendo os inimigos da pátria. »

²⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

²⁵² MAGALHÃES D. *Olgiate*, *op. cit.*, p. iv-v.

²⁵³ PENNA L. *Teatro de Martins Pena...*, *op. cit.*, v. 2, p. 116. « [...] apresetar na cena o Infante D. João abrindo o caminho para o trono que tão nobremente ocupou por un assassinato [...] »

démotivé l'auteur, car nous n'avons pas de nouvelles pièces jusqu'en 1844, quand il reprend la plume pour écrire près d'une vingtaine de comédies jusqu'à sa mort, en 1848.

Tous ces indices semblent indiquer que Martins Pena, au moins dans un premier temps, ne veut pas s'éloigner de la génération fondatrice du romantisme brésilien et qu'il cherche même, au contraire, à obtenir la consécration littéraire par la voie ouverte par Gonçalves de Magalhães et ses collègues. Tentative ratée, soit à cause de son manque de capital symbolique accumulé, résultat de ses origines sociales relativement modestes, qui puisse le mettre au côté de ces écrivains, soit en raison d'un manque évident de capacité pour écrire des pièces sérieuses. Et nous ne pouvons pas ne pas noter la distance qui sépare ses drames de ses comédies, aussi bien du point de vue stylistique et esthétique qu'idéologique. Par exemple, dans *O Juiz de paz da roça*, quand un greffier arrive à la propriété de Manuel João pour l'enjoindre d'envoyer une recrue pour combattre les rebelles de la province du Rio Grande do Sul, le patriotisme si promu par le pouvoir impérial et par les intellectuels qui lui sont liés est mis à mal par l'ironie de l'auteur qui, sans vouloir dire que Martins Pena adopte une posture antinationaliste, montre qu'il est conscient de la nature de ce sentiment tel qu'il est promu par le pouvoir politique et de la distance qui sépare les idéaux nationalistes de la classe lettrée et la réalité de la plupart de la population brésilienne :

GREFFIER – Je viens de la part de M. le juge de paix pour l'enjoindre d'amener une recrue à la ville.

MANUEL JOÃO – Il n'y a personne d'autre qui puisse servir pour ça ?

GREFFIER – Tous se refusent de la même façon, et pourtant il faut faire le service.

MANUEL JOÃO – Oui, ce sont les pauvres qui paient.

GREFFIER – Mon ami, vous manquez de patriotisme. Vous savez qu'il faut envoyer des gens pour le Rio Grande ; sinon, nous perdrons cette province.

MANUEL JOÃO – Et qu'est-ce que j'ai à voir avec ça ? Que celui qui les a armés les désarme.

GREFFIER – Mais, mon ami, les rebelles ont commis des horreurs là-bas.

MANUEL JOÃO – Et qu'est-ce que vous voulez que je fasse²⁵⁴ ?^[72]

Mais, si, de ce point de vue, ses comédies l'éloignent des romantiques, sont bien présentes cependant la préoccupation de l'éducation du peuple et la croyance que la pensée éclairée est essentielle pour la formation de la nation sont présentes. Mais, encore une fois, il diverge des romantiques en ce sens que, là où, pour Gonçalves de Magalhães, l'ignorance générale est source de souffrance pour le poète, artiste incompris, et fait du peuple la victime d'une tyrannie abstraite que s'incarne dans les personnages de Frei Gil et Galeazzo, chez Pena

²⁵⁴ PENA, L. *Comédias*, org. Vilma Arêas, v. 1, São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 16-17.

la question de l'éducation apparaît de manière beaucoup plus pragmatique et se lie au destin de la nation de manière plus concrète. Un monologue dans *Um sertanejo na corte*, qui n'exerce aucune fonction dramatique, exprime à notre avis la pensée de l'auteur, pour qui les révoltes de l'époque de la régence sont directement liées à l'ignorance populaire :

PEREIRA (seul) – Quel quadrupède ! Appeler fiacres des petites maisons et piano un animal ! Il y a encore trop de stupidité ! Qu'est-ce qui ne va pas dans ces vastes campagnes qui couvrent le Brésil ! Il n'est pas étonnant qu'il pense que le piano est un animal, tandis que d'autres croient dans le royaume enchanté de João Antônio à Pernambuco. Si les institutions sages n'améliorent pas l'éducation d'une grande partie des Brésiliens, les ambitieux auront toujours où trouver appui. Sinon, voyons le Rio Grande, voyons le Bahia ! Malheureuse la nation dont les peuples vivent dans la plus grossière et stupide ignorance²⁵⁵ !^[73]

De même, la réflexion sur le rôle de la situation sociale de l'écrivain n'est pas complètement absente, mais, au lieu des abstractions romantiques, elle semble dériver plutôt de l'expérience concrète de l'auteur, obligé d'occuper un poste subalterne dans la bureaucratie publique pour survivre. Dans la comédie *O Noviço*, Carlos, pour justifier sa fuite du couvent, vocifère contre une société qui empêche les hommes de suivre leur vocation et il cite les poètes :

Celui-ci est né pour être poète ou écrivain, avec une imagination ardente et indépendante, capable de grandes choses, mais il ne peut pas suivre son inclination, parce que poètes et écrivains meurent dans la misère au Brésil. Et donc la nécessité l'oblige à être le plus ordinaire commis dans une répartition publique et à copier cinq heures par jour les plus soporifiques documents. Qu'est-ce qui se passe ? Bientôt on en tuera l'intelligence et on fera de l'homme pensant une machine stupide²⁵⁶.^[74]

Sílvio Romero (1851-1914), en 1901, avait déjà noté que « Martins Pena n'était pas un tempérament philosophique. Sa vision des hommes et de la société ne manifeste pas de préoccupations théoriques de la pensée, » et que l'« imagination ne donnait jamais chez lui le vol pour les hautes régions éthérées des ruminations dorées²⁵⁷. »

Toutefois, Martins Pena semble avoir obtenu une certaine visibilité dans le milieu théâtral local, car il participe à la fondation du *Conservatório Dramático Brasileiro*, institution créée en 1843 pour s'occuper de la censure des pièces candidates à la scène des théâtres de

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁵⁶ PENA L., *Comédias (1844-1845)...*, *op. cit.*, p. 92.

²⁵⁷ ROMERO S., *Martins Penna; ensaio critico*, Porto, Chardron, 1901, p. 83-84. « Martins Pena não era um temperamento filosófico. Sua visão dos homens e da sociedade não manifesta preocupações teóricas do pensamento. [...] imaginação nunca desferia nele o vôo para as altas regiões etéreas das douradas cismas. »

Rio de Janeiro, et il écrit, entre 1846 et 1847, pour le *Jornal do Comércio*, des feuilletons critiques intitulés *A Semana Lírica*. Si Martins Pena reste une figure marginale pour le champ littéraire, ces faits indiquent toutefois une certaine notoriété et même la reconnaissance d'une autorité en ce qui concerne les arts du spectacle.

Cependant, le travail, aussi bien au sein du Conservatório que comme feuilletoniste, n'est pas exempt de problèmes pour Pena. Dans ses feuilletons, l'auteur n'hésite pas à afficher ses désaccords avec les avis de ses collègues de censure et les critiques émises à l'encontre des comédiens et directeurs des théâtres lui valent de nombreuses inimitiés. Et nous croyons que ces polémiques ne peuvent pas être dissociées de son travail comme écrivain, étant donné que lui-même a vu ses pièces censurées.

Son premier problème avec le Conservatório a lieu quand le théâtre de São Francisco demande une permission pour créer, en 1844, *O juiz de paz da roça* et *A família e a festa na roça*. Le portrait en rien flatteur de la figure du juge de paix que l'auteur esquisse dans la première pièce semble déranger le censeur, avocat et juge de droit André Pereira Lima, qui la considère offensante pour les institutions brésiliennes :

O juiz de paz da roça est une farce écrite en bas comique, dénuée de tout ce qu'on peut souhaiter soit pour le divertissement de l'esprit, soit pour l'amélioration des coutumes. Elle offense à tort les institutions du pays, choque sa dignité et je la considère donc en circonstance comme ne pouvant être représentée²⁵⁸.^[75]

L'avis rendu par le deuxième censeur, l'écrivain Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891), est différent et favorable à l'autorisation de la représentation, mais seulement après la modification de certaines phrases qui « se prêtaient facilement à une mauvaise interprétation » et qui pouvaient heurter la « délicatesse du sexe auquel n'est pas interdit le spectacle de comédie comme dans la Grèce antique²⁵⁹. » La question est tranchée par le président du Conservatório, Diogo Soares da Silva de Bivar (1785-1865), qui autorise la pièce à être jouée au São Francisco. Cependant, notons que les comédies de Martins Pena ne semblent pas être très appréciées par ses collègues censeurs, car le censeur de l'autre pièce, Sebastião Machado Nunes, considère *A família e a festa na roça*, comme une « production sans aucun mérite, » mais il autorise sa représentation car elle ne heurte pas les bonnes mœurs.

Os ciúmes de um pedestre, comédie envoyée au Conservatório l'année suivante, subit une censure encore plus rigide. Elle tombe, encore une fois, entre les mains d'André Pereira

²⁵⁸ *Encaminhamento dos pedidos de exames censórios para as peças: O juiz de Paz da Roça e A Família ou a Festa na Roça, para serem apresentadas no Teatro São Francisco*. Rio de Janeiro, 10/05/1844. Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, Documento 46, I-08,01,046.

²⁵⁹ *Ibid.* « [...] tomavam-se facilmente a má parte [...] a delicadeza do sexo ao qual não é vedado o espetáculo de comédias como na antiga Grécia. »

Lima, qui opte pour sa censure en raison de quelques « scènes de vie domestique bien peu décent[es] [et] deux allusions à [son] avis inexcusables dont la représentation ne doit pas être permise²⁶⁰. » En effet, Martins Pena fait allusion à deux faits divers qui occupent les pages des journaux cariocas de l'époque : celui d'un jeune portugais amoureux déporté après avoir été surpris s'introduisant dans la maison de son aimée par le toit, et celui d'un homme qui avait été surpris avec le corps d'un esclave, enroulé dans un tapis et qu'il voulait jeter dans la mer. À cela s'ajoute une raison supplémentaire pour le deuxième censeur, Luís Honório Vieira Souto – selon Magalhães Júnior²⁶¹ quelqu'un de très lié à João Caetano, pour qui il a traduit des pièces françaises et dont il a, de plus, épousé la belle-fille, fille de la comédienne Estela Sezefreda : ce serait une parodie d'*Othello*, plus précisément de la scène dans laquelle le protagoniste force Edelmunde à lire la carte par laquelle elle renonce au mariage avec le maure²⁶², scène qui, selon le censeur, pourrait être interprétée comme une parodie du grand acteur brésilien, qui avait tenu un de ses rôles les plus célèbres dans *Othello*. Martins Pena, contraint de modifier sa pièce, exprime son dépit dans une carte adressée au premier secrétaire du Conservatório et son ami personnel, José Rufino Rodrigues de Vasconcelos (1807-1893) :

Dieu me donne de la patience avec la censure... il coûte beaucoup de gagner la vie de manière honnête... le mieux est de voler les coffrets de la Nation, et pour ça il n'y a pas de Censure. [...] M. le censeur... le pauvre ! Je pense qu'il a une cataracte... dans l'intelligence, puisqu'il a vu une attaque contre João Caetano où il n'y avait qu'une simple parodie d'*Othello* ; parodies qui sont permises dans les lieux les plus civilisés du monde²⁶³.^[76]

Peut-être que cela explique la mauvaise humeur de l'auteur envers la censure dans ses feuilletons. Cela est particulièrement visible dans celui du 17 janvier 1847. En cause, la censure de l'opéra-comique *Les Diamants de la couronne* d'Auber. La pièce fut censurée parce qu'elle met en scène la cour portugaise, en particulier Maria I, arrière-grand-mère de l'empereur du Brésil, D. Pedro II, d'une manière peu flatteuse, fait qui, selon le censeur, pourrait être interprété comme un affront à la monarchie. La solution trouvée par la direction

²⁶⁰ *Requerimento ao Conservatório Dramático Brasileiro solicitando exame censório para e pa: O ciúme de um pedestre*. Rio de Janeiro, 29/12/1845. Coleção Conservatório Dramático Brasileiro, Doc. 90, I-08,03-055. « [...] cenas de vida doméstica bem pouco decente [*sic*] apresenta duas alusões a meu ver indesculpáveis et cuja representação se não deve permitir. »

²⁶¹ MAGALHÃES JÚNIOR R. *Martins Pena e sua época...*, op. cit., p. 162.

²⁶² L'*Othello* en question n'est pas l'original de Shakespeare, mais l'adaptation de Ducis.

²⁶³ Cité par MAGALHÃES JÚNIOR R., *Martins Pena e sua época...*, p. 167. Italiques comme dans l'original. Rappelons, d'ailleurs, que ce n'était pas la première fois que Martins Pena parodie Shakespeare. Il l'avait déjà fait dans *Um Judas no Sábado de Aleluia* (voir ARÊAS V., *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*, São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. 231-261.

du théâtre de São Francisco, où la pièce devait être jouée, consistant à déplacer l'action au Danemark, est l'opportunité pour Martins Pena de distiller tout son sarcasme :

La pièce se passe au Danemark, Dieu merci ! [...] En correspondance avec ce changement, on a fait des changements identiques dans les noms des personnages ; tout s'est *danemarquisé*. Santa Cruz est devenu Turvik, Pedro est devenu Peters. Faites cette transformation, Jésus, mon Dieu ! Quel étonnant miracle a eu lieu ! L'opéra a cessé d'être antimonarchique, antidynastique²⁶⁴.

Posture bien différente de celle que nous trouvons dans la préface de *D. Leonor Teles*, où l'auteur cherche à protéger la réputation d'un ancien monarque portugais. Le feuilletoniste moque aussi les contradictions qui résultent de cette modification, comme le fait que, au milieu de tous ces noms *danemarquisés*, il reste toujours un Sebastião.

Mais Martins Pena ne se borne pas à ces moqueries, il profite de l'occasion pour critiquer ouvertement le Conservatório. Il condamne les excès des censeurs et l'arbitraire des critères pour le jugement des pièces. Mais il va plus loin encore et met à mal un des plus chers présupposés des hommes de lettres de l'époque : celui selon lequel le théâtre serait une école de mœurs. Dans un article tout rempli de sarcasme, nous ne pouvons pas manquer d'entrevoir une amertume qui trouve ses origines dans la censure de ses propres pièces :

La qualité la plus distincte des nobles censeurs est un zèle contre l'amour et les petits péchés qu'il fait commettre, il s'agit d'une ferveur sainte pour l'honnêteté du mariage, c'est une guerre sainte contre certaines plaisanteries moins discrètes ; qualités très respectables, qui pourront bientôt finir avec toutes ces compositions qui réveillent le rire, même des plus soucieux ; mais qui, en compensation, en prenant littéralement l'extravagant axiome « le théâtre est une école des mœurs », nous donneront bientôt des représentations théâtrales aussi amusantes qu'un cours de logique le jour de la soutenance des conclusions... Comme si la moralité publique avait quelque chose à gagner avec cela²⁶⁵ !^[77]

Si maintenant il critique cet « extravagant axiome », il faut noter que quelques années auparavant, dans la préface de *D. Leonor Teles*, il avait conclu la présentation de son œuvre avec l'affirmation qu'il aurait « présenté dans ce drame les leçons morales suivantes²⁶⁶ : » que

²⁶⁴ PENA L. *Folhetins...*, *op. cit.*, p. 112. Italiques comme dans l'original. « A peça se passa na Dinamarca; ainda bem. [...] Em correspondência a essa mudança, fizeram-se mudanças idênticas nos nomes dos personagens: tudo passou a dinamarquesar-se. Santa Cruz passou a ser Turvik, Pedro passou a ser Peters, e assim por diante. Devido a esta transformação, Jesus, meu Deus! Que espantoso milagre se operou! A ópera cessou de ser antimonárquica, antidinástica »

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶⁶ PENA L. *Teatro de Martins Pena...*, *op. cit.*, v. 2, p. 116. « Apresentei neste drama as seguintes lições morais. »

D. Leonor est châtiée à cause de son ambition, D. Fernando pour sa faiblesse et son inconstance et Andeira pour sa cupidité.

Enfin, en ce qui concerne la nécessité de la censure, Martins Pena s'écarte sur un point fondamental des hommes de lettres engagés dans la mission de construire un théâtre national. Tandis que ceux-ci voient dans la censure un instrument essentiel de « civilisation » de la scène brésilienne et réclament même son développement et le droit d'interdire une pièce non seulement en fonction de son immoralité, mais aussi pour sa qualité esthétique, celui-là voit dans le travail des censeurs une menace même à l'existence du théâtre national :

Inutilement toutefois les censeurs essaient de tirer la voiture de la civilisation et du progrès ; au contraire, ils pourront contribuer à la mort et à l'extinction du théâtre en langue portugaise dans notre pays, mais ils ne réussiront pas à l'emmener jusqu'à ces beaux temps d'hypocrisie et d'affectation de moralité qui sont si loin de la vraie moralité²⁶⁷.^[78]

Martins Pena et les directeurs de théâtre : une relation délicate.

Aussi, sa relation avec les imprésarios des maisons de spectacle à Rio de Janeiro semble avoir été compliquée, marquée par la collaboration, mais aussi par des conflits.

Selon les propos rapportés par Luiz Francisco da Veiga, le neveu de Martins Pena lui aurait raconté que João Caetano dos Santos avait beaucoup combattu l'auteur. La raison probable, ajoute Veiga, serait le fait que Pena écrivait des comédies, genre littéraire qui ne correspondait pas à la personnalité du comédien²⁶⁸. Magalhães Júnior affirme que l'auteur aurait vécu ses derniers jours frustré, chagriné « pour n'avoir jamais été représenté par le plus grand acteur brésilien de son temps²⁶⁹ » Toutefois, sauf pour le cas de la parodie d'*Othello*, rien dans les écrits laissés par ces deux personnages ne nous permet d'imaginer une relation particulièrement conflictuelle. Dans ses *Lições Dramáticas*, le comédien se souvient de « [son] ami Pena » comme de « notre Molière brésilien, [...] de regretté souvenir²⁷⁰, » et affirme même qu'*Othello* était une des pièces favorites de l'écrivain. De son côté, si l'auteur critique beaucoup l'administration du théâtre de S. Francisco dans ses feuilletons, il épargne toujours João Caetano et salue « sa grande persévérance et sa volonté de plaire²⁷¹. » De même, il dénonce la concurrence déloyale du théâtre de São Pedro (feuilleton du 26 juin 1847), se

²⁶⁷ PENA L., *Folhetins...*, *op. cit.*, p. 111.

²⁶⁸ VEIGA L., « Luis Carlos Mantins Penna... », *op. cit.*, p. 397.

²⁶⁹ MAGALHÃES JÚNIOR R., *Martins Pena e sua época...*, *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁰ SANTOS J. *Lições Dramáticas*, *op. cit.*, p. 73. « [...] nosso Molière brasileiro o Sr. Luís Carlos Martins Pena, de saudosa recordação [...] meu amigo Pena »

²⁷¹ PENA L., *Folhetins...*, *op. cit.*, p. 139. « grande perseverança e vontade de agradar. »

montre favorable à la concession de loteries à l'entreprise du comédien (21 septembre 1847), salue ses efforts de formation de nouveaux comédiens brésiliens (6 juillet 1847) et affirme qu'il mérite une compagnie plus digne de son talent et de ses efforts (27 avril 1847).

Toutefois, notons que, après *O Juiz de paz da roça* et *Um sertanejo na corte* – celle-ci jouée au bénéfice de l'épouse de João Caetano, Estela Sezefreda –, toutes les autres comédies de Martins Pena ont été représentées par la compagnie concurrente, celle du théâtre de São Pedro et, pour la plupart, au bénéfice d'artistes portugais ainsi que de Germano Francisco de Oliveira (1820-?), le principal rival de l'acteur brésilien. Et c'est exactement la représentation d'une de ses comédies que Dias de Mota utilise pour attaquer le théâtre de São Pedro.

Nous avons vu que le parlementaire évoquait dans ses discours le lien de José Bernardino de Sá avec la traite négrière. Lors d'une des discussions sur la concession de loteries, il affirme que le progrès de l'art dramatique ne sera pas possible si l'on continue « à mettre en scène des pièces ridicules, comme une qui a été représentée y a quelques jours au le théâtre de S. Pedro, et, comble de malheur, devant la famille impériale. » Plus tard, l'élu Nicolau Francisco dos Santos França Leite (1803-1867), en réponse aux attaques de la part d'*O Mercantil*, revient sur les discours de Dias da Mota et rappelle que celui-ci faisait référence à « une pièce dramatique dans laquelle paraît en scène un contrebandier d'Africains qui en apportait un dans un panier, » mais il se défend d'avoir critiqué la direction du São Pedro ; au contraire, pour lui, la faute reviendrait au public, qui regarde et applaudit « ces contrebandiers qui nous ont mis dans une si difficile position, qui font tant de mal au pays²⁷². » La pièce en question est *Os dois ou o inglês maquinista*. Le problème avec la pièce réside particulièrement dans la scène XIII :

Rentre Negreiro, accompagné d'un esclave de gain avec un panier sur la tête.

NEGREIRO – Bonsoir.

CLEMENCIA – Donc vous êtes de retour ? Qu'est-ce que vous apportez avec ce noir ?

NEGREIRO – Un cadeau que je vous apporte.

CLEMENCIA – Voyons.

NEGREIRO – Quelque chose d'insignifiant... Arrea, père ! (*Negreiro aide le noir à descendre le panier.*)

CLEMENCIA – Découvrez. (*Negreiro découvre le panier et un gamin en tanga et bonnet pointu se lève.*) Oh !

MARIQUINHA, *en même temps* – Oh !

²⁷² *APB*, 1845, t. 2, p. 864. « [...] uma peça dramática em que aparece em cena um contrabandista de africanos trazendo um debaixo de um cesto [...] tais contrabandistas que em tão difícil posição nos hão posto, que tanto mal fazem ao país. »

FELICIO, *en même temps* – Un *meia-cara* !
 NEGREIRO – Donc ? (*Pour le gamin*) Bouge-toi !
 CLEMÊNCIA – Quel mignon !
 NEGREIRO – Ah, ah !
 CLEMENCIA – Pourquoi le panier ?
 NEGREIRO – À cause de la police...
 CLEMENCIA – Bien pensé. (*En train d'examiner le gamin*) Il est grassouillet... de bonnes dents...
 NEGREIRO, *à part, avec Clemência* – C'est un des débarqués hier au Botafogo²⁷³.^[79]

Dans cette pièce, Martins Pena profite d'un sujet d'actualité, les pressions anglaises pour mettre fin à la traite négrière – qui, pourtant, était interdite au Brésil depuis 1831²⁷⁴ – pour nous offrir un portrait peu flatteur de la société brésilienne de l'époque, avec un contrebandier d'Africains qui travaille librement avec la connivence de la société et un Anglais qui imagine des coups pour escroquer les Brésiliens, les deux disputant l'amour de Mariquinhas. Tout est très différent de l'image de pays civilisé que les élites voulaient donner à leur pays. Le malaise des députés n'a donc rien d'étonnant.

Plus étonnant, en revanche, est le fait que cette pièce soit jouée dans un théâtre dirigé par quelqu'un qui avait fait fortune dans la traite négrière, surtout parce que Pena ne se limite pas à un portrait peu élogieux d'un contrebandier abstrait, il fait une allusion bien directe :

FELICIO – M. Negreiro, à qui appartient le Brick *Veloz Espadarte*, emprisonné hier près de Fortaleza de Santa Cruz par le croiseur anglais, pour avoir à bord trois cents Africains ?
 NEGREIRO – Un pauvre diable qui est fou... Mais c'est bien fait, pour ne plus être imbécile. Qui peut aujourd'hui faire entrer dans la baie un bateau avec une charge similaire ? Il faut être un âne. On a une côte si longue et quelques autorités si condescendantes !...²⁷⁵^[80]

²⁷³ PENA L. *Comédias (1833-1844)...*, *op. cit.*, p. 188-90. Un esclave de gain [*escravo de ganho*] était un esclave qui réalisait des services à des tiers, qui les payaient au propriétaire. Un *meia-cara* était un esclave introduit dans le Brésil de manière illégale par un contrebandier.

²⁷⁴ Après l'Indépendance, le Brésil subit des pressions de plus en plus intenses des puissances économiques européennes, surtout l'Angleterre, pour abolir l'esclavage. La loi Feijó de 1831 garantissait la liberté à tout Africain débarqué sur la côte brésilienne, mais elle n'a jamais été appliquée *de facto*, et la traite négrière continuait avec la connivence des autorités, en dépit des lois nationales et des traités internationaux. En 1845, le parlement du Royaume-Uni promulgue le *Slave Trade Suppression Act* ou *Aberdeen Act*, qui autorise la capture, dans l'Atlantique, par la marine britannique de tout bateau soupçonné de transporter des esclaves. La capture de nombreux bateaux, parfois appréhendés déjà en eaux territoriales brésiliennes, provoque la colère de plusieurs hommes politiques, même dans les rangs des abolitionnistes, qui voyaient dans cette mesure un affront à la souveraineté nationale, et cela ouvre une période très compliquée pour les relations diplomatiques entre Rio de Janeiro et Londres. Voir CHALHOUB S., *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012. Pour l'action anglaise, voir LEITE A., *O tráfico negreiro e a diplomacia britânica*, Caxias do Sul, EDUCS, 1998.

²⁷⁵ PENA L. *Comédias...*, *op. cit.*, p. 146.

« Veloz » et « Espadarte » étaient deux bateaux qui ont vraiment existé, et le propriétaire du second n'était autre que le président du théâtre de São Pedro, José Bernardino de Sá²⁷⁶. Toutefois, dans ses *Folhetins*, Martins Pena évite toute critique envers celui-ci. Il adopte à peu près la même position que vis-à-vis de João Caetano : il critique les représentations et les artistes, fait de durs reproches à la direction, mais il épargne toujours le chef de l'établissement. Par exemple, dans le feuilleton du 29 juin, intitulé *Crise teatral*, il brosse un portrait très dramatique de la situation du théâtre de São Pedro, qui serait au bord de la faillite, avec plusieurs mois de salaires non payés aux artistes. Il se plaint en particulier de la situation de la compagnie dramatique, où il nous semble évident qu'il s'agit de l'avis d'un dramaturge qui a du mal à se faire jouer :

Depuis des mois qu'on n'étudie pas un seul drame nouveau, on n'a qu'entretenu la curiosité publique et fait croire qu'il y a encore une compagnie dramatique, avec la représentation de pièces vieilles et improductives. Les acteurs se plaignent de l'abandon dans lequel ils sont laissés, et le public les fuit à cause du manque de nouveauté. Par économie, on ordonne aux inspecteurs de scène de ne pas acheter pas de traductions de comédies et de drames nouveaux, et ainsi sont épargnés quatre-vingts ou cent mil réis. [...] Il nous semble que la direction prétend conserver un simulacre de compagnie dramatique uniquement pour honorer les compromis assumés avec la concession des loteries²⁷⁷.^[81]

Mais il évite de critiquer ouvertement le président, qui, d'ailleurs, « on a le plaisir de le dire, peut soutenir [la compagnie] avec des sacrifices personnels, » mais « personne n'a le droit d'exiger autant de votre excellence. » Au contraire, la faute reviendrait plutôt à ses « conseillers qui font de la manivelle de leurs affections et intérêts²⁷⁸. » Cela n'empêche pas qu'il reçoit, quelques jours plus tard, une réponse virulente publiée dans les pages d'*O Mercantil* :

Tout le monde sait que M. Pena vendait au théâtre ses compositions et ses traductions, et qu'en plus de la ressource pécuniaire, il était considéré comme un employé de la maison, et avait donc entrée gratuite dans les spectacles. Dernièrement, le théâtre n'a pas acheté ses traductions car il a beaucoup de pièces qui n'ont pas encore été mises en scène ; et aussi parce que celles de M. Pena sont très inférieures à celles qui sont déjà achetées ; l'inspecteur de scène, ne voulant pas offenser l'amour propre de l'excellent vendeur de comédies en lui disant qu'elles ne valaient rien, s'est excusé en évoquant la nécessité dans laquelle se

²⁷⁶ Costa-LIMA NETO L. « Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial », *op. cit.*, p. 112.

²⁷⁷ PENA L *Folhetins...*, *op. cit.*, p. 271.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 271-272. « [...] apraz-nos dizê-lo, pode sustê-la com sacrifícios pessoais [...] ninguém tem o direito de tanto exigir de S.S.^a [...] conselheiros que o fazem manivela de suas afeições e interesses. »

trouvait l'entreprise d'être économe ; M. Pena n'a pas compris, et il s'est fâché de ne pas réaliser la vente de ses rossignols²⁷⁹.^[82]

Luiz Carlos-Lima Neto observe les termes utilisés pour qualifier l'auteur : « employé de la maison », « vendeur de comédies », des qualificatifs qui mettent en évidence son rôle subalterne et lui nient le statut d'artiste ou d'écrivain au même titre que les écrivains organiques ou les vedettes de la compagnie lyrique.

Martins Pena ne semble pas rester impassible face aux critiques de ses contemporains. Au contraire, ses réactions aux échecs successifs, comme l'abandon temporaire de l'écriture dramatique après l'échec de ses drames, le changement radical de posture en ce qui concerne le travail du dramaturge, son amertume face au travail du Conservatório – qu'il a pourtant aidé à fonder – qui rappelle la censure de ses propres pièces, son exaspération à cause du manque de renouvellement du répertoire du São Pedro, qui n'est pas sans lien avec sa volonté de vendre ses pièces..., tout cela indique un personnage sensible au jugement de ses pairs, qui veut être une voix active et reconnue dans son milieu, mais qui peine à trouver une place et une identité au sein d'une société du spectacle encore très restreinte qui semble lui accorder une place marginale et qui oppose de nombreux obstacles à sa réussite. Cette position qu'il occupe semble même déterminer son jugement sur la situation du théâtre brésilien jusqu'à le conduire à la conclusion que sa décadence est inexorable.

Martins Pena et la décadence du théâtre

En effet, lire les feuilletons de Martins Pena, c'est accompagner l'évolution d'un personnage de plus en plus pessimiste. Il dégage peu à peu l'analyse des spectacles pour se concentrer sur la situation des compagnies des théâtres de Rio de Janeiro ; sa critique sur les artistes est plus acérée ; à chaque feuilleton, il se montre moins patient avec le comportement du public ; son humour, toujours ironique, devient plus cynique. Et même comme feuilletoniste, Pena lui-même exprime, face aux attaques des personnalités qu'il critique, toute sa désolation et son désenchantement avec son travail de critique théâtral dans son feuilleton :

On peut comparer un feuilletoniste critique-théâtral à l'homme qui, ayant devant lui une corbeille de fruits, choisit de savourer ceux qui sont endommagés et imparfaits [...] Le public va au théâtre pour jouir de ce qu'il y a de bon, et le feuilletoniste pour décortiquer ce qui est mauvais ; agréable loisir est celui-là, désagréable occupation est celle-ci. Il monte en scène n'importe quel opéra médiocre : le spectateur, indifférent, ne retourne pas au théâtre pour l'écouter une

²⁷⁹ *O Mercantil*, 08/07/1847, cité par COSTA-LIMA NETO, L. « Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial, » *op. cit.*, p. 116.

deuxième fois, et le malheureux critique, lié à cet inconfortable poste, accompagne toutes les somnolentes représentations, jusqu'à ce qu'il disparaisse pour toujours. [...] Le public jouit de ce qu'il y a de vraiment bon dans le théâtre, il applaudit à l'artiste qui chante bien et ainsi se fait des amis, tandis que le feuilletoniste crée des inimitiés à cause de ses censures, comme c'est son devoir, à l'égard de l'artiste qui fait mal son devoir. Le critique théâtral peut louer pendant des mois entiers n'importe quel chanteur, il n'en fera pas pour autant son obligé et un homme reconnaissant [...] mais si un jour il exerce contre lui la plus légère censure, il est certain qu'il l'aura pour ennemi. On sait que, pour les chanteurs de nos théâtres, cent louanges ne contrebalancent pas une ligne d'innocente critique²⁸⁰.^[83]

À vrai dire, la critique de Martins Pena n'est pas si innocente que ça. De la même façon que la plupart des textes qui se veulent critiques à cette époque, l'auteur montre un goût prononcé pour la polémique et parfois il lance des attaques qui frôlent la pure provocation. Un exemple en est la polémique avec le chanteur de la troupe lyrique française Edmond Mullet, à qui l'écrivain s'en est pris de manière particulière. En fait, Martins Pena semble choisir quelques artistes en particulier pour les critiquer ou en louer le talent. Le feuilletoniste lui-même avoue avoir eu un « dialogue » avec sa conscience sur ses préférences, se demandant s'il ne laissait pas ses inclinaisons particulières guider son évaluation critique :

« – Feuilletoniste - Qu'est-ce que tu veux, conscience ? – Es-tu amoureux de Mlle Duval ? – Dieu nous en préserve ! – Dieu nous en préserve ? Et pourquoi ? Comme artiste, elle ne possède pas toutes les séductions ? – J'avoue que c'est vrai ; mais un feuilletoniste ne tombe amoureux de personne, ou, pour parler de manière plus rigoureuse, ne doit tomber amoureux de personne, parce que non seulement il serait inapte à bien juger, mais il ferait de chaque feuilleton une petite lettre d'amour. » Avec cette réponse, notre conscience a souri, et a continué : « Tu es sûr ? – Tout à fait sûr. – Donc pourquoi en fais-tu toujours l'éloge ? – Probablement parce qu'elle le mérite. – Et Mullet mérite aussi toutes ces censures ? – Je crois que oui. – Veille bien à ce qu'il n'y ait pas une dose d'indisposition dans ta manière de le juger. – Quelle diable d'indisposition tu veux que j'aie contre un jeune homme qui ne m'a jamais offensé et avec qui je n'ai aucune relation ? – Mais comment expliques-tu donc cette critique dont tu le poursuis toujours ? – Il est aussi mauvais artiste ? – Mauvais artiste, je n'ai jamais dit qu'il l'était, j'ai toujours reconnu son talent musical et sa virtuosité scénique ; mais il lui manque la voix qui est la principale qualité d'un chanteur, et c'est donc la critique que tu imagines fille d'une indisposition personnelle²⁸¹.^[84]

²⁸⁰ PENA, L. *Folhetins...*, *op. cit.*, p. 363.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 315-316.

Mulot ne partage pas l'avis du feuilletoniste et il fait publier, dans le *Jornal do Commercio*, une lettre adressée au rédacteur, où il dit ne vouloir plus « être exposé à lire des âneries pareilles à celles que renferme [son] feuilleton », raison pour laquelle il se « prive dorénavant du plaisir de lire [son] journal. » Il se plaint notamment de « voir sans cesse dans [ses] articles le blâme sans éloge, quand on sait les mériter cependant. » Il finit sa lettre avec une insulte dirigée directement contre le feuilletoniste : « Je méprise et continuerai à mépriser les boutades d'une critique imbécile et ignorante²⁸². » Un détail intéressant est que l'acteur écrit un post-scriptum où il autorise le rédacteur à publier sa lettre, ce que le journal fait. Cela montre combien la polémique fait partie d'une stratégie commerciale des journaux, qui non seulement lui donnent libre cours, mais la stimulent.

Martins Pena, de son côté, franchit allègrement la frontière entre la critique acérée et le simple échange d'offenses, ce qu'il fait d'une manière que nous pouvons qualifier d'enfantine. Il rappelle la signification en français du nom de l'acteur, *mulot*, qui désigne une espèce de souris des champs, et il le traduit en portugais : *arganaz*. Dès lors, dans ses feuilletons, Edmond Mulot devient *Arganaz*, ou *Mulot-Arganaz*.

Finalement, Martins Pena semble s'être fait de nombreux ennemis, d'importantes personnalités du milieu théâtral à qui la critique ironique de l'auteur ne plait pas. À la fin, nous trouvons un auteur exclu des théâtres brésiliens²⁸³ et désolé de la situation de la scène locale. Il y a une évidente évolution dans la manière dont Martins Pena juge le panorama théâtral de Rio de Janeiro. Dans le feuilleton du 27 avril 1847, nous lisons que « l'art dramatique est endormi chez nous, et quand parfois il se réveille, c'est pour se traîner mesquin et abandonné, jusqu'à tomber de nouveau. Tandis que son rival lyrique se montre bruyant et plein de fierté, lui, misérable, apparaît honteux et caché dans les coulisses²⁸⁴. » Deux mois plus tard, le 29 juin, il dénonce la crise financière du théâtre São Pedro et somme le gouvernement à agir²⁸⁵, situation qui ne va que s'aggraver au fil des semaines. Le 21 septembre, c'est le tour du théâtre de São Francisco, qui, depuis quelques mois, compte avec la troupe de João Caetano et la troupe lyrique française qui était au São Januário, mais il met encore son espoir dans la direction de l'acteur, surtout après avoir reçu un subside mensuel :

Si nous ne comptons pas avec la régénération à laquelle sont soumises toutes les choses dans ce monde sublunaire, nous irions au théâtre de São Francisco

²⁸² *Jornal do Commercio*, 02/09/1847.

²⁸³ La dernière pièce de Martins Pena à être représentée a été *A barriga do meu tio*, le 17/12/1846.

²⁸⁴ PENA L. *Folhetins...*, p. 214-215. « A arte dramática está adormecida entre nós, e quando às vezes desperta é para arrastar-se mesquinha e abandonada, até cair em novo torpor. Enquanto a sua rival lírica se ostenta ruidosa e cheia de orgulho, ela, mísera, aparece envergonhada e a furto entre os bastidores. »

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 270-272.

uniquement pour pleurer sur la ruine et le discrédit dans lesquels est tombée sa compagnie lyrique. Grâce, pourtant, à ceux qui ont octroyé à M. João Caetano un subside mensuel pour la manutention du théâtre, nous nous attendons à y passer des agréables soirées²⁸⁶.^[85]

Enfin, le dernier feuilleton est publié le 6 octobre. Ici, Martins Pena raconte une petite histoire pour faire un bilan de la situation du théâtre brésilien. Il aurait reçu une lettre du monde de l'au-delà signée par Manuel Luís, l'ancien propriétaire du seul théâtre de Rio de Janeiro lors de l'arrivée de la famille royale portugaise en 1808. Celui-ci raconte ses errances à travers le paradis avec son ami Bellini, ses conversations sur le théâtre et la musique et comment il a obtenu l'autorisation de se promener dans Rio de Janeiro. De retour au ciel, il doit donner des nouvelles aux saints patrons, Saint Pierre et Saint François d'Assise, sur la situation de « leurs » théâtres, et la scène est dramatique :

J'ai regardé les deux saints, et comme je voulais parler, les sanglots m'ont étouffé la voix et je n'ai pu que pousser un long soupir. Bellini a voulu venir à mon secours ; toutefois, la commotion qui s'est emparée de lui, à cause des si mauvaises nouvelles qu'il allait donner, lui a étranglé la voix. Saint Pierre et Saint François ont compris parfaitement ce langage muet, et sachant que leurs théâtres étaient perdus, ils se sont lancés dans les bras l'un de l'autre et ont éclaté en larmes comme deux enfants. Ah ! Mon cher feuilletoniste, même les saints pleurent au ciel, à cause de l'état déplorable des théâtres de cette ville²⁸⁷.^[86]

Martins Pena, de son côté, en réponse à l'âme de Manuel Luís, ferme sa série de feuilletons avec un ton d'amertume et de désolation à cause d'un théâtre qui aurait perdu son ancien éclat :

Tu m'as dit que tu ne m'écrirais pas de sitôt sur les théâtres, et moi, à la réflexion des circonstances, je vais faire de même. Déclamer sur les ruines est de la compétence des philosophes et de poètes ; qu'ils pleurent les gloires passées de nos théâtres. De mon côté, je suspends pour l'instant mes revues. Si, un jour, ils sortent de l'abattement dans lequel ils se trouvent, et personne ne désire ça plus que moi, je continuerai leur chronique avec l'impartialité de toujours²⁸⁸.^[87]

Mais le dépit de l'auteur mérite d'être mis en perspective : il avait été nommé à un poste à l'ambassade brésilienne à Londres, le 20 août 1847. Son dernier feuilleton fut publié quatre jours avant son embarquement, le 12 octobre. Martins Pena ne verra plus jamais le Brésil : il demandera une licence pour rentrer en 1848 pour soigner sa santé, mais, après avoir

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 368.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 377-378.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 378.

embarqué à Londres, il se verra obligé de rester en Lisbonne à cause de l'aggravation de sa maladie. Il y mourra le 7 décembre 1848²⁸⁹.

Le nationalisme et la postérité de Martins Pena :

L'homme de théâtre et l'expression de la nationalité.

D'après Vilma Arêas, deux approches opposées ont monopolisé le débat autour de la figure de Martins Pena jusqu'à la fin du XX^e siècle, qui peuvent être résumées dans la vision de Sílvio Romero et de José Veríssimo²⁹⁰. Celui-ci, critique littéraire par excellence, reconnaît en lui les qualités nécessaires pour écrire une pièce de théâtre, mais il ajoute que « Martins Pena n'est plus que ça, un auteur de théâtre²⁹¹. » Romero, en revanche, qui cherche à faire une lecture sociologique de l'œuvre littéraire, salue l'auteur par ses aspects extra-littéraires/théâtraux, comme un document qui fait le portrait de la société brésilienne :

L'écrivain photographie son milieu avec une spontanéité étonnante, cette facilité presque inconsciente et organique, est le plus grand éloge à son talent. Si l'on perdait toutes les lois, les écrits, les mémoires de l'histoire brésilienne des premiers cinquante ans de ce XIX^e siècle [...] et il ne nous resterait que les comédies de Pena, il serait possible de reconstruire avec elles la physionomie morale de toute une époque²⁹².^[88]

Pour lui, le principal mérite de l'écrivain est « plus dans les situations dans lesquelles il mettait ses personnages que dans l'intrigue de l'action, qui était toujours simple²⁹³. » Dans son histoire de la littérature brésilienne, Romero classe les auteurs en trois catégories selon leurs « mérites » : primaires, secondaires et tertiaires. Toutefois, ce qui définit le « mérite » d'un écrivain, ce n'est pas la qualité esthétique de ses écrits. Les « primaires » sont « les esprits de valeur, qui, par leur action énergique, représentent un principe quelconque de sélection, de différenciation nationale, et d'incitation au progrès. » Si Martins Pena fait partie de ce groupe, c'est parce qu'il « symbolise le ridicule populaire contre l'ennuyante bourgeoisie (héritage portugais) des temps de la *Regência* et du *segundo Reinado*²⁹⁴. » Cela

²⁸⁹ MAGALHÃES JÚNIOR, R., *Martins Pena e sua época...*, op. cit., p. 243-245.

²⁹⁰ ARÊAS, V. *Na tapera de Santa Cruz...*, op. cit., p. 1-9.

²⁹¹ VERÍSSIMO, J., *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assi*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1998, p. 361. « E Martins Pena não é senão isto, um escritor de teatro ». Pour une brève introduction à la pensée et aux références intellectuelles de Romero et Veríssimo, revoir notre introduction.

²⁹² ROMERO, S., *Martins Penna...*, op. cit., p. 86-87. »

²⁹³ *Ibid.*, p. 75. « [...] mais nas situações em que colocava os personagens do que no trecho da ação, que era sempre simples. »

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 58-59. « [...] aqueles espíritos de valor, que, por sua ação enérgica, representam um princípio qualquer de seleção, de diferenciação nacional e de incentivo de progresso. [...] simboliza o ridículo popular contra a chata burguesia (herança portuguesa) dos tempos da Regência e do segundo Reinado. »

signifie que son œuvre théâtrale est revalorisée exactement pour ce qui la faisait marginale à l'époque de sa représentation et en fonction d'une lecture qui voit dans ses comédies une sorte de nationalisme en rupture avec une tradition importée.

Une approche proche de celle de Romero semble prévaloir dans les travaux d'histoire culturelle jusqu'à nos jours – Barbara Heliodora, par exemple, considère que Martins Pena « fait vivre, pour nous, toute ce que la richesse visuelle du *Voyage pittoresque au Brésil*, de Debret, nous montre²⁹⁵. » –, comme une source qui donnerait à voir la société de l'époque, un portrait plus ou moins limpide, de lecture plus ou moins directe, de la réalité sociale²⁹⁶. Mais cette vision ne fait pas l'unanimité. Wilson Martins reproche à Romero de réduire les pièces du dramaturge à un simple document d'époque, ce qui empêcherait une bonne appréciation esthétique de Martins Pena en tant que dramaturge, c'est-à-dire un auteur qui écrit pour la scène²⁹⁷. En ce sens, une autre approche se trouve chez un écrivain qui domine la technique de la scène, ce qui fait de lui un légitime dramaturge, en opposition aux écrivains organiques, qui font de la littérature sans se soucier du jeu scénique²⁹⁸.

Surtout, la mémoire du théâtre brésilien semble avoir consacré l'imaginaire d'un auteur vraiment *national*, le légitime représentant d'un art populaire et brésilien, en opposition notamment au chef de file des romantiques :

Gonçalves de Magalhães essaie l'ouverture pour le futur, il cherche à ouvrir des chemins, il aspire à la réalisation tropicale du *Zeitgeist*. [...] Avec un pied à Paris et l'autre à Rio de Janeiro, ses pas ont toujours été un dessin sinueux. De là l'impossibilité de transit de l'annonce pour l'instauration. Instauration signifie fonder, produire originairement, modifier le cours naturel du mot. Le premier engagement d'instauration ne sera pas trouvé chez les auliques de D. Pedro II. Il pourra être surpris dans les coulisses d'une scène anonyme, chez le dramaturge d'*O Juiz de Paz*

²⁹⁵ HELIODORA B., *Martins Pena...*, *op. cit.*, p. 7. « [...] ele faz viver, para nós, tudo o que a riqueza visual da *Viagem pitoresca ao Brasil*, de Debret, nos mostra [...] ». Heliodora considère que « le théâtre reflète toujours, avec la plus grande justesse, le monde dans lequel il est inscrit. » (p. 8)

²⁹⁶ Voir, par exemple BEIGUELMAN P., « Análise literária e investigação sociológica. » dans *Viagem sentimental a Dona Guidinha do Poço*, São Paulo, Arquivo do Estado, 1990, p. 67-77. ; RONDINELLI, B., *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara : uma leitura de O judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*. Dissertation de maîtrise, Universidade de Campinas, 2012 ; SILVA F., *Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX*, Dissertation de maîtrise en Théorie littéraire, Universidade Federal de Pernambuco, 2009. Pendant nos recherches, nous avons repéré une quantité énorme de travaux (livres, thèses, articles...) sur Martins Pena. Il nous semble hors de doute qu'il est un des auteurs les plus étudiés par son théâtre. En ce sens, notons le grand intérêt des historiens, apparemment plus intéressés par cet auteur que les chercheurs des départements de littérature. De l'autre côté, Gonçalves de Magalhães est, sans aucun doute, beaucoup plus étudié pour sa poésie. En ce sens, il nous semble que l'historiographie, depuis la fin du XIX^e jusqu'à nos jours n'a fait que renforcer l'opposition que nous observons entre les abordages de Veríssimo et de Romero.

²⁹⁷ MARTINS W. *História da inteligência brasileira...*, *op. cit.*, p. 244.

²⁹⁸ Décio de Almeida Prado, par exemple, le décrit, à côté de Luis Antonio Burgain, le principal auteur de mélodrames de l'époque, comme un « faiseur », en opposition aux écrivains romantiques, qui voient dans le théâtre un genre littéraire. (PRADO D. *O Drama Romântico...*, *op. cit.*, p. 53-58.)

da Roça. Le nouvel Être national apparaît dans et avec Martins Pena : plus que l'annonce, l'instauration²⁹⁹.^[89]

Le projet de l'opéra-comique national.

Toutefois, s'il est vrai que Martins Pena, dans ses comédies, se moque de la figure de l'étranger, la plupart du temps en l'insérant dans un univers qui oppose le cosmopolitisme urbain à la simplicité du monde rural, et qu'une notion plus ou moins plate de patriotisme apparaît souvent dans ses drames, il ne semble pas particulièrement pressé d'utiliser son espace dans le journal pour faire la défense d'un idéal nationaliste pour le théâtre brésilien. Il appelle l'État à venir en aide aux théâtres, fait l'éloge de João Caetano, l'« acteur national favori », mais à aucun moment il ne montre une forme d'animosité envers la présence d'artistes étrangers au Brésil ou ne critique un excès de pièces importées ou traduites sur les scènes brésiliennes. Au contraire, nous avons vu que la plupart de ses pièces ont vu le feu de la rampe pour la première fois lors de bénéfices de comédiens portugais. Par ailleurs, il félicite João Caetano pour avoir engagé la troupe française, après la rupture de celle-ci avec l'entreprise du São Pedro, « lourde et chère charge, » avec le seul but « de rendre son théâtre brillant³⁰⁰. » Il se montre même plein d'espoir quand, en 1847, le corps législatif finalement approuve, en régime d'urgence, la concession de loteries au comédien brésilien. Selon Pena, cela permettrait à João Caetano de redresser son théâtre parce que, « tout en conservant Mlle Duval, il va faire venir de l'Europe, où il a un agent qui n'attend que ses ordres, une compagnie française en tout supérieur à celle que nous avons³⁰¹. »

Une seule fois Martins Pena va au-delà des commentaires sur les spectacles et les coulisses des théâtres cariocas et soutient une mesure destinée à relever le niveau du spectacle brésilien. C'est l'idée qu'il présente dans son feuilleton du 6 juin 1847, quand il critique la mauvaise qualité des chœurs dans le théâtre lyrique carioca. La seule manière pour améliorer ce mal serait la création d'un conservatoire de musique, mesure pour laquelle, rappelle l'auteur, le corps législatif avait déjà octroyé des loteries, conformément le décret du 27 novembre 1841. En effet, cette année-là, le 23 juin, une représentation de la société *Musical* de Rio de Janeiro, signée par Fortunato Mazziotti (1782-1855), Francisco Manuel da Silva (1795-1865) et d'autres « professeurs³⁰² » de musique, est présentée au Parlement, sollicitant

²⁹⁹ MATOS T., *Martins Pena: construção e prospecção*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978, p. 23. Pour un aperçu de quelques visions sur l'auteur au XX^e siècle, voir l'article de ROSSETTI E., « Martins Pena e a crítica do século XX », *Revista Eletrônica de Educação e Ciência (REEC)*, v. 7, n° 2, 2017, p. 1-16.

³⁰⁰ PENA M., *Folhetins...*, op. cit., 120. « pesada e dispendiosa tarefa [...] tornar o seu teatro brilhante. »

³⁰¹ *Ibid.*, p. 368. « [...] conservando Mlle Duval, vai mandar vir da Europa, onde já tem agente que só espera as suas ordens, uma companhia francesa em tudo superior a esta que cá temos. »

³⁰² A cette époque, on appelle « professeurs » toutes les musiciens professionnels des orchestres brésiliens.

des loteries pour l'établissement d'un conservatoire de musique, demande qui, sans susciter beaucoup de polémiques, est approuvée³⁰³. Pourtant, ce n'est qu'en 1847, par le décret n° 496 du 21 janvier, que sont approuvés les statuts de la nouvelle institution, qui, finalement, n'ouvrira ses portes que l'année suivante, le 13 août, avec le nom d'*Imperial Conservatório de Música*. Le temps pris pour que le conservatoire puisse voir le jour irrite Martins Pena, qui, déjà dans son feuilleton du 14 octobre 1846, se plaint de ce que plusieurs loteries ont été prélevées pour des fins diverses, mais pas pour le conservatoire³⁰⁴.

Dans le feuilleton du 6 juin 1847, il détaille son idée : le conservatoire servira, avant tout, pour la formation d'un chœur digne d'un théâtre lyrique de haut niveau, et il ouvrira également une honorable carrière professionnelle pour de nombreux brésiliens. Éventuellement, parmi les disciples de la nouvelle institution, certains, dotés d'une bonne voix et d'un talent naturels, pourront s'élever à la hauteur de n'importe quel artiste étranger. Ce qui est le plus important, c'est que le conservatoire permettra la naissance de l'opéra national. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel opéra ; ce qu'il veut, c'est la fondation de l'opéra-comique national, comme il le précise quelques paragraphes plus loin :

Presque toutes les nations européennes possèdent un théâtre de chant national. Et pourquoi ne l'aurions-nous pas ? Notre langue serait-elle impropre aux accents musicaux ? Tout le monde reconnaît qu'après l'italien, elle est la plus propre au chant. Qu'est-ce qui nous manque, alors ? Chanteurs, et uniquement chanteurs. Nous avons vu quelques drames et comédies de production brésilienne, et ils nous disent ce que leurs auteurs peuvent faire pour le bien de l'opéra-comique. Parmi nous il y a des compositeurs qui n'attendent que le moment et l'animation pour nous offrir leurs travaux ; le public, qui court anxieux au théâtre de l'opéra-comique français, pour voir un drame qu'il ne comprend souvent pas, et écouter une musique très différente du style et du goût nationaux, ne manquera pas d'appuyer avec enthousiasme et d'applaudir à l'opéra-comique brésilien, qui sera écrit pour lui³⁰⁵.^[90]

Malheureusement, Martins Pena n'explique pas ce qu'il comprend par « style et goût nationaux »³⁰⁶. Mais notons qu'il parle de drames et de comédies de production brésilienne, qui attestent l'existence d'auteurs capables d'écrire pour le théâtre musical. Or, étant donné

³⁰³ APB, 1841, t. 2, p. 654 ; t. 3, p. 80, 343, 590 ; ASIB, 1841, t. 6, p. 397, 405, 427, 434.

³⁰⁴ PENA M., *Folhetins...*, op. cit., p. 48. Sur ce point, notons qu'en 1846 une nouvelle demande de loteries est faite au législatif, de la part de Francisco York et José de Vecchi pour fonder un conservatoire de danse et de musique. Toutefois, l'avis de la commission des finances sera défavorable à cause du grand nombre de loteries déjà octroyées. (APB, 1846, t. 2, p. 629)

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 257.

³⁰⁶ Sur l'usage de la musique dans les pièces de l'auteur, voir COSTA-LIMA NETO L., *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*, Thèse en Littérature comparée, Unirio, 2014.

que le feuilletoniste est aussi le principal auteur de comédies à l'époque, il n'est pas hasardeux d'imaginer que lui-même serait, naturellement, le premier auteur de l'opéra-comique national – c'est-à-dire qu'il est facile de voir dans ses propos quelqu'un qui plaide sa propre cause, et cela dans un moment où l'écrivain se trouve exclu de la scène de tous les théâtres cariocas. Après avoir échoué comme auteur de drames et voir même ses comédies refusées par les maisons de spectacle brésiliennes, le théâtre musical semble être une alternative pour l'auteur pour relancer sa carrière et même acquérir une certaine respectabilité que le théâtre comique n'est pas capable de lui donner.

Si à partir du discours sur la décadence du théâtre national que nous avons observé à la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle nous avons décidé de retourner jusqu'aux années précédant l'indépendance politique du pays, cela s'explique par plusieurs raisons.

D'abord, nous voulions montrer que l'existence d'un discours pessimiste sur l'état de la scène brésilienne est bien antérieure. En effet, même avant que des auteurs brésiliens ne commencent à écrire pour le théâtre, nous avons un discours décadentiste sur les arts scéniques, comme l'atteste l'article des trois étudiants de l'Académie de Droit de São Paulo. Des mots comme « décadence » ou « dégénérescence » apparaissent souvent dans tout ce qui a été écrit sur le théâtre brésilien dans la première moitié du XIX^e siècle – et s'il n'est pas en déclin, c'est parce qu'il n'existe pas et il faut donc le créer. De toute façon, il n'y a pas de place pour l'optimisme. Ce discours, loin d'être anecdotique, a un effet pratique : dénoncer la « décadence » du théâtre signifie pointer du doigt « eux », les coupables, et, en opposition, désigner les possibles régénérateurs, le plus souvent un « nous ». Par conséquent, parler de la décadence de la scène est, d'une certaine façon, une manière de démarquer les identités des groupes qui investissent dans le spectacle local. Par-là, ce discours exprime des conceptions diverses sur ce que doit être le spectacle, à quoi cela doit servir et, ainsi, établit une lutte en ce qui concerne la légitimité, la voix autorisée pour parler du théâtre brésilien. Et cela ne concerne pas uniquement les divers genres dramatiques, mais aussi les divers groupes professionnels et qui ont des intérêts divers – par exemple, si, d'une part, nous avons le but pédagogique décerné au théâtre par les écrivains organiques, qui voient dans la dramaturgie un moyen d'accomplir une mission civilisatrice qui se confond avec celle de fondation d'une littérature nationale, d'autre part nous trouvons les intérêts économiques et sociaux de l'entreprise dirigée par José Bernardino de Sá, tandis que nous avons un João Caetano, qui, tout en voulant être reconnu comme artiste, est obligé, en tant que directeur de troupe,

d'adopter une position plus pragmatique et de faire des compromis avec les volontés du public. L'affaire est d'autant plus compliquée que, pour que la représentation ait lieu, il faut que tous ces agents soient au diapason sur des principes communs, ce qui n'est pas facile étant donné les décalages d'intérêts qui rendent impossible la coordination entre les parts, ce qui, dans certains cas, peut trouver une expression dans des épisodes anecdotiques, comme quand l'écrivain romantique Gonçalves Dias (1823-1864) se plaint, dans une lettre à un ami, en 1846, qu'il n'est pas possible de rencontrer João Caetano pour lui faire jouer son drame *Leonor de Mendonça* :

Mon drame, comme je crois te l'avoir déjà dit, a été approuvé par le Conservatório avec beaucoup de louanges. Je l'ai emmené à João Caetano, qui m'a fait savoir qu'il était bon et beau ; mais que, pour le faire monter sur scène, il faudrait qu'il me parle. C'est là où gît le lièvre : João Caetano est un homme redoutable – infatigable – invisible si on le cherche à la Cour – il est à Niterói – si on le cherche à Niterói, il est de retour à la Cour ; si on le cherche chez lui, il est au Théâtre, au Théâtre, il est au bureau, au bureau, il est dans la rue, et tu es d'accord avec moi que la rue est un lieu où il est bien difficile de croiser quelqu'un à dessein³⁰⁷.^[91]

À côté, les journaux apparaissent comme un lieu d'expression des intérêts divers qui agissent sur les théâtres brésiliens, mais aussi comme un espace où des dilettantes peuvent donner une suite au divertissement théâtral par la multiplication des polémiques auxquelles, d'ailleurs, les rédactions semblent de bon gré donner libre cours. En outre, la presse ouvre l'espace pour les premières manifestations de ce qui sera un jour une critique professionnelle qui revendique l'autorité sur les questions théâtrales et justifie son existence surtout par l'affirmation d'un droit de corriger le travail des autres groupes professionnels.

Mais la décadence du théâtre ne concerne pas uniquement les limites de cette société du spectacle naissante, car le destinataire ultime de la majeure partie de ce discours semble être bel et bien l'État, dont tous semblent vouloir obtenir des bénéfices. En ce sens, il importe de justifier l'importance du théâtre pour la société pour que la protection gouvernementale se justifie. Par conséquent, le discours de décadence est toujours accompagné d'une affirmation de l'importance des arts du spectacle pour la nation et constitue, en quelque sorte, une marque identitaire de la société du spectacle dans son ensemble, au-delà de ses clivages internes. En outre, l'adoption d'un discours nationaliste semble bien convenir pour une partie de cette société quand il faut se disputer les bénéfices et les faveurs du public sont disputés avec des artistes étrangers et que les auteurs nationaux sont obligés de concourir avec des textes importés.

³⁰⁷ Cité par PRADO D. *João Caetano...*, *op. cit.*, p. 126-127.

De plus, nous avons décidé de revenir à la première moitié du XIX^e siècle car c'est le moment où commence à être écrite une histoire du théâtre brésilien, et cela dans plus d'un titre. D'abord, nous avons le travail mémoriel de création d'un patrimoine dramatique qui ancre la production contemporaine dans le temps, une préoccupation qui trouve son parallèle dans la constitution d'un canon littéraire. En ce sens, un premier problème consiste à décider de ce que l'on doit faire avec le passé colonial. L'héritage portugais est la garantie d'un capital littéraire plus ou moins riche et d'une appartenance de la littérature brésilienne à la littérature universelle. En même temps, les hommes de lettres veulent de se détacher et se différencier de son ancienne Métropole. L'usage de la figure d'Antônio José da Silva Coutinho par Gonçalves de Magalhães est exemplaire d'un effort de construire un patrimoine dramatique national qui le distingue au sein de la littérature lusophone. En fait, l'Inquisition sera la cible de la plupart des critiques du système colonial. La double qualité d'Antônio José, qui sera surnommé le « Plaute brésilien », d'être un homme de lettres né au Brésil et persécuté par une institution qui symbolisait l'obscurantisme colonial fait de lui un personnage idéal pour être réapproprié et réinséré dans le discours sur la nationalité que les intellectuels brésiliens sont en train de créer. C'est la raison pour laquelle, quelques années après la pièce de Gonçalves de Magalhães, l'historien Francisco Adolfo de Varnhagen réaffirme, dans un article publié dans la revue du *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*³⁰⁸, l'image du héros tragique. La figure d'Antônio José permet notamment quelques rapprochements avec les rebelles de *Inconfidência Mineira* (1789), qui ont reçu dans l'historiographie du XIX^e siècle une place d'honneur comme des héros précurseurs de la nationalité³⁰⁹.

Nous notons une situation semblable avec la figure de Camões, qui, étant le plus grand écrivain en langue portugaise de tous les temps, fera toujours partie de l'horizon des hommes de lettres brésiliens³¹⁰ et sera un personnage de quelques pièces brésiliennes³¹¹. Un exemple en est la pièce *Glória e infortúnio, ou A morte de Camões*, de Luís Antônio Burgain (1812-1877), publiée en 1838. Comme dans *Antônio José*, la grandeur du personnage est opposée au retard du milieu. Déjà dans le prologue, nous lisons que

³⁰⁸ VARNHAGEN A., « Antonio José da Silva », *Revista do IHGB*, t. IX [1847] 1869, p. 114-24.

³⁰⁹ ENDERS A., *Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação dos brasileiros*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2014, p. 191-192.

³¹⁰ Voir TELES G. « O mito camoniano. A influência de Camões na cultura brasileira. » *Revista de Letras* 3/4, 1981, p. 44-72.

³¹¹ Pour le XIX^e siècle, nous trouvons dans la base de données *Literatura Digital* les pièces suivantes où le nom « Camões » est mentionné dans le titre : *A Vida de Camões*, de Veridiano de Carvalho (représentée en 1861) ; *Camões*, de Joaquim José Teixeira ; *Camões*, de Antônio Frederico Cardoso de Meneses e Sousa ; *Camões e o Jaú*, de Casimiro de Abreu (représentée au Portugal en 1856) ; *Glória e infortúnio, ou A morte de Camões e Luís de Camões*, de Luís Antônio Burgain (1838 et 1849) ; *O Camões*, de Francisco Manuel Raposo de Almeida (1851).

c'est Camões qui a donné le premier au monde une épopée moderne ; c'est Camões le seul dans lequel Le Tasse a reconnu un rival, et un rival prodigieux ; et, nonobstant, il lui a écrit les plus grands éloges et lui a prédit l'immortalité [...] mais Camões a chanté la patrie, la patrie qui lui a presque nié une sépulture, et ses chants lui ont assuré l'immortalité³¹² !^[92]

Dans la pièce, c'est de personnage Camões qui se plaint du sort réservé aux écrivains portugais :

(Avec amertume.) Ingrate Lusitanie ! C'est ça le prix que tu m'as réservé ! J'ai versé mon sang sous tes drapeaux, j'ai chanté tes guerriers, j'ai immortalisé ta gloire... Et toi, qu'est-ce que tu m'as donné ? L'exil, l'opprobre et la misère !... *Quel exemple pour les futurs écrivains !...*³¹³^[93]

L'héritage portugais est, en même temps, revendiqué et vécu comme un fardeau. Notons l'usage des italiques dans la citation ci-dessus, ce qui, à notre avis, ne peut être expliqué que par une volonté de la part de Burgain d'insister sur son appartenance à une lignée noble d'écrivains lusophones tout en soulignant son ingrate mission au sein d'un milieu mesquin et arriéré.

Mais l'appel à ces figures historiques qui ont été Camões et António José peut être interprété d'une autre façon : comme une manière de se construire et de donner à voir à un large public l'image de l'écrivain romantique. En effet, selon Gérard Gengembre, le romantisme pose la question de l'individu dans son rapport complexe avec la société et, en particulier dans le drame, le héros romantique témoigne théâtralement des malheurs de la subjectivité confrontée à l'Histoire³¹⁴. Doté d'une dimension politique, le drame romantique présente une série de dénonciations et, ouvertement didactique, il organise des symboles où le public doit trouver sens, qu'il doit s'approprier³¹⁵. Nous avons vu tout le caractère didactique dans l'œuvre des romantiques brésiliens et surtout dans l'œuvre de Gonçalves de Magalhães et combien la construction de l'image de l'homme de lettres et de sa fonction sociale est au cœur de ses pièces. Pour la figure de Camões, aussi, Débora El-Jaick Andrade montre combien l'image du grand poète portugais a été utilisée par les auteurs brésiliens pour fixer une auto-image des hommes de lettres, comme des êtres dotés de génie et incompris par

³¹² BURGAIN, L., *Glória e infortúnio, ou A morte de Camões*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1838, p. vi-vii.

³¹³ *Ibid.*, p. 70.

³¹⁴ GENGEMBRE G., *Le théâtre français au 19e siècle, 1789-1900*, Paris: A. Colin, 1999, p. 108-109.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 137-138.

la société³¹⁶. Ainsi, nous ne pouvons pas négliger la présence, en quelque mesure, d'un certain autoportrait romantique dans le discours sur la décadence du théâtre.

Mais ces agents de la première moitié du XIX^e siècle ne sont pas seulement responsables de la construction d'une mémoire, ils vont aussi devenir eux-mêmes les premiers jalons d'une histoire du théâtre brésilien, jalons sur lesquels sera construite une tradition et par rapport auxquels les générations suivantes se verront obligés de prendre position, soit dans la continuation, soit en rupture. En ce sens, un commentaire de Joaquim Manuel de Macedo sur la première d'*Antônio José* dans l'*Anno Biographico*, écrit à l'occasion de l'Exposition nationale de 1875, illustre bien cette jonction entre écriture de l'histoire et lancement des bases d'une nouvelle histoire : « Dans cette tragédie ont fraternisé trois gloires de la patrie, Magalhães l'auteur, Antonio José le héros, João Caetano l'artiste dramatique qui, au milieu de mille applaudissements a tenu le rôle de l'illustre victime de la *maudite inquisition*³¹⁷. »

Notons, d'ailleurs, que Martins Pena n'est cité nulle part dans l'*Anno Biographico*. Jusqu'à la moitié du XIX^e, le credo romantique semble faire presque consensus et le groupe des écrivains organiques garde sa prépondérance parmi les hommes de lettres. Toutefois, le cas de Pena montre aussi les limites de cette hégémonie, car, après avoir échoué comme écrivain de pièces sérieuses, l'auteur se verra dans l'obligation de chercher d'autres voies pour continuer sa carrière comme dramaturge. C'est lui, finalement, et non Gonçalves de Magalhães, qui inaugurerait une véritable tradition dramaturgique brésilienne qui continue jusqu'à nos jours.

Enfin, il y a, bien sûr, le public, qui, sauf pour une infime minorité de dilettantes, ne se prononce presque pas, mais qui est le destinataire ultime du spectacle et dont tous les agents vont essayer de se faire les porte-voix. Mais, pour l'homme de lettres surtout, le public est une entité qui doit être façonnée – c'est cela, *in fine*, sa mission civilisatrice. Il n'est pas nécessaire de dire que le public ne se pliera pas facilement à ces desseins, ce qui implique que, pour être reconnu par les écrivains organiques, l'auteur dramatique doit forcément prendre ses distances par rapport au public, fait dont Gonçalves Dias semble avoir pleine conscience quand il ouvre le prologue de son drame *Leonor de Mendonça* avec une épigraphe tirée de la *Comédia do Fanchono*, pièce du XVI^e de l'écrivain portugais António Ferreira : « Plaire à tous, personne ne l'a jamais réussi, beaucoup se sont contentés de plaire à beaucoup. L'auteur aura le grand

³¹⁶ ANDRADE D., « Camões em solo tropical: auto-imagem do escritor e a autonomia literária no Brasil pós-Independência », *Revista Leitura*, v. 2, n. 57, 2016, p. 24–47.

³¹⁷ MACEDO J., *Anno biographico brasileiro*, v. 2, Rio de Janeiro, Imperial Instituto Artístico, 1876, p. 86. « Nessa tragédia fraternizaram três glórias da pátria, Magalhães o autor, Antonio José o herói, João Caetano o artista dramático que entre mil aplausos desempenho o papel da ilustre vítima da *maldita inquisição*. »

honneur de satisfaire à peu³¹⁸. » Marlene de Castro Correia voit là une proclamation d'indépendance de l'auteur par rapport au goût du public³¹⁹. Pour accomplir leur mission, les hommes de lettres n'hésiteront pas à revendiquer des protections diverses, soit de la part des directeurs de théâtre – qui doivent privilégier leurs pièces et ce qu'ils considèrent comme étant de la bonne littérature –, soit du gouvernement, mais cette protection doit reconnaître leur autorité sur le spectacle brésilien. Un exemple en est la continuation de l'argumentation de Gonçalves Dias, où il critique l'institution du Conservatório Dramático sans, pour autant, jeter la responsabilité sur les épaules des écrivains qui le constituent, selon lui des « hommes sages, de conscience et ingénieux, des hommes qui sont le fleuron de notre littérature et les maîtres de notre théâtre. » La faute revient à la loi, « qui est un règlement policier, au lieu d'être une mesure purement littéraire³²⁰. » Débarrassés de l'autorité policier et politique, les hommes de lettres exerceraient seuls l'autorité sur le Conservatório, et

les décrets de cette réunion ou association, pour qu'ils soient de quelque importance, devraient être fondés sur la bonne raison, la justice et l'impartialité. Sa critique journalière, hebdomadaire ou mensuelle, publiée par la presse, arriverait à la connaissance de tous, et, suscitant la polémique, servirait à initier le public aux secrets de l'art, à lui former le goût, quand il ne l'aurait pas formé, et lui revigorer l'opinion déjà formée, quand elle serait la bonne³²¹.^[94]

Cela signifie que les autres instances doivent reconnaître et protéger l'autorité de l'homme de lettres sur le théâtre, pour qu'il puisse ainsi guider le public et lui inculquer les bonnes idées ou, pour utiliser le terme le plus courant à l'époque, le civiliser.

³¹⁸ DIAS A. *Teatro Completo...*, *op. cit.*, p. 59. « Contentar a todos ninguém o alcançou, muitos se contentaram com aprazer a muitos. O autor tomará por grande honra satisfazer a poucos. »

³¹⁹ CORREIA M. « O teatro de Gonçalves Dias, » dans *Ibid.*, p. 16.

³²⁰ *IBID.*, p. 66-67. « [...] homens de conhecimentos, de consciências e de engenho, homens que são a glória da nossa literatura e os mestres do nosso teatros. [...] que é um regulamento policial em vez de ser uma medida puramente literária. »

³²¹ *Ibid.*, p. 67.

Chapitre 2. La deuxième moitié du XIX^e siècle : diversification de la société du spectacle et multiplication des lamentations

Nous tous, les artistes, nous craignons instinctivement les personnages interprétés par nos grands prédécesseurs, bien que nous ne les ayons pas vus sur scène. Nous croyons aveuglement au passé. C'est la veille histoire du mot d'honneur que les siècles parodient pour pouvoir conserver éternellement aux yeux de l'humanité tous ceux qui ont été vraiment grands. (Procópio Ferreira)

L'économie brésilienne a prospéré pendant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais de manière très inégalitaire selon la région du pays – la prospérité se concentre surtout au sud-ouest du pays, au détriment spécialement du nord-ouest, dont l'importance économique est de plus en plus réduite – et beaucoup en fonction d'un contexte international favorable à l'exportation d'une certaine gamme de produits tropicaux, dont le principal, pour le Brésil, est le café, qui commence à être produit autour de Rio de Janeiro, avance vers l'ouest de la province du même nom, par la vallée de la rivière Paraíba do Sul en direction de la province de São Paulo, pour enfin, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, trouver un essor en direction de l'ouest paulista.

Outre le progrès économique lié à la culture du café, les années 1850, marquent un tournant dans l'histoire sociale et économique brésilienne à cause d'un événement en particulier, qui favorise grandement le développement de l'infrastructure et des activités économiques urbaines : le 4 septembre 1850 entre en vigueur la loi Eusébio de Queirós, du nom de son auteur, qui a effectivement mis fin à la traite négrière en direction du Brésil. La fin de cette activité, « qui était à l'origine de quelques-unes des plus grandes et plus solides fortunes brésiennes du temps, devait forcément laisser disponibles les capitaux engagés jusqu'alors dans l'importation de nègres¹. » Comme l'explique Lilia Moritz Schwarcz, la fin du commerce international d'esclaves est lourde de conséquences :

Comme il s'agissait d'une activité généralisée, quand elle fut terminée, une masse de ressources est apparue du jour au lendemain. On a investi beaucoup dans l'infrastructure du pays et surtout dans les transports ferroviaires. De 1854 à 1858 ont été construits les premiers chemins de fer, les premières lignes télégraphiques

¹ HOLANDA S., *Racines du Brésil*, Paris, Gallimard, 1998, p. 115.

et les premières lignes de navigation ; l'éclairage au gaz est arrivé dans les villes, et il a commencé à augmenter le nombre d'établissements d'instruction².^[95]

La fin de la traite marque la première étape d'une série d'événements qui vont constituer un nouvel ordre social, politique et économique, qui trouvera son achèvement avec l'abolition définitive de l'esclavage, en 1888, et la proclamation de la République, en 1889. La poussée industrielle et l'augmentation de la population urbaine, rendent nécessaire la restructuration de la ville aussi bien sur le plan physique qu'administratif, ce qui entraîne une demande de professionnels capables de réfléchir sur l'espace urbain et qui vont faire de l'hygiène, de la circulation, de l'esthétique et de l'éducation pour la « modernité » les questions fondamentales qui guideront leurs efforts d'intervention sur et qui vont créer un nouvel imaginaire de la ville³. Le spectacle, comme nous voulons le montrer tout au long de cette thèse, n'est pas étranger à ces préoccupations.

À Rio de Janeiro, une certaine euphorie semble toucher de nombreux lettrés, comme le jeune José de Alencar qui, dans ses feuilletons publiés dans le *Correio Mercantil* sous le titre d'*Ao correr da pena* entre 1854 et 1855, ne cesse de saluer les progrès de la ville :

Comment ne pas donner libre cours à l'imagination, quand la réalité est en train de prendre des dimensions presque fantastiques, quand la civilisation fait des prodiges, quand dans notre pays l'intelligence, le talent, les arts, le commerce, les grandes idées, tout prolifère, tout grandit et prospère.

Dans l'ordre des améliorations matérielles, surtout, chaque jour nous faisons un pas, et, à chaque pas, nous réalisons une chose utile pour l'agrandissement de notre pays⁴.^[96]

C'est aussi dans les années 1850 que nous avons à São Paulo, pour la première fois, l'apparition d'un feuilleton de critique théâtrale – qui se veut hebdomadaire, mais dont la publication sera, en fait, très irrégulière – sous le nom de *Revista Theatral*, dans les pages du *Correio Paulistano*. Dans la première chronique, publiée en 1854, l'auteur anonyme oppose la vie d'antan à l'animation de la vie « moderne » qui, peu à peu, est en train de prendre forme à São Paulo et dont le théâtre est un symbole fort :

Ils sont loin les temps pacifiques, pendant lesquels les bons hommes, nos aïeux, cherchaient uniquement à vivre – en se bornant au nécessaire pour leur subsistance. – Dans le mot *vie* on comprenait tout ce qui devrait constituer un parfait bien-être.

² SCHWARCZ, L., *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 102.

³ COSTA L., *O ideário urbano paulista na virada do século: o engenheiro Theodoro Sampaio e as questões territoriais e urbanas modernas (1886-1903)*, São Carlos, RiMa Editora, 2003, p. 1-17.

⁴ ALENCAR J., *Ao correr da pena*, São Paulo, Martins Fontes, 2014, p. 151.

Vivre bien se traduisait alors par manger à la bonne heure, et ne pas parler pendant cette respectable cérémonie [...] ; vivre très bien, ajoutaient-ils, c'était prier un rosaire bien long [...] Comme ils frissonneraient tous en observant nos coutumes ! [...]

On avait donc ce *mode de vie* [...] quand les fontaines du progrès, en saupoudrant les gouttes de rosée des arts – a fait connaître son premier théâtre à S. Paulo [...] Il était semé le germe du polissage intellectuel.

L'apparition d'une critique théâtrale est une conséquence – et une nécessité – de ce progrès :

À cette époque dans laquelle tous s'occupent – vraiment des intérêts, et des améliorations internes et externes à la capitale de la province, – le *Correio Paulistano* – étant l'organe qui fait entendre sans passions – les sons produits par le souffle de l'impartialité, ne pouvait pas se taire, quand il y a des louanges à distribuer, des censures à instaurer. – *La Revista Theatral*, toutes les semaines, se chargera de ce qui appartient à l'économie et à la police du même théâtre⁵.^[97]

Ces évolutions économiques et sociales auront de profondes conséquences pour les arts de la scène, avec de nouvelles possibilités et de nouveaux horizons pour les hommes de lettres et les artistes, mais aussi avec de nouveaux agents et de nouveaux défis auxquels ils se verront confrontés.

Dans ce chapitre, nous commencerons par l'ascension définitive de João Caetano à la tête du théâtre São Pedro de Alcântara. En même temps, l'apparition d'une compagnie lyrique indépendante du théâtre dramatique crée une concurrence par les bénéfices octroyés par l'État aux arts du spectacle : c'est l'opportunité d'aborder les discours autour de la musique, alors que la création d'un « opéra national » est à l'ordre du jour et garde de nombreux parallèles avec la question du théâtre national. Mais nous commençons à noter aussi des fissures à l'intérieur du théâtre dramatique, alors qu'une nouvelle génération d'écrivains, mécontents avec l'hégémonie de João Caetano, se rassemblent autour d'un nouveau théâtre, le Ginásio Dramático, et vont écrire des pièces dites « réalistes », qui traduiront mieux la modernité de cette seconde moitié du XIX^e siècle. Une modernité qui commence à se manifester à São Paulo aussi, même si la capitale paulista reste bien évidemment à la traîne de Rio de Janeiro. Toutefois, les rêves des hommes de lettres brésiliens sont brisés à cause de l'arrivée de l'opérette Offenbachienne au Brésil.

⁵ *Correio Paulistano*, 22/07/1854.

A. Ascension de João Caetano et séparation des compagnies lyrique et dramatique.

Rappelons les attaques de la part de Dias da Mota et de Martins Pena à l'encontre de la direction du théâtre São Pedro de Alcântara. Il nous semble que la situation financière de cette salle de spectacle se dégrade effectivement à la fin des années 1840. Déjà en 1847, alors que Pena annonçait que « le théâtre est en crise financière, et sa faillite est inévitable, » – avec une dette qui attendrait cent *contos de réis*, ce qui inclurait quatre mois de salaires aux artistes des compagnies lyrique et dramatique et à l'orchestre, en plus de plusieurs mois de loyers impayés aux propriétaires du théâtre de São Januário⁶ – des événements semblent donner raison au dramaturge : la clôture du théâtre pour quelques jours, d'abord à cause d'une grève du chœur, puis de l'orchestre ; enfin, la compagnie lyrique française qui quitte le théâtre de São Januário pour le São Francisco.

João Caetano, de son côté semble progresser et gagner du terrain. Après avoir retiré la compagnie française du São Januário, il récupère ce même théâtre en 1848, après la fin du contrat que le soumettait à l'entreprise du São Pedro. Puis, en 1849, il fait sa première tournée en dehors de la province de Rio de Janeiro : il est reçu triomphalement par les hommes de lettres et le public local à Bahia⁷.

Ce changement de fortune est observé aussi dans les discussions parlementaires, où la mauvaise humeur des élus envers la direction du São Pedro est notable et, en même temps, ils se montrent de plus en plus enclins à favoriser João Caetano.

João Caetano à la reconquête du São Pedro de Alcântara.

Le 25 juin 1847, nous trouvons dans les Annales du Sénat l'avis de la commission des finances sur une nouvelle demande de la part de l'acteur et imprésario, cette fois de 18 loteries à être prélever pendant six ans. La commission donne un avis favorable et propose un projet de loi à discuter par les élus. Toutefois, là, nous avons une nouveauté : le gouvernement sera autorisé à donner à la compagnie une subvention mensuelle de deux *contos de réis* et le trésor se fera indemniser par les loteries⁸. Cet avantage semble provoquer la jalousie de la direction du São Pedro, car celle-ci présente une nouvelle demande deux semaines plus tard sollicitant une subvention mensuelle de quatre *contos de réis*, à rembourser par le prélèvement des 24

⁶ PENA, L., *Folhetins: a semana lírica*, Rio de Janeiro, Ministério da educação e cultura, Instituto nacional do Livro, 1965, p. 270. « O teatro está em crise pecuniária, e asua bancarrota é inevitável [...] »

⁷ PRADO D., *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 53-72.

⁸ *ASIB*, 1847, v. 1, p. 423.

loteries qui lui avaient été octroyées en 1846. Le sénateur Cândido José de Araújo Viana (1793-1875) propose l'union des deux demandes dans un seul projet⁹.

Sans trop nous étendre, car les arguments utilisés par l'un et l'autre côté sont plus ou moins les mêmes que ceux que nous avons vus pour les années antérieures, la discussion tourne autour de la nationalité des compagnies – est-il national le théâtre qui est propriété du gouvernement, qui est dirigé par des Brésiliens, dont la troupe est composée par des artistes brésiliens ou dont la langue des spectacles est le portugais ? –, le respect des conditions des contrats antérieurs – raison pour laquelle on demande des informations au gouvernement –, la condition financière de l'une et de l'autre entreprise – et ici apparaît l'idée de racheter le São Pedro, à cause du mauvais état de ses finances, ce qui, d'ailleurs, serait déjà prévu par le budget approuvé par la Chambre l'année précédente, mais qui se trouverait bloqué au Sénat... À la fin, signe du nouveau rapport de forces, la demande de João Caetano est approuvée et celle du São Pedro refusée¹⁰. Ensuite, à la Chambre, Dias da Mota sollicite le vote en urgence de la résolution, ce qu'il obtient. Le projet est immédiatement mis à l'ordre du jour et, sans discussion, il est approuvé par un vote symbolique¹¹.

L'année suivante, nous avons plus de preuves que José Bernardino de Sá est tombé en disgrâce auprès des élus brésiliens. Le 5 août, le député Pedro Rodrigues Fernandes Chaves (1810-1866) présente un projet de loi pour résilier le contrat de la Chambre avec le journal *O Mercantil* pour la publication des annales des discussions parlementaires, car, selon lui, le périodique en question n'aurait pas respecté les obligations qui lui étaient imposées. Il suggère, notamment, qu'on fasse un nouveau contrat « avec n'importe quel journal qui s'oblige à publier avec fidélité les travaux de cette maison, et de ne pas permettre des articles d'invectives et d'insultes aussi bien contre MM. Les députés que contre les membres du Sénat¹². » Joaquim Nunes Machado profite de l'occasion pour présenter un nouveau projet pour l'expropriation du São Pedro. Il justifie son projet de la manière suivante, que nous trouvons dans les annales, dans un mélange de discours direct et indirect :

La direction de ce théâtre n'est plus régulière. Ses travaux manquent d'économie, de système, de régularité et de goût, circonstances essentielles pour qu'une telle institution atteignent ses fins. Dirigé et livré à [sic] la plus absolue ignorance, le théâtre de S. Pedro de Alcântara offre au public civilisé le spectacle du plus ridicule charlatanisme. La spéculation y trouve le plus grand accueil, tandis que les portes

⁹ *ASIB*, 1847, v. 2, p. 118, 201.

¹⁰ *ASIB*, 1847, v. 2, p. 57, 201-206 ; v. 3, p. 313 ; v. 4, p. 68-75, 129.

¹¹ *APB*, 1847, t. 2, p. 710-715. Voir décret n° 474, de 15 septembre 1847.

¹² *APB*, 1848, t. 2, p. 173. « [...] com qualquer jornal que se obrigue a publicar com fidelidade os trabalhos da casa, e não admitir artigo de invectiva e insultos assim contra os Srs. deputado como contra os membros do senado. »

de ce théâtre se ferment avec de forts verrous au mérite et au génie. [...] Il allude à M. João Caetano dos Santos, qui cherche à élever l'art dramatique à cette perfection dont il est capable, mais qui voit tous ses efforts entravés devant une résistance que l'orateur ne sait pas qualifier.

Le théâtre de S. Pedro de Alcântara n'a pas encore engagé un seul artiste en Europe, il engage ceux qui arrivent ici par hasard, et même alors il les engage non pour leur mérite, mais pour leur bas prix¹³.^[98]

Nunes Machado demande un vote d'urgence et le projet est approuvé sans débat. Mais le Sénat, de son côté, ne semble pas aussi pressé pour exproprier le São Pedro. La commission des finances émet des réserves sur la résolution de la Chambre et trouve plus prudent de consulter le gouvernement, notamment pour que celui-ci fasse une inspection dans ledit théâtre pour vérifier s'il est en bon état et savoir s'il y a des problèmes juridiques à utiliser les loteries déjà octroyées au São Pedro pour racheter l'édifice¹⁴.

C'est seulement en 1850 que le problème du théâtre réapparaît dans les discussions parlementaires, et la condition de l'entreprise s'est, de manière évidente, beaucoup détériorée. Le 26 février, une nouvelle pétition est présentée dans la Chambre haute de la part de la direction du São Pedro, dans laquelle celle-ci implore une subvention mensuelle de 4:000\$, à rembourser au Trésor par les loteries, car sinon la société se trouvera dans l'impossibilité de continuer les spectacles – qui, d'ailleurs, avaient déjà été interrompus entre décembre 1848 et juin 1849. Mais la commission des finances se déclare incapable de donner un avis, car le gouvernement n'a pas apporté de réponse à la sollicitation d'informations faite en 1848¹⁵.

Moins d'une semaine après, une nouvelle demande est lue dans la Chambre des Députés, cette fois émanant des artistes du São Pedro, qui sollicitent une « mesure législative, qui, en mettant fin à l'autoritarisme de l'actuel président de la direction de ce théâtre, le commendataire José Bernardino de Sá, garantisse aux demandeurs l'exacte exécution de ses contrats et le correct paiement de ses travaux¹⁶. » Quelques jours plus tard, les mêmes artistes écrivent à l'empereur pour qu'ils puissent continuer à donner des spectacles à leur bénéfice pendant que les élus discutent de leur situation, de manière qu'ils puissent subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille. Dans la lettre, nous lisons que « le Théâtre doit, en plus de quatre mois de salaires, les bénéfices annuels prévus par contrat et à, quelques-uns,

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *ASIB*, 1848, v. 4, p. 229, 540-541.

¹⁵ *ASIB*, 1850, v. 2, p.

¹⁶ *APB*, 1850, v. 1, p. 17. « [...] providência legislativa, que pondo um dique às arbitrariedades e despotismo do atual presidente da diretoria do mesmo teatro, o comendador José Bernardino de Sá, garanta aos suplicantes a fiel execução de seus contratos e o devido pagamento de seus trabalhos. »

l'entreprise doit encore les bénéfices de l'année de 1848¹⁷. » Les commissions réunies des finances, industrie et arts et de justice civile donnent entièrement raison aux acteurs et considèrent qu'il faut passer à l'action de manière urgente pour assurer la continuité des spectacles. Dans un long avis, dans lequel sont retracés 28 ans d'histoire du théâtre, sont mentionnées toutes les fois où direction aurait manqué à ses obligations – comme en 1848, quand elle a licencié toute la compagnie lyrique italienne, parce qu'elle ne pouvait plus payer les salaires, et a donné pendant deux mois uniquement des spectacles dramatiques, en flagrante non-conformité avec les conditions de concession des loteries – ; sont mentionnés aussi les pratiques controversées de la société pour en finir avec la concurrence – notamment l'annexion du théâtre de São Januário –, ainsi que l'autoritarisme de la direction – en particulier l'expulsion des artistes qui ne se plient pas aux exigences réglementaires draconiennes, cas non seulement de João Caetano, mais, quelques années plus tôt, de Victor Porfírio de Borja et d'autres. De plus, ils critiquent le progrès artistique de l'établissement. Ainsi, les commissions proposent un projet, selon lequel le gouvernement serait autorisé à exproprier le théâtre et à signer un nouveau contrat avec une autre entreprise, qui pourrait être aidée dans la limite de 72:000\$000. En outre, les loteries octroyées auparavant pourraient être utilisées pour indemniser le trésor du rachat du théâtre. Après plusieurs amendements, le projet approuvé par les députés est le plus généreux de tous ceux qui avaient vu le jour jusqu'alors – jusqu'à 120:000\$000 de subvention annuelle – et c'est celui qui donnait le plus de pouvoir au gouvernement sur la scène – il autorise son intervention directe pour toutes les affaires économiques, administratives, policières et même artistiques¹⁸.

Toutefois, la Direction du Théâtre São Pedro de Alcântara n'attend pas passivement la décision du Sénat. Elle écrit directement au monarque pour solliciter sa protection. Dans un échange de correspondances qui se poursuit du 23 novembre au 13 décembre, les lettres, signées par José Bernardino de Sá et le secrétaire Luís Mendes Ribeiro, décrivent la situation calamiteuse de l'entreprise, qui aurait été abandonnée par tous les actionnaires et n'aurait continué à exister que grâce aux sacrifices des directeurs eux-mêmes. La direction fait notamment appel à l'engouement de l'empereur pour le théâtre, ainsi qu'aux arguments déjà répétés *ad nauseam* sur la nécessité d'un théâtre à la hauteur de la civilisation de la capitale du pays, et elle brandit la menace de l'interruption imminente des spectacles si rien n'est fait. Après le refus du gouvernement, la lettre du 13 décembre annonce la liquidation de

¹⁷ BN, Coleção Rio de Janeiro, Doc. 33, II-34,25,033.

¹⁸ *Ibid.*, p. 127 ; t. 2, p. 101.

l'entreprise et demande que les loteries qui seront encore prélevées soient utilisées pour le paiement des créanciers¹⁹.

Un jour avant cette dernière lettre, les journaux annonçaient déjà la nomination d'une nouvelle direction pour le théâtre de São Pedro, dont le président était João Pereira Darrigue de Faro (1803-1855)²⁰. Autorisé par un *aviso* de la *Secretaria de Estado dos Negócios do Império* du 25 décembre 1850, un contrat est signé le 16 janvier 1851 avec João Caetano pour que celui-ci dirige la compagnie dramatique²¹. Son début a lieu en mars 1851.

Incendie du São Pedro et fondation d'une nouvelle compagnie lyrique.

Le Sénat fait une série de modifications dans le projet approuvé par les députés et le renvoie à la Chambre. Pourtant, celui-ci ne sera même pas discuté, car en août, à peine quelques mois après le retour de João Caetano, le São Pedro est détruit par un incendie. Le comédien transfère alors sa troupe pour le São Januário, où les spectacles sont repris après quelques réparations d'urgence faites dans le bâtiment. João Caetano entame alors la reconstruction du São Pedro, ce qu'il fait avec les fonds réunis, d'un côté, par la vente d'actions d'une nouvelle société créée par lui et, de l'autre, par un crédit ouvert par le gouvernement par le décret n° 970, du 24 avril 1852²². La vitesse des travaux est étonnante : en août 1852, moins d'un an après l'incendie, le São Pedro rouvre ses portes.

Cependant, un an semble être trop pour les dilettantes cariocas et des appels à l'action de l'État apparaissent. Déjà le 2 septembre 1851, un éditorial publié dans le *Correio Mercantil* démontre une certaine exaspération face à l'inaction du corps législatif, car il ne reste que cinq sessions parlementaires pour l'année, mais rien n'avait été jusqu'alors décidé concernant la reconstruction du théâtre. L'article critique notamment les représentants de la capitale et félicite les députés qui, les dernières années, avaient proposé quelques projets pour le théâtre national. En outre, il dénonce la situation de Rio de Janeiro qui, au contraire des capitales

¹⁹ BN, Coleção Rio de Janeiro, II-34,25,031.

²⁰ *Jornal do Commercio*, 12/12/1950.

²¹ Le contrat a été reproduit par GONÇALVES L., « O contrato de João Caetano com o Teatro São Pedro de Alcântara », *Revista de Teatro*, n. 298, 1957, p. 21-22. (voir Annexe 5) Notons un fait intéressant qui concerne notre discussion sur la création et l'instrumentalisation d'une mémoire du théâtre brésilien : Lopes Gonçalves fait quelques commentaires sur ce contrat, qui pour lui montre qu'« il y a six-cent ans il y avait un grand zèle pour protéger l'auteur national, comme aujourd'hui » le fait la Société Brésilienne d'Auteurs Dramatiques (SBAT), car il prévoyait la représentation de trois pièces nouvelles d'auteurs brésiliens chaque année. Dans le commentaire du texte d'une citation que nous avons faite dans le premier chapitre, retirée des pages de cette revue, celle selon laquelle D. Pedro I aurait dit que les artistes portugais ne devaient pas tromper les Brésiliens, Magalhães Júnior salue la figure du premier monarque brésilien : « Cet esprit de Pedro I, malheureusement, n'a pas prévalu en matière de théâtres officiels. Quel bon membre de la Commission Artistique et Culturelle du Théâtre Municipal serait notre premier empereur ! » Dans les deux cas, l'exhumation du passé dans les pages de la revue officielle de la SBAT rejoint des préoccupations du présent, soit une demande de protection des autorités pour le théâtre national, soit une justification de l'importance de l'activité de la SBAT.

²² *CLIB*, 1852, v. 2, p. 131.

provinciales, qui peuvent compter avec leurs respectives assemblées, dépend exclusivement de l'assemblée générale pour obtenir des œuvres au profit de sa population :

Si le corps législatif, dans les sessions de cette année et de l'année dernière, s'est occupé un peu de cet objet, nous le devons à un fils de Bahia, député de S. Paulo, M. le Dr. J. J.. Pacheco, qui a rédigé et soutenu un projet de subvention ; nous le devons également à deux nobles sénateurs, qui ne sont pas non plus nés à Rio de Janeiro et qui ont été élus par d'autres provinces ; les Fluminenses qui ont siégé dans la représentation nationale, nos représentants, n'ont rien fait, et ils ne feront rien ! Chaque province de l'empire a son théâtre acheté ou bâti par l'argent de la province [...] et si le municipale, qu'on appelle *neutre*, avait sa propre assemblée provinciale, il ne se verrait pas dans la situation dans laquelle il se trouve²³.^[99]

Tout en citant, pour augmenter la pression sur les représentants, les élections qui approchent, l'éditorialiste clame la nécessité de construire un théâtre provisoire, car, selon lui, attendre deux ans, le temps estimé nécessaire pour la reconstruction du São Pedro, apporterait plus de pertes financières, car le gouvernement serait déjà compromis avec les chanteurs étrangers qu'il avait fait venir d'Europe et le São Januário, à cause de ses dimensions réduites, ne pourrait pas faire de grosses recettes. Toutefois, dans ce même numéro du journal, nous apprenons qu'il y a déjà une société en train d'être formée pour bâtir un théâtre provisoire et que 98 actions sont déjà vendues, dont quelques-unes à l'empereur.

Le 16 septembre, une réunion est convoquée pour décider le choix du projet pour le bâtiment qui va être construit. Nous découvrons alors les responsables de la nouvelle société : il s'agit de João Pereira Darrigue de Faro, Joaquim José dos Santos Júnior et João Pedro da Veiga. Or, ce sont exactement les mêmes signataires que pour le contrat avec João Caetano. Ils étaient, alors, président, secrétaire et trésorier du São Pedro.

Pour la construction de l'édifice, selon le rapport du ministre de l'Empire, José da Costa Carvalho (1796-1860), lu par son successeur, Francisco Gonçalves Martins (1807-1872) dans la Chambre des Députés le 9 août 1852, le gouvernement a offert le terrain et a ouvert un crédit exceptionnel de 40:000\$ par le décret n.º 970 du 24 avril 1852, pour la finalisation de la décoration de l'édifice et le début des travaux. Selon l'accord passé avec la société, d'un capital de 100:000\$, responsable de la construction du nouveau théâtre, celle-ci aurait l'usufruit du théâtre pendant trois ans ou 300 spectacles, après lesquels le théâtre deviendrait propriété de l'État²⁴.

²³ *Correio Mercantil*, 03/09/1851.

²⁴ *APB*, 1852, t. II, p. 544.

Dans les années 1850, le financement de l'activité de la troupe dramatique de João Caetano semble plus ou moins assuré. Si nous ne pouvons pas dire que la question est devenue un consensus, car des voix s'élèvent encore au sein du parlement, les pétitions sollicitant le renouvellement et même l'augmentation des subventions octroyées au comédien suscitent peu d'émotion et sont approuvées sans trop de discussions. Ainsi, João Caetano présente à la Chambre des Députés, en 1852, une pétition demandant la poursuite pour douze ans de la subvention de 2:000\$ accordée en 1847, plus 2:000\$ pendant les six premiers mois pour l'amortissement de la dette contractée pour la réédification du São Pedro. Le projet approuvé par le corps législatif – devenu le décret n° 696, du 20 août 1853 – prévoit une subvention de 3 :000\$ pendant six ans²⁵. Enfin, en 1857, João Caetano demande encore une fois la reconduction de la subvention – qui finirait en 1859 – avec une augmentation de 1:000\$, ce qu'il obtient²⁶.

Mais la même chose ne se passe pas quand il s'agit du théâtre lyrique, dont la subvention provoque des débats beaucoup plus âpres. C'est d'abord à cause de la mesure d'urgence adoptée par le gouvernement pour la conclusion du théâtre provisoire – qui sera inauguré le 25 mars 1852 avec le nom de... *Provisório* –, ce qui a été fait sans consulter le Parlement. Si la loi n° 589 du 9 septembre 1850 autorisait le gouvernement à ouvrir des crédits exceptionnels pour venir en aide à des « services urgents et extraordinaires » qui n'étaient pas prévus dans la loi budgétaire lorsque les sessions du Parlement étaient suspendues, la définition de « service urgent » et l'encadrement du théâtre lyrique dans cette catégorie est objet de polémique et l'opposition y trouve une excellente ligne d'attaque contre le gouvernement – et, en effet, nous ne pouvons pas négliger l'importance des enjeux de pouvoir dans les discussions parlementaires sur le théâtre, ce qui est évident dans la provocation lancée à l'encontre du gouvernement par le député de l'opposition, en 1859, Martinho Álvares da Silva Campos (1816-1887) :

[...] parce qu'elles avaient crié les deux dernières années de manière moins réfléchie contre le Théâtre lyrique, elles ne sont pas empêchées de participer à cette discussion ; au contraire, c'est leur devoir le plus rigoureux Si LL. EE. avaient raison l'année dernière, qu'elles aient aujourd'hui le courage de leurs opinions, qu'elles viennent à la tribune et qu'elles informent le pays des raisons pour lesquelles la dépense faite pour le Théâtre lyrique est une dépense indécente, une dépense digne des temps de la corruption romaine. Mais si LL. EE. faisaient de cet

²⁵ *APB*, 1852, t. II, p. 223, 372, 758-763; *ASIB*, 1853, v. 2, p. 5-6, 21. *CLIB*, 1853, v. 1, p. 42.

²⁶ *APB*, 1857, t. III, p. 54 ; *APB*, 1858, t. II, p. 79; *APB-S*, 1858, t. III, p. 343. *CLIB*, 1858, v. 1, p. 28. Voir le décret n° 979, de 15 septembre 1858.

objet, comme de quelques autres dont elles se sont occupées, une simple arme d'opposition et de déclamation, il n'y a aucune honte qu'elles viennent aujourd'hui à la tribune expliquer l'opinion du gouvernement, même si elle est contraire à celle que LL. EE. avaient exprimée dans l'opposition²⁷.^[100]

La justification donnée par le gouvernement est l'engagement de chanteurs et de danseurs européens, dont les « contrats devaient être religieusement respectés, car le gouvernement les avait garantis. » De plus, il fallait continuer à payer les artistes déjà au Brésil et garantir « immédiatement les arrangements nécessaires pour que les spectacles ne s'arrêtassent pas pendant la réédification du théâtre brûlé²⁸. » Cette explication ne fait qu'exciter un peu plus les critiques. La vérité c'est que, par le projet lu à la Chambre le 24 mai 1852, le gouvernement ne fait que demander au corps législatif l'approbation d'une dépense à laquelle il s'était déjà engagé²⁹. Toutefois, cela n'empêche pas que des élus profitent de l'occasion pour faire de dures critiques, comme Manuel de Mello Franco (1812-1871) :

Je disais, M. le président, que j'ai des informations selon lesquelles une espèce de diplomate est allé en Europe, chargé de passer ces contrats, ou de recruter des cantatrices et des danseuses. J'ai eu des informations aussi selon lesquelles ces contrats s'élèvent à des sommes extraordinaires, ces cantatrices et danseuses ne coûteront pas peu au trésor public. Or, comme il est hors de doute, et cela ne peut pas être contesté, que le ministère n'était pas autorisé à faire une telle dépense, la Chambre, si par hasard elle veut procéder régulièrement, ne peut pas, à mon avis, voter une telle dépense sans accompagner cet acte d'une censure formelle contre le ministère qui l'a ordonnée³⁰.^[101]

Les débats vont se poursuivre pendant l'année suivante, car la session législative de 1852 sera close avant qu'on puisse voter le projet. Cela est résultat de la stratégie adoptée par quelques opposants, qui parfois se montrent fanatiquement contraires à la subvention au théâtre lyrique, stratégie consistant à obstruer le bon acheminement du projet³¹. En

²⁷ *APB*, 1859, t. III, p. 213.

²⁸ *APB*, 1852, t. II, p. 544. « [...] seus contratos deviam religiosamente ser cumpridos, porque o governo os tinha garantido. [...] providenciar de prontos aos arranjos necessários para que não atrassem os espetáculos enquanto se reedificasse o teatro incendiado. »

²⁹ *Ibid.*, t. I, p. 61. Le projet prévoyait le paiement à l'ancienne commission de direction du théâtre São Pedro de toutes les avances qu'elle avait faites avec l'engagement des artistes, leurs billets et salaires, ainsi qu'avec l'achat de musiques, vêtements et autres objets. De plus, le gouvernement pourrait dépenser jusqu'à 14:000\$ mensuels avec la nouvelle compagnie pendant la première année de son fonctionnement, puis jusqu'à 12:000\$ mensuels pendant deux ans. Le Trésor public serait indemnisé par des loteries.

³⁰ *Ibid.*, t. II, p. 437.

³¹ Pour empêcher le vote des subventions des loteries, les opposants adoptent des stratégies diverses : ils demandent des informations au gouvernement pour reporter la discussion ; ils présentent des dizaines d'amendements avec des subventions ou loteries à de multiples institutions et fins qui n'ont rien à voir avec le théâtre ; ils font des discours très longs et prolixes uniquement pour que la discussion ne se termine pas avant

conséquence, le gouvernement se verra obligé, encore une fois, de faire appel à la loi n° 589 du 9 septembre 1850 pour ouvrir de nouveaux crédits extraordinaires, par le décret n° 1.667 de 29 du septembre 1852. Et les années suivantes, alors qu'il s'agira de renouveler le bénéfice, de vieux arguments réapparaissent. On discute alors pour savoir s'il est légitime de financer un théâtre au profit exclusif de la population de Rio de Janeiro, souci pour lequel la réponse par défaut consiste à rappeler que les autres villes ont leurs assemblées provinciales, tandis que Rio de Janeiro est gouvernée directement par le pouvoir central. La question de la moralité du jeu de hasard, après un apaisement apparent de la conscience des législateurs dans les années 1840 à ce sujet, revient³². On discute beaucoup le privilège accordé au théâtre lyrique au détriment notamment des églises et œuvres de charité et il ce n'est pas un hasard si, parmi les plus fanatiques opposants à la subvention du théâtre lyrique, nous trouvons quelques prêtres. On questionne la légitimité de subventionner un théâtre pour l'élite, au contraire du théâtre dramatique, qui serait populaire. Enfin, même la moralité du spectacle lyrique est mise en question. Une partie d'un des très longs discours du sénateur Manuel de Assis Mascarenhas résume un peu tout le discours des opposants :

Nous sommes dans un pays de catholiques ou de maures ?... Nous sommes dans une terre où l'on se préoccupe plus de protéger cette profanation appelée « théâtre lyrique » que de réparer les temples où les chrétiens rendent un culte au Dieu vivant. Alors que les temples s'effondrent, qu'on abatte les autels et qu'on n'ait pas où célébrer les offices de la sainte religion que nous professons ! Qu'ils meurent de faim les fils du pays, pour donner des sommes fabuleuses à une demi-douzaine

l'heure de levée de la session... Le sénateur de São Paulo, Manuel de Assis Mascarenhas (1805-1867), avoue cette tactique lors d'une séance : « J'ai occupé l'attention du Sénat, j'ai utilisé tous les recours que le régiment me concède, pour éviter, je le dis franchement, comme je l'ai fait plus d'une fois, pour obstruer le passage du projet relatif aux loteries octroyées au théâtre lyrique. » (ASIB, 1860, v. 4, p.178)

³² Comme le montre Juliana Teixeira Souza, la répression du jeu de hasard était directement liée à une préoccupation sociale et policière : les pauvres seraient naturellement inclinés au vice, ce qui produit des malfaiteurs dangereux pour la société. En outre, le jeu, par le mirage d'une richesse facile, détournerait le travailleur pauvre du travail honnête et le pousserait à ne pas épargner. Ainsi, les questionnements sur la moralité des loteries cachent, en fait, un préjugé selon lequel les travailleurs pauvres et les esclaves constitueraient une classe dangereuse, raison pour laquelle le jeu de hasard était, en dépit de sa prohibition, toléré dans des établissements fréquentés par les classes aisées. (SOUZA, J. « Os jogos proibidos no tempo do Império. » dans MARZANO A. e V. MELO, *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830 - 1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010, p. 153-177.) Par exemple, un argument souvent répété pendant les discussions parlementaires dit que les loteries pousseraient les esclaves à voler leurs propriétaires dans l'espoir d'acheter leur liberté. Tout cela se trouve condensé dans un des discours du sénateur Manuel de Assis Mascarenhas : « Et quelles personnes ? – Peu étaient propres, tous étaient des gens ordinaires et qui avaient l'apparence de pauvres charretiers, maçons, noirs, etc. Or, messieurs, quand on a annoncé la vente des billets, moi, par curiosité, je me suis installé en face d'une maison où les billets sont vendus, et j'ai été surpris par le nombre de personnes qui y est entré ce jour-là. [...] Ce sont quelques malheureux qui ont fait leurs économies et qui, au lieu de les déposer chez un banquier, de manière à recevoir un intérêt, au lieu d'accumuler un petit capital qui leur servirait dans leurs maladies, dans leurs malheurs, imaginent que la chance leur sera favorable [...] C'est la raison pour laquelle les journaux nous donnent tous les jours des nouvelles d'autant de vols et de suicides. [...] Où est-ce qu'un esclave va trouver 5\$? Il faut les voler à son maître. » (ASIB, 1860, v. 2, p. 175-177)

d'étrangers qu'on engage en Europe pour le divertissement des riches et des potentats^{33, [102]}

L'insistance des adversaires du théâtre lyrique portera ses fruits et, en 1860, le Sénat, en deuxième discussion, refusera la proposition de renouvellement des loteries du théâtre Provisório – alors déjà renommé Lírico Fluminense - qui avait déjà été approuvée par les députés³⁴. Toutefois, au cours des années 1850, le gouvernement réussit à imposer sa volonté.

Le gouvernement doit-il posséder un théâtre ?

Pourtant, la manière dont le gouvernement gère la question n'est pas exempte de discordances au sein même du groupe favorable à la subvention. Si l'on répète alors les mêmes lieux communs que nous voyons depuis la première moitié du XIX^e siècle sur la « nécessité » d'un théâtre – et, à partir de 1852, d'un théâtre lyrique en particulier – comme une preuve pour le monde de l'état de la « civilisation » du pays, le degré de l'intervention de l'État est objet de discordances. Si, d'un côté, le crédo du libéralisme économique apparaît parfois comme un argument des opposants à toute subvention, de l'autre côté, peu nombreux sont ceux qui arrivent à proposer la création d'une institution publique comme solution pour la question théâtrale. Même la majorité des apologistes semblent être contraires à l'idée d'un théâtre sous la tutelle de l'État. Si les hommes de théâtre brésiliens songeaient à un « théâtre national » comme à une maison entièrement publique, il semble évident qu'ils ne trouveraient pas beaucoup d'appui parmi les élus. Même quelqu'un avec un historique d'engagement pour la cause du « théâtre national » comme Justiniano José da Rocha, qui se bat à la Chambre pour que le gouvernement vienne en aide aux théâtres, lance un alerte quand Joaquim Nunes Machado propose l'expropriation du São Pedro :

Je fais cette observation d'autant plus qu'il circule déjà une idée pour que le gouvernement du Brésil reprenne en main le théâtre, et l'administre avec ses agents. Si cette idée, un jour, se produit ici, je la combattrai de toutes mes forces ; non seulement parce que je ne désirerais pas voir notre politique dans les coulisses, sujet à *pateada*, mais aussi parce que je ne trouve pas bonne pour le progrès, ni

³³ *ASIB*, 1859, v. 3, p. 188.

³⁴ *ASIB*, 1860, v. 4, p. 183. La suppression des loteries est un coup dur pour l'entreprise du théâtre lyrique. Les pétitions présentées à la Chambre par les artistes, comme le ténor italien Carlo Balestra-Galli, pour que des mesures soient prises afin que les conditions de leurs contrats soient respectées par l'entreprise, montrent que celle-ci a du mal à honorer ses engagements. Les imprésarios eux-mêmes disent, dans une pétition envoyée à la chambre en 1860, qu'ils ne seront pas en mesure de continuer les spectacles sans les subventions. (*APB*, 1860, t. 3, p. 158 ; *APB*, 1861, t. 2, p. 177, t. 3, p. 264).

économique pour l'argent public, l'intervention du gouvernement dans toutes ces choses³⁵.^[103]

Curieusement, quelques années plus tard, en 1852, Justiniano change d'avis, mais pas d'argument : si, auparavant le gouvernement ne devait pas se mêler des affaires théâtrales à cause du risque de se voir désavoué par le public, maintenant il doit prendre en main le théâtre précisément pour éviter des émeutes dans la salle :

Le théâtre aujourd'hui ne peut pas laisser d'être administré par le gouvernement ; je fais vœux pour qu'il continue comme ça pour longtemps. Il était bien d'avoir le théâtre comme une entreprise alors que le peuple de Rio de Janeiro, encore peu avancé dans ses exigences artistiques, se contentait avec n'importe quelle chanteuse [...] mais aujourd'hui le goût est très relevé, on veut des chanteuses qui demandent *contos* et *contos* de réis par mois ; l'entreprise pourra les donner ? [...] Messieurs, le mécontentement du public dans le théâtre est parfois fatal à l'ordre public [...] Or, je préfère que le théâtre soit toujours bon, avec un coût plus élevé, au lieu d'y avoir des scènes de *pateadas*, de désordre, avec quelques économies dans le *subside*³⁶.^[104]

Toutefois, la plupart des élus qui se manifestent lors des discussions continuent à préférer un théâtre qui ne soit pas propriété de l'État. Par exemple, le député João Antônio de Miranda (1805-1861), celui-là même qui avait présenté et soutenu, à la Chambre, le projet du gouvernement qui autorisait les dépenses pour le nouveau théâtre lyrique provisoire, en réponse à des critiques, clarifie sa position et affirme qu'il n'était pas « opposé à l'idée d'entreprises, [qu'il est] le premier à proclamer la nécessité que le théâtre de Rio de Janeiro soit donné comme entreprise à quelqu'un de confiance³⁷. » Mais, bon gré mal gré, le gouvernement était déjà compromis avec la construction du Provisório, rebaptisé Lírico Fluminense en 1854, qui, selon José Dias, deviendra propriété de la Chambre Municipale de Rio de Janeiro³⁸. Cela déplâit à Justiniano José da Rocha, qui semble avoir beaucoup de mal à se décider sur le caractère bon ou mauvais de l'intervention du gouvernement pour le théâtre et, déjà en 1854, il change encore une fois d'avis : pour lui, à cause de l'intervention du gouvernement, le théâtre va de pire en pire et il se souvient des « beaux jours » quand le spectacle lyrique était une entreprise entièrement privée... en 1850³⁹.

³⁵ *APB*, 1849, p. 352. Notre italique. Dans le théâtre du monde lusophone, *pateada* est l'acte, de la part du public, de trépigner pour exprimer son insatisfaction.

³⁶ *APB*, 1852, t. II, p. 538.

³⁷ *APB*, 1852, t. II, p. 427. « [...] não sou oposto à ideia de empresas, sou o primeiro a proclamar a necessidade de que o teatro do Rio de Janeiro seja dado por empresa a pessoa de confiança. »

³⁸ DIAS J., *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*, Rio de Janeiro, Fundação, FUNARTE, 2012, p. 111.

³⁹ *APB*, 1854, t. IV, p. 144-146.

Mais, dès lors, le débat devient plus complexe, car il ne s'agit pas seulement de débattre pour savoir si le théâtre doit être protégé ou non. La question ne se résume pas non plus à une opposition entre une compagnie brésilienne et une compagnie portugaise. Maintenant, chacun des deux théâtres est spécialisé dans un genre, ce qui soulève de nouvelles questions.

B. La place de la musique dans la formation du spectacle brésilien.

Dès lors, quand on discute les subventions au théâtre lyrique, celui-ci est renvoyé à côté du São Pedro et de la troupe de João Caetano. La reconstruction de l'ancien théâtre, inauguré à nouveau à peine quelques mois après le Provisório par une société privée, devient même un contre-exemple qui prouve la précipitation du gouvernement à soutenir la construction d'une nouvelle salle de spectacle. Mais cette opposition se manifeste aussi en ce qui concerne les genres cultivés par l'une et l'autre salle, opposition que ceux qui veulent faire avancer la cause du théâtre lyrique se verront dans l'obligation d'affirmer, alors que ses adversaires demanderont la raison pour laquelle on ne pourrait pas réunir les deux compagnies dans le même théâtre, comme c'était le cas avant. C'est d'autant plus vrai lorsque le São Pedro est détruit encore une fois par un incendie en 1856 et on discute pour savoir si des loteries doivent être accordées pour sa reconstruction ; quelques voix se s'élèvent pour la réunification des théâtres dramatique et lyrique dans un même édifice, auxquelles João Antônio de Miranda répond que « le jeu interne de l'un et de l'autre, les administrations différentes de l'un et de l'autre, les fins diverses des deux, ne se combinent pas ; il est indispensable qu'ils soient différents⁴⁰. »

Mais cette opposition va créer une aporie dans leur argumentation : alors que la protection offerte au théâtre au sens large était en grande partie justifiée par ses vertus pédagogiques et/ou moralisatrices, le théâtre lyrique pourrait profiter des subventions accordées à une entreprise au sein de laquelle se trouve une compagnie de chant à côté d'une compagnie dramatique. Toutefois, ces mêmes vertus sont beaucoup moins évidentes et plus difficiles à justifier quand il s'agit de la musique toute seule. Si les leçons de morale données par les histoires des pièces sont un moyen facile de pointer une prétendue manière d'éduquer le public, pour la musique, ses défenseurs seront obligés d'adopter des arguments beaucoup plus abstraits.

⁴⁰ *ASIB*, 1856, t. III, p. 432. « O jogo interno de um e de outro, as administrações diversas de um e de outro, os diversos fins de ambos, não se combinam; é indispensável que sejam diferentes. »

La musique : un outil d'éducation et de civilisation ?

Lors de son arrivée au Brésil, D. João VI ordonne la fondation d'une chapelle royale responsable de l'organisation du culte auquel assiste la famille royale. La licence royale de 15 juin 1808 prévoyait le transfert de toutes les fonctions exercées par l'ancienne chapelle royale de Lisbonne, ce qui comprenait l'organisation d'un ensemble musical professionnel, dont l'importance dépassera largement le champ religieux et sera, en fait, un des principaux joyaux culturels de Rio de Janeiro jusqu'au début des années 1830, quand il est finalement démantelé⁴¹. Dans un premier temps, la justification de son existence repose sur le nécessaire éclat de la célébration religieuse et du pouvoir royal. Comme pour le théâtre, la préoccupation de l'image que l'on donne à voir à l'étranger, apparaît. Ainsi, en 1827, lorsque l'on discute du budget à la Chambre des députés et que l'on propose de diminuer la dotation dédiée à musique de la chapelle impériale, Pedro de Araújo Lima s'oppose :

[...]je reconnais que les musiciens ne sont d'aucune utilité à la religion ; pourtant nous voyons que, dans toutes les chapelles des souverains, il y a plus de splendeur en musique que dans les autres particulières [...] Il est nécessaire que la chapelle impériale ait la splendeur convenant à la religion et au trône.

Nous sommes dans un port, où entrent d'innombrables étrangers accoutumés à voir la splendeur des chapelles d'autres cours : je ne dis pas que la nôtre doit être plus grande que celles des autres souverains plus pompeux, toutefois il ne me semble pas bien de la réduire à l'insignifiance. En outre, la musique doit être animée ; elle est un art divin ; elle est venue du ciel ; on doit la protéger par tous les moyens⁴².^[105]

De la même façon que pour le théâtre, la qualité de la musique écoutée et produite dans le pays est intimement liée au degré de « civilisation » du peuple, raison pour laquelle elle doit être protégée et encouragée, comme nous le lisons dans le discours prononcé par Francisco Manuel da Silva lors de l'inauguration du Conservatoire musical en 1848, qui affirme que « la musique est, en effet, l'inséparable compagnon de la civilisation ; avec celle-ci elle progresse et se développe, recevant et communiquant alternativement son caractère et son influence⁴³. » Et, comme le théâtre, la musique a un effet bénéfique sur le public, mais, au lieu des leçons de morale et des exemples de vertu montrés sur les planches, son influence réside dans sa capacité à adoucir les tempéraments. Déjà en 1827, le député José Ricardo da Costa Aguiar de Andrade (1787-1846) cite Horace pour soutenir cette thèse :

⁴¹ Sur son histoire, voir CARDOSO, A., *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005.

⁴² *APB*, 1827, t. III, p. 174. »

⁴³ BN, Coleção Rio de Janeiro, Doc. 16, II-34,26,042. « A música, com efeito, é inseparável da civilização ; com ela progride e se desenvolve, recebendo e comunicando alternadamente o seu caráter e influência. »

Je ne vais pas expliquer l'attention que méritent les beaux-arts et particulièrement la musique.

Elle a été toujours été l'objet de protection de tous les bons souverains et de toutes les nations civilisées.

Personne ne peut nier l'influence qu'elle a eue et aura dans la civilisation, et pour l'adoucissement des mœurs des peuples.

Ce que le vieil Horace nous dit – *ingenus dedicisse fideliter artes, emollit mores, neque sinit esse feros* [sic] – est une vérité⁴⁴.^[106]

C'est la base de l'argumentation de la commission d'instruction publique de la Chambre des députés pour donner un avis favorable à la pétition de la société *Beneficência Musical*, connue plus simplement comme *Sociedade Musical*, qui sollicitait, en 1834, la création d'un cours de musique dans l'Académie des beaux-arts : la commission était « convaincue de l'utilité d'un art qui aide tellement pour adoucir les mœurs publiques, modifier les passions formidables et former par ses affects l'afflux des cœurs patriotiques⁴⁵. » Toutefois, les élus ne suivront pas la commission et la suite donnée à la demande ne sera pas favorable. Mais cette même société sera plus heureuse en 1841 quand elle présentera une nouvelle pétition, sollicitant cette fois des loteries pour la fondation d'un conservatoire de musique.

Derrière ce rôle civilisateur donné à la musique, il y a, évidemment, les intérêts très pragmatiques d'un groupe professionnel. La société *Musical* a été fondée en 1833, dans le contexte des troubles des années 1830, à la suite de l'abdication de Pedro I. En ce qui concerne la musique, en particulier, deux événements contribuent, selon Antônio José Augusto, à une particulière désorganisation du milieu professionnel à l'époque : d'un côté, avec la mort de José Maurício et de Marcos Portugal (1762-1830), les deux premiers maîtres de la chapelle royale/impériale, les musiciens cariocas se trouvent sans une figure qui serve de chef pour leur segment professionnel. De l'autre côté, l'extinction des corporations de métier par la Constitution de 1824, qui disparaîtront graduellement au cours des décennies suivantes, laisse les musiciens sans un organisme responsable de leur protection et de l'organisation de leur activité. De manière semblable à ce que nous observons pour d'autres branches professionnelles, l'organisation d'une société mutuelle est une manière de rétablir les mécanismes de protection sociale des musiciens et une alternative au vide institutionnel laissé par l'extinction des corporations. Ainsi, les pétitions sollicitant la création d'une classe de musique au sein de l'Académie de beaux-arts et, plus tard, d'un conservatoire de musique s'inscrivent dans une stratégie qui comportent des multiples actions, comme l'organisation de

⁴⁴ *APB*, 1827, t. IV, 133.

⁴⁵ *APB*, 1834, t. II, p. 245. « [...] convencida da utilidade de uma arte que tanto concorre para adoçar os costumes públicos, modificar as paixões formidáveis e formar pelos seus afetos o influxo moral dos corações patrióticos. »

concerts, visant la reconnaissance de la nouvelle société comme l'organe représentatif d'un groupe professionnel⁴⁶. *In fine*, elle parviendra à s'imposer comme une autorité pour le milieu musical carioca et jouera un rôle important dans l'organisation institutionnelle de la pratique musicale à Rio de Janeiro au XIX^e siècle⁴⁷.

Les hommes de lettres aussi se préoccupent du scénario musical brésilien et font de la gestation d'une musique nationale un enjeu. Dans les trois importantes revues des romantiques – la *Nitheroy*, la *Minerva Brasiliense* et la *Guanabara* – nous trouvons des essais de réflexion sur les fondements esthétiques, politiques et sociaux de la musique sans, pour autant, abandonner la critique mondaine. Même si le dilettantisme et le goût pour la polémique ne disparaissent pas entièrement, nous trouvons, surtout sous la plume de Joaquim Manuel de Macedo et Araújo Porto-Alegre, pour la première fois, la préoccupation de se créer des conditions pour le développement d'un savoir critique plus objectif et analytique⁴⁸. La musique apparaît comme un complément de la mission de l'homme de lettres et sa fonction est parallèle à celle du théâtre : tandis que celui-ci serait capable de façonner le citoyen brésilien par la présentation de valeurs et de leçons de morale qui doivent être appréhendées par le public, celle-là contribue à l'édification morale de la société grâce à sa capacité à manipuler les affects :

La musique est pour la société ce que la bonne distribution de la lumière est pour un tableau, les deux donnent la vie et l'âme aux choses sur lesquelles elles s'appliquent. [...]

La musique n'est pas descendue du ciel uniquement pour nous donner des sons mélodieux, ou nous blesser les sens avec la richesse de l'harmonie, non ; la Musique est un ressort qui réveille dans le cœur l'innocence, le souvenir d'un ami absent, le mal du pays ; c'est une force qui fait tourner dans notre âme le pouvoir de l'héroïsme, les charmes de la Religion, et les douceurs de l'amour, et de la mélancolie.

⁴⁶ AUGUSTO A., « Modificando as Paixões Formidáveis: A Formação Da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música », *Revista Brasileira de Música*, 31-1, 2010, p. 59–64.

⁴⁷ AUGUSTO A., « Da Sociedade de Música à Sociedade dos Músicos: poder e prestígio na vida musical do Segundo Reinado, » *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 11,2008, p. 101-27. Plus largement, la création de l'*Imperial Conservatório de Música* doit être insérée dans une vague de fondation d'institutions dans les années 1830-1840, comme l'Institut Histórico e Geográfico Brasileiro (1836), le Musée National (1842), le collège D. Pedro II (1847) et l'Académie impériale des beaux-arts (1842) qui cherchaient à insérer le pays dans le flux civilisateur européen par la diffusion de valeurs chères à la monarchie. (AUGUSTO A., « A Civilização Como Missão: O Conservatório de Música No Império Do Brasil, » *Revista Brasileira de Música*, 23-1, 2018, p. 67–92.)

⁴⁸ GIRON L., *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*, Rio de Janeiro, São Paulo, Ediouro, Edusp, 2004, p. 138-45.

Si la Patrie est agressée, et ses fils armés pour la venger, mettez devant eux la Musique, et vous verrez redoubler leur courage, et, pleins d'héroïsme, ils se précipiteront pour le champ de bataille⁴⁹.^[107]

Ainsi, les écrivains romantiques postulent une sorte d'équivalence et de fraternité entre les différents arts, qui se traduirait non seulement dans un objectif commun, mais aussi dans une position sociale commune à laquelle « l'artiste », au sens large, est relégué, comme nous le voyons dans l'article publié par Joaquim Manuel de Macedo dans la *Guanabara*, en 1850, en soutien au conservatoire de musique :

Nous vivons dans une époque d'incroyable stérilité ; quand elle sera passée, les futures générations résumeront l'histoire de toute la génération actuelle en deux mots brefs : ils ont *politiqué* et *négocié*, diront-ils, et ils auront tout dit ; [...]

Une indifférence désespérée pour tout ce qui n'est pas du commerce et de la politique, une indifférence capable de geler le cœur le plus ardent vient toujours décourager les rares personnes qui osent croire à la mission de l'artiste comme à une inspiration divine. [...]

Pourtant, la lutte est inouïe et belle ! C'est le combat des paladins de la gloire ; lutte de vingt ou trente contre des millions, lutte sans espoir de victoire aujourd'hui [...]. Actuellement l'*artiste* est l'abnégation, la générosité, le dévouement personnalisés ; il sait qu'il ne travaille pas pour lui-même ; mais il travaille toujours, afin que la voie soit ouverte pour l'artiste de demain⁵⁰.^[108]

Mais, comme pour le théâtre, ce discours est accompagné d'un appel à l'action de l'État, car « le Conservatoire de Musique Brésilien ne fait pas de progrès, ni ne peut progresser, s'il n'est pas mieux aidé » ; il termine son article avec une exhortation : « Que les Chambres assistent avec les moyens nécessaires à cet élément de gloire et d'éclat national⁵¹ ! » Ces mêmes idées se retrouvent dans un commentaire d'Émile Adet dans la *Minerva Brasiliense* qui, déjà en 1844, réclame la construction d'un théâtre exclusif pour l'opéra, séparé du théâtre dramatique :

Écoutez donc les autorités notre faible voix dans l'ombre, étant donné que tous les arts sont frères ; la peinture se lie à la poésie, comme celle-ci à la musique ; et la capitale de l'Empire possède déjà une académie des beaux-arts, théâtre où l'art dramatique va progresser ; il manque maintenant pour compléter l'œuvre, l'établissement ici d'une compagnie pour la musique. En outre, quel moment plus

⁴⁹ PORTO-ALEGRE M. « Idéias sobre a música. » *Nitheroy, Revista Brasiliense*, n. 1, 1836, p. 164-165. »

⁵⁰ MACEDO J. « Conservatório de Música » dans GIRON, L., *Minoridade crítica, op. cit.*, p. 303-304. »

⁵¹ *Ibid.*, p. 306. « O Conservatório de Música Brasileiro não progride, nem pode progredir, se não for mais bem auxiliado [...] que as Câmaras acudam com os meios necessários a esse elemento de glória e brilhantismo nacional. »

favorable pour cela ? N'est-elle pas l'auguste Impératrice du Brésil italienne, par conséquent sensible à ces harmonies qui nous révèlent un monde plus sublime⁵² ?^[109]

Le commentaire d'Adet nous révèle aussi le genre de musique dont il est question : il s'agit évidemment de la musique lyrique d'origine italienne. Déjà Porto-Alegre, en 1836, pour qui « les climats et le sol, qui ont autant d'influence sur le caractère national, sont les fournisseurs des inspirations, et dès qu'il y a des similitudes entre le caractère des nations, et le degré de civilisation, le résultat sera le même, » arrive à la conclusion que « le caractère de la Musique Brésilienne est et sera mélodique, parce que la langue et l'origine d'un peuple plein d'imagination l'ordonnent⁵³. » Or, une lecture attentive des écrits des romantiques montre qu'ils pensent la musique comme complémentaire, voire soumise, à la littérature et à la mission de l'homme de lettres. Porto-Alegre se demandait : « La Musique est née avec la Poésie, et quand ces jumelles agissent ensemble, combien de force ne produisent-elles pas⁵⁴ ? » En ce sens, Gonçalves de Magalhães dans un essai sur l'histoire de la littérature brésilienne, se demande si le pays était capable d'inspirer les poètes. Pour répondre à cette question, il a recours aux indigènes américains, qui, selon lui, étaient connus pour le talent de la musique et de la poésie, ce qui a été utilisé par les missionnaires de la Compagnie de Jésus⁵⁵, car

[...] à la Poésie et à la Musique revient la capacité de maîtriser la liberté humaine, de faire vibrer les fibres du cœur, de secouer et exciter l'esprit. Par ces deux puissances, sagement employées par les missionnaires jésuites, les sauvages abandonnaient leurs déserts, et se conformaient au Christianisme, et à la civilisation⁵⁶.^[110]

Or, il n'est pas surprenant que, du point de vue des hommes de lettres, la musique soit vue comme un complément à leur activité, comme un outil capable d'élargir leur champ d'action et de potentialiser les effets de leur propre travail – et à côté des écrivains organiques, nous pouvons mettre Martins Pena qui, comme nous l'avons vu, voyait dans la création d'un

⁵² ADET É., « Representação da Norma » dans GIRON, L. *Minoridade crítica, op. cit.*, p. 250.

⁵³ PORTO-ALEGRE M., « Ideias sobre a Música », *op. cit.*, p. 176, 179. « Os climas e o solo, que tanto concorrem para o caráter nacional, são os fornecedores das inspirações, e logo que há similitude entre o caráter das nações, e grau de de civilização, o resultado musical é o mesmo. [...] O caráter da Música Brasileiro é e será melódico, porque a língua e a origem de uma cheio de imaginação o ordenam. »

⁵⁴ *Ibid.*, p. 169. « A Música nasceu com a Poesia, e quando estas gêmeas operam juntas quanta potência não desenvolvem ? »

⁵⁵ L'écu Viriato Bandeira Duarte (1819-1893) utilise le même exemple pour soutenir la subvention au théâtre lyrique : « La musique est un moyen puissant de civilisation. Les civilisateurs par excellence du nouveau monde, les pères de la compagnie de Jesus, livraient ses paroles à ces hordes sauvages, accompagnées par l'harmonie, par la mélodie d'instruments jusqu'aux tribus qu'ils voulaient catéchiser. » (*APB*, 1857, t. III, p. 186)

⁵⁶ MAGALHÃES, D. « Discurso sobre a história da literatura do Brasil », *Nitheroy*, n. 1, 1836, p. 156.

conservatoire de musique une opportunité pour les auteurs brésiliens qui, avec l'appui des compositeurs nationaux, pourraient fonder l'opéra-comique national. Plus curieux, est le fait de voir ce caractère complémentaire, voire accessoire, de la musique être confirmé par Francisco Manuel da Silva dans son discours d'inauguration de l'Impérial conservatoire de musique – peut-être une manière d'exploiter le prestige des écrivains organiques auprès de la monarchie au profit de la musique ? Après une brève introduction, où il rappelle que la création d'une école de musique était depuis longtemps une nécessité pour la capitale de l'empire et affirme que la musique est une invention divine, il fait un parallèle entre la musique et la littérature :

La culture [de la musique] est donc aussi nécessaire que celle du langage par l'analogie naturelle qui les unit l'une à l'autre, par les principes invariables qui les constituent en essence, puisque les deux se servent des mêmes moyens pour arriver au même final. La déclamation, comme le chant, a ses intonations et ses transitions, et ainsi que le langage, en élevant et en abaissant les sons, elle reproduit l'expression des sentiments, et s'enduit du caractère des divers affects que nous éprouvons, de la même façon il existe entre les cœurs et la voix une correspondance intime et secrète qui, indépendamment de la réflexion et de la volonté, transmet les émotions du cœur et l'influence dans son appréciation.

Elle était tellement connue par les Anciens, cette analogie du langage avec le chant, qu'on étudiait la grammaire simultanément avec la musique, parce que celle-ci servait à exprimer les vrais accents de la langue. Les Grecs et les Romains, dit Condillac dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, faisaient la notation de leur déclamation, et l'accompagnait d'un instrument.

La musique n'est donc pas un art frivole, mais considérée sous son vrai point de vue, elle est une science de la plus haute importance, qui réunit l'utile à l'agréable, et, bien dirigée, elle peut bien influencer la morale et les mœurs^{57,[111]}

Et Francisco Manuel da Silva cite d'autres exemples : la Bible, qui rendait hommage aux pouvoirs de la musique en qualifiant les chanteurs de prophètes ; les psaumes ; les philosophes grecs qui utilisaient la poésie et la musique dans leurs enseignements... Tout semble indiquer une capitulation des musiciens face aux hommes de lettres.

Pour mieux expliquer notre propos, nous pouvons faire une comparaison avec la vision des Romantiques français sur la musique. Selon Francis Claudon, la musique prend, pour ces écrivains, valeur de modèle référentiel, culturel, artistique. L'auteur cite la poésie de Victor Hugo qui, pour exprimer la subjectivité du poète dans *Les feuilles d'automne*, utilise une métaphore selon laquelle l'âme devient un instrument de musique :

⁵⁷ BN, Coleção Rio de Janeiro, Doc. 16, II-34,26,042.

Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre du monde comme un écho sonore.

Dans *Les rayons et les ombres*, le poète se laisse gouverner par la musique :

Va résonner, âme épurée,
Dans le pacifique concert (...)
Dans les champs tout vibre et soupire,
La nature est la grande lyre
Le poète est l'archet divin⁵⁸.

De même, Alfred de Vigny, dans son *Journal d'un poète*, pour exprimer l'insuffisance de paroles, évoque « un orchestre de quatre cents instruments [qui] murmure en moi des basses inconnues et des idées secondaires que je ne puis exprimer avec les premières⁵⁹. »

Nous ne trouvons rien de cela chez les Romantiques brésiliens. Si des études plus poussées méritent d'être faites, il nous semble que, pour les écrivains organiques, la musique assume un caractère beaucoup plus pragmatique et instrumental. En France, cependant, où « à une littérature si ardente, si avide de sensations nouvelles et fortes et qui toujours donnait le pas à la sensibilité sur la raison, la musique ne pouvait qu'apparaître ce qu'elle était réellement : d'une richesse inouïe de virtualité⁶⁰, » la conservatrice littérature brésilienne semble donner à la musique une place subalterne : elle renforce le message du poète. C'est comme si, au contraire de ce que Francis Claudon observe pour la France, la littérature devenait le modèle référentiel, culturel et artistique pour la musique. Si parfois les écrivains organiques brésiliens s'approchent d'une conception proche de celle des Romantiques européens, comme quand ils évoquent la capacité de la musique à toucher l'âme humaine plus profondément que les paroles, le poète ne se laisse jamais guider – au contraire, la musique est instrumentalisée pour l'homme de lettre dans l'exercice de sa mission.

La musique : une frivolité ou une manière d'anéantir les caractères ?

Toutefois, les vertus chantées par écrivains et musiciens peinent à convaincre un grand nombre d'élus, qui, pour la plupart, ne voient dans la musique qu'un divertissement honnête. Un des plus farouches opposants au théâtre lyrique est Casimiro José de Morais Sarmiento,

⁵⁸ Cité par CLAUDON, F., *La musique des romantiques*, Paris, PUF, 1992, p. 6..

⁵⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰ MARIX-SPIRE T., *Les romantiques et la musique: le cas George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1954, p. 27.

qui a presque monopolisé la discussion dans les années 1851 et 1852 avec ses discours très longs et passionnés. Voici son raisonnement le plus courant :

[...] la danse et la musique, de tous les plaisirs sont les plus sensuels ; ils n'intéressent que les sens ; comment peut-on donc soutenir que le théâtre lyrique est civilisateur ?

Si le noble député avait dit cela du théâtre dramatique, peut-être aurait-il eu quelque raison, [...] puisqu'il est vrai que celui qui assiste à une tragédie ou même à une comédie bien représentée, rentre à la maison impressionné ; les sentiments, l'intelligence y trouvent quelque chose qui les intéresse et les stimule ; puisqu'on voit représentées les fatales conséquences des passions déréglées, criminelles, d'autres fois la vertu triomphante et récompensée ; nous apprenons à connaître le cœur humain, à éviter les pièges des hypocrites, et des coquins, etc., etc. Si toutefois on écoute les plus distingués chanteurs ou les plus agiles danseuses, rien ne nous reste que le souvenir d'avoir écouté des sons mélodieux, ou d'avoir vu... (*rires*) des sauts beaux et artistiques⁶¹.^[112]

Il reconnaît quand même que l'apprentissage du chant et de la danse peuvent contribuer à adoucir les mœurs, mais voir danser et même chanter ne serait pas plus qu'un « passe-temps agréable et honnête » – mais, même dans ce cas, il se montre gêné qu'un homme puisse chanter et danser. En effet, son argumentation a toute une portée morale qui montre que le projet civilisateur des hommes de lettres peut rencontrer quelques réticences. Morais Sarmiento est totalement d'accord avec l'axiome selon lequel la musique sert à adoucir les tempéraments, mais alors que les porteurs du projet de la littérature nationale voient là un complément pour leur mission, le député, qui comprend la civilisation comme « les facultés intellectuelles et les sentiments moraux d'un peuple⁶², » croit que cet adoucissement est maléfique, car il effémine les coutumes. Comme exemple, il oppose l'Italie aux États-Unis :

[...] [le théâtre lyrique] tend à ramollir, à efféminer les mœurs, à énerver le peuple ; à calmer chez lui l'attachement et la ferveur pour les choses sérieuses et graves, ainsi il contribue à la corruption du pays et aux maux qui résultent de la corruption. Que l'honoré membre considère les mœurs de l'Italie, qu'il compare l'importance qu'on donne en Italie à la musique et à la danse, avec ce que ces deux arts méritent aux États-Unis ; qu'il note la démesurée différence qu'il y a entre l'une et l'autre nation, et qu'il dise aussi si, dans l'excessive disposition que les Italiens ont pour chanter et danser, ou dans l'application qu'ils font de la musique et de la danse on

⁶¹ *APB*, 1852, t. 541.

⁶² *Ibid.*, p. 540. « [...] facultades intelectuais e sentimentos morais de um povo [...] »

ne peut pas trouver l'explication de l'élévation et de la civilisation d'un peuple, et de l'abatement et du retard de l'autre ?!⁶³[113]

Les premières manifestations d'un nationalisme musical.

Comme quand João Caetano disputait des subventions avec la compagnie portugaise, la nationalité des artistes sera évoquée lors des débats parlementaires concernant les subventions accordées au théâtre lyrique. José Inácio Silveira da Mota (1811-1893) s'indigne de « l'esprit de xénophilie » qui ferme les portes du théâtre lyrique aux artistes nationaux. Il « désapprouve cette indifférence et cette antipathie qu'on manifeste à ce qui est national, tandis qu'on donne souvent à ce qui vient de l'étranger une valeur fictive et imaginaire⁶⁴, » raison pour laquelle il propose un amendement à la loi de concession de loteries à la compagnie italienne, selon lequel l'entreprise serait obligée de préférer les artistes nationaux et l'orchestre ne pourrait avoir plus qu'un quart d'étrangers parmi ses membres.

Mais le nationalisme se manifeste aussi de deux autres façons, parallèles aussi à ce qui est observé pour le théâtre dramatique : par l'écriture d'une histoire et par l'effort de nationaliser le théâtre lyrique avec la création d'un « opéra national ».

L'invention d'un héros national : José Maurício Nunes Garcia.

De la même façon que pour le théâtre, comme il fallait s'y attendre, la première forme d'un nationalisme naît par l'opposition entre le Brésilien et le Portugais, la colonie et la métropole, qui apparaît dans l'opposition faite par les historiographes entre les compositeurs José Maurício Nunes Garcia et Marcos Portugal. Le premier, un prêtre métis, descendant d'esclaves, était le maître de chapelle de la cathédrale de Rio de Janeiro entre la fin du XVIII^e siècle et l'arrivée de D. João au Brésil, quand il fut désigné au poste de la chapelle royale⁶⁵. Le second, compositeur très célèbre à la cour portugaise à la fin du XVIII^e siècle, a vécu entre 1792 et 1800 en Italie, où il a écrit plus de vingt opéras qui ont été représentés avec grand succès dans plusieurs villes. Après son retour au Portugal, il est nommé *maestro* du théâtre de São Carlos à Lisbonne. À la demande de D. João, il déménage à Rio de Janeiro en 1811 et il est nommé compositeur officiel de la cour et maître de musique de Ses Altesses Royales. Avec son arrivée de Portugal, le prêtre brésilien tend à occuper une position secondaire dans la scène artistique carioca. Les deux mourront en 1830, avec deux mois de différence.

⁶³ *Ibid.*, p. 541.

⁶⁴ *APB*, 1857, p. 327. « Reprova essa indiferença e antipatia que se vai manifestando para o que é nacional, entretanto que ao que vem do estrangeiro dá-se um valor fictício e imaginário. »

⁶⁵ Pour la biographie de ce personnage, voir MATTOS C., *José Maurício Nunes Garcia : biografia*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca nacional, 1997

Une première esquisse d'histoire de la musique brésilienne est offerte par Manuel de Araújo Porto-Alegre dans ses « *Ideias sobre a Música* », publiées en 1836 dans la revue *Nitheroy*. Adoptant une perspective à la fois déterministe et évolutionniste, l'auteur propose un axe nord-sud sur lequel se rangeraient les styles musicaux nationaux. Cet axe aurait comme pôles l'Allemagne et l'Italie :

Les nations méridionales, possédant un caractère différent des septentrionales, sont enclins à la mélodie, déjà pour la douceur de la langue, déjà pour la véhémence de ses passions, qui se délient avec toute l'impétuosité du feu, qui anime les hommes des climats intenses. Plus une Nation est libidineuse, plus sa Musique est méthodique ; il est indéniable que l'Italien est plus sensible que l'Allemand, puisqu'il est plus enthousiaste⁶⁶.^[114]

La musique brésilienne serait, bien évidemment, mélodique, car le Brésil a été fondé par des aventuriers portugais, qui, installés sous le soleil de l'Équateur, privés de toute prospérité, se lançaient dans les bras de l'amour et de l'imagination pour pleurer sur leur sort. Mais il ne s'agit pas exactement d'une musique mélodique de type italien : pour Porto-Alegre, en plus d'un caractère général, un autre caractère se manifeste, celui des habitants des divers lieux d'une même nation. La musique fluminense, en particulier, participerait du style mineiro⁶⁷ et italien. Pour être plus spécifique, elle aurait « un caractère particulier, celui de l'école de José Maurício⁶⁸. » L'article termine avec une héroïsation bien romantique du prêtre brésilien et une promesse de son immortalité, la future reconnaissance de son génie par l'Europe :

José Maurício, voulant composer sa Musique de requiem, plein du sentiment chrétien, et d'inspiration du génie, a pénétré la dalle de la mort, il a médité, et il a pleuré sur les cendres de l'humanité, et plein d'horreur, en sortant, il s'est mis à genoux devant celui qui, assis au sommet du firmament, veille sur l'éternité, et le suppliant, il a imploré l'inspiration : le noir fiel de la tristesse, et la lymphe des sources lacrymales ont formé pour lui l'encre avec laquelle il écrivait ses notes, qui touchent tellement et trempent dans l'âme cette douceur d'une mélancolie, qui caresse le cœur de l'homme sensible.

Génie divin, si la mort t'a arrêté au milieu de ta brillante carrière, paralysant tes membres, et a éteint chez toi la lumière divine de l'inspiration, au moins tu seras immortel ; parcourant pour toi le monde et circulant dans la société, tes œuvres te

⁶⁶ PORTO-ALEGRE M., « *Ideias sobre a Música* », dans GIRON, L. *Minoridade crítica...*, *op. cit.*, p. 241.

⁶⁷ Sur la musique à Minas Gerais à l'époque coloniale, voir DUPRAT, R., « O Barroco Musical no Brasil. » ; VASCONCELLOS-CORREA, « *Música Colonial Brasileira : Barroco (?) Brasileiro* », dans TIRAPELI, P., *Arte sacra colonial: barroco memória viva*, São Paulo, Editora UNESP, 2005.

⁶⁸ PORTO-ALEGRE M., « *Ideias sobre a Música* », dans GIRON, L. *Minoridade crítica...*, *op. cit.*, p. 243. « [...] um caráter peculiar, que é o da escola de José Maurício. »

rendent vie chaque jour, jusqu'à ce que l'Europe t'écoute, et le monde t'applaudisse⁶⁹.^[115]

Porto-Alegre reviendrait à José Maurício en 1856, dans un article biographique publié dans la revue du IHGB. Ici, l'auteur rapproche un peu le personnage de la musique allemande : sont mentionnés « ses maîtres favoris de l'Allemagne et de l'Italie », sa découverte du génie Rossini et « son enthousiasme pour Mozart, Haydn et Beethoven [...], puisque dans cette triade était toute la gloire de l'art germanique, et cette école sévère qui a planté dans les rudes climats du nord un art scientifique, beau, et propriétaire de merveilles infinies⁷⁰. » L'opposition à Marcos Portugal est suggérée, avec le compositeur portugais reconnaissant à la fin de leurs vies le talent du Brésilien. La figure de l'autrichien Sigismund von Neukomm (1778-1858), disciple de Michael Haydn (1737-1806), frère de Franz Joseph Haydn, qui a vécu au Brésil au début des années 1820, apparaît. L'auteur aurait eu un entretien avec le « disciple de Haydn » à Paris, qui lui aurait raconté quelques anecdotes sur le génie du compositeur brésilien et qui servent pour montrer au public brésilien le talent qu'ils méprisent :

Ah ! Les Brésiliens n'ont jamais su la valeur de l'homme qu'ils avaient, valeur d'autant plus grande qu'il était entièrement le fruit de ses propres ressources ! Et comme le sauraient-ils ? Moi, le disciple favori de Haydn, celui qui a complété à sa demande les œuvres qu'il a laissé incomplètes, j'ai écrit à Rio de Janeiro une messe, qui a été donnée à la censure d'une commission composée de ce pauvre Mazziotti et du frère de Marcos Portugal, messe qui n'a jamais été exécutée, parce qu'elle n'était pas d'eux⁷¹.^[116]

Mais c'est dans les dernières décennies du XIX^e siècle que la mémoire du prêtre est effectivement objet d'une récupération. Cela se déroule dans un contexte en tout différent, marqué par la proclamation de la République en 1889, quand la musique allemande est déjà plus présente dans le quotidien brésilien et que nous avons la création d'une mythologie et une certaine aura autour des pièces des compositeurs germaniques, comme nous le verrons plus tard

Le principal personnage prometteur de cette figure est Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843-1899), vicomte de Taunay. À la fin du XIX^e siècle, alors qu'on observe une revalorisation de la musique sacrée et qu'une campagne pour sa réforme gagne les pages des

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ PORTO-ALEGRE M., « Apontamentos sobre a vida e obra do padre José Maurício Nunes Garcia », *Revista do IHGB*, t. XIX, 1856, p. 365. « [...] seus favoritos mestre da Alemanha e Itália [...] o seu entusiasmo para com Mozart, Haydn e Beethoven [...], porque neste tríade estava toda a glória da arte germânica, e aquela escola severa que plantou nos ásperos climas do norte uma arte científica, bela, e proprietária de infinitos primores. »

⁷¹ *Ibid.*, p. 366.

journaux cariocas, le vicomte de Taunay publie une série d'articles dans la *Revista Brasileiro* et dans le *Jornal do Commercio* – qui seront plus tard réunis en livre par son fils Afonso d'Escragnolle Taunay⁷² (1876-1958) – où il soutient la nécessité de l'exécution et de l'édition des œuvres du prêtre-compositeur⁷³. Si cet ouvrage a été longtemps la principale source sur la vie de José Maurício, son caractère militant et l'instrumentalisation du personnage sont évidents. L'auteur, un des plus enthousiastes activistes pour la promotion de l'immigration allemande de manière à favoriser le blanchissement de la population, érige une mythologie semblable à celle qui oppose Mozart à Salieri à la cour viennoise. Dans la version brésilienne, le méchant est Marcos Portugal, qui, jaloux du talent du compositeur brésilien, aurait tout fait pour lui porter préjudice dans la cour, ainsi qu'à Sigismund von Neukomm. Celui-ci joue un rôle important dans le mythe autour de José Maurício dans la mesure où les éloges de cet étranger illustre – dont la liaison avec les Haydn est toujours évoquée – au prêtre qui apparaissent dans ses textes publiés en Autriche dans le *Allgemeine Musikalischer Zeitung*, servent comme d'un sceau qui atteste de la qualité de son œuvre aux yeux du public brésilien et garantit son image comme objet de fierté nationale⁷⁴.

C'est sous la plume de Taunay que José Maurício devient un musicien effectivement germanique. Selon le vicomte, il y avait deux écoles musicales, « l'italienne toute mélodique et flasque [...] qui dominait en reine absolue dans presque tous les pays cultivés ; [et] l'allemande, basée sur l'harmonie et sur la sévérité scientifique, qui lui disputait la suprématie et la prééminence, et qui l'a emporté à la fin, pour avoir à ses côtés la vérité et la légitime élévation intellectuelle et esthétique⁷⁵. » Il peut paraître surprenant que quelqu'un qui professait des idées racistes, qui croyait à l'infériorité des noirs et des métis – et en particulier à leur infériorité en ce qui concerne l'apprentissage – fasse d'un métis un héros national. Mais, comme le montre Marcelo Hazan, José Maurício constitue une exception :

Indéniable et plusieurs fois éprouvée est la vocation particulière des hommes de couleur noire et surtout des métis pour les arts libéraux. Il y a, toutefois, exagération et pas peu dans ce qu'on affirme souvent et il est important de se faire une mise en garde – ils apprennent en effet rapidement, ils suscitent l'espoir chez les

⁷² TAUNAY A., *Uma Grande gloria brasileira, José Mauricio Nunes Garcia, 1767-1830*, São Paulo, Comp. melhoramentos de S. Paulo, 1930.

⁷³ VERMES M., « Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX », *Revista Eletrônica de Musicologia*, 5-1, 2000..

⁷⁴ PERPÉTUO I., « João e José: visões de um monarca e seu mestre de capela, » *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro*, symposium à l'université du Texas à Austin, 2005.

⁷⁵ Cité par HAZAN M., « Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia, » *Resonancias*, 13-24, 2009, p. 29.. « [...] a italiana toda ela melódica e flácida [...] que dominava senhore absoluta de quase todos os países cultos ; [e] a alemã, firmada na harmonia e na severidade científica, disputando-lhe a supremacia e preeminência, que afinal conseguiu, por ter do seu lado a verdade e a legítima elevação intelectual e estética. »

professeurs, ils semblent destinés à parcourir une brillante et rapide carrière, mais, arrivé à un certain point, ils s'arrêtent et rétrogradent de façon sensible, de telle manière que des existences qui promettaient de scintillantes lueurs tombent, le plus souvent, dans l'obscurité et dans l'oubli

Rares, très rares sont ceux qui, comme José Maurício, connaissent le destin qui semblait sûr aux admirateurs des premières manifestations artistiques⁷⁶.^[117]

C'est dans la première moitié du XX^e siècle que la figure de José Maurício devient une expression d'un nationalisme artistique qui voit le jour avec le modernisme, mouvement qui favorise la récupération de l'art colonial. En ce qui concerne l'histoire de la musique, en particulier, Mário de Andrade (1893-1945) écrit les plus importants travaux musicologiques de l'époque. Si l'auteur conférait au folklore rural la priorité dans la création d'un style musical national, en opposition à la musique cosmopolite citadine, il concédait une originalité à certains genres urbains qui pourraient être explorés dans leur projet nationaliste, parmi lesquels les *modinha*⁷⁷, genre qui fait la liaison entre José Maurício et l'identité nationale⁷⁸, comme il l'écrit dans la préface de sa collection de *modinhas* impériales, publiée en 1930 :

C'est dommage de noter le degré de dénationalisation dans lequel sont tombés les compositeurs érudits en général, à partir du Second Empire, qui ont oublié que José Maurício ne perdait pas l'opportunité de donner à ses adagios et aux solos de ses messes des accents de la *modinha*⁷⁹.^[118]

Cet attachement du prêtre à la *modinha* a été critiqué par quelques-uns de ses contemporains, comme Rossini Tavares de Lima, pour qui la musique du prêtre est « allemande et surtout mozartienne et haydnienne⁸⁰, » et Mario de Andrade lui-même reconsidère sa position dans un article publié en 1944, où il reconnaît que les « brésiliennismes » qu'il avait notés dans l'œuvre de José Maurício étaient fortuits et que son importance comme compositeur « national » était moindre. Toutefois, cela n'a pas empêché l'apparition d'un lignage de travaux en musicologie historique qui, dans le sillage de l'intellectuel moderniste, ont cherché dans l'œuvre du premier maître de la chapelle royale de Rio de Janeiro les éléments pour la construction des origines d'une tradition nationale⁸¹.

⁷⁶ Cité *Ibid.*, p.30.

⁷⁷ Chanson sentimentale luso-brésilienne du XVIII^e siècle. Devenue la principale musique de salon au Brésil au XIX^e siècle, à côté du *lundu*, elle a subi une forte influence des airs italiens et a perdu sa simplicité originale par l'adoption d'une ligne mélodique plus élaborée et une ornementation superficielle. (BEHAGUE G., "Modinha", *Grove Musica Online*, 2001, Disponible sur <http://www.oxfordmusiconline.com/>, visité le 21/03/2019).

⁷⁸ En ce sens, Mário de Andrade se rapproche du premier texte d'Araújo Porto-Alegre qui, comme nous l'avons dit, pensait que la musique Fluminense partageait des traits de la musique de Minas Gerais et de l'Italie. Or, pour Porto-Alegre, le genre *mineiro* par excellence est exactement la *modinha*.

⁷⁹ Cité par HAZAN M., « Raça, nação e José Maurício Nunes Garcia », *op. cit.*, p. 35. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁸¹ Voir *Ibid.*, p. 33-37.

Nous laissons aux musicologues la question sur le style et la « nationalité » de José Maurício⁸². Ce qui nous intéresse dans cette discussion, c'est l'usage qui a été fait de la figure du compositeur qui sert de jalon, en quelque sorte, pour la construction d'une histoire de la musique brésilienne. Une histoire qui répond aux intérêts de celui qui l'écrit et qui est liée à des questions contemporaines de l'auteur. Ainsi, le prêtre brésilien devient une espèce de grande figure du passé, plus ou moins idéalisée, dont l'importance réside dans le fait qu'il précède une époque de « décadence », qui peut signifier la perte d'une authenticité nationale chez Mário de Andrade ou l'éloignement par rapport aux canons germaniques chez Alfredo d'Escragno Taunay. Enfin, Porto-Alegre se plaint, dans son premier article que « l'art de la Musique marche dans la décadence dans laquelle nous a fait sombrer notre Administration Gouvernementale, en détruisant la Chapelle Impériale, la seule fleur qui nous mettait du côté des Nations civilisées, et qui nous distinguait de toute l'Amérique⁸³ » et, dans le second article, il déplore la « prostitution » de la musique sacrée. Mais une régénération – de la figure de l'artiste en général - est possible, grâce au travail du conservatoire de musique et de l'IHGB, qui compte avec l'appui du souverain :

L'art du sanctuaire, après la mort de ce grand musicien, est resté sans guide. Pedro Teixeira⁸⁴, homme de mérite mais pauvre, l'a prostitué au point de transformer le chant sacré en opéras italiens, et le livret en hymnes d'église. Ce mauvais goût s'est propagé jusqu'à l'indécence d'applaudir dans l'église, il y a quelques mois, les airs du Provisório [...]. L'Académie des beaux-arts, au vu d'une telle profanation, a protesté auprès du gouvernement impérial, et elle en espère des mesures salutaires. L'époque dans laquelle nous vivons est une époque de reconstruction ; la voix de l'artiste a déjà retrouvé un écho auprès des éminences sociales, et l'art un protecteur proclamé et spontané dans le prince philosophe qui préside et protège les sessions et les travaux de l'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁸⁵.^[119]

⁸² Dans une étude récente, sur le motet *Veni Sancte Spiritus*, les auteurs arrivent à la conclusion que « son style est fortement influencé par les classiques, Haydn en particulier, mais ses œuvres révèlent une simplicité propre et une dramaticité qui lui donnent de l'envergure. » (VIRMOND M. et L NOGUEIRA, « *Veni Sancte Spiritus*: um moteto de José Mauricio Nunes Garcia », *Per Musi*, n. 24, 2011, p. 171.)

⁸³ PORTO-ALEGRE M. « Idéias sobre a Música », dans GIRON, L. *op. cit.*, p. 243. « A arte da Música marcha na decadência em que a colocou nossa Administração Governamental, destruindo da Capela Imperial a única flor que nos punha a par das Nações civilizadas, e que nos distinguiu sobre toda a América. »

⁸⁴ Pedro Teixeira de Seixas, compositeur oublié, dont nous avons très peu d'informations. Ancien membre de la chapelle impériale, nous savons qu'il était déjà au Brésil lors de l'arrivée de D. João VI, mais nous ne savons pas s'il était brésilien ou portugais.

⁸⁵ PORTO-ALEGRE M. « Apontamentos... », *op. cit.*, p. 369.

La création d'un opéra national.

Une autre façon par laquelle le nationalisme des artistes et hommes de lettres brésiliens s'exprime – et qui garde aussi des parallèles avec le théâtre – est l'idée de création d'un opéra national, qui apparaît dans le sillage de la fondation du conservatoire de musique en 1848. Déjà en 1852, un éditorial de la revue *Guanabara* proclame la nécessité que l'esprit brésilien change de direction et aille vers « le réel, le véritable progrès, qui est la nationalisation des arts. » Et il proclame que « le Brésilien qui plantera l'Opéra dans son pays, et fera de lui un fruit national, aura vaincu une bataille, aura fait une conquête, et méritera le prix de vainqueur », puisque « les combats d'une époque contre une grande portion de la même époque, qui dépeint un mauvais passé, sont des victoires civilisatrices, sont des conquêtes durables, si la nation où ont lieu ces luttes sait rémunérer ces services⁸⁶. »

Selon Renato Mainente⁸⁷, le processus de nationalisation de l'opéra commence à la fin des années 1840. Nous trouvons des pièces sur des thématiques brésiliennes, comme la cantate *Il Genio Benefico del Brasile*, dont le livret a été écrit d'abord en portugais, par un certain Antonio José de Araújo, pour être ensuite traduit en italien par Luiz Vento – professeur de musique, multi-instrumentiste et compositeur, qui a aussi donné quelques représentations comme chanteur, qui offrait ses services dans les journaux cariocas, se présentant comme un disciple de l'Institut de musique de Gênes⁸⁸. La musique a été composée par Gioachino Giannini (1817-1860), chef d'orchestre italien du théâtre lyrique.

Le 19 juin 1852, João Antônio de Miranda, le directeur du théâtre *Provisório*, écrit à l'empereur Pedro II sur un projet pour un opéra en italien sur un sujet national, qui serait représenté le 7 septembre, jour de la célébration de l'Indépendance du Brésil. Le projet compterait avec l'enthousiasme de la cantatrice Rosine Stoltz (1815-1903) – arrivée à Rio de Janeiro cette même année après une brillante carrière à l'Opéra de Paris dans les années 1840 – et Manuel de Araújo Porto-Alegre serait chargé d'écrire le livret⁸⁹. Toutefois, le résultat final sera une « scène chantée » intitulée *Véspera de Guararapes*, avec musique du même Giannini cité ci-dessus, qui ne sera représentée qu'en 1856 dans le théâtre Lírico Fluminense.

Le directeur du théâtre lance une autre initiative cette même année 1852 : un concours qui récompenserait un livret d'opéra italien sur un sujet national. Trois concurrents se

⁸⁶ *O Guanabara*, t. II, 1852, p. 154. « [...] ao real, ao verdadeiro progresso, que é o de nacionalizar as artes [...] O Brasileiro que plantar a Ópera no seu país, e fazer dela um fruto nacional, venceu uma batalha, fez uma conquista, e merece o prêmio de vencedor ; os combates de uma época contra uma grande porção da mesma época, que retrata um mau passado, são vitórias civilizadoras, são conquistas perduráveis, se a nação onde se agitam essas pelepas sabe remunerar tais serviços. »

⁸⁷ MAINENTE R., *Música e civilização...*, op. cit., p. 88-89.

⁸⁸ TABORDA M., « O violão na agenda musical carioca oitocentista », *OPUS*, v. 25, n. 1, 2019, p. 66-67.

⁸⁹ ANDRADE A, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, v. 2, São Paulo, Tempo Brasileiro., 1967, p. 82-83.

présentent : Francisco Bonifácio de Abreu (1819-1887), avec *Moema e Paraguaçu* ; Miguel Alves Vilela, auteur de *Moema* ; et Ernesto Ferreira de França Filho (1828-1888), avec *Lindóia*⁹⁰. Deux choses à noter : d'abord le fait que le concours sollicitait des livrets sur des sujets nationaux à musiquer – ce qui indique la primauté du texte dans la construction d'un opéra national ; puis, le choix de l'indianisme pour la thématique des trois livrets, ce qui est évident par les titres, un des thèmes de prédilection du romantisme littéraire brésilien.

En 1854 l'allemand Adolph Maersch⁹¹ – qui avait déjà mis en musique la *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias – compose la partition pour le livret de l'italien Luiz Vicente de Simoni⁹², *Marília de Itamaracá*, où il récupère, comme dans *Véspera dos Guararapes*, un thème qui, comme nous l'avons vu, semble avoir été un des sujets de prédilection pour l'expression d'un sentiment nationaliste dans le théâtre brésilien : la guerre entre Hollandais et Portugais au nord-est du pays au XVII^e siècle⁹³. Mais l'œuvre ne sera jamais produite dans son intégralité.

Enfin, la figure la plus importante de toute cette liste d'immigrés qui ont joué un rôle fondamental dans la fondation d'un opéra national est l'espagnol José Zapata y Amat (1810-1875). Celui-ci est arrivé à Rio de Janeiro en 1848 comme exilé politique et, comme d'autres musiciens à Rio de Janeiro, il s'est mis à donner des leçons. Toutefois, il semble avoir été particulièrement doué pour établir des relations avec des personnes importantes du milieu artistique et politique local, notamment avec Gonçalves Dias, dont quatre poèmes – la *Canção do Exílio* incluse – ont été mis en musique et publiés dans l'album *Melodias brasileiras* de 1852⁹⁴, qui comptait aussi avec d'autres textes écrits par des personnalités locales, notamment deux signés A. C. d'Andrada Machado e Silva, probablement Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva (1773-1845), député, sénateur et ministre de l'Empire (équivalent à Premier-ministre), frère du « patriarche de l'Indépendance », José Bonifácio de Andrada e Silva et membre d'une des plus puissantes familles politiques du Brésil monarchique.

⁹⁰ MAINENTE R. *Música e Civilização...*, op. cit., p. 37.

⁹¹ Arrivé au Brésil en 1849, il vendait ses services par la voie des journaux comme professeur en se présentant comme un ancien disciple de Liszt à Berlin. Il est mentionné dans un rapport du directeur du théâtre Provisório en 1852 comme « un excellent poète et compositeur de musique, qui [était en train de travailler] dans un opéra. » (BISPO A., « Um Dia na Fortaleza de Coburg do "mestre-capela imperial brasileiro" Adolf Maersch, autor de Marília de Itamaracá ou a Donzela da Mangueira. Lord e Cantor: Ernst II (1818-1893) em paralelos com Pedro II, » *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, 147-10, 2014,

⁹² Luiz Vicente de Simoni (1792-1881), médecin italien arrivé au Brésil en 1817. Plus connu par ses travaux scientifiques, il était toutefois très engagé dans la création de l'opéra national, traduisant de nombreux livrets.

⁹³ Sur le livret de cette œuvre, voir KÜHL P., « Construindo o nacional na ópera: A Marília de Itamaracá de L. V. De-Simoni », *Resonancias: Revista de investigação musical*, 20-39, 2016, p. 113-35.

⁹⁴ Voir PACHECO A. et A. KAYAMA, « O Álbum Melodias Brasileiras de José Amat: Um Exemplo Do Nacionalismo Musical Brasileiro Pré-Andradiano », *Brasiliiana*, 25, 2007, p. 26-34.

Après quatre ans en Argentine et en Uruguay, Amat réapparaît à Rio de Janeiro en 1856 et se lance comme imprésario en organisant des concerts – activité qu’il avait déjà exercée dans les pays du Rio de la Plata –, pour lesquels il peut profiter de la présence, dans la capitale brésilienne du célèbre ténor Enrico Tamberlik (1820-1889). Le premier concert a eu lieu le 22 décembre, soirée qui a compté avec la présence de l’empereur Pedro II⁹⁵. C’est l’année suivante que l’idée d’une compagnie d’opéra national se fait jour. Le programme d’une « académie d’opéra national » est publié dans les journaux cariocas le 3 avril. Celui-ci prévoyait, en plus de l’organisation de la société, que « l’académie donnerait des représentations de chant en langue nationale de cantates, idylles et aussi de quelques actes d’opéras déjà représentés » à Rio de Janeiro. Aussitôt qu’elle aurait atteint un certain niveau technique, elle représenterait aussi « en langue nationale, quelques-uns des meilleurs opéras italiens, français et espagnols qui ne sont pas connus » du public carioca. Enfin, il était prévu qu’« au moins une fois par an l’académie donner[ait] une partition nouvelle de composition nationale⁹⁶. »

L’académie est née sous la protection de l’élite impériale, à commencer par l’empereur, qui lui accorde le titre d’*impériale* et, en plus d’autoriser l’usage du théâtre Lírico deux fois par mois, prendrait en charge l’éducation de huit enfants des deux sexes destinés à l’académie, obligerait la coopération du conservatoire de musique et interdirait pendant huit ans toute représentation d’opéras en portugais dans les autres théâtres subventionnés. La proximité avec l’élite est encore plus évidente quand nous voyons que le conseil directeur comptait avec trois titres de noblesse : le marquis d’Abrantes⁹⁷, le vicomte d’Uruguay⁹⁸ et le baron de Pilar⁹⁹. Dans le conseil artistique, nous trouvons un des grands noms du romantisme brésilien, Manuel de Araújo Porto-Alegre, et quatre musiciens : Gioachino Giannini,

⁹⁵ HELLER-LOPES A., *Brazil’s Ópera Nacional (1857-1863) : Music, Society and the Birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*, Thèse em Langage, Littérature et Culture, King’s College London, 2010, p. 45-46.

⁹⁶ *Correio Mercantil*, 13/04/1857. « 12. A academia dará representações de canto em língua nacional de cantatas e idílios e também de alguns atos ou cenas das óperas já representadas aqui. Logo que se ache mais habilitada representará, também em língua nacional, algumas das melhores óperas italianas, francesas e espanholas ainda não conhecidas aqui. / 13. Uma vez cada ano pelo menos a academia dará uma partitura nova de composição nacional. » Voir le programme en annexe (6).

⁹⁷ Miguel Calmon du Pin e Almeida (1769-1865), député, sénateur, ministre des Finances et diplomate (missions à Paris, Londres et Berlin).

⁹⁸ Paulino José Soares de Sousa (1807-1866), député, sénateur, ministre des Affaires étrangères, président de la province de Rio de Janeiro et membre du Tribunal suprême de Justice.

⁹⁹ José Pedro da Mota Saião, marchand, décoré de l’*Imperial Ordem do Cruzeiro* et de l’*Imperial Ordem de Cristo*, grand dignitaire de l’*Imperial Ordem da Rosa*, commendataire de l’*Ordem Militaire de Cristo*.

Francisco Manuel da Silva¹⁰⁰, Dionisio Vega¹⁰¹ et Isidoro Bevilacqua¹⁰². Le directeur de l'entreprise serait Amat lui-même.

La composition de la direction de l'Opéra national – avec trois nobles dans le conseil directeur, un représentant des écrivains organiques et des musiciens pour la plupart étrangers, tous sous la direction d'un espagnol et la protection de l'empereur – montre l'entrecroisement d'intérêts qui gouverne la formation du spectacle brésilien et guide la volonté de fonder un art « national ». Comme le montre Cristina Magaldi, les idées sur la musique étaient

le résultat de constructions culturelles fortement médiatisées par le gouvernement impérial et les intellectuels locaux, les « gestionnaires de la culture » qui garantissaient que la capitale deviendrait et resterait « civilisée, » moderne, et la musique européenne, avec son pouvoir de subjectivement créer et (re)créer du sens, était centrale pour encourager ces notions^{103, [120]}

C'est peut-être la raison pour laquelle, comme nous pouvons l'observer, que l'Académie de musique de l'opéra national n'avait pas comme but la création d'un style ou d'une « école » brésilienne. La nationalisation du théâtre lyrique serait faite par ses éléments extra-musicaux, notamment la langue et le sujet du livret¹⁰⁴.

Cette protection dont jouissait l'opéra national auprès de l'élite politique et intellectuelle locale est encore plus évidente quand nous observons la liste des abonnés des loges du théâtre de São Pedro pour la saison de 1858, publiée dans *Jornal do Commercio* du 19 mars¹⁰⁵, nous y trouvons des noms tels que l'écrivain romantique Joaquim Manuel de Macedo, les hommes politiques Eusébio de Queirós¹⁰⁶ et le vicomte d'Itaboraí¹⁰⁷, et le plus riche homme d'affaires du Second Empire, le vicomte de Mauá¹⁰⁸.

¹⁰⁰ Francisco Manuel da Silva (1795-1865), ancien élève de José Maurício Nunes Garcia, a été la plus importante personnalité du milieu musical brésilien après la mort de son maître. Compositeur – il a écrit notamment la musique de l'hymne national brésilien –, fondateur de la société *Musical*, compositeur de la Chambre Impériale et maître de la chapelle impériale. Fondateur du conservatoire de musique et chef d'orchestre du théâtre lyrique.

¹⁰¹ Dionisio Vega apparaît dans les années 1840 comme souffleur et maître de chant du théâtre lyrique et devient, quelques années plus tard, le directeur de l'orchestre.

¹⁰² Italien arrivé à Rio de Janeiro dans les années 1830, professeur et compositeur, devient un des principaux marchands d'instruments musicaux et de musique imprimée à partir des années 1840. La *Casa Bevilacqua*, une des filiales de sa boutique carioca, ouverte à São Paulo aux alentours de l'année 1900, existe encore aujourd'hui.

¹⁰³ MAGALDI C., *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham (Md.), Scarecrow Press, 2004, p. 157.

¹⁰⁴ Voir MAINENTE R. *Música e civilização...*, op. cit., p. 76-103.

¹⁰⁵ HELLER-LOPES A. *Brazil's Ópera Nacional...*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁶ Eusébio de Queirós Coutinho Matoso da Câmara (1812-1868), député et sénateur, ministre de la justice et ministre du Suprême Tribunal de Justice. Il est notamment l'auteur de la loi qui a aboli la traite négrière en 1850.

¹⁰⁷ Joaquim José Rodrigues Torres (1802-1872), journaliste et professeur, il a été député, sénateur, président du *Banco do Brasil*, ministre des Finances, président du Conseil des ministres. Il a aussi été membre de l'IHGB.

¹⁰⁸ Irineu Evangelista de Sousa (1813-1899). Parmi ses réalisations, citons la création de la première voie ferrée du Brésil, de la première fonderie, du premier chantier naval, la fondation du troisième *Banco do Brasil* et l'installation du câble télégraphique sous-marin entre l'Amérique du Sud et l'Europe.

Cette proximité avec les cercles de l'élite se montre importante quand l'académie, comme toutes les autres troupes théâtrales de l'époque, sollicite une concession de loteries auprès du législatif. La discussion inévitablement se mêle à celle concernant la même concession au théâtre lyrique italien et la vieille opposition entre national et étranger refait surface, ainsi que la discussion sur ce qui est « national ». L'académie trouve un important défenseur de ses intérêts dans la figure d'un des membres de son conseil directeur, le marquis d'Abrantes, alors sénateur. Il adopte une argumentation curieuse, car en même temps qu'il accuse la compagnie italienne de pratiquer une concurrence déloyale, il cherche à poser l'académie nationale comme une entité complémentaire au théâtre lyrique italien.

Votre Excellence n'a pas noté que, quand l'opéra national annonce ses spectacles, l'entreprise lyrique elle aussi annonce les siens pour le même jour, concurrence vraiment désagréable, et, je dirais, déplorable ?

J'ai donc expliqué que les loteries n'ont pas le but de payer les salaires des chanteurs et des autres fonctionnaires de l'Académie de l'opéra national ; qu'elles ont également une autre application très distincte, c'est-à-dire la construction d'un nouveau théâtre, indispensable pour que cette entreprise patriotique puisse prospérer et se développer, et d'un nouveau théâtre, qui sera un bâtiment national, qui appartiendra à l'État et ne sera pas propriété d'un futur entrepreneur¹⁰⁹.^[121]

Et pourtant, en dépit de tout le patriotisme de cette entreprise, elle ne cherche pas à égaler le théâtre lyrique italien :

C'est uniquement par prévention, ou par passion, et de ces passions qui hallucinent, qui enlèvent un peu du sens commun, qu'on peut entretenir cette espèce d'opposition, qui malheureusement s'est traduite en actes ! Au contraire, M. le Président, l'opéra national est un vrai auxiliaire de la compagnie lyrique italienne. Celle-ci sert d'école de perfectionnement, et celle-là de pépinière de chanteurs nationaux. Dans les pays où il y a un opéra national, il y a en même temps un opéra italien, dont en vérité on ne peut se passer, car c'est une nécessité de la civilisation actuelle¹¹⁰.^[122]

Le député Viriato Bandeira Duarte affirme même que « l'opéra national ne peut pas vivre sans un théâtre lyrique italien puisque les artistes de celle-là ont besoin de prendre des leçons de méthode et de bon goût dans la compagnie de chant italien¹¹¹. »

¹⁰⁹ *APB-S*, 1858, t. IV, p. 86.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *APB*, 1858, t. V, p. 6. « [...] a ópera nacional não pode viver sem o teatro lírico italiano porque os artistas daquela tem de beber lições de método e apurado gosto nas companhias de canto italiano. »

Quelques élus demandent si l'Académie est véritablement nationale, notamment à cause du grand nombre d'artistes étrangers, ce à quoi Inocêncio Marques de Araújo Góis (1811-1897) répond que « la première et la seconde cantatrices sont nées au pays, ainsi que quelques chanteurs, les choristes et les employés de l'orchestre, » et que c'est « le chant dans la langue nationale qui donne à l'entreprise le caractère et la dénomination de nationale¹¹². » L'opposition adopte quelques-unes des tactiques employées lors des discussions d'autres projets semblables, comme demander des informations au gouvernement et remplir le projet initial d'amendements, mais la concession de loteries à l'opéra national semble susciter beaucoup moins de controverse que les débats antérieurs.

L'*Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* aura une histoire troublée, marquée par des succès et des échecs, conflits dans les coulisses, changements de direction, soupçons de malversations, jusqu'à son extinction en 1863¹¹³. La grande majorité de son répertoire était composée de *zarzuelas* espagnoles et d'opéras-comiques italiens, dont la nouveauté résidait plutôt dans leur traduction en portugais. Cependant, nous ne pouvons pas dire que sa contribution pour l'histoire de la musique brésilienne fut nulle. Grâce à l'Académie, sept opéras brésiliens ont été produits entre 1860 et 1863 – cinq de compositeurs brésiliens et deux d'étrangers domiciliés au Brésil –, parmi lesquels mérite une mention spéciale la première d'*A noite do castelo* en 1861, avec livret d'Antônio José Fernandes dos Reis (1830-?) et musique d'Antônio Carlos Gomes (1836-1896), qui deviendra peut-être le plus célèbre artiste brésilien en Europe au XIX^e siècle, surtout en Italie, où il a vu ses opéras joués dans les plus importants théâtres, comme le Scala.

C. Le Brésil connaît le boulevard : le « réalisme » théâtral¹¹⁴.

L'offre de spectacles à Rio de Janeiro se diversifie aussi dans une autre direction et, à partir des années 1850, nous trouverons une nouvelle fracture, cette fois concernant le théâtre dramatique, qui ne correspond plus à l'opposition entre le national et l'étranger, mais qui va apparaître sous la plume des commentateurs contemporains comme une opposition à la fois esthétique, morale et temporelle – celle-ci, dans le sens où un théâtre est plus « moderne » que l'autre.

¹¹² *Ibid.*, p. 20. « A primeira e segunda cantoras nasceram no país, assim como alguns cantores, os coristas e os empregados na orquestra. [...] o canto no idioma pátrio é que dá à empresa o caráter e denominação de nacional »

¹¹³ Pour l'histoire de l'académie, voir HELLER-LOPES, A., *Brazil's Ópera Nacional...*, *op. cit.*

¹¹⁴ Nous reprenons dans cette section une argument qui a déjà été, en grande partie, développé dans un article publié en portugais. Voir POLLETTI D., « A 'Escola realista' francesa: uma invenção do teatro brasileiro? (Anos 1850-1860), » *Jangada*, 1-17, 2021, p. 53-80.

Le 5 mars 1855, le *Diário do Rio de Janeiro* annonce qu'une nouvelle entreprise avait été créée et occuperait le théâtre de São Francisco. Le but affiché était « d'établir le goût véritable et épuré pour la représentation du vaudeville et de la comédie. » La compagnie était sous la direction de l'imprésario Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos – personnage sur lequel nous avons très peu d'informations –, qui engage comme répétiteur le français Émile Doux. La première de la nouvelle compagnie a eu lieu le 12 avril, dans le théâtre alors rebaptisé *Ginásio Dramático* – en référence, évidemment, au Gymnase dramatique parisien – avec deux pièces, *O Primo da Califórnia*, imitation par Joaquim Manuel de Macedo d'une pièce française, et *Une faute*, d'Eugène Scribe. Celui-ci est l'auteur le plus représenté les six premiers mois de la nouvelle entreprise, avec environ 25 pièces – ce qui n'était pas exactement une nouveauté, puisque la compagnie française présente à Rio de Janeiro dans années 1840 l'avait déjà fait connaître au public carioca¹¹⁵. L'importance du Ginásio pour l'histoire du théâtre brésilien réside plutôt dans le fait que, quelques mois plus tard, probablement stimulé par les éloges de la presse et les espoirs d'une partie de la jeunesse intellectuelle locale, qui de plus en plus se plaint du répertoire de la troupe de João Caetano, qui peine à se renouveler, il commence à jouer les pièces d'auteurs plus à la mode à Paris, ce qu'on va appeler « l'école réaliste »¹¹⁶.

En effet, selon Sébastien Rozeaux, entre les années 1830 et 1880, l'unité intellectuelle et politique au sein de la société impériale se fissure peu à peu, de manière que le modèle fondateur de l'écrivain organique s'effrite graduellement. D'un côté, le système de mécénat et de faveurs qui liait l'homme de lettres à l'état impérial peine à satisfaire un milieu littéraire dont les effectifs sont croissants. De l'autre côté, le développement du marché éditorial et du public lecteur ouvre de nouvelles possibilités économiques et de consécration pour les candidats à la peine. Apparaissent alors des nouvelles représentations concurrentes de l'homme de lettres, avec des logiques hétéronomes de consécration, et des stratégies de distinction diverses coexistent. En ce qui concerne la dramaturgie, en particulier, le chef de file de la génération qui à se faire remarquer dans années 1850, José de Alencar, trouve en Joaquim Heleodoro – qui jouerait un rôle homologue à celui de certains éditeurs pour le roman et la poésie, comme le français Baptiste-Louis Garnier et Francisco de Paula Brito – un allié susceptible d'aider les jeunes auteurs à donner une nouvelle direction à la scène brésilienne, comme nous le verrons dans une lettre : « Joaquim Heleodoro, occupant la modeste fonction

¹¹⁵ Voir SCANDAROLLI D., « Le théâtre d'Eugène Scribe sur la scène de la Cour impériale brésilienne (1840-1848) », dans BARA O. e J.-C. YON (orgs), *Eugène Scribe : un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*, Rennes, PUR, 2016, p. 237-247.

¹¹⁶ FARIA J.m *O teatro realista no Brasil: 1855 - 1865*, São Paulo, Edusp, 1993, p. 77-101.

d'imprésario d'un modeste théâtre, sans prétentions littéraires ni ambitions (*sic*), était alors pour les auteurs dramatiques ce qu'est devenu Garnier pour les écrivains¹¹⁷. »

Mais quel était ce modèle dramaturgique que ces auteurs appelaient « école réaliste » ? Par ce nom ils entendaient le théâtre bourgeois français du Second Empire dont les principaux représentants étaient Alexandre Dumas fils, Émile Augier et Victorien Sardou, ce que Hanan Hashem appelle la « dramaturgie du savoir-vivre »¹¹⁸. Mais qu'est-ce que les jeunes auteurs brésiliens trouvaient dans cette littérature, en plus d'être la dernière nouveauté de Paris, pour qu'ils veuillent l'acclimater ? Une approche comparative sur la réception de cette dramaturgie des deux côtés de l'Atlantique peut nous aider à éclairer ce point.

Le théâtre bourgeois français et sa réception par l'élite intellectuelle brésilienne.

Avec une terminologie qui hésite entre « drame bourgeois », « comédie sérieuse » ou – l'expression la plus utilisée au Brésil – « comédie réaliste », ce genre (?) dramatique est en prise avec la réalité contemporaine des spectateurs. Il appartient à la catégorie du théâtre figuratif et il est un genre d'imitation, le plus souvent écrit en prose, qui mêle différents tons¹¹⁹. L'échec des *Burgraves* de Victor Hugo, et le succès de *Lucrèce* de François Ponsard marquent une nouvelle orientation pour le drame français. D'abord, avec une éphémère restauration classique représentée par « l'École du bon sens », et, enfin, avec la première de *La Dame aux camélias*, en 1852, fait qui inaugure, selon la formule d'Henry Becque, une « période d'esprit » qui succède à la « période d'imagination », la comédie prend alors le relais du drame et se confond avec lui sous le nom de « pièce », tout en réalisant les préceptes moraux du drame bourgeois du XVIII^e siècle de Diderot¹²⁰.

Notons que Gérard Gengembre met le théâtre de boulevard dans le sillage des recettes éprouvées d'Eugène Scribe qui, progressivement s'affirme entre les salles subventionnées et le théâtre d'avant-garde, d'un côté, et le théâtre plus nettement populaire, de l'autre¹²¹. Plus spécifiquement, notons que le Gymnase dramatique de Paris a été, avant de s'ouvrir à cette dramaturgie sous la direction d'Adolphe Lemoine-Montigny¹²², la maison de prédilection de

¹¹⁷ Cité par ROZEAUX S., *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*, Thèse en Histoire contemporaine, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2012, p. 738. Traduction de l'auteur.

¹¹⁸ HASHEM H., *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou : dramaturgie du savoir-vivre sous le Second Empire*, Paris, l'Harmattan, 2015.

¹¹⁹ BRUNET B., *Le théâtre de boulevard*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 40-41.

¹²⁰ LIOURE M., *Le Drame : de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 84-85, 106-108.

¹²¹ GENGEMBRE G., *Le théâtre français au 19^e siècle, 1789-1900*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 141-143.

¹²² HASLE L., *La Direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880*, Thèse en Histoire moderne et contemporaine, Université Paris sciences et lettres/EPHE, 2020.

Scribe, où il a donné 182 pièces¹²³. Ainsi, le Ginásio Dramático brésilien a suivi, presque pas à pas, une des tendances du théâtre parisien représentée par un établissement en particulier. Et l'adoption du nom de la maison parisienne semble indiquer de manière consistante que cela a été une stratégie adoptée de manière consciente par Joaquim Heleodoro, qui a vu là une niche du marché inexploré et qui le distinguait de la troupe de João Caetano du théâtre São Pedro – un pari réussi puisqu'il a effectivement répondu à la demande d'une partie du public. Toutefois, la presque absence de données biographiques sur l'imprésario ne nous permet pas de reconstituer la conception de son projet – mais il a sans doute trouvé une consonance d'intérêts avec une partie de la jeune intellectualité brésilienne, qui a fait de cette dramaturgie quelque chose proche d'un mouvement littéraire.

Une « école » réaliste ?

Tout d'abord, il faut noter la distance qui sépare le traitement du sujet de chacun des deux côtés de l'Atlantique, à commencer par l'historiographie.

En France, cette dramaturgie, coincée entre les audaces romantiques, d'un côté, et les innovations des avant-gardes, de l'autre côté, presque disparue de la scène de nos jours, tandis que son contemporain le vaudeville continue à être joué aussi bien dans les scènes les plus réputées que dans le circuit commercial, reçoit peu d'attention des chercheurs, qui la placent le plus souvent comme une étape intermédiaire de l'évolution dramaturgique française ou la mettent sous l'étiquette, assez souvent utilisée de manière péjorative, de « théâtre de boulevard ». Ainsi, pour Gérard Gengembre, « la comédie réaliste est sans doute la forme la plus durable » de cette catégorie dramaturgique, et « apparaît à la fois comme le fait majeur du théâtre officiel et comme l'une des tendances les plus marquantes du Boulevard¹²⁴. » De plus, dans son chapitre consacré à l'évolution du drame, l'auteur situe la dramaturgie de Dumas fils et d'Augier comme le dernier moment du théâtre romantique et affirme qu'« Alexandre Dumas fils adapte le romantisme aux mœurs de son temps¹²⁵, » avant d'entrer dans la discussion sur le drame naturaliste. Michel Lioure, de son côté, ouvre son chapitre sur le drame naturaliste avec une rubrique consacrée à la « période d'esprit¹²⁶ », ce qui donne à entendre que cette dramaturgie est un moment d'inflexion en direction du naturalisme. De toute façon, l'impression donnée par le discours historiographique est celle d'une période, de

¹²³ YON J., *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 2000, p. 72. Sur la relation de Scribe avec ses trois auteurs, voir YON J. « Une triade et un vétéran : Augier-Dumas fils-Sardou et Scribe sous le Second Empire », dans YON, J. (org.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 125-137.

¹²⁴ GENGEMBRE G., *Le théâtre français au 19^e siècle*, op. cit., p. 144-145.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹²⁶ LIOURE, M., *Le Drame...*, op. cit., p. 106-108.

contours et caractéristiques assez flous, de transition dans l'évolution du drame, et peut-être même de moindre valeur artistique et littéraire – par exemple, même un chercheur qui se propose d'étudier cette dramaturgie justifie son étude sur l'œuvre d'Émile Augier avec l'affirmation que, « malgré son évidente absence d'originalité, ou plutôt en raison même de cela, [elle] peut nous introduire à une connaissance plus intime et plus vivante de ce que fut la société de son temps¹²⁷. »

C'est une toute autre histoire que nous trouvons dans l'historiographie brésilienne. Le « réalisme » théâtral est un chapitre obligatoire à part entière de l'histoire du théâtre brésilien. Et c'est une période des plus brillantes, vue rétrospectivement comme un moment de véritable essor de la dramaturgie nationale. Selon João Roberto Faria, « l'inauguration du théâtre par Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos déclencha une stimulante rivalité avec la compagnie de João Caetano » et « une partie du public et des intellectuels fut prise d'un fort enthousiasme¹²⁸, » de telle façon que « la période qui a commencé avec la création du Ginásio Dramático fut une des plus fertiles de notre histoire théâtrale¹²⁹. »

Plus compliqué, à notre avis, est l'usage de l'expression « école réaliste », surtout traitant de la dramaturgie française, qui apparaît souvent dans les travaux des chercheurs brésiliens de nos jours, parfois utilisée à la légère, pour faire référence à un groupe d'auteurs dans lequel nous pouvons inclure Dumas fils, Augier, Théodore Barrière, Octave Feuillet, Lambert-Thiboust et d'autres. On dit alors que « la nouvelle école réaliste française veut [...] réformer la société¹³⁰, » on fait référence aux « dramaturges adeptes de l'école réaliste française¹³¹. » Or, il nous semble difficile de parler d'une « école » – si l'on pense dans le sens strict du mot, comme une relation entre maître et discipline, avec la transmission réglée d'un enseignement – ou même d'un « mouvement » – comme un ensemble d'écrivains et d'œuvres qui présentent une unité esthétique et idéologique, unis autour d'un objectif commun qui est proclamé par des manifestes – en référence à ces auteurs. Sur la triade Augier-Dumas fils-Sardou, Hanan Hashem écrit que leurs noms « étaient fortement liés de leur vivant, puisqu'ils

¹²⁷ DANGER, P., *Émile Augier ou Le théâtre de l'ambiguïté : éléments pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 7.

¹²⁸ Dans FARIA, J. et J. GUINSBURG (orgs.), *História do teatro brasileiro*, vol. 1, São Paulo, Edições SESCSP Editora Perspectiva, 2012, p. 159. « A inauguração do teatro por Joaquim Heleodoro dos Santos desencadeou uma estimulante rivalidade com a companhia de João Caetano. [...] Um forte entusiasmo tomou conta de uma boa parcela do público e dos intelectuais. »

¹²⁹ FARIA, J., *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, FAPESP, Editora Perspectiva, 2001, p. 138. « [...] o período iniciado com a criação do Ginásio Dramático foi um dos mais férteis de nossa história teatral. »

¹³⁰ SOUTO-MAIOR, V. « *Gabriela e Cancros Sociais* : a estratégia palimpséstica no teatro de Maria Angélica Ribeiro », dans AQUINO, R. et S. MALUF (orgs.), *Dramaturgia e teatro*, Maceió, edUFAL, 2004, p. 306. « [...] a nova escola realista francesa quer [...] reformar a sociedade. »

¹³¹ REIS, D., « José de Alencar e o teatro: um romântico realista », *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 35-1, 2013, p. 64 « [...] dramaturgos adeptos da escola realista francesa [...] »

deviennent sous le Second Empire les maîtres de la scène française. Ils se connaissaient, s'admiraient et se jalousaient aussi. Un lien vicinal les unissait encore puisque chacun d'eux possédait un château à Marly-le-Roi, » de telle manière que « les trois auteurs méritent d'être étudiés aujourd'hui conjointement, non pas dans un objectif comparatiste mais avec la volonté d'explorer la matière dramatique qu'ils offrent au public du Second Empire¹³². » De là à parler d'« école » nous semble précipité, encore plus si l'on ajoute toute une série d'autres auteurs qui leur sont contemporains, puisque cela serait donner une homogénéité et une cohésion à un ensemble d'auteurs qui ne forment pas véritablement un groupe, en dépit de quelques caractéristiques qui leur sont communes, comme l'habileté en tant qu'artisans dramatiques et leur adhésion à la morale bourgeoise conventionnelle du Second Empire.

Toutefois, nous ne pouvons pas dire que l'« école » réaliste soit une invention de l'historiographie brésilienne, puisque les hommes de lettres eux-mêmes qui se sont rassemblés autour du Ginásio utilisaient l'expression – qui n'est jamais définie précisément – pour se référer au répertoire français de l'époque et ils ont fait d'elle leur modèle pour ériger le théâtre national. En faisant cela, ils ont pris tout un pan de la dramaturgie gauloise, l'ont mis sous une bannière unique capable de leur servir de référence et s'y sont « affiliés ». Machado de Assis, par exemple, affirme *appartenir* à l'« école réaliste¹³³. » José de Alencar ne cache pas son « affiliation » :

Ne trouvant pas dans notre littérature un modèle, je l'ai cherché dans le pays le plus avancé en civilisation, et dont l'esprit s'harmonise si bien avec la société brésilienne ; en France. Tu sais, mon collègue, que l'école dramatique la plus parfaite qui existe aujourd'hui est celle de Molière, perfectionnée par Alexandre Dumas fils, et dont la *Question d'argent* est le type le mieux achevé et le plus complet¹³⁴.^[123]

Or, ces auteurs, en imaginant une « école réaliste », ont, en fait, créé une paternité commune outre-Atlantique, qui les distingue dans leur espace littéraire national¹³⁵, en établissant une altérité par rapport au São Pedro, tout en créant une homologie d'intérêts entre eux, un impresario et une partie du public, le « *public éclairé* [qui] a été plus bienveillant qu'[Alencar] ne s'y attendait et ne le méritait¹³⁶ » à l'occasion de la représentation de sa

¹³² HASHEM H., *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou...*, *op. cit.*, p. 11.

¹³³ ASSIS J., *Do teatro : textos críticos e escritos diversos*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 119

¹³⁴ ALENCAR J., « A Comédia Brasileira », dans FARIA J. *Idéias teatrais...*, *op. cit.*, p. 471. Les mots en italiques sont en français dans l'originale.

¹³⁵ Ici nous reprenons l'idée de Pascale Casanova sur les « cosmopolites excentriques » qui effectuent les transferts des centres mondiaux vers leurs espaces littéraires périphériques.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 472. Nos italiques. « [...] o público ilustrado foi mais benévolo do que eu esperava e merecia. »

première pièce, en 1857, *O Rio de Janeiro, verso e reverso*. Et, à ce sujet, notons que le Ginásio Dramático n'avait que 256 places.

Cette altérité se manifeste, d'abord par l'opposition entre deux « écoles », la romantique et la réaliste, celle-ci étant, dans les mots de Machado de Assis, « plus raisonnable, plus naturelle et de plus d'initiative moralisatrice et civilisatrice¹³⁷. » Puis, il y a une opposition temporelle, dans le sens où le réalisme serait l'« école moderne », en opposition avec le répertoire de la troupe de João Caetano, où prédominent les tragédies néo-classiques à côté de drames et (surtout) mélodrames romantiques – cette autre « école » qui, selon Quintino Bocaiuva (1836-1912), aurait entraîné « l'exacerbation des esprits et la corruption des mœurs, l'extravagance des idées et l'aviilissement des sentiments¹³⁸. » En ce sens, Joaquim Heleodoro aurait ouvert une nouvelle ère pour le théâtre brésilien et aurait montré le chemin pour la régénération du théâtre national, comme le confirme une lettre non signée, publiée en 1862 dans le *Correio Mercantil* :

En un peu plus de cinq ans de tâche laborieuse, [...] [Joaquim Heleodoro] a réussi des résultats qui durent encore. Il a ouvert à la scène une nouvelle ère, débutant l'école moderne entre nous contre le goût pourri du public ; et s'il n'a pas réussi à éduquer ce goût avec les représentations artistiques de son théâtre, qui obtenaient tous les jours les suffrages de la presse, il l'a beaucoup éclairé ici et là ; il a exploré avec ce travail de routage le chemin du futur que les autres devaient suivre¹³⁹.^[124]

Or, Machado de Assis avait déjà dit, en 1858, que, une fois « enlevés les obstacles qui empêchent la création du théâtre national, les vocations dramatiques doivent étudier l'école moderne¹⁴⁰. » De cette façon, ainsi que l'observe João Roberto Faria,

au contraire du théâtre romantique, qui s'est caractérisé par la dispersion des efforts, le réalisme théâtral au Brésil s'est constitué comme un mouvement cohérent, qui est né et a grandi sur la base de concepts clairement définis. Un groupe d'intellectuels et d'écrivains, plusieurs artistes de prestige et une salle de spectacle [et, nous ajouterions, un public] furent liés pendant environ dix ans autour d'objectifs communs et stimulés par une même manière de concevoir le théâtre¹⁴¹.^[125]

¹³⁷ ASSIS J., *Do teatro...*, *op. cit.*, p. 119. « [...] mais sensata, mais natural e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora. »

¹³⁸ BOCAIUVA, Q. « Lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica », dans FARIA, J., *Ideias teatrais...*, *op. cit.*, . 456. « [...] a exacerbação dos espíritos e a corrupção dos costumes, a extravagância das ideias e a deturpação dos sentimentos. »

¹³⁹ *Correio Mercantil*, 23/03/1862.

¹⁴⁰ ASSIS, J. *Do teatro...*, *op. cit.*, p. 114. « Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. »

¹⁴¹ FARIA J., *Ideias teatrais...*, *op. cit.*, p. 142. »

Notons l'inversion qui s'opère au Brésil par rapport au modèle des hommes de lettres, en France, où nous pouvons effectivement parler d'un mouvement romantique, mais non d'une école réaliste. En effet, à en juger par ce que disent les écrivains brésiliens, ils ont trouvé dans Joaquim Heleodoro ce que João Caetano n'a pas pu leur offrir. Comme nous l'avons vu, celui-ci était depuis longtemps accusé de ne se soucier que de sa gloire personnelle, ce qui rendait la création du théâtre national impossible, puisqu'il n'y aurait pas de convergence d'intérêts entre les divers agents qui participent à la représentation. C'est l'idée exprimée dans le texte d'Araújo Porto-Alegre publié en 1852 dans la revue *Guanabara*, intitulé « Notre théâtre dramatique ». Selon l'auteur, le théâtre brésilien « vit d'oscillations, parfois quelqu'un de ses éléments artistiques se soulève, selon la capacité de l'individu qui lui est associé, et selon le degré de son talent, » mais, dans son ensemble, il n'y a pas « une marche régulière, un caractère progressif¹⁴², » car la scène est soumise à une « ambition sans gloire nationale, et à une politique toute individuelle¹⁴³. » D'après Porto-Alegre, la seule exception date de la première d'*Antônio José*, car « l'art dramatique n'a fait de légitimes progrès que quand le Dr. Magalhães a rejoint M. João Caetano : à cette époque tous les éléments artistiques se sont associés et ont revêtu la scène de toute sa dignité¹⁴⁴. » Mais la divergence ne se situe pas uniquement entre l'imprésario et l'homme de lettres, la discordance – ou, pour mieux dire, la faute – revient aussi au « public, [puisque] sans public, il n'y a pas d'art capable de dominer ; sans public, il n'y a pas d'artiste qui fait des progrès¹⁴⁵. »

Nous trouvons un tout autre discours quand José de Alencar fait référence à Joaquim Heleodoro après que celui-ci a mis en scène *Rio de Janeiro, verso e reverso*. L'auteur souligne l'exceptionnalité de l'imprésario du Ginásio :

Quand j'ai terminé d'écrire *O Rio de Janeiro*, je n'imaginai pas qu'il était destiné à monter en scène si tôt ; je partageais l'opinion générale que nos théâtres méprisaient les productions nationales, [...] [Cette opinion] est complètement fautive en ce qui concerne le Ginásio. Ce théâtre, qui a su mériter les faveurs du public, est dirigé par un imprésario qui, n'étant pas artiste, a toutefois ce tact et ce

¹⁴² Dans FARIA J., *Idéias teatrais...*, *op. cit.*, p. 365. « Vive de oscilações, ora levantando parcialmente em algum de seus elementos artísticos, conforme a capacidade do indivíduo que a ele se associa, e conforme o maior ou menor grau do seu talento. [...] Não há no seu todo uma marcha regular, um caráter progressivo. »

¹⁴³ *Ibid.*, p. 365. « [...] uma ambição sem glória nacional, e de uma política toda individual. »

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 368. « A arte dramática só fez legítimos progressos naquela época em que o Sr. Dr. Magalhães se uniu ao Sr. João Caetano : nessa época, todos os elementos artísticos se associaram e revestiram o palco cênico de toda sua dignidade. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 371. « O público ; sem público néao há arte alguma que vigore ; sem público não há artistas que progridam. »

discernement nécessaires pour le choix des pièces de son répertoire et pour sa *posture scénique*¹⁴⁶.^[126]

La différence qui sépare le public du Ginásio du public des autres théâtres de la capitale est, elle aussi, souvent notée dans les commentaires de l'époque, comme dans la critique de la pièce *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiuva, par Henrique César Muzzio (1831-1874), qui semble enthousiasmé face aux progrès faits par la scène brésilienne après l'inauguration du théâtre de Joaquim Heleodoro :

On commence à avoir un théâtre national, c'est-à-dire qu'il y a une scène, petite, étroite, traversée toutefois par les plus sordides intrigues de coulisses, par le plus laid égoïsme, où les écrivains brésiliens contemporains trouvent des interprètes pour leurs œuvres ; et, plus que ça, un public amical, qui applaudit le style poli et forgé par le meilleur modèle littéraire, qui comprend les allusions fines et piquantes, et qui préfère l'élégance de l'épigramme doré à la moquerie grossière et cynique, dont se régale les publics bestiaux et qui constitue le seul talent des gouailleurs de place publique¹⁴⁷.^[127]

Mais qu'est-ce qui rend cette dramaturgie si attrayante pour les écrivains et une partie du public ? La réponse nous semble plus ou moins évidente.

Autoreprésentation bourgeoise et didactisme moral

Selon Gérard Gengembre, il est plus simple de définir le théâtre de boulevard sociologiquement que dramatiquement : il est le théâtre de la bourgeoisie. Reposant toujours sur une structure efficacement ficelée, où les conflits sont toujours résolus sans grande surprise, on assiste alors au triomphe d'un théâtre conformiste, avec un sens mesuré de la provocation, qui l'insère dans les débats du temps, mais qui adhère à la morale conventionnelle du moment, de manière qu'il arrive toujours à une sorte de consensus. Ainsi, « l'effet produit est alors celui d'une aseptisation. Ce théâtre rassure, conforte, confirme¹⁴⁸. » Il devient « un véritable miroir de la classe dominante, l'aidant à construire son identité, prônant ses valeurs et célébrant finalement son triomphe sous le Second Empire¹⁴⁹. » En ce qui concerne le théâtre sérieux, en particulier, il glorifie des valeurs telles que l'honneur, l'honnêteté, le bonheur familial et la fidélité, qui sont énoncées de façon sentencieuse. Ainsi,

¹⁴⁶ ALENCAR J., « A Comédia Brasileira », dans FARIA, J., *Idéias teatrais...*, *op. cit.*, p. 468. Italiques comme dans l'original.

¹⁴⁷ MUZZIO H. « Teatro do Ginásio : *Os Mineiros da Desgraça* », dans FARIA, J. *Ideias teatrais...*, *op. cit.*, p. 513.

¹⁴⁸ GENGEMBRE G., *Le théâtre français au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴⁹ BRUNET B., *Le théâtre de boulevard*, *op. cit.*, p. 24.

il offre une vision très stable de la société et flatte la conscience du spectateur¹⁵⁰, puisque « tout est destiné dans le théâtre bourgeois, dès sa naissance, à fournir au spectateur une image de l'univers et de lui-même revue et corrigée à sa meilleure convenance¹⁵¹. »

Or, toute proportion gardée, l'évolution économique et sociale du Brésil, à partir des années 1850, garde de nombreux parallèles avec le cas français, en ce qui concerne le développement des activités économiques urbaines et l'ascension d'une bourgeoisie citadine. L'historiographie brésilienne a tendance à trop miser sur les effets de l'abolition de la traite négrière dans le sursaut économique des années 1850. Toutefois, nous ne pouvons pas oublier que la période entre 1848 et les années 1870 a été marquée par un progrès économique sans précédent à l'échelle mondiale. C'est à cette époque qu'une minorité de pays développés acquièrent une économie industrielle, qu'une série d'innovations techniques permettent une expansion extraordinaire du commerce international, qui s'ajoute à un vaste phénomène de libéralisation des marchés¹⁵². Ce boom économique entraîne alors une véritable standardisation du monde qui dépasse le cadre de la technique et de l'économie, mais qui, surtout pour les élites et les classes moyennes urbaines, touchait également le champ de la culture. Un certain optimisme s'empare de ces groupes sociaux à l'échelle mondiale :

À n'en pas douter, les prophètes bourgeois du milieu du XIX^e siècle se réjouissaient d'assister à la naissance d'un monde unique, plus ou moins standardisé, où tous les gouvernements reconnaîtraient le bien-fondé du libéralisme politique et économique diffusé sur toute la planète par des missionnaires impersonnels plus convaincants que n'en avait jamais eu la Chrétienté ni l'Islam ; un monde remodelé à l'image de la bourgeoisie, d'où les différences nationales finiraient peut-être par disparaître¹⁵³.

Ce n'est pas un hasard si, selon Luiz Felipe de Alencastro, le Second Empire français devient plus que jamais le modèle des élites brésiliennes, fait qui accompagne le développement du commerce mondial et les changements des habitudes de consommation qui, à Rio de Janeiro, peuvent être observés par l'arrivée de la mode française dans les boutiques de la *rua do Ouvidor* ou par l'essor du piano comme un fétiche de consommation et qui deviendra l'instrument européen le plus présent dans les maisons urbaines, en remplacement de la flûte, du rebec et de la guitare¹⁵⁴.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 43-46.

¹⁵¹ ABIRACHED R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, B. Grasset, 1978, p. 122.

¹⁵² HOBBSAWM E., *L'ère du capital : 1848-1875*, Paris, Fayard, 1978, p. 51-73.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁴ ALENCASTRO L. « Vida privada e ordem privada no Império. », dans ALENCASTRO, L. et F. NOVAIS (éd.), *História da vida privada no Brasil. 2: Império: a corte e a modernidade nacional*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 35-51.

Or, nous voyons bien ce que peut offrir ce théâtre, dans un moment où le Brésil passe par des importants changements sociaux, avec une graduelle mais irréversible transition du travail esclave au travail libre, avec un développement inédit des activités urbaines et l'apparition d'une classe moyenne ou bourgeoise. Enfin, alors que tout un monde semble disparaître, cette dramaturgie, qui remplace les anciens héros romantiques par de respectables bourgeois en tout semblables au public, peut bien servir de modèle pour une société en train de réorganiser ses signes et ses valeurs. En outre, dans un moment de confiance dans le progrès, le contact et l'identification avec ce répertoire semblent bien capables de flatter la conscience et l'estime de soi d'une partie du public. Comme le rapporte Jean-Claude Yon, le répertoire français est souvent le véhicule d'une conception moderne de la société – même quand les auteurs dramatiques sont considérés en France comme des conservateurs, ils peuvent être appréciés par l'avant-garde politique et intellectuelle des autres nations pour diffuser une vision de l'homme et de la société qu'on peut qualifier de « progressiste » aux yeux du public étranger¹⁵⁵.

C'est la raison pour laquelle cette dramaturgie sera alors érigée en modèle pour la construction du théâtre national par les hommes de lettres. En ce sens, notons que de la même manière que Paris devient un des principaux matériaux dramatiques des dramaturges français¹⁵⁶, le sujet de la première pièce de José de Alencar, *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, est exactement la capitale brésilienne et ses transformations qui – en adoptant, d'ailleurs, une thématique récurrente des comédies de mœurs françaises – sont mises en scène par les aventures d'Ernesto, jeune étudiant de São Paulo venant d'arriver dans la capitale. Ainsi, il dédouble ce qu'il faisait déjà dans ses feuilletons publiés dans la presse, comme nous l'avons vu – c'est-à-dire le commentaire sur la ville, ses habitants, ses événements et ses transformations –, et montre l'adéquation – sans doute, partielle – du modèle dramatique avec les demandes d'une partie du public carioca.

Une caractéristique en particulier de cette dramaturgie vient rejoindre une ancienne préoccupation des hommes de lettres brésiliens, à savoir la dimension pédagogique du théâtre. Les drames bourgeois du milieu du siècle, conformément aux théories de Diderot, mettent le pathétique au service de l'enseignement du spectateur et les dramaturges parsèment leurs œuvres de leçons de conduite¹⁵⁷, caractéristique qui semble particulièrement prononcée dans le théâtre de Dumas fils. C'est à partir de l'œuvre de celui-ci que José de Alencar élabore son

¹⁵⁵ YON J., « Introduction », dans YON J., (org.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 8-9.

¹⁵⁶ HASHEM H., *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou...*, op. cit., p. 23-46.

¹⁵⁷ BRUNET B., *Le théâtre de boulevard*, op. cit., p. 42-43.

idée du théâtre comme un « daguerréotype moral¹⁵⁸ » : le dramaturge « photographie » la réalité, notamment la vie familiale et sociale, en même temps qu'il la corrige, avec pour base les préceptes moraux bourgeois. Ainsi, les hommes de lettres trouvent un outil adéquat pour renforcer leur ancien projet d'intervention dans la réalité ; le théâtre devient plus que jamais un instrument pédagogique et d'entraînement du peuple vers le « progrès » ou la « civilisation ». Machado de Assis résume cette idée de la manière suivante : « Copier la civilisation existante et lui ajouter une particule, c'est une des forces les plus productives avec laquelle compte la société dans sa marche de progrès ascendant¹⁵⁹. »

Écrire sur le théâtre : la lente professionnalisation de la critique.

Mais une différence importante doit être observée entre la génération d'écrivains réunis autour du Ginásio et celle qui a vu le jour autour de la revue *Nitheroy* à Paris : maintenant, nous sommes face à des hommes de lettres qui travaillent effectivement dans la presse. La contribution de la première génération romantique avec les journaux cariocas, était plutôt ponctuelle et les littérateurs devaient leur subsistance plutôt aux faveurs et aux sinécures offertes par le pouvoir impérial dans la bureaucratie publique. Des revues comme *Nitheroy* – « dont l'importance, pour l'histoire de la presse brésilienne, est presque nulle¹⁶⁰ » – *Minerva brasiliense* et *Guanabara* étaient plutôt des revues littéraires et elles ne constituent pas un organe de presse quotidien grand public.

Pour Sébastien Rozeaux, la production littéraire brésilienne sous le *Segundo Reinado* apparaît comme « une littérature de la transition, entre “l'Ancien Régime littéraire” dominé par l'économie spécifique du mécénat et des faveurs particulières et le nouveau régime économique littéraire dicté par un jeu de l'offre et de la demande entre producteurs et consommateurs de bien culturels¹⁶¹. » Dans ce processus, la presse joue un rôle fondamental. En effet, non seulement elle offre une opportunité de subsistance aux jeunes auteurs alors que les faveurs impériales ne rendent plus compte de toutes les ambitions littéraires, mais elle est aussi le support d'un nouveau genre, le roman-feuilleton, qui attise les convoitises des écrivains qui voyant là l'opportunité de développer le projet des *Letras Pátrias* à plus grande échelle, en dépit de la vaste domination des traductions du français¹⁶².

¹⁵⁸ ALENCAR J., « A comédia brasileira », dans FARIA, J., *Ideias teatrais...*, *op. cit.*, p. 471.

¹⁵⁹ ASSIS J., *Do teatro...*, *op. cit.*, p. 132. « Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. »

¹⁶⁰ SODRÉ N., *História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966, p. 211.

¹⁶¹ ROZEAUX S. *La genèse d'un « grand monument national »*, *op. cit.*, p. 613.

¹⁶² *Ibid.*, p. 621-628. Pour l'acclimation du roman-feuilleton au Brésil, voir HEINEBERG I., *La suite au prochain numéro : formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil (1839-1870)*, Thèse en Études lusophones, Université Paris 3, 2004.

Ce qui est plus important pour notre propos, c'est le fait que la presse offre aux jeunes écrivains une voie pour obtenir une soudaine réputation dans l'espace public grâce à la polémique littéraire, qui sert comme un instrument de distinction au sein du champ et qui permet de promouvoir une conception quelque peu différente de la littérature et même du statut de l'écrivain dans la société. C'est par la presse que José de Alencar lance une tentative de désacralisation de l'œuvre de Gonçalves de Magalhães, par la publication d'une série de lettres, réunies sous le nom de *Cartas sobre a confederação de Tamoios*, qui paraissent dans le *Diário do Rio de Janeiro* en 1856, alors qu'Alencar était le rédacteur en chef de ce journal. Son pari est payant, puisqu'il a effectivement bouleversé l'équilibre des pouvoirs symboliques dans le champ littéraire et qu'il est devenu le porte-parole d'une nouvelle génération soucieuse de s'émanciper du modèle fondateur de l'écrivain organique¹⁶³.

Enfin, tout semble promouvoir un rapprochement des métiers de journaliste et d'écrivain. Selon Nelson Werneck Sodré, les années 1850 inaugurent « l'époque des hommes de lettres faisant de la presse », et José de Alencar lui-même deviendrait un « exemple frappant de conjugaison de la littérature avec la presse¹⁶⁴. » Ainsi, c'est sans surprise que nous observons que presque tous les écrivains réunis autour de Ginásio, ont commencé leur carrière par la presse avant d'obtenir du succès comme auteurs de fiction¹⁶⁵. Ces auteurs verront dans la presse un instrument d'affirmation de leurs intérêts et de leurs projets pour le théâtre brésilien. Pour José de Alencar, la responsabilité du journaliste est aussi grande que celle de l'écrivain et il fait partie d'une même confraternité qui serait en charge de la construction de ce monument national qui ne peut être construit que par un travail collectif, comme il l'explique dans une lettre à Francisco Otaviano (1825-1889) publiée en 1857 :

Quand se montre la possibilité d'ouvrir une carrière brillante à tous ceux que Dieu a marqués avec le sceau de l'intelligence, pour être comme l'*Assuérus* de la civilisation, marchant toujours et toujours vers le futur, sans s'arrêter devant l'indifférence présente ; l'homme qui a une plume doit faire d'elle une pioche, et creuser la fondation de l'édifice que les bons fils soulèveront à la gloire de sa patrie.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 643-655.

¹⁶⁴ SODRÉ N. *História da imprensa no Brasil*, op. cit., p. 220. « [...] exemplo marcante de conjugação da literatura com a imprensa [...] a época dos homens de letras fazendo imprensa. »

¹⁶⁵ José de Alencar, après une formation en droit à São Paulo, devient feuilletoniste, en 1854, dans le *Correio Mercantil*, avant de publier son premier roman, *Cinco Minutos*, en 1856. Machado de Assis s'engage en 1856, à l'âge de dix-sept ans, comme typographe et relecteur dans l'*Imprensa Nacional*, tandis que sa première pièce est publiée en 1860 et sa première collection de contes, en 1870. Quintino Bocaiuva commence sa carrière comme typographe et relecteur à São Paulo, avant de déménager à Rio de Janeiro en 1854, où il travaille dans le *Diário do Rio de Janeiro*. Sa première pièce – en fait, une imitation de l'espagnol – est représentée en 1857. Joaquim Manuel de Macedo occupe une position à part : plus vieux que ces auteurs, il a « adhéré » plus tard au Ginásio. Sa première pièce, *Cobé*, un drame dans la thématique favorite des romantiques, l'indianisme, est mise en scène dans le théâtre São Pedro.

Nous tous, journalistes, sommes dans l'obligation de nous unir et de créer le théâtre national ; de le créer par l'exemple, par la leçon, par la propagande. C'est une œuvre monumentale qui outrepassse les forces de l'individu, et qui ne peut être menée qu'à plusieurs, si nous sommes unis au nom de la confraternité littéraire, forts de l'union qui est la force de l'esprit, comme l'adhésion est la force du corps¹⁶⁶.^[128]

Ce n'est pas un hasard, donc, si le journaliste devient un personnage sous la plume de ces écrivains, souvent représenté à côté d'artistes et d'intellectuels, rapprochés par une mission, en opposition aux personnages méchants. C'est José de Alencar lui-même qui suggère ce parallélisme entre ces agents dans le prologue d'*As asas de um anjo* ; si l'auteur dit avoir voulu établir une opposition entre le journaliste Menezes et l'artiste Luiz, il est évident par son commentaire que les deux sont investis d'une même mission d'intervention dans la réalité sociale et que ses fonctions, au lieu d'être opposées, sont, en fait, complémentaires :

Menezes est la raison sociale incarnée dans un homme ; il respecte la société même dans ses préjugés et dans ses exigences ridicules ; c'est pour cela que Carolina, dans ses élans et dans ses blasphèmes contre la vertu, trouve toujours le mot sévère du journaliste qui, parfois oublié de la place où il se trouve et des gens qui l'écoutent, se laisse emporter par ses sentiments d'honnêteté. [...] il ne cherche pas à corriger la société, il ne la discute pas comme un philosophe ou un moraliste, il la défend. *Luiz*, l'artiste pauvre qui, par son travail, arrive à une position élevée, représente, au contraire de Menezes, la raison absolue, la raison supérieure à la société, ce sentiment que nous tous avons quand nous réfléchissons sur quelques-uns des préjugés du monde, à première vue si injustes¹⁶⁷.^[129]

Celui qui a le mieux dramatisé la figure du journaliste est, peut-être, Quintino Bocaiuva dans *Os mineiros da desgraça*. Ici, Dr. Maurício assume le rôle du raisonneur qui distribue des leçons de morale tous azimuts. C'est lui qui aidera le jeune Paulo, personnage avec des traits d'intellectuel¹⁶⁸ et qui aime lui-aussi disséminer des sentences moralisatrices à gauche et à droite, à démasquer les usuriers Venâncio et Vidal. Ce dernier a l'idée de fonder un journal afin de faciliter ses affaires : il serait le moyen par lequel il attaquerait toutes les personnalités publiques qui pourraient représenter une entrave à ses projets. Il essaie de convaincre Maurício à le rejoindre, mais celui-ci répond avec une défense passionnée du

¹⁶⁶ ALENCAR J. « A Comédia Brasileira », *op. cit.*, p. 469.

¹⁶⁷ ALENCAR J., *As asas de um anjo*, Rio de Janeiro, Editores Soares & Irmão, 1860, p. XIV-XV.

¹⁶⁸ Pour citer quelques exemples : lors d'une confrontation avec l'usurier Venâncio, celui-ci se plaint de ses « philosophies » et s'exclame : « Monsieur semble un bachelier ! » Paulo lui-même dit, dans un dialogue avec le Dr. Maurício que « ses amis l'appellent philosophe. » Enfin, notons que, après un séjour au Portugal, le personnage rentre au Brésil avec un projet, qu'il essaie de présenter à un conseiller de l'Empire, le projet d'organisation de la colonisation du pays.

travail de journaliste, qui fait écho au travail de l'écrivain et aux principes soutenus par les dramaturges de l'époque :

[...] nous sommes dans un pays et à une époque où la presse doit être tout, parce que tout est à faire ! Le journal, entre nous, a besoin d'être un prêtre, quant à la religion ; un père de famille, quant à l'éducation morale ; professeur, quant à l'instruction publique ; homme d'État, quant à l'administration des affaires politiques ; général, en ce qui concerne les affaires de la guerre ; agriculteur, industriel, quant aux améliorations matérielles ; juge sévère, quant aux affaires de la magistrature ; et même policier pour la découverte des criminels¹⁶⁹.^[130]

En partie sous l'influence de ces écrivains, la critique passe par une lente métamorphose au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Si les lettres anonymes de polémique ou les écrits de dilettantes sont encore loin de disparaître, ils cèdent peu à peu la place à des personnalités, souvent des hommes de lettres connus, qui s'arrogent un savoir technique pour bien analyser le spectacle et qui, même quand ils écrivent sous un pseudonyme, sont aisément reconnaissables au moins par le milieu littéraire. Le ton du texte s'adoucit et si l'impressionnisme ne s'évanouit pas du jour au lendemain, nous notons une préoccupation grandissante d'analyser tous les éléments de la scène. Si le modèle du feuilleton qui mélange plusieurs sujets prédomine pour la plus grande partie de cette période, à la fin du siècle nous voyons apparaître les premiers critiques professionnels, dont le meilleur exemple est Oscar Guanabara (1851-1937) qui, en dépit de son travail comme dramaturge et musicien, est entré dans l'histoire comme un redouté critique musical, activité qu'il exerce sans interruption pendant presque soixante ans, entre 1879 et 1937. L'auteur d'un feuilleton publié dans le journal *A Reforma*, en 1870, soutient que la critique doit être une activité créatrice et qu'elle doit être vue comme l'autorité légitime en ce qui concerne le théâtre – une autorité qui, au Brésil, serait exercée par le public, ce qui entraîne la décadence de l'art dramatique :

Signaler ce qui est bon sans exagérer ce qui est mauvais nous semble le meilleur point de vue de la critique, c'est-à-dire, de celle qui a pour fin de créer et non de tuer pour prouver qu'elle est forte.

Souvent, on entend maudire la critique acerbe, ou l'excessive bienveillance de la presse par rapport aux artistes et aux écrivains.

Il y a une certaine justice dans ces deux censures.

La presse anonyme, payée à la ligne, est presque toujours celle qui se charge de l'éloge retentissant et immérité, ou de la censure malveillante, personnelle, qui regorge de fiel et de jalousie.

¹⁶⁹ BOCAIUVA, Q. « Os mineiros da desgraça », dans FARIA, J. (org.), *Antologia do teatro realista*, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 113.

L'autre presse, en général, soit elle reste silencieuse, soit elle laisse tomber de la plume quelque phrase bienveillante, mais banale, qui ni n'encourage ni ne décourage celui vers qui elle est dirigée.

L'artiste dramatique, surtout, sans autre guide que le caprice du public, embrasse avec frénésie l'extravagance.

Dans le comique ou dans le sérieux, il n'y a qu'un seul but – être applaudi.

Donc l'exagération des uns, le sans-gêne des autres, la décadence de la scène, et l'abandon du théâtre dramatique, le premier, le plus utile, celui qui enseigne et divertit, aux œuvres sans nom et sans interprètes¹⁷⁰.^[131]

C'est exactement la critique que Machado de Assis adresse au travail de João Caetano lors de la mort de celui-ci, en 1863 :

Le public souverain, dans la distribution des suffrages, ne connaît ni ne se fiance par l'observation stricte du catéchisme de l'art. L'artiste l'émouvait et l'exaltait, et l'applaudissement fervent, bruyant, spontané accueillait les élans de talent confiant de soi-même.

De succès en succès, jeune, convaincu de sa propre capacité, l'artiste s'est laissé emporter par cette vague, dépourvu de rivaux, plongé dans le présent et insouciant de l'avenir. Cela fut son erreur et sa fatalité. Il était dans les hauteurs où Dieu l'a placé, il voyait courir les jours marqués par les ovations, et sans que personne ne contredise sa compétence, ses facultés n'ont pas pu arriver au plus haut degré de perfection¹⁷¹.^[132]

Bref, si l'affirmation de l'autorité de la critique était déjà commune dans la première moitié du XIX^e siècle, elle se trouve maintenant mêlée aux intérêts des écrivains, soit parce que ceux-ci écrivent eux-mêmes des critiques, soit parce que leur entrée dans la presse, souvent dans des postes de direction, influence la direction du débat et entraîne une convergence d'intérêts.

Régénérer le théâtre national.

Ainsi, c'est sans surprise que nous notons une évidente résonance entre les avis trouvés dans la presse et ceux des hommes de lettres associés au Ginásio. Celui-ci apparaît alors comme le centre où convergent les forces qui régénèreront, voire créeront, le théâtre national. Les pièces représentées dans ce théâtre, surtout celles d'un auteur brésilien, deviendront donc des pas faits en direction de l'érection d'un lumineux édifice monumental dédié à la gloire nationale, comme nous le lisons dans le commentaire de José Lino de Almeida (1836-1888) sur le drame *Amor e Dinheiro* de Valentim José da Silveira Lopes (1830-?) :

¹⁷⁰ *A Reforma*, 23/06/1870. Le journal consulté est déchiré exactement là où la signature devrait être apposée

¹⁷¹ ASSIS J., *Do teatro...*, *op. cit.*, p. 307.

Le drame national brésilien sort finalement des ténèbres dans lesquelles le découragement, ou notre négligence le laissaient plongé et si profondément que même les espoirs de quelques-uns ne le voyaient pas un jour occuper sa place légitime et d'indiscutable droit [...]

Les espoirs bien fondés que les drames de MM. les Drs. J. de Alencar et Macedo m'ont réveillés dans l'âme, vous les avez transformés en croyance, avec *Amor e Dinheiro*. [...]

Heureusement que le drame commence à être compris entre nous ; Alencar et Macedo sont là pour le prouver, et vous venez, comme l'ouvrier du progrès que vous êtes, d'apporter votre précieuse contribution à ce grand édifice qui, malgré beaucoup de monde, sera érigé et sera complété, puisqu'il est déjà à moitié debout^{172, [133]}

Toutefois, cette œuvre ne sera pas complète sans l'aide de l'État. En effet, il n'y a rien de nouveau sous le soleil : depuis le début de l'activité théâtrale professionnelle au Brésil, les hommes de lettres ne cessent de critiquer le gouvernement pour sa négligence vis-à-vis du théâtre national, voire de l'accuser explicitement de complicité dans sa décadence pour porter secours à des entreprises et à des individus qui ne contribuent pas à l'amélioration de la scène et qui peuvent même la dégrader. C'est en ce sens que Machado de Assis lance, sans le citer, une critique très acerbe contre João Caetano – selon l'auteur, les subventions accordées au comédien auraient comme résultat de faire du théâtre une « carrière dans la fonction publique » :

Il est nécessaire qu'il y ait une main habile qui met en action, au profit de l'art et du pays, les subventions improductives, employées dans l'acquisition d'individualités parasites.

Cette nécessité palpitante n'entre pas dans l'horizon de nos gouvernements. Ils se limitent à l'appui matériel des subventions et laissent le théâtre dans des mains profanes ou maléfiques.

La négligence, les luttes internes, sont le résultat déplorable de ces déviations de l'art. Ériger un barrage contre ce courant précipité de folies, est l'œuvre des gouvernements et des initiatives vraiment dédiées^{173, [134]}

C'est un point sur lequel Machado de Assis reviendra dans d'autres textes : il ne suffit pas de donner des subventions, l'État impérial doit effectivement prendre la direction du théâtre pour qu'il puisse prospérer et devenir une école pour le peuple. L'auteur critique aussi la préférence

¹⁷² *Correio Mercantil*, 23/03/1862.

¹⁷³ *IBID.*, p. 134.

accordée au théâtre lyrique par le gouvernement et le public carioca, qui, selon lui, est moins important que le théâtre dramatique :

Un théâtre lyrique est devenu une nécessité dans cette capitale : c'est cette nécessité qui a fait rester le théâtre Provisório. Mais je ne peux pas manquer de noter une singularité : c'est l'empressement avec lequel tous crient pour un théâtre lyrique, et le dédain avec lequel presque tous oublient un théâtre dramatique. Toutefois, personne ne remettra en question l'idée que, si le théâtre lyrique est agréable et peut-être superflu, le théâtre dramatique est plus qu'utile, il est nécessaire¹⁷⁴.^[135]

Toutefois, ces appels des hommes de lettres ne convainquent pas les parlementaires. En 1857, la direction du Ginásio présente une pétition auprès de la Chambre des députés sollicitant trois loteries pendant quatre ans. La commission des finances reconnaît les réalisations de la compagnie et, en évoquant les bénéfices accordés antérieurement à d'autres sociétés théâtrales, décide d'offrir deux loteries pendant deux ans. Le projet est approuvé, sans discussion, par les députés, mais il est finalement rejeté par le Sénat, sans discussion aussi¹⁷⁵.

S'inscrire dans l'histoire : les auteurs du Ginásio et leur passé dramatique.

Nous voyons que ces auteurs, quand ils parlent de « créer » ou « régénérer » le théâtre national, pensent leur mission comme une œuvre pour le futur : il s'agit d'ériger un monument à la gloire nationale pour qu'il soit contemplé par les générations à venir et qu'il anime les futurs poètes. Mais il y a aussi un rapport avec le passé, dans la mesure où ils se positionnent en relation avec une situation donnée par l'histoire. Ainsi, il faut se demander quelle était leur relation par rapport au théâtre, et, en particulier, à la dramaturgie, qui leur était antérieure.

Or, dans tout ce que nous avons écrit jusqu'ici, nous espérons qu'il est clair pour le lecteur que le discours sur la décadence du théâtre est intimement lié, en partie, aux intérêts des divers groupes professionnels qui participent à l'événement théâtral, intérêts qui impliquent des conceptions différentes sur la scène et qui, par la conversation autour de son déclin, disputent l'autorité pour dire ce qui est légitime ou non en matière de théâtre. Cette dispute se manifeste aussi dans l'histoire du théâtre brésilien qui sera écrit, et notamment sur sa « paternité ». Même avant l'avènement du Ginásio la question était déjà posée. Nous avons vu, dans une citation plus haut, qu'Araújo Porto-Alegre considérait, en 1852, la première d'*Antônio José* comme étant le point culminant de l'évolution dramatique du pays, puisque c'est à ce moment que Gonçalves de Magalhães et João Caetano se sont unis et, pour la

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹⁷⁵ *APB*, 1857, t. III, p. 90 ; t. IV, p. 133 ; *APB*, 1858, t. I, p. 111 ; t. II, p. 3 ; *APB-S*, 1858, t. II, p. 39 ; t. III, p. 207 ; t. IV, p. 55.

première fois, tous les éléments de la scène se trouvaient en accord. Toutefois, en lisant l'article publié dans la revue *Guanabara*, nous notons que cette « union » est, en fait, une soumission du comédien à l'auteur, car Magalhães est présenté comme le maître de João Caetano, et non seulement en ce qui concerne le répertoire, mais même le jeu de l'acteur n'aurait évolué qu'en fonction du travail de l'écrivain. Selon Porto-Alegre, c'est grâce à celui-ci qu'il aurait « changé la déclamation monotone » pour « la déclamation onomatopéique ». De plus, c'est l'auteur qui lui aurait appris à donner vie aux idées du poète par les gestes et à utiliser ses bras et ses muscles du visage. Mais le progrès de l'art dramatique n'aurait pas été consolidé parce que João Caetano, ébloui, aurait décidé de quitter « son maître volontaire, son nouveau guide, son ange bénéfique, et son génie artistique¹⁷⁶. »

Dans les années 1850 et 1860, alors que Gonçalves de Magalhães a depuis longtemps abandonné toute prétention dramaturgique et que João Caetano, occupant le principal théâtre de la cour et recevant des subventions publiques, est de plus en plus accusé d'exercer un monopole maléfique sur le théâtre de Rio de Janeiro, on a peu de raisons de changer la donne. Machado de Assis, en 1866, trois ans après la mort du comédien, continue d'attribuer la paternité du théâtre national à l'auteur d'*Antônio José* :

Le nom de M. le Dr. Magalhães, auteur d'*Antônio José*, est lié à l'histoire du théâtre brésilien : à ses efforts on doit la réforme de la scène, en ce qui concerne l'art de la déclamation, et ses tragédies ont été réellement le premier pas ferme de l'art national. C'est dans l'intention de faire évoluer le goût du public, que M. le Dr. Magalhães a essayé cette double réforme, et si plus tard on est retourné à la situation ancienne, on ne doit quand même pas oublier les fins du poète et les résultats de son influence bénéfique^{177, [136]}

Pourtant, Machado de Assis marque aussi ses différences : Gonçalves de Magalhães est un poète très talentueux, mais « purement lyrique », qui cherche la contemplation poétique, mais il n'est pas un auteur dramatique. Ainsi, nous devons voir ses pièces comme « le résultat d'un effort intellectuel, employé dans le travail d'une forme qui n'est pas la sienne. » De toute façon, il n'est pas question que le chef de file des premiers Romantiques soit « le fondateur du théâtre brésilien¹⁷⁸. »

De l'autre côté, nous avons Martins Pena. Sur cet auteur, il est intéressant de noter que Sábato Magaldi voit une continuité entre ses comédies et la production dramaturgique des

¹⁷⁶ PORTO-ALEGRE, A. « O nosso teatro dramático. », *op. cit.*, p. 368. « [...] seu voluntário mestre, o seu novo guia, o seu anjo benéfico, e o seu gênio artístico. »

¹⁷⁷ ASSIS, J., *Do teatro...*, *op. cit.*, p. 404.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 405. « [...] o resultado de um esforço intelectual, empregado no trabalho de uma forma que não é a sua [...] o fundador do teatro brasileiro. »

années 1850/1860 du Ginásio. Pour lui, les pièces comiques de Pena représentent « le point de départ de la fixation des coutumes brésiliennes, qui sont explorées par Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior et Artur Azevedo¹⁷⁹. » Magaldi va encore plus loin quand il dit voir dans le théâtre de Pena un propos moralisateur, un éloge implicite ou explicite aux bonnes coutumes, aussi bien dans la vie publique que dans les affaires privées, ce qui fait de ses comédies « une école d'éthique, qui anticipe ce rôle que le théâtre assumera, consciemment, plus tard¹⁸⁰. »

Toutefois, les écrivains du Ginásio ont une toute autre vision et rejettent l'œuvre de Martins Pena comme modèle. José de Alencar, par exemple, reconnaît dans l'auteur « ce talent d'observation, et ce langage humoristique, qui excellent dans la comédie, » mais il aurait le grave défaut de décrire les mœurs sans les corriger, et ce serait, selon Alencar, à cause du désir qu'aurait eu Pena d'obtenir du succès facile, de sorte qu'il aurait « peut-être sacrifié ses idées au mauvais goût de l'époque¹⁸¹. » De son côté, Machado de Assis condamne l'œuvre de Martins Pena à cause de son registre, loin de la haute comédie idéalisée par les réalistes. À son avis, la véritable comédie brésilienne n'aurait débuté qu'avec *Rio de Janeiro, verso e reverso*, d'Alencar : « Jusque-là la comédie brésilienne ne cherchait pas les modèles les plus estimés ; les œuvres de Pena, remplies de talent et d'une bonne veine comique, s'en tenaient aux traditions de la farce portugaise¹⁸². »

De cette façon, ces auteurs revendiquent la suprématie de l'homme de lettres sur le théâtre brésilien, au détriment des autres professionnels de la scène, notamment les imprésarios et les comédiens, incarnés dans la figure de João Caetano, en même temps qu'ils se détachent de la génération antérieure, du point de vue stylistique et du genre, bien sûr, mais, plus important, dans le sens où celle-ci aurait échoué dans sa mission de créer le théâtre national, mission qui, maintenant, revient à la génération qui se dit « réaliste. »

¹⁷⁹ MAGALDI, S., *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, DIFEL, 1962, p. 58. « [...] o marco inicial da fixação dos costumes brasileiros, que são explorados por Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo. » Si João Roberto Faria, ne considère pas França Júnior comme un auteur « réaliste », l'auteur, qui a vu quelques-unes de ses pièces représentées dans le Ginásio, avoue s'être inspiré de ce théâtre dans le début de sa carrière. Voir FARIA, J., *O teatro realista no Brasil...*, *op. cit.*, p. 244-249.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 58. « [...] uma escola de ética, antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente, mais tarde. »

¹⁸¹ ALENCAR J., « A Comédia Brasileira », *op. cit.*, p. 470. « [...] esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, qui primam na comédia ; mas o desejo dos fâveis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da época. »

¹⁸² ASSIS J., *Do teatro...*, *op. cit.*, p. 412. « Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados ; as obras do finado Pena, cheias de talento de boa veia cômica, prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa. »

Toutefois, la dénomination « réaliste » peut se montrer trompeuse, puisqu'on ne doit pas supposer que, d'un point de vue littéraire, nous avons affaire à des Balzac ou à des Flaubert. En excluant leur œuvre dramatique, les écrivains « réalistes » sont bel et bien des romantiques et ont même écrit quelques-uns des ouvrages les plus emblématiques du romantisme brésilien¹⁸³. Ainsi, leurs écrits et leurs pièces sont remplis de représentations tout à fait romantiques sur le métier de l'écrivain ou sur la figure de l'artiste, celui-ci étant souvent un des personnages principaux de leurs pièces, presque toujours du côté du bien. Voyons, par exemple, la pièce *Luxo e Vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo, représenté au Ginásio le 23 septembre 1860, où le jeune peintre¹⁸⁴ Henrique tombe amoureux de sa cousine Leonina, jeune bourgeoise de bon cœur, mais futile et superficielle à cause de l'éducation reçue de ses parents. Celle-ci, qui ignore ses propres origines familiales et ne sait pas que le père d'Henrique est son oncle, se sent attirée par lui lors de leur première rencontre, mais elle le repousse lorsqu'elle découvre qu'il n'est qu'un peintre – qui, pour autant, a étudié en Europe – et, encore pire, fils d'un simple artisan. La condition de l'artiste apparaît plusieurs fois au cours de la pièce, comme quand le jeune peintre se plaint du mépris social dont il est victime :

Misérable fierté d'artiste !... artiste !... Qu'est-ce qui te vaut cette palette, que tu aimes comme un sceptre, cette gloire, à laquelle tu songes sans cesse ? Qu'est-ce qui te vaut ton génie, artiste ?... Oh !... Qui me donne un coffret d'or pour cette palette, qui m'a coûté tant d'années de fatigue ? Qui me donne un coffret d'or pour la gloire de mes rêves, pour le talent qui m'enflamme ?... Oh... vaine chimère !... la gloire est une illusion ! Le talent n'est rien ! Le génie est la tunique de Nessus, le mérite, la probité, la sagesse sont des mensonges ! Il n'y a qu'une grande vérité, c'est l'or !^{185[137]}

¹⁸³ La triologie indigéniste de José de Alencar – qui compte avec *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) et *Ubirajara* (1874) – est un des meilleurs exemples de ce filon littéraire romantique et jusqu'à aujourd'hui fait partie, surtout les deux premières œuvres, des lectures obligatoires des lycéens brésiliens. Le même pour l'*A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, une œuvre, souvent citée comme le premier roman brésilien, tout à fait romantique par son idéalisation de l'amour pure, son sentimentalisme et la nature idéalisée. Machado de Assis, plus jeune, a une trajectoire différente : l'historiographie littéraire brésilienne considère romantiques ses œuvres jusqu'aux années 1870, mais la donne change à partir des années 1880, surtout avec la publication de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* en 1881, considéré le premier roman réaliste du pays (pour une discussion sur la classification de Machado de Assis comme un réaliste, voir BOSIA., « O realismo na obra de Machado de Assis », dans JUNQUEIRA I. (org.), *Escolas literárias no Brasil*, vol. II, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 375-401). Quant à Quintino Bocaiuva, après ses années de jeunesse, quand il participe activement de la vie théâtrale brésilienne, il abandonne la littérature pour se dédier au journalisme et à la politique.

¹⁸⁴ Pour les rapports étroits, noués autour de la figure de l'« artiste », entre la littérature et la peinture au XIX^e siècle, voir VOUILLOUX B., *Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011

¹⁸⁵ MACEDO J., *Theatro do Doutor Joaquim Manoel de Macedo*, vol. 1, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1865, p. 107.

Henrique trouve un allié dans la figure d'Anastácio, son oncle, rude campagnard, parrain de Leonina, qui méprise la société superficielle dans laquelle vit la famille de son frère et semble être le seul capable de comprendre la valeur de l'art. C'est lui qui avait payé les études d'Henrique en Europe. Dans la pièce, où il exerce la fonction du raisonneur, il cherche à encourager le jeune peintre – « sois donc fier face à ceux qui, dans leur orgueil, méprisent l'artiste qui vaut mille fois plus qu'eux¹⁸⁶ – et intercède auprès de Leonina et essaie de donner quelques leçons à la jeune fille : « Le vrai artiste est déjà noble pour soi-même, Leonina ; et sa noblesse vient de Dieu, qui a allumé dans son esprit la flamme du génie¹⁸⁷. »

Le jeune artiste ou l'intellectuel amoureux sont souvent les protagonistes des pièces de ces écrivains : soit sa bien-aimée le repousse – celle-ci, qui représente la société, préfère alors un autre candidat plus riche, choix qui entraîne sa chute et, dans le futur, son repentir –, soit elle est une femme d'exception qui reconnaît la valeur de l'artiste, mais alors les conventions sociales ou les personnages méchants sont des obstacles à la réalisation de leur amour. Dans le premier cas nous avons le duo Luiz e Carolina, dans *As asas de um anjo*, d'Alencar :

LUIZ – Son père et sa mère l'adoraient ; elle avait un cousin, pauvre artiste, qui l'aimait follement.

CAROLINA – Il l'aimait ?

LUIZ – Oui, madame. C'était elle qui lui donnait de l'ambition, c'était cet amour qui l'animait dans son travail, et qui lui faisait acquérir une instruction qui plus tard l'a élevé très au-dessus de son humble naissance. Mais sa cousine l'a méprisé, pour aimer un jeune homme riche et élégant¹⁸⁸.^[138]

Dans le second cas, nous avons, dans la pièce *O Crédito*, du même auteur, Rodrigo et Julieta, celle-ci soutenant le premier face à son amie, la frivole Cristina :

CRISTINA – Rodrigo !... Ce n'est pas un jeune homme qui est arrivé d'Europe ? Maman le connaît.

JULIETA – C'est lui. Son père a préféré dépenser le peu qu'il avait en lui donnant une belle éducation, et il l'a envoyé étudier en Allemagne.

CRISTINA – Il est pauvre, donc ?

JULIETA – Pauvre d'argent, mais riche d'intelligence.

CRISTINA – Mais que vaut-elle cette richesse ?

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 43. « [...] sê portant orgulhoso com esses que em sua soberba desprezam o artista que vale mil vezes mais do que eles. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 49. « O verdadeiro artista já é nobre de si mesmo, Leonina ; e a sua nobreza lhe vem de Deus, que acendeu em seu espírito a flama do gênio. »

¹⁸⁸ ALENCAR J., *As asas de um anjo*, op. cit., p. 67.

JULIETA – Plus que tu ne penses. Il n’y a pas que l’argent qui est une richesse, Cristina. L’intelligence vaut plus que l’or¹⁸⁹.^[139]

La supériorité de l’intellectuel est affirmée par Rodrigo lui-même, lors d’un entretien avec Pacheco, le père de Julieta :

J’ai cherché quelques marchands et capitalistes et j’ai présenté mon idée de construction d’un chemin de fer. Ils l’ont acceptée et nous avons organisé une société ; ils ont donné leur capital en argent, j’ai donné le mien en intelligence et travail. Il me semble que, s’il y a dans ce contrat une supériorité, elle n’est certainement pas de la part de ceux qui ont donné la monnaie métallique, fabriquée par les hommes, mais de la part de celui qui a contribué avec la monnaie universelle créé par Dieu¹⁹⁰.^[140]

Si le héros est un homme cultivé, le méchant se caractérise par le mépris de l’intelligence et c’est, avant tout, un pragmatique. Dans ce cas, l’usurier Macedo exprime son dédain pour les hommes d’esprit :

La pensée est l’ennemi du progrès et du bonheur humain. Si un homme pense avant d’entrer dans un bateau, il se souvient de la chaudière et n’embarque pas, s’il pense aux désastres sur les chemins de fer, il ne voyagera qu’à pied ; s’il pense aux pertes, il n’investit pas. Tout homme qui pense est stupide, puisqu’il n’y a rien de plus stupide que d’être pauvre, si l’on peut devenir riche d’un coup¹⁹¹.^[141]

C’est aussi le cas de Beatriz, personnage de la pièce d’inauguration du Ginásio, *O Primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo. Belle dans jeunesse, elle a du mal à accepter la situation dans laquelle elle est tombée dans sa vieillesse : femme de ménage d’un musicien, le pauvre Adriano Genipapo. Elle passe toute la première partie de la pièce à railler le musicien... jusqu’au moment où elle découvre la fausse nouvelle selon laquelle Adriano aurait reçu une fortune comme héritage d’un cousin. Au début de la pièce, elle exprime son incrédulité face à l’amour de Celestina pour l’artiste, alors qu’elle est belle et jeune et pourrait, donc, trouver aisément un mari riche. Celle-ci réplique avec son admiration pour le travail du jeune musicien. Beatriz répond : « Oui... oui... des idées romanesques, poésies, et pensées généreuses ; mais que le diable m’emporte si Madame est capable de faire bouillir une casserole sur le feu avec un sonnet ou une idée généreuse¹⁹². »

¹⁸⁹ ALENCAR J., *Obra completa.*, vol. 4., Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1959, p. 139-140.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 187.

¹⁹² MACEDO J. *Theatro do Dr. Joaquim Manuel de Macedo...*, *op. cit.*, t. I, p. 157. « Sim... sim.. ideias romanescas, poesias, e pensamentos generosos; mas o diabo me leve se a snra. For capaz de fazer ferver uma panela no fogo com um soneto, ou com uma ideia generosa. »

Toutes ces représentations font écho à une idée sous-jacente à tout le discours sur la décadence du théâtre : l'homme de lettres est un être d'exception dont la mission est de guider les masses, mais, pour des raisons diverses, il n'y parvient pas – Machado de Assis, par exemple, se plaint que « l'auteur dramatique ne soit pas encore, entre nous, un prêtre¹⁹³. » L'image qui ressort de toute cette conversation est celle du lettré isolé au sein d'une société trop positive et trop matérialiste pour se rendre compte des vérités énoncées par les poètes. Henrique César Muzzio, par exemple, proteste contre une société qui « moralement s'abaisse dans une progression pitoyable. » Il oppose les « goûts sensibles qui se révoltent contre les gourmandises trop succulentes » et qui ne se rassasient qu'avec la « comédie gouailleuse et insipide », aux « intelligents et aux penseurs », auxquels on doit servir une « friandise plus fine¹⁹⁴. » Les pièces de ces hommes de lettres dramatisent en quelque sorte leur propre situation, qu'elle soit réelle ou purement rhétorique, par des héros intellectuels ou amis de l'intelligence qui cherchent à changer leur environnement de la même façon que l'auteur dramatique se pose comme un éducateur du public. Ces personnages apparaissent alors comme des êtres exceptionnels sous une couverture de simples bourgeois qui doivent affronter l'indifférence sociale et même celle du gouvernement – souvenons-nous, par exemple, que, quand Paulo, dans *Os mineiros da desgraça*, cherche à montrer son projet d'un chemin de fer à un conseiller de l'Empire, celui-ci l'ignore¹⁹⁵.

De cette façon, le Ginásio apparaît comme une espèce de citadelle où une société du spectacle d'élite se réunit et qui, pendant environ dix ans entre 1855 et 1865, sert d'abri à des hommes de lettres qui, tout en déplorant l'état du théâtre national et en lançant des accusations contre le monde extérieur, peuvent quand même garder un certain espoir d'un futur meilleur, de la même façon que, dans leurs pièces, les personnages du côté du bien sortent toujours vainqueurs et l'ordre du monde est rétabli. Le Ginásio sera alors la rampe de lancement d'un mouvement de rénovation qui ne touche pas seulement le théâtre, mais la nation tout entière, un mouvement qui remplacera le pays dans la voie du progrès :

Le théâtre, comme l'ont dit et répété les juges les plus experts, est le vrai thermomètre de la civilisation d'un peuple. Fondons, donc, le nôtre ; finissons avec l'industrialisme artistique qui rend bâtard, qui engourdit, qui stérilise les meilleurs

¹⁹³ ASSIS J. *Do teatro...*, p. 240. « O autor dramático não é ainda, entre nós, um sacerdote. »

¹⁹⁴ MUZZIO H. « Carta a Pinheiro Guimarães », dans FARIA J., *Ideias teatrais...*, *op. cit.*, p. 523-524. « [...] paladres melindrosos que se revoltam com os manjares por demais suculentos [...] comédia chocarreira e insípida [...] aos inteligentes, aos pensadores é preciso nutri-los com diversa iguaria. [...] moralmente baixa numa progressão lastimosa. »

¹⁹⁵ BOCAIUVA Q. « Os mineiros da desgraça », *op. cit.*, p. 75-76. Notons que ce passage de la pièce n'a aucune fonction dans l'évolution l'intrigue et constitue presque exclusivement un prétexte pour que les personnages Maurício et Paulo établissent un dialogue rempli de leçons de morale.

génies et livre la muse et ses adorateurs aux caprices de la foule ignorante et brutalisée par les traditions dans lesquelles elle a été éduquée¹⁹⁶.^[142]

D. Le lent et difficile réveil du théâtre à São Paulo

São Paulo ne reste pas indifférent aux changements économiques qui ont eu lieu dans les années 1850, ce qui a des effets sur le spectacle, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre. Toutefois, la capitale paulista reste bien à la traîne de la cour : alors que la population paulistana passe d'environ 22 000 habitants en 1836 à environ 31 000 en 1872, Rio de Janeiro comptait avec environ 275 000 habitants¹⁹⁷ cette même année. Toutefois, en dépit de sa relative petitesse – la dixième capitale de province en 1872 en nombre d'habitants –, la ville de São Paulo occupe, depuis les temps coloniaux, une place importante en fonction de sa localisation, à l'entrecroisement d'importantes routes qui lient, d'un côté, le sud et le nord du pays et, de l'autre côté, l'intérieur de la province de São Paulo à la côte. Par conséquent, la capitale paulista compte avec une importante population fluctuante, composée de marchands, *tropeiros* (conducteurs de troupeaux) et propriétaires ruraux qui y faisaient des séjours plus ou moins longs pour régler leurs affaires. L'importance de la ville va s'accroître à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle avec l'expansion du café vers l'ouest paulista : c'est à partir de ce que Wilson Cano¹⁹⁸ appelle le *complexo cafeeiro* [complexe de la culture du café] que la ville de São Paulo connaîtra un véritable essor et, finalement, deviendra le principal pôle industriel du Brésil au début du XX^e siècle¹⁹⁹.

La richesse accumulée par l'élite rurale de São Paulo dans une activité presque entièrement tournée vers l'exportation – avec la contrepartie de l'importation d'équipements techniques et de composants constructifs qui deviennent alors symboles de modernisation sociale – pousse à l'adoption de motifs architecturaux et d'améliorations urbaines considérés comme « civilisés ». Toutefois, à cause de la centralisation politique – alors que, sur le plan national, les conservateurs ont la haute main sur les libéraux, ceux-ci étant les défenseurs de la décentralisation –, les chambres municipales n'avaient ni un budget significatif ni des

¹⁹⁶ MUZZIO H., « Carta a Pinheiro Guimarães », *op. cit.*, p. 526.

¹⁹⁷ Voir « População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais. », *Sinopse do Censo Demográfico 2010*, Disponible sur <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php> (Visité le 30/10/2019)

¹⁹⁸ CANO W., *Raízes da concentração industrial em São Paulo*, Rio de Janeiro, São Paulo, Difel, 1977. Par *complexo cafeeiro* nous pouvons comprendre un ensemble économique, formé autour de la production de café, capable de générer un processus dynamique d'accumulation de capital et qui inclut tout une série de composants interdépendants comme les chemins de fer, l'industrie, le système bancaire, les services urbains...

¹⁹⁹ L'urbanisation de la province/état de São Paulo n'est pas, dans un premier moment, lié au développement d'une activité économique éminemment urbaine, mais surtout à la mise en place d'une nouvelle configuration spatiale liée aux activités agraires, par l'apparition d'un réseau de villes associées à la culture du café. (Voir COSTA L., *O ideário urbano paulista na virada do século: o engenheiro Theodoro Sampaio e as questões territoriais e urbanas modernas (1886-1903)*, São Carlos, RiMa Editora, 2003, p. 53-57.

attributions pour réaliser des œuvres importantes. Cela ne signifie pas une absence de préoccupations urbanistiques de la part de la Chambre municipale de São Paulo, puisque les années 1850 ont été riches en *posturas* (ensemble de normes concernant les comportements des habitants de la ville) destinées à régler la construction et la rénovation des bâtiments et, ainsi, établir une certaine norme esthétique²⁰⁰, mais la juridiction municipale se limitait à encadrer les œuvres particulières en imposant, par exemple, l’alignement des façades, la hauteur des étages ou la direction de l’ouverture des portes et des fenêtres, mais toute œuvre de plus grande envergure restait à la charge de l’Assemblée provinciale²⁰¹. Ainsi, la question sur la nécessité – ou pas – d’un théâtre à São Paulo sera débattue au niveau de la province.

De la nécessité d’un théâtre à São Paulo

La richesse grandissante de la province et sa liaison de plus en plus étroite avec le marché international font de la transformation de sa capitale une nécessité. La vieille ville coloniale ne suffit plus aux ambitions des riches propriétaires paulistas, qui demandent alors une ville plus en accord avec les grands centres urbains européens, plus confortable et avec un minimum de monumentalité, capable de donner à voir au monde la prospérité locale. Le manque d’une salle de spectacle est tout de suite noté :

Le passé a été un long sommeil, mais le réveil est brillant et plein d’espoir. Il faut que notre gouvernement comprenne la vraie idée de l’époque, et des nécessités du pays – laissons de côté pour quelque temps cette politique ringarde qui nous dépérir – et prenons soin uniquement d’améliorer notre ville en conciliant l’utilité publique. [...]

En vue de cela – nous entrons dans la défense d’une prétention à laquelle cette capitale a droit par son goût et sa civilisation – [...] [la] première idée de civilisation qui s’impose à l’étranger, à l’égard d’un peuple, [est] la contemplation de ses édifices et monuments ; portraits fidèles de la science, de l’art et du goût.

Nous ne préciserons pas quels édifices la ville doit posséder [...] – Nous dirons seulement qu’un théâtre a été, est, et sera toujours reconnu comme un des premiers. [...]

Il faut que le gouvernement regarde cette pauvre vieille, déjà ruinée, que le peuple appelle théâtre [...]

²⁰⁰ CAMPOS E. « A cidade de São Paulo e a era dos melhoramentos materiaes: Obras públicas e arquitetura vistas por meio de fotografias de autoria de Militão Augusto de Azevedo, datadas do período 1862-1863 », *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n° 1, 2007, p. 24.

²⁰¹ REIS N, *São Paulo vila, cidade, metrópole: São Paulo 2004, 450 anos, declare seu amor à cidade*, São Paulo, Prefeitura de São Paulo, 2004, p. 128-131.

S. Paulo est une ville d'importance, par sa civilisation et sa richesse – ce qui est en train d'augmenter depuis quelques années – il est temps d'avoir un édifice de ce type qui corresponde à sa position de capitale d'une province riche, et au besoin de ses habitants²⁰².^[143]

En effet, la Casa da Ópera, rebaptisée *Teatro de São Paulo*, en 1854, est devenue assez mesquine avec le nouveau dynamisme apporté par le café – et, de plus, à la fin des années 1840, l'état de ruine de l'édifice et la nécessité urgente de travaux pour éviter son effondrement sont attestés par la correspondance entre le président de la province et ses ingénieurs²⁰³.

Déjà en 1851, la société du théâtre, représentée par Manuel Joaquim do Amaral Gurgel (1797-1864), Joaquim Floriano de Toledo (1794-1875) et Jaime da Silva Teles, signe, le 29 novembre, un contrat avec le gouvernement pour la construction d'un nouveau théâtre qui ne sera finalement pas construit²⁰⁴. Apparemment, l'idée initiale était de démolir la Casa da Ópera et le bâtiment adjacent, la *Casa de Fundação*, mais déjà le 5 février 1852, une lettre destinée au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo (1813-1878), informe que plusieurs membres de la société ne sont pas d'accord avec le lieu et, dans l'impossibilité d'arriver à un consensus, il est demandé que le gouvernement considère le contrat signé sans effet²⁰⁵. Toutefois, quelques associés ne laissent pas tomber l'affaire et, deux mois plus tard, l'inspecteur de trésorerie, Hipólito José Soares de Sousa (1815-1869), remet au président une demande de quelques membres de l'ancienne société du théâtre, dont le nom d'Antônio Bernardo Quartim (1822-1888) apparaît en tête, accompagnée d'un rapport du conseil d'ingénieurs de la province, sollicitant cinq *contos de réis* pour rénover la vieille Casa da Ópera. Mais l'inspecteur lui-même rappelle que la loi budgétaire ne prévoit aucune dépense de cette nature²⁰⁶. Cependant, Quartim semble déterminé : déjà le 27 février, il présente au président de la province un projet de contrat, selon lequel il renouvèlerait l'édifice à ses propres frais, avec une petite contribution d'un *conto de réis* de la part de la province, en

²⁰² *Correio Paulistano*, 19/07/1854. Chronique signée O Y.

²⁰³ Voir les lettres de José Jacques da Costa Ourique, Capitão de Engenheiro, au président de la province, Vicente Pires da Mota (27/10/1848, 15/12/1848, 24/04/1849) et la lettre de Luiz José Monteiro, accompagnée du rapport du major de l'*Imperial Corpo de Engenheiros*, Henrique Beanrepaire Rohan, au président de la province, Tomás Nabuco de Araújo (04/09/1851), APESP, Ofícios diversos.

²⁰⁴ AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, p. 89-104.

²⁰⁵ *Lettre de Joaquim Floriano de Toledo, Jaimés da Silva Telles et Manuel Joaquim do Amaral Gurgel au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo*, 05/02/1852. APESP, Ofícios diversos.

²⁰⁶ *Lettre de Hypolito José Soares de Sousa, Inspetor da Tesouraria, au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo*, 24/04/1852. APESP, Ofícios diversos. Dans le résumé historique de sa gestion, José Tomás Nabuco de Araújo dit que les travaux pour rouvrir le théâtre, depuis longtemps fermé, pouvaient dépasser largement la somme de 5:000\$000 à cause de l'état, très abîmé, du matériel qui composait l'édifice. (AALPSP, 1852-1853)

échange de la concession de la salle de spectacle pour une période de 14 ans²⁰⁷. Face à un nouveau refus, il fait une offre finale en septembre, alors que le nouveau président de la province est l'ancien inspecteur de trésorerie, Hipólito José Soares de Sousa, qui est finalement acceptée²⁰⁸.

Quartim informe, en mars 1853, le président de la province, Josino do Nascimento Silva, que les travaux sont terminés et qu'il a, donc, réalisé sa partie du contrat²⁰⁹. Toutefois, l'entrepreneur ne semble pas satisfait et il veut toujours plus. En effet, nous sommes au début de l'ascension de Quartim au sein de la société paulista, lui qui deviendra un des plus importants – et polémiques – personnages de la province entre les années 1850 et 1870. Fils du lieutenant-colonel Antônio Maria Quartim (?-1846), qui avait déjà dirigé, dans les années 1820 les chantiers de quelques œuvres publiques, Antônio Bernardo Quartim, qui était aussi capitaine de la Garde Nationale, succède à son père comme administrateur du Jardin Public après la mort de celui-ci, en 1846. La rénovation du théâtre n'était que la première de nombreuses autres œuvres qui verront le jour dans la capitale au cours des décennies suivantes à son initiative. Petit problème : apparemment il n'avait aucune expertise pour conduire ces travaux. Farouchement soutenu par les conservateurs – et nous ne savons pas exactement la raison de cet appui – il devient une sorte de bête noire pour les libéraux et pour la presse qui ne cessent de crier contre la mauvaise qualité de ses travaux et les généreux avantages qu'il reçoit²¹⁰ – et même s'il s'agit de critiques évidemment partidaires, la rocambolesque histoire de la construction du théâtre São José (Fig. 4) semble leur donner raison.

Quartim demandera de plus en plus de faveurs aux caisses de la province. Déjà en 1853, il obtient une subvention de 3:000\$000, qui sera reconduite les années suivantes²¹¹, pour les spectacles au théâtre. Mais son grand coup sera, finalement, la construction du théâtre São José. L'impresario propose la construction d'une nouvelle salle de spectacle à l'Assemblée provinciale le 12 mars 1854. Aiala Levy prend cette date comme le point de départ de son étude sur l'urbanisation de la ville de São Paulo. C'est à partir de ses théâtres qu'elle aborde

²⁰⁷ *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo, 27/04/1852.* APESP, Ofícios diversos.

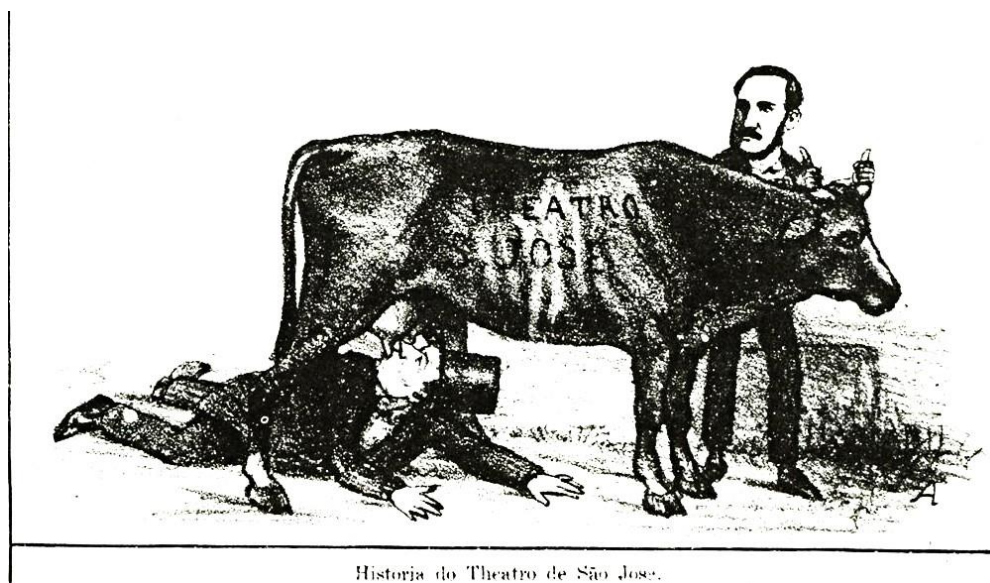
²⁰⁸ *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Hypolito José Soares de Sousa, 19/07/1852.* APESP, Ofícios diversos. Le contrat, qui devrait être annexé à la correspondance, n'a pas été retrouvé. Toutefois, à cette date Quartim n'avait pas besoin de changer les conditions de son offre : sa lettre est datée exactement du jour même où a été approuvée la loi budgétaire pour l'exercice de 1852-1853 (loi n° 14, du 19 juillet 1852), dans laquelle l'article n° 20 autorisait le président de la province à contracter le renouvellement ou la construction d'un nouveau bâtiment pour le théâtre.

²⁰⁹ *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Josino do Nascimento Silva, 03/03/1853.* APESP, Ofícios diversos.

²¹⁰ CAMPOS E., "O capitão Antônio Bernardo Quartim ou o ABC da Engenharia", *Informativo Arquivo Histórico Municipal*, v. 5, n° 25–26, 2009. Disponible sur <http://www.arquiamigos.org.br/info/info25-26/i-estudos.htm#nota52> (visité le 07/11/2019).

²¹¹ Loi n° 458, du 2 mai 1853 ; loi n° 30, du 10 mai 1854 ; loi n° 31 de 25 avril 1855

Figure 4. « L'histoire du Théâtre de São José » [Illustration], *Cabrião*, 13/10/1867



Historia do Theatro de São José.
Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public.

le passage d'une capitale de province de second plan au milieu du XIX^e siècle à une métropole globale aux premières décennies du XX^e siècle. L'auteure pense les théâtres comme des espaces privilégiés où les paulistanos ont commencé à penser et à créer activement ce qu'elle appelle un « public urbain » [*urban public*], compris comme les lieux où les divers groupes habitant une ville de plus en plus cosmopolite et complexe ont articulé des représentations de soi aussi bien pour les autres spectateurs que pour le monde bien au-delà de la salle de spectacle – bref, comme des lieux créateurs de visibilité²¹². Aiala Levy prend ses distances par rapport à l'idée d'*espace public* de Habermas²¹³, mais si nous comprenons par cette notion

[...] un ensemble de personnes privées rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun. Cette idée prend naissance dans l'Europe moderne, dans la constitution des espaces publics bourgeois qui interviennent comme contrepoids des pouvoirs absolutistes. Ces espaces ont pour but de médiatiser la société et l'État, en tenant l'État responsable devant la société par la publicité, la *Öffentlichkeit* dont parlait Kant²¹⁴.

Il nous semble évident que toute la discussion qui va naître autour de la construction du São José est symptomatique de la mise en place d'un espace public qui va finalement décoller à

²¹² LEVY A., *Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924*, Thèse en Histoire, University of Chicago, 2016.

²¹³ HABERMAS J., *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, Paris: Payot, 1997.

²¹⁴ LETOURNEAU A. « Remarques sur le journalisme et la presse au regard de la discussion dans l'espace public », *L'éthique dans la société de l'information*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 49.

São Paulo dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Un espace public sans doute restreint – étant donné les caractéristiques de la société brésilienne, où l’esclavage excluait une énorme partie de la population de l’exercice de la citoyenneté et où l’analphabétisme chronique constituait une évidente entrave à la participation politique, ainsi que d’autres pratiques assez disséminées, comme le clientélisme – et en retard par rapport à Rio de Janeiro, mais qui gagne en importance rapidement avec la montée en puissance de São Paulo sur le plan national – et notons ici toute l’importance du mouvement républicain paulista pour le changement de régime en 1889.

Le fait est que la proposition de Quartim à l’Assemblée provinciale en 1854 déclenche un feuilleton de deux décennies qui implique l’impresario, les gouvernements provincial et municipal, les partis politiques et la presse, avec des échanges d’accusations, attaques et contre-attaques, et tous se posant comme les défenseurs de l’intérêt public.

Dans un premier temps, la presse semble avoir bien reçu l’idée de l’impresario. Un article non signé dans le *Correio Paulistano* félicite Quartim pour avoir « compris la nécessité qu’on a, dans la capitale de S. Paulo, d’un édifice théâtral, qui vient remplacer ce sarcasme architectural que l’on trouve au *largo do Colégio*, avec une sérieuse insulte à notre civilisation²¹⁵. » Toutefois, la nécessité d’une salle de spectacle ne fait pas l’unanimité au sein de l’Assemblée provinciale. Notons que la discussion est presque une répétition de tout ce que nous avons vu au niveau du Parlement national, avec l’un et l’autre côté adoptant plus ou moins les mêmes arguments adaptés à une échelle plus petite. Tout d’abord, on discute de la vieille question du théâtre comme école de morale. Puis, de la même façon que, dans le Parlement national, on pose la question du caractère juste de la subvention d’un théâtre à Rio de Janeiro avec les impôts payés par le Brésil tout entier, quelques élus provinciaux paulistas ne sont pas prêts à donner leur accord pour l’utilisation des impôts de toute la province dans un théâtre à l’usage exclusif des habitants de la capitale – et observons qu’un des principaux opposants est Antônio Joaquim de Sampaio Peixoto, représentant de Campinas, alors que cette ville rivalisait d’importance avec la capitale²¹⁶. Enfin, tandis qu’à Rio de Janeiro on évoquait l’exemple des capitales des « pays civilisés » pour soutenir le besoin de protéger le théâtre, cet argument réapparaît à São Paulo, mais ici on évoque surtout l’exemple des autres capitales provinciales, comme si, tandis que Rio cherchait une position parmi les principaux centres

²¹⁵ *Correio Paulistano*, 08/07/1854. « O Sr. Antônio Benrado Quartim compreendeu a necessidade que se faz sentir na capital de S. Paulo, de um edificio teatral, que venha substituir esse sarcasmo arquitetônica que aí está no largo do Colégio, com grave insulto de nossa civilização. »

²¹⁶ Pendant la plus grande partie du XIX^e siècle, Campinas a eu à peu près la même population et le même taux de croissance que São Paulo. Toutefois, une épidémie de fièvre jaune en 1889 freine le développement de Campinas et consolide la suprématie de la capitale.

mondiaux, la mission de São Paulo était plutôt de tenir son rang parmi les autres provinces brésiliennes – ainsi, lors d’une discussion, le député Antônio Joaquim Ribas (1818-1890) rappelle que la province de Pernambuco accorde seize *contos de réis* au théâtre et José Pedro de Azevedo Segurado affirme que le Maranhão en octroie dix²¹⁷.

L’assemblée autorise finalement le président à contracter avec Quartim la construction d’un nouveau théâtre, dont le coût était estimé à 56:000\$, avec la moitié déboursée par Quartim et l’autre moitié, ainsi que le terrain, à la charge de la province, qui paierait l’impresario en trois prestations de 9:333\$. Toutefois, les conseillers municipaux, d’une manière à première vue surprenante, approuvent, le 29 juillet, une motion adressée au président de la province « sur l’inconvénient de la construction du nouveau Théâtre²¹⁸. » Ce mouvement du conseil municipal provoque un tollé dans la presse locale, qui publie plusieurs lettres, la plupart anonymes – et qui sont, peut-être, en partie le résultat d’un mouvement orchestré par l’impresario lui-même –, qui, dans leur vaste majorité, attaquent les représentants municipaux, comme dans un ironique article signé par un certain Z, où nous lisons que la chambre municipale pense que « nous vivons dans un âge d’or, dans une ville patriarcale ! », avec de petites vaches et des chevreaux se promenant dans les rues, comme dans le paradis de Virgile, en parfaite harmonie avec la nature, raison pour laquelle la chambre municipale « s’oppose avec autant de zèle à l’édification du théâtre, puisque ce serait le chemin pour l’âge du fer²¹⁹. » Quartim, quant à lui, joue l’apaisement et, tout en rendant explicite sa proximité avec les pouvoirs locaux, dit être sûr que la chambre, « composée en grande partie de [ses] amis » n’a pas voulu nier la justesse de la cause qu’il défend, dont le seul « esprit est d’améliorer la terre qui [l’]a vu naître, et non [son] intérêt²²⁰. » Dans la motion adressée au président de la province, nous voyons que les réserves de la Chambre municipale concernent uniquement le lieu prévu pour la construction de l’édifice : apparemment l’idée était de démolir l’ancien théâtre et la *Casa de Fundação* pour faire place au nouveau bâtiment, comme cela était déjà envisagé quelques années auparavant, ce qui représenterait une entrave aux plans urbanistiques de la Chambre :

[...] cette Chambre est la première à reconnaître la nécessité de construire un théâtre dans cette Capitale, qui soit à la hauteur de sa civilisation, de sa richesse, et de l’agrément de sa population [...]; ce que la Chambre trouve comme inconvénient, c’est le lieu, parce que, pour faire une œuvre d’autant de

²¹⁷ AALPSP, 1854-1855, p. 214.

²¹⁸ ACCSP, 1853-1854, p. 177-178. « [...] sobre o inconveniente que há na construção do novo Teatro. »

²¹⁹ *Correio Paulistano*, 03/08/1854. « Vivemos sem dúvida numa idade de ouro, numa cidade Patriarcal ! [...] por isos que se opõe com tanto afã à edificação do teatro, pois que seria o caminho para a idade de ferro [...] »

²²⁰ *Correio Paulistano*, 02/08/1854. « [...] espírito de melhorar a terra que me viu nascer, e não do interesse [...] composta pela maior parte de meus amigos. »

transcendance, celle-ci sera imparfaite, puisqu'elle prend toute la vue du Palace du Gouvernement, en même temps qu'elle supprime le chemin public, tandis que, en vue de la croissance de la population, il convient d'élargir la place et non de la diminuer²²¹,^[144]

La Chambre municipale suggère un autre lieu, immédiatement en face du Palace du Gouvernement, de manière à élargir la place avec la démolition de l'ancien théâtre et de la *Casa de Fundição* et à créer un ensemble architectural, avec un « édifice majestueux et élégant digne de la Capitale de la Province de S. Paulo²²², » faisant pendant au siège du gouvernement. Toutefois, quelques jours plus tard, une correspondance des conseillers municipaux reconnaît les hauts coûts entraînés par les expropriations nécessaires et suggère un autre lieu, cette fois sur la *Ladeira do Carmo*, où la municipalité possède une « grande baraque²²³ » [*barracão*], qu'elle accepterait de céder pour la construction du nouveau théâtre²²⁴.

Quelques articles dans la presse, toujours anonymes, prennent la défense de la Chambre municipale, comme celui d'un certain X, pour qui, après la démolition de la *Casa de Fundição*, il était du sens commun de ne rien construire à sa place et, au contraire, il fallait exproprier et démolir les autres édifices contigus pour élargir l'espace public. Mais X ne se résume pas à ce point, il attaque ouvertement Quartim qui, selon lui, aurait profité d'une protection assez opaque du gouvernement provincial, en plus d'avoir recours à une certaine forme de harcèlement sur les élus provinciaux pour obtenir le contrat afin de renouveler la *Casa da Ópera*, un travail jugé très mal fait. Maintenant, pour obtenir ce deuxième contrat, Quartim aurait, de plus, orchestré une campagne par la presse contre tous ceux qui s'opposent à ses intérêts financiers, qui seraient contraires à l'intérêt public :

[...] M. Quartim, nous l'avons dit, a présenté une nouvelle proposition pour construire en société avec les finances publiques un nouveau théâtre... M. Quartim abordait un par un les députés et leur demandait incessamment qu'ils votent pour sa proposition... Enfin, celle-ci est passée par un ou deux votes !... parce que la pensée dominante était de disparaître avec les édifices qui encombrant le *largo do Colégio*. [...] M. Quartim et ses *hérauts*, pour faire que l'opinion publique se manifestât [*sic*] en sa faveur, ont commencé à perfidement déclarer qu'il y avait une guerre, menée par quelques personnes respectables de cette ville, contre l'idée de

²²¹ *Lettre de la Chambre municipale de São Paulo au président de la province, José Antônio Saraivai, 29/07/1854. APESP, Ofícios diversos.*

²²² *Ibid.* « [...] um edificio majestoso e elegante digno da Capital da Província de São Paulo »

²²³ *Lettre de la Chambre municipale de São Paulo au président de la province, José Antônio Saraiva, 04/08/1854. APESP, Ofícios diversos.*

²²⁴ *Lettre de la Chambre municipale de São Paulo au président de la province, José Antônio Saraiva, 11/08/1854. APESP, Ofícios diversos. Voir annexe 8 pour un plan du Triângulo histórico de São Paulo en 1877 avec tous les lieux mentionnés ici et dans les prochains paragraphes.*

la construction d'un théâtre... Cela est d'une fausseté révoltante – toute la capitale reconnaît la nécessité de la construction d'un théâtre. Mais l'opinion publique qui est une entité très grave et éclairée, qui ne se soucie pas des intérêts de *profit* dans la question du théâtre – ne veut pas, comme M. Quartim, que l'on fasse le nouvel édifice de manière précipitée, dans un mauvais endroit ; un théâtre qui, comme le projette M. Quartim, augmente l'audience de seulement 60 fauteuils !... Est-ce qu'un théâtre de si mesquine dimension sera un théâtre qui satisfera les nécessités de la capitale de l'État de S. Paulo ? Plus de 60 places sont déjà aujourd'hui indispensables ; et dans dix ans²²⁵ ?^[145]

Les objections de la Chambre municipale vont compliquer l'affaire. Avec la copie du contrat proposé par Quartim transmise au président José Antônio Saraiva (1823-1895), découverte dans l'APESP²²⁶, nous trouvons un avis du major des ingénieurs, Luiz José Monteiro, où celui-ci informe que le budget prévu était largement insuffisant pour construire le théâtre dans le lieu indiqué par les conseillers municipaux²²⁷. C'est le même avis que celui de l'ingénieur José Porfírio de Lima (c. 1810-1887), dans une lettre adressée à Quartim²²⁸. Celui-ci demande au premier de procéder à une enquête sur les autres emplacements où la construction du nouveau théâtre serait possible : le *largo de São Bento*, le *largo da Cadeia*, le *largo do Colégio* et le *largo de São Francisco*. Ce dernier est jugé comme le meilleur endroit non seulement en fonction du coût moins élevé des expropriations nécessaires, mais aussi pour une série de préoccupations urbanistiques qui, en plus de faire de l'édifice un monument de plus grande prééminence, grâce au caractère central et à la hauteur du lieu, provoqueraient des améliorations dans les environs : le théâtre serait totalement isolé ; on procéderait à l'élargissement des rues latérales ; le bâtiment aurait plus d'espace inoccupé à l'avant, ce qui donnerait plus de visibilité à son frontispice ; l'embellissement de la place, où l'on pourrait créer un ensemble architectural symétrique et harmonieux²²⁹ – un avis avec lequel l'ingénieur envoyé par le président de province est d'accord, en fonction des moindres coûts des expropriations et de la construction²³⁰.

Toutefois, le contrat finalement signé entre la province et Quartim prévoyait que le théâtre serait construit là où se trouvait le *barracão*, propriété de la Chambre municipale, avec le budget autorisé par l'Assemblée provinciale²³¹. Le contrat est approuvé par l'Assemblée

²²⁵ *Correio Paulistano*, 05/08/1854.

²²⁶ Voir annexe 7.

²²⁷ *Lettre de Luiz José Monteiro au président de la province, José Antônio Saraiva*, 22/10/1854. APESP, Ofícios diversos.

²²⁸ *Lettre de José Porfírio de Lima à Antônio Bernardo Quartim*, 27/10/1854. APESP, Ofícios diversos.

²²⁹ *Lettre de José Porfírio de Lima à Antônio Bernardo Quartim*, 28/10/1854. APESP, Ofícios diversos.

²³⁰ *Lettre de Francisco Gonçalves Gomide, ingénieur civil, au président de la province, José Antônio Saraiva*, 24/02/1855. APESP, Ofícios diversos.

²³¹ AMARAL, A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 126.

par la loi n° 503 du 9 avril 1855 ; cependant les députés ont fait de nombreuses modifications, à tel point que le contrat original n'était qu'une réminiscence – entre autres changements, le budget est augmenté à 100:000\$ et le lieu et le plan sont laissés au choix du gouvernement. Une révision du contrat devient nécessaire, ce qui donne naissance à un échange de correspondances assez acerbes entre le président et l'imprésario. Tandis que José Antônio Saraiva considère que le contrat est devenu caduque, Quartim insiste sur le fait que les changements faits par l'Assemblée n'ont pas modifié l'« esprit » du contrat et il met en garde le gouvernement contre toute altération qui puisse nuire à ses intérêts avec la menace de prendre toutes les mesures légales pour sauvegarder ses droits. Mais le point le plus tendu de la discussion est l'exigence de la part de Saraiva que l'imprésario rende compte de l'utilisation de la prestation déjà reçue à la suite de la signature du premier contrat avant de passer à toute révision de l'accord, une mesure qui peut sembler assez pertinente puisqu'il s'agit de bien veiller sur le bon usage des ressources publiques, mais qui provoque l'irritation de Quartim, qui, en plus d'exiger que la province indique le lieu où le théâtre doit être construit, de manière assez pétulante refuse catégoriquement toute reddition de comptes, car il ne se juge pas obligé par le contrat de le faire et qu'il considère un tel acte comme nuisible à ses intérêts²³². Ce qui est le plus surprenant, c'est que les élus provinciaux donnent raison à l'imprésario et décident, dans un amendement à la loi budgétaire de l'année financière 1856-1857²³³, qu'il n'est pas obligé de rendre les comptes avant l'achèvement du théâtre.

Mais Quartim n'a pas encore gagné l'affaire. Tout d'abord, le nouveau président de la province, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos (1812-1863), qui assume la présidence en avril 1856, ne semble pas plus enclin que Saraiva à coopérer avec l'imprésario. Celui-ci essaie de s'approcher du nouveau gouverneur pour reprendre la construction²³⁴, mais Vasconcelos, selon son rapport lu à la Chambre provinciale en 1857, juge que la ville demande d'autres mesures plus importantes et décide de reporter la construction du nouveau théâtre jusqu'à un « temps de plus grande prospérité pour les rentes publiques²³⁵. »

Quand José Joaquim Fernandes Torres (1797-1869) assume la présidence en septembre 1857, les choses commencent enfin à bouger. Une commission est nommée et,

²³² *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Antônio Saraiva, 06/01/1855 ; 16/05/1855 ; 29/05/1855 ; Lettre de José Antônio Saraiva, président de la province, à Antônio Bernardo Quartim, 12/06/1855.* APESP, Ofícios diversos.

²³³ Lei N. 31, de 7 mai 1856 (Art. 29). Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1856/lei-31-07.05.1856.html> (Visité le 15/11/2019)

²³⁴ *Lettre de Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, 28/12/1856.* APESP, Ofícios diversos.

²³⁵ AALPSP, 1857, p. 571.

après quelques allées et venues, un nouveau contrat est finalement signé le 1^{er} février 1858²³⁶, prévoyant un budget de 100:000\$000, dont 30:000\$000 de dotation publique en trois prestations annuelles, en plus de la somme dont l'imprésario était déjà en possession en vertu du premier contrat, et du terrain qui serait donné par la province. Il est finalement décidé que le bâtiment serait construit sur le *largo de São Gonçalo*. La première pierre fut posée le 7 avril en grande pompe lors d'une longue cérémonie qui compta avec un acte solennel dans la Chambre municipale pour la signature de l'acte de pose de la pierre angulaire ; au programme, des girandoles, des salves d'honneur, des coups de cloche, l'exécution de l'hymne national et un spectacle de gala le soir. La façade de la Chambre municipale fut ornée spécialement pour l'occasion et il fut demandé à tous les habitants sur la place de faire de même avec leurs balcons. Tout cela en présence des plus grands dignitaires de la province, des députés et conseillers municipaux et des fonctionnaires publics de la ville²³⁷. Pour garder la mémoire de l'événement, il est dressé un acte [*auto*] de fondation du théâtre où il est raconté toute l'histoire depuis la signature du premier contrat jusqu'à ce jour-là, citant toutes les éminences présentes à la pose de la première pierre. Dans ce document, imprimé en 80 exemplaires destinés aux autorités présentes et aux archives de plusieurs associations, nous lisons que le théâtre s'appellera São José, en hommage aussi bien au président de la province d'alors qu'au président qui avait signé le premier contrat, José Antônio Saraiva²³⁸.

Toute cette solennité se montre pourtant précipitée. Tout indique qu'une œuvre d'une telle envergure était trop pour les moyens techniques et pour les professionnels disponibles à São Paulo à cette époque, si bien que nombreux sont les problèmes survenus pendant la construction, qui provoquent l'explosion des coûts à un moment où les finances provinciales ne semblent pas très solides. Le président José Joaquim Fernandes Torres lui-même, déjà en 1860, regrette d'avoir conclu le contrat avec Quartim : nous lisons dans son rapport à l'Assemblée provinciale que « si l'on envisageait à présent de se construire un théâtre, le Gouvernement mettrait tous les moyens à sa disposition afin de reporter cette idée pour un temps où les finances de la Province seraient dans un meilleur état²³⁹. » La propre correspondance du président avec la Trésorerie provinciale montre que les allocations prévues

²³⁶ AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 134-142. Pour le nouveau contrat, voir annexe 9.

²³⁷ Voir le programme dans Ibid., p. 149.

²³⁸ Ibid., p. 150-151. Voir annexe 10.

²³⁹ AALPSP, 1860, p. 571. « Se se tratasse presentemente de construir um teatro, o Governo empregaria todos os meios à sua disposição afim de que essa ideia fosse adiada para tempo em que as finanças da Província estivessem em melhor estado. »

pour le théâtre constituent un lourd fardeau pour les finances de la province²⁴⁰, alors que très tôt on se rend compte que le budget prévu a été largement sous-estimé²⁴¹ et que le bâtiment ne serait pas terminé dans le délai fixé. La lenteur pour la livraison de l'œuvre et l'opacité des transactions entre le gouvernement et l'imprésario font du théâtre une question souvent présente à l'Assemblée provinciale : en 1863, les députés approuvent une demande de Pedro Taques de Almeida Alvim (1791-1869) pour que le gouvernement présente les comptes des dépenses faites avec le théâtre²⁴². En 1866, c'est le tour d'Olivério José do Pilar (1828-1869) d'agiter la question : il discourt longuement sur toute l'histoire des contrats de la construction du São José et arrive à la conclusion que l'imprésario aurait déjà touché 173:333\$333 des coffres de la province – valeur bien supérieure à ce à quoi il avait droit par le contrat signé en 1858 – et, ainsi, le député présente un projet de loi qui autorise le gouvernement à rompre le contrat avec Quartim, ce qui est approuvé lors des deux premiers débats, mais qui, étrangement, ne sera pas discuté une troisième fois²⁴³. Déjà en 1868, la question réapparaît. Joaquim de Almeida Leite de Moraes (1835-1895) sollicite encore une fois tous les contrats et tous les comptes du gouvernement pour, à la fin, attaquer l'inaction de la présidence qui, même face à l'énorme dérapage budgétaire observé dans les propres comptes qu'elle a livrés, ne prend aucune mesure pour mettre fin aux abus de l'imprésario²⁴⁴.

De son côté, Quartim, qui se montre très soucieux que le gouvernement respecte les conditions accordées dans le contrat et qui est toujours prêt à rappeler au gouvernement les sommes qui lui sont dues²⁴⁵, ne semble aucunement gêné de demander toujours plus d'argent public. Déjà en mars 1859, il demande au président José Joaquim Fernandes Torres de revoir la somme accordée par la province pour la construction du nouveau théâtre²⁴⁶. Face aux dérapages budgétaires, il demande des prêts à la Chambre municipale pour terminer l'édifice et de nouvelles expropriations²⁴⁷. Mais l'imprésario ne se limite pas à faire des demandes : il

²⁴⁰ Voir les lettres d'Hipólito José Soares de Sousa et de Gustavo Pinheiro Prado en annexes à la *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Joaquim Fernandes Torres, 31/02/1859*. APESP, Ofícios diversos.

²⁴¹ *Lettre de José Porfírio de Lima, chargé de la fiscalisation des travaux du théâtre de S. José, au président de la province, José Joaquim Fernandes Torres, 30/03/1860*. APESP, Ofícios diversos.

²⁴² AALPSP, 1863, v. II, p. 213, 438, 482.

²⁴³ AALPSP, 1866, v. V, p. 85-87, 219, 303-307, 314-315.

²⁴⁴ AALPSP, 1868, p. 22, 145.

²⁴⁵ Nombreuses sont les lettres de Quartim aux présidents de la province leur rappelant les bonnes dates pour le paiement des prestations pour le nouveau théâtre et des subventions à la compagnie dramatique du Teatro de São Paulo. Voir lettres d'Antônio Bernardo Quartim à José Joaquim Fernandes Torres datées des 31/10/1858, 31/02/1859, 02/11/1859, 29/02/1860 ; au vice-président Manuel Joaquim do Amaral Gurgel du 07/07/1859 (ainsi que la lettre en annexe à la correspondance de l'inspecteur Hipólito José Soares de Sousa au même vice-président du 10/08/1859) ; au président Policarpo Lopes Leão, du 02/07/1860 ; au président Antônio José Henriques, du 12/04/1861 ; au vice-président Joaquim Floriano de Toledo du 27/06/1866 (APESP, Ofícios diversos).

²⁴⁶ *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Joaquim Fernandes Torres, 03/1859*. APESP, Ofícios diversos.

²⁴⁷ ACCSP, 1860, p. 143 ; 1862, p. 78 ; 164, p. 112, 117.

exige. Accusant la province d'être la responsable des retards et se plaignant des pertes qu'il aurait subies, il vient plusieurs fois à l'Assemblée provinciale pour exiger des indemnités et des augmentations de la dotation destinée au nouveau théâtre²⁴⁸. De plus, Quartim, ainsi que Joaquim Augusto Ribeiro de Sousa (1825-1873), le directeur de la troupe qui occupait le Teatro de São Paulo, continuent à demander des subventions à la compagnie dramatique²⁴⁹.

Bien évidemment, la question du théâtre devient, pour l'opposition, une source infinie d'attaques contre le gouvernement et, pour la presse, l'occasion de faire de la polémique. Les travaux qui ne finissent jamais et les largesses du gouvernement envers Quartim tournent au scandale et gagnent les pages des principaux journaux de la province. L'imprésario vient en public défendre sa probité et plaider en faveur de son œuvre. Dans un rapport, rendu public, adressé au président de la province, en 1859, après avoir cité les pays « civilisés », où les majestueux théâtres sont la preuve de l'avancement et de la moralité du peuple, il vante son bâtiment comme une pierre essentielle dans l'œuvre de construction de la nation et comme un élément destiné à faire sortir le pays du retard où il se trouve, en conformité avec les actions de l'état impérial. Plus spécifiquement, il s'agit d'une contribution de São Paulo à la gloire nationale et d'un certificat de l'importance à laquelle la province est destinée sur le plan national :

Peut-être pouvons-nous dire, qu'en grande partie cet amour pour l'art dramatique que nous voyons se réveiller partout au Brésil est dû à notre gouvernement éclairé, celui qui, entre nous, a l'initiative en tout. Nos coutumes coloniales ont tout gâché ; moralité, éducation, principes d'honnêteté, amour des sciences et de l'art, tout était supplanté par le joug colonial, qui ne permettait pas au peuple de rêver de ces grandes idées qui nous rapprochent de la perfection de l'esprit et du bien-être matériel, pour perpétuer son néfaste joug. C'est grâce à Dieu que ce temps est passé : aujourd'hui nous respirons libres de cette terrible tutelle, et le gouvernement impérial exerce sur notre pays la tutelle que le père exerce sur le fils pour le conduire à la félicité et à la richesse, parce qu'il balbutie aujourd'hui les premiers mots et marche encore vacillant dans la carrière de la vie. [...]

La province de S. Paulo, qui avait été la première à répondre au cri de notre émancipation politique, n'a pas voulu se montrer opposée à ce torrent de lumière et de civilisation qui inondait la Cour, et elle a répondu avec empressement à son appel pour apporter elle aussi sa pierre au grand édifice du progrès. [...] L'assemblée législative provinciale a écouté les demandes de la population et a décidé la création d'un théâtre digne de la province et de la capitale²⁵⁰.^[146]

²⁴⁸ AALPSP, 1862, p. 155 ; 1863, v. II, p. 232 ; 1864, v. III, p. 102.

²⁴⁹ AALPSP, 1863, v. II, p. 28 ; 1865, p. 133 ; 1867, p. 34.

²⁵⁰ *O Publicador Paulistano*, 08/01/1859.

Quartim se soustrait aussi à toute responsabilité pour le retard et l'augmentation du budget. En réponse au discours d'Olivério José do Pilar à l'Assemblée provinciale, il vient en public pour accuser le gouvernement. Après avoir réaffirmé encore une fois qu'il n'était pas obligé de rendre des comptes, il désigne les exigences de la province comme responsables de l'explosion du budget : changement de lieu, choix d'une place dont les conditions – notamment la déclivité du terrain – auraient rendu la construction plus difficile, sollicitations d'agrandissement du bâtiment... De plus, il garantit qu'il aurait subi des pertes à cause de la manière dont la province lui avait payé la contribution accordée : en lettres de crédit, qu'il aurait eu besoin d'escompter sur place pour obtenir de l'argent. Enfin, il assure les lecteurs que le théâtre est presque achevé et qu'il ne manquerait que quelques travaux purement décoratifs²⁵¹.

En effet, déjà en 1861 une compagnie de cirque réalise quelques spectacles au théâtre encore en construction. L'inauguration officielle du São José a lieu le 4 septembre 1864... dans un bâtiment totalement inachevé²⁵². Face à un tel échec, l'Assemblée provinciale autorise finalement l'expropriation du théâtre en 1870²⁵³, ce qui sera réalisé en 1872 par le gouvernement de Francisco Xavier Pinto de Lima (1832-1901). Enfin, le président João Teodoro Xavier de Matos (1828-1878) signe un nouveau contrat le 7 mai 1875 avec Antônio da Silva Prado (1840-1929). Celui-ci est membre d'une des plus puissantes et traditionnelles familles de la province²⁵⁴ et il sera le premier maire de la ville, poste qu'il occupera pendant douze ans, entre 1899-1911, et d'où il commandera les énormes transformations urbaines qui changeront le paysage paulistano, que nous verrons dans le chapitre suivant.

L'important à retenir est que le cas du São José, c'est la première fois, et cela sur deux décennies, qu'à São Paulo le théâtre devient un sujet de débat public, par une discussion qui circule entre presse et pouvoir législatif et qui vise, en dernière instance, les actes de l'exécutif. Toutefois, notons que la discussion prend place en termes assez différents de celle menée à Rio. D'abord, ce qui prévaut ce sont des considérations sur le « bien public », le bon usage des ressources provinciales et sur la nécessité d'avoir un monument qui servirait à rendre visible la dignité de la ville et de la province. Bref, le théâtre São José serait un espace où les Paulistas, selon la vision de leur élite, représenteraient une certaine idée de « civilisation »²⁵⁵, préoccupation que l'on peut noter dans toute la discussion sur la visibilité et l'insertion de l'édifice dans le paysage urbain. Cette préoccupation devient encore plus pressante après

²⁵¹ *Diario de S. Paulo*, 04/03/1866.

²⁵² AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 170.

²⁵³ Loi n° 92, de 19 avril 1870.

²⁵⁴ Voir LEVI D., *A família Prado*, São Paulo, Cultura 70, 1977.

²⁵⁵ LEVY A., *Forging an Urban Public...*, op. cit., p. 36.

1872, date de la « seconde fondation de São Paulo », pour utiliser une expression courante dans l'historiographie paulista²⁵⁶ pour désigner la présidence de João Teodoro Xavier de Matos, pendant laquelle presque la moitié du budget provincial est destinée à l'embellissement de la capitale²⁵⁷, alors que les agriculteurs de la province commencent à s'y installer de manière pérenne à la suite de l'inauguration du chemin de fer Santos-Jundiaí.

En résumé, si les vieux clichés sur les aspects pédagogiques sont mobilisés et si les appels nationalistes se font écouter – surtout de la part de Quartim, qui, ici, a recours à un nationalisme qui conjugue une certaine fierté paulista –, il y a peu de place pour des questions proprement artistiques telles que l'idée de création d'un « théâtre national ». Cela ne veut pas dire qu'à São Paulo à cette époque toute discussion de cet ordre est inexistante, mais elle est plus timide dans la presse généraliste et se fait surtout dans un cercle plus restreint : celui des jeunes de l'Académie de Droit.

Le théâtre dans la presse généraliste et académique à São Paulo

La presse paulista connaît un notable développement dans les années 1850. Pour notre propos, il est intéressant de souligner que c'est dans cette décennie qu'apparaît le feuilleton à São Paulo. En 1851, *O Commercial* voit le jour et dans son programme, publié dans son premier numéro, nous lisons que le journal « réservera une partie sous le titre de *Folhetim*, pour y faire l'analyse des spectacles publics de la capitale, et publier des romans²⁵⁸. » Toutefois, presque la totalité de la collection de ce journal semble être perdue et nous ne savons pas exactement jusqu'à quand il a circulé²⁵⁹.

L'année suivante apparaît le *Compilador Paulistano*, qui, en 1853, à l'occasion de la réouverture de la Casa da Ópera, publie un feuilleton avec les impressions d'un auteur anonyme sur la rénovation du théâtre et une critique de la représentation. Après avoir célébré le retour des spectacles à São Paulo à la suite d'une « longue privation d'un divertissement », le critique reconnaît la modestie de l'édifice local, où il n'est pas possible de monter de grands opéras, mais il souligne quand même les avantages des représentations dramatiques :

²⁵⁶ L'expression vient de PAULA E., « A segunda fundação de São Paulo. Da pequena cidade à grande metrópole de hoje », *Revista de História*, v. 8, n° 17, 1954, p. 167–79. (Republication de la monographie intitulée *Contribuição monographica para o estudo da segunda fundação de São Paulo* de 1936, publiée originalement dans le journal *Folha da Manhã*, en 1939.

²⁵⁷ MORSE R., *From community to Metropolis : a biography of São Paulo, Brazil*, Gainesville, U of Florida P, 1958, p. 179.

²⁵⁸ *O Commercial*, 04/11/1851. « [...] reservará uma parte sob o título de Folhetim, para nela se fazer a análise dos espetáculos p »úblicos da capital, e publicar romances [...] »

²⁵⁹ TRIZOTTI P., *Ao pé da página: o espaço tipográfico do folhetim na imprensa paulistana (1851-1946)*, Thèse en Histoire, Universidade Estadual Paulista, 2016, p. 54.

Nous avons notre théâtre. On n'y représente pas les douces et touchantes mélodies de Bellini, qui semblent élever notre âme jusqu'à une région étrangère pour la revêtir de tendresse, et d'une douce tristesse, ni les sublimes compositions de Verdi remplies de ravissement, et d'enthousiasme. Nous n'y écoutons pas une voix suave, riche d'expression, nous rappelant des sentiments proscrits dans notre cœur ; mais les représentations dramatiques ont leurs charmes aussi.

On y voit l'innocence opprimée, humble, et sans espoir de triompher sur le crime : la vertu primée comme par la volonté de Dieu, et le vice puni par la justice. L'homme, qui accompagne la succession de ces faits, se distrait : et le jeune homme inexpérimenté voit des exemples, qu'il peut utiliser pour prévenir les éventualités du futur. C'est la moralité des drames²⁶⁰,^[147]

Puis, le feuilletoniste fait quelques observations sur l'aspect du bâtiment et fait la critique, assez impressionniste, du spectacle, pour enfin finir en sermonnant le public pour son comportement. Une semaine plus tard, le feuilletoniste réapparaît et fait vœu de continuer sa tâche, puisque « si [sa] critique est juste et raisonnable, comme [il] le souhaite, elle peut être bénéfique à la compagnie dramatique et au public²⁶¹. » Toutefois, c'est le dernier feuilleton – de tout genre – que nous trouvons dans la collection (incomplète) du *Compilador Paulistano* de l'APESP – cette partie du journal a complètement disparu dans les numéros suivants.

En 1854 est fondé le *Correio Paulistano* et, à peu près un mois après l'apparition du premier numéro, un feuilleton est publié sous le titre de *Revista Theatral* [Revue théâtrale], dans lequel, en plus de lier le développement de l'activité théâtrale à l'évolution elle-même de la ville, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, donne à la critique un rôle de juge impartial et un but utilitaire pour sa capacité à corriger les artistes : « Nous n'avons de préventions contre personne, [...] nous voulons seulement que les choses soient faites comme elles doivent l'être²⁶². » Exactement un mois plus tard, un nouveau feuilleton, intitulé *Binóculo*, est publié dans le même journal, où l'auteur, qui signe « Q », fait une référence directe à la *Revista* : tandis que son collègue avait pris en charge la tâche d'historiciser la vie théâtrale, le *Binóculo* serait un « bulletin théâtral ». Toutefois, les deux feuilletons seront des publications assez peu fréquentes : nous avons seulement quatre *Revistas* et trois *Binóculos* en 1854 ; l'année suivante nous comptons trois *Binóculos*, une *Revista Dramática* et trois *Revistas do Teatro*²⁶³. Le *Correio Paulistano* lui-même, le plus important journal paulista de

²⁶⁰ *O Compilador Paulistano*, 19/02/1853.

²⁶¹ *O Compilador Paulistano*, 26/02/1853. « [...] se a nossa crítica é justa e sensata, como desejamos, pode aproveitar à companhia dramática em benefício seu, e do público [...] »

²⁶² *Correio Paulistano*, 22/07/1854. « Não temos prevenção contra alguém, [...] somente queremos que as coisas se façam como dever ser. »

²⁶³ GARCIA D., *Folhetins do século XIX: uma prática de leitura apaixonada*, Thèse, Universidade Estadual Paulista, 2010, p. 95-96.

la seconde moitié du XIX^e siècle, semble avoir du mal à survivre, puisqu'en mai 1855, sa dimension est réduite et il en arrive à circuler deux fois par semaine, alors qu'au départ son tirage était quotidien²⁶⁴. En conséquence, le débat reste très timide et Elizabeth Azevedo note même un reflux au début des années 1860, avec des critiques qui se limitaient au commentaire du décor, au jeu des comédiens et aux costumes. C'est seulement en 1865, avec la fondation du *Diário de São Paulo*, que la polémique réapparaît de manière timide²⁶⁵.

Toutefois, nous observons deux points dans ces commentaires : d'abord, une volonté plus ou moins diffuse d'historiciser le théâtre à São Paulo – et à ce point, notons que déjà le feuilleton inaugural du *Correio Paulistano* cherchait à lier l'histoire du spectacle à l'histoire de la ville. Observons aussi, par exemple, l'article publié les 11 et 17 janvier 1860, intitulé « *Duas épocas do teatro em São Paulo* » [Deux époques du théâtre à São Paulo], dont l'auteur utilisait le pseudonyme d'*Otélío*²⁶⁶. Enfin, notons le ton pessimiste qui prédomine dans ces premiers commentaires : par exemple, un article de 1855 se plaint du manque de nouveauté sur les planches et évoque le « bon vieux temps », quand on cherchait à plaire au public, sans toutefois définir aucune époque précise :

Autrefois quand l'expression *respectable public* n'était pas une ironie de l'affiche du coin ; dans ces bons vieux temps, quand on ne veillait pas uniquement à verrouiller le *mobile des actions humaines*, représenté par l'émission du trésor public, mais qu'on prenait en compte aussi la satisfaction du public face au spectacle ; dans ces bons vieux temps, dis-je, la première condition que les bénéficiaires cherchaient à remplir était la représentation d'un drame *nouveau*. Ce n'était pas uniquement un calcul de l'intérêt propre de l'entrepreneur ; c'était aussi un devoir vis-à-vis des concurrents, qui, la plupart du temps, font forcément un contrat *dó ut des* [*sic*]²⁶⁷.^[148]

À cela s'ajoutent, bien sûr, des lettres de lecteurs presque toujours anonymes.

Mais le plus important de la discussion autour du théâtre à São Paulo, au moins jusqu'aux années 1870, ne se passe pas dans la presse généraliste, mais dans le milieu académique local, qui n'est pas aussi fermé que le suggèrent des expressions comme « îlot » ou « corps étranger ». Notons, par exemple, que, dans l'acte de fondation du théâtre São José, sont cités les noms des membres de la commission de direction [*Diretório*] du théâtre public de la capitale présents à l'événement : Antônio Joaquim Ribas (1818-1890), Diogo de

²⁶⁴ TRIZOTTI P., *Ao pé da página...*, op. cit., p. 56.

²⁶⁵ AZEVEDO E., *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*, São Paulo, Annablume, 2000, p. 77.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁶⁷ *Correio Paulistano*, 23/11/1855.

Mendonça Pinto (1818-1892), Martim Francisco Ribeiro de Andrada (1825-1886), Joaquim Antônio Pinto Júnior (1817-1880), celui-ci membre par intérim raison de l'absence de João Dabney de Avelar Brotero (1826-1859). Tous ces noms ont en commun – en plus d'être ceux de hauts dignitaires provinciaux, voire nationaux – le fait d'être ceux de professeurs de l'Académie de Droit. De plus, les trois premiers ont publié des pièces au cours de leurs vies. Et n'oublions pas que le São José fut inauguré, en 1864, avec un programme entièrement composé d'œuvres d'étudiants : à l'occasion furent représentés le drame *Túnica de Nessus*, de Sizenando Nabuco (1842-1892), la comédie *Briga de Galo*, de Luís César Pinheiro Guimarães et le monologue de Fagundes Varela (1841-1875), *39 pontos*.

En effet, étant donné la petitesse du système universitaire brésilien au XIX^e siècle, l'Académie de Droit de São Paulo, à côté de sa congénère du Recife, était le lieu vers où se dirigeaient les fils de l'élite nationale pour terminer leurs études. Plus spécifiquement, pour tous ceux qui se destinaient à une carrière littéraire, politique ou dans n'importe quel autre domaine de ce que nous appelons aujourd'hui les sciences humaines et sociales, la formation juridique était le choix évident. C'est à l'académie, antichambre des hauts postes politiques, et dans l'administration de l'état que l'élite se reproduisait. Les étudiants avaient pleine conscience de leur destin et des responsabilités qui les attendaient et ils font de leur formation un moment de réflexion sur le Brésil, en particulier sur la littérature et la culture nationale.

Nombreuses seront les vellétés littéraires à l'Académie. Les étudiants chercheront à apporter leur contribution à la construction de ce « grand monument national », mission dont ils étaient pleinement conscients, comme nous pouvons le lire dans l'introduction du volume contenant les œuvres théâtrales de Paulo Antônio do Vale (1824-1886) :

Notre théâtre n'est pas encore édifié. S'il était nécessaire de le prouver, je dirais qu'il est la dernière forme du beau, et qu'il ne dépend uniquement pas, comme le lyrique, de l'enthousiasme du poète ; mais comme l'épique, se nourrissant de la vie intime et ordinaire du peuple, il touche à sa perfection seulement avec le développement complet de l'esprit national.

Et tous savent que ces grandes œuvres ne sont pas la préoccupation d'un homme seul, ni ne se résument au travail d'une seule génération. Le temps est l'artiste qui les élève doucement et lentement.

Les efforts nobles et consciencieux, quels qu'ils soient, ne peuvent pas être refusés : tous seront acceptés et mis à profit, pour une plus utilité qu'il ne semble. L'erreur elle-même donne des leçons utiles.

En déposant sur l'autel de la patrie cette pauvre offrande, je paie les hommages du fils reconnaissant.

Elle comprendra, comme mes amis l'ont compris, que j'aurais consacré, si je le pouvais, de durables monuments à sa gloire.

Cet espoir est ma récompense ; d'autres, je n'en veux pas²⁶⁸.^[149]

Nous pouvons même dire que la jeunesse et la distance par rapport au pouvoir ont permis aux candidats à la carrière littéraire de prendre certaines libertés et de produire quelques œuvres beaucoup plus audacieuses que celles trouvées à Rio de Janeiro à cette époque, comme *Macário*, une des plus fascinantes œuvres dramatiques du romantisme brésilien²⁶⁹, écrite par Álvares de Azevedo (1831-1852), dont la mort précoce coupe court à un talent qui semblait le destiner à être un des plus grands auteurs brésiliens du XIX^e siècle. Leur expérience commune et leur relatif isolement contribuent sans doute à la construction d'une identité partagée qui fait d'eux le fer de lance de la construction d'un futur rayonnant pour la nation. Une chronique anonyme, publiée dans une revue étudiante, parle « d'une classe dont les nobles aspirations abritent l'espoir et le futur de notre patrie », d'un « esprit académique [qui] se fonde dans ce centre autour duquel gravitent les rayons dont la science, de manière périodique, irradie le monde des lettres » et qui est « mûri par l'étude des modernes productions, que l'Europe civilisée fait pleuvoir tous les jours sur notre territoire » et que les étudiants doivent nationaliser. De cette façon, « l'esprit académique reflète sans aucun doute, le grand progrès que nous faisons à notre tour en avançant par le chemin des lettres²⁷⁰. » La chronique continue avec une salutation à l'« esprit d'association » qui se manifeste par la création de nombreuses organisations étudiantes dédiées à la réflexion de sujets divers.

C'est l'idée exprimée par Álvares de Azevedo dans sa « *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós* » [Lettre sur l'actualité du théâtre chez nous], de 1851, qu'il commence par une lamentation sur l'état du théâtre brésilien, puisque « c'est une misère de voir que nous n'avons que João Caetano et Ludovina²⁷¹ » et que le peuple ne connaît *Hamlet* et *Othello* que par le « pâle reflet » de Ducis. Le théâtre, qui devrait être un « apostolat du beau » est devenu une « école de dépravation et de mauvais goût », loin de son but moralisateur. Mais, pour lui, la véritable disgrâce est l'abandon de la comédie, dont les « bons temps » sont finis car le

²⁶⁸ VALE, P., *Ensaio dramáticos*, 1862, p. VII-VIII.

²⁶⁹ Voir CÂNDIDO, A., « A educação pela noite », dans *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989, p. 10-22 ; WERKEMA, A., *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.

²⁷⁰ *O Acayaba*, n. 5, 1852, p. 71. « [...] uma classe em cujas nobres aspirações se abriga a esperança e o futuro de nossa terra [...] O espírito acadêmico [...] funde-se nesse centro para onde gravitam os raios que a ciência periodicamente dardeja sobre o mundo das letras: – ele amadurece pelo estudo das modernas produções, que a Europa civilizada dardejava sobre o nosso território [...]. O espírito acadêmica reflete sem dúvida o grande progresso que temos feito no nosso giro avante pelo caminho das letras. »

²⁷¹ AZEVEDO M., « Carta sobre a atualidade do teatro entre nós » dans FARIA, J., *Idéias teatrais...*, op. cit., p. 357. « [...] é uma miséria ver que só temos o João Caetano e a Ludovina. »

public ne veut avoir que des émotions fortes : « Le clown a tué l’homme de l’esprit²⁷². » Mais les jeunes – et, nous pouvons imaginer qu’il s’agit des jeunes de l’Académie de Droit – sont là pour régénérer la scène nationale, ce qui sera fait par l’étude des grands maîtres universels :

Notre jeunesse laborieuse s’animera, ils entreprendront des travaux dramatiques. Ils commenceront par les traductions, étudieront le théâtre espagnol de Calderón et de Lope de Vega, le théâtre comique anglais de Shakespeare jusqu’à Sheridan, le théâtre français de Molière, Regnard, Beaumarchais – et plus moderne celui de Leclercq et d’Alfred de Musset. Ceux qui ont plus de génie, ceux qui auront étudié le théâtre grec, le théâtre français, le théâtre anglais et le théâtre allemand, après cette étude attentive et consciencieuse, pourront peut-être nous donner des soirées plus littéraires²⁷³.^[150]

Comme nous le voyons, la décadence du théâtre est un appel au rassemblement des efforts et à l’action. De la même façon que les écrivains à Rio revendiquent la tâche de régénérer ou de créer le théâtre national, les étudiants, conscients de leur propre exceptionnalité, n’hésiteront pas à se plaindre de l’état du théâtre national pour se présenter eux-mêmes comme les héros capables de (re)mettre la scène brésilienne sur le bon chemin, voire de régénérer la nation toute entière à partir des arts du spectacle. Un discours que l’on retrouve dans de nombreux articles publiés dans les revues et journaux académiques. Par exemple, dans une critique, parue en 1862, de la pièce *Tipos da atualidade* de França Júnior (1838-1890) – auteur souvent vu par l’historiographie comme le continuateur de Martins Pena et qui a terminé le cours juridique cette même année –, Pessanha Póvoa (1836-1904) suggère tout simplement que les ministres du pays devraient être choisis parmi les auteurs dramatiques, raison pour laquelle il faut créer le théâtre national. Aussitôt le gouvernement prend conscience de cette nécessité, « le talent dramatique de l’académique se vouera à ce professorat » et « toute une génération de talents brésiliens » vont « entreprendre cette conquête pour la terre promise²⁷⁴. » Il faut tout simplement que le monde reconnaisse l’importance de l’écrivain :

Quand on comprendra que l’intelligence du publiciste dans la presse vaut autant que celle du publiciste dans le drame, grandes seront nos gloires, plus grandes les victoires du talent et plus sûre la fortune de l’État.

²⁷² *Ibid.*, p. 358. « O palhaço enforcou o homem de espírito. »

²⁷³ *Ibid.*, p. 359.

²⁷⁴ *Ensaíes Litterarios do Atheneo Paulistano*, n. 12, 1862, p. 230-231. « [...] o talento dramático do acadêmico de hoje se votará a esse professorado [...] toda essa nova geração de talentos brasileiros devem empreender mais essa conquista à terra prometida. »

Il est donc juste que des Académies aussi se partagent par les théâtres, ces éléments civilisateurs, les aptitudes et les forces de l'écrivain dramatique qui a appris, dans le droit, l'histoire des sociétés et, dans la loi, comment on défend le peuple.

L'intelligence éclairée par la sagesse des académies doit guider cette partie de la société qui ignore beaucoup et confie peu à force de souffrir²⁷⁵,^[151]

Voilà que nous nous approchons d'une représentation de l'écrivain comme génie incompris, une image qui apparaît de manière bien plus précise dans une autre texte de Pessanha Póvoa – probablement le plus prolifique auteur à São Paulo à cette époque en ce qui concerne les textes de caractère critique ou théorique sur le théâtre –, « *O passado e o presente da literatura dramática em São Paulo* » [Le passé et le présent de la littérature dramatique à São Paulo] :

Plus heureux et indépendants ont été ceux qui, libres des préjugés qui nous prennent d'assaut aujourd'hui à la moindre distraction, qui est tout de suite condamnée, ont eu le temps pour ces trois triomphes : – *étudier le droit ; écrire pour le théâtre et représenter !* Aujourd'hui, on désapprouve ou l'on accepte cette distraction par une condescendance hypocrite. Nous devons avoir de la vénération pour le passé. À présent, celui qui travaille le plus, qui se magnifie le plus, est détesté !

Avec l'épithète de *vagabond* on salue le jeune qui écrit pour le théâtre. On encourage ainsi le talent. L'inquisition de la chair a disparu ; celle de l'esprit est reine²⁷⁶!^[152]

Mais, pour Pessanha Póvoa, cette marginalité n'est pas uniquement sociale, elle est aussi géographique et générationnelle. Retournons à la critique de la pièce de França Júnior, qu'il écrit en réponse à la mauvaise réception que l'œuvre en question a reçue à Rio :

Dieu sait combien de souffrances, de douleurs, de sacrifices pèsent sur les âmes de ces martyrs de l'idée. Quelle triste histoire est l'histoire des hommes de lettres dans notre Brésil...

Mais ce qui cause admiration, ce qui inspire plus la haine, c'est quand on sent que le mépris aux lettres, vient de ceux qui doivent se vouer au même professorat. [...]

Il [le critique du *Jornal do Commercio*, de Rio de Janeiro] avait raison... la comédie était d'un étudiant de S. Paulo !

Qui éclipsera notre éclat ? Qui se lèvera pour, sous peine de folie, nier toute la pompe intellectuelle, cette royauté du talent académique, cette société d'esprits si forte et riche de succès.

Quel triste et honteux rôle que celui des inconsciencieux [*sic*] persécuteurs de cette vertu et loyauté académique ? [...]

La comédie était d'un étudiant de S. Paulo ; il fallait donc la condamner. [...]

²⁷⁵ Ibid., p. 231.

²⁷⁶ PÓVOA, J., *Annos academicos: 1860-1864*, Rio de Janeiro, Typ. Perseverança, 1870, p. 7-8.

Associé à la contrebande littéraire qui vient de l'Europe l'auteur de cette critique s'est dérangé quand il a senti qu'un jeune homme, et après lui d'autres, pourrait effacer les privilégiés et que nous pourrions les vaincre.

La nouveauté l'a surpris et, pour cette raison, il a voulu punir l'audace sans consulter la conscience.²⁷⁷ [153]

Ainsi, Pessanha Póvoa semble vouloir créer une opposition entre la jeunesse paulista, où nous trouvons de nombreux candidats au monde des lettres, et la vieille génération de Rio de Janeiro qui occupe les positions d'autorité au sein du champ littéraire et qu'il faut, donc, détrôner :

Il faut qu'à Magalhães, et Porto-Alegre, qui marchent déjà par le chemin de la politique, succèdent de nouveaux passionnés de la lumière qui les a guidés. [...]

« Du sein de cette époque de doutes et d'agitation, de témérité et d'extravagance » surgira la brillante légion qui, délaissant les questions d'écoles pour des travaux sérieux, léguera au Brésil la valeur intellectuelle, la valeur des hommes de lettres, avec l'espoir d'une rémunération pour les luttés du poète, les fatigues du lettré.

Faisons confiance aux efforts de la jeunesse brésilienne, et attendons que la voix prophétique du présent nous indique les terres promises du futur²⁷⁸.⁽¹⁵⁴⁾

Bref, le jeune académicien revendique pour les siens la mission patriotique de créer une littérature dramatique nationale alors que la vieille génération semble avoir délaissé l'activité littéraire pour se consacrer à la politique. C'est pour faciliter cette tâche que, en 1860, est lancée la *Revista Dramática*, revue éditée par Pessanha Póvoa et qui compte avec la contribution de nombreux étudiants. La présentation de la revue constitue en quelque sorte une profession de foi en faveur d'une entreprise de caractère nationaliste – tout au long des numéros, nous trouvons souvent la mention à un devoir patriotique et historique qui passerait par l'écriture de textes engagés dans la valorisation du pays et de son théâtre, une activité parallèle qui s'ajoute aux appels pour que les pouvoirs publics assument leur rôle comme animateur et protecteur de l'art et de la culture nationale²⁷⁹. Le but de la publication est de « réveiller les vocations dramatiques qui répondent en hâte aux séductions de la politique, » puisque « la littérature est la source d'instruction, de bonheur, est le chemin certain pour la

²⁷⁷ *Ensaios Litterarios do Atheneo Paulistano*, n. 12, 1862, p. 228-229.

²⁷⁸ PÓVOA P., *Annos academicos...*, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁷⁹ Voir GUINSBURG J. et R. PATRIOTA, « A *Revista Dramática* e o Ideário do Teatro como Amálgama da Nação » dans *Revista dramática: São Paulo, 1860*, édition fac-similée, organisation Ana Maria de Almeida Camargo, São Paulo, Edusp, 2007, p. 9-27.

conquête de la gloire [...], elle prépare l'indépendance des peuples, et clarifie les horizons imprégnés de miasmes politiques des gouvernements monopolisateurs²⁸⁰. »

Ainsi, nous voyons que les étudiants mobilisent une série de recours rhétoriques pour fonder une identité de groupe qui a pour base l'idée de régénérer ou de créer le théâtre national, une rhétorique qui cherche aussi à insérer les jeunes académiciens dans une tradition. Notons que Pessanha Póvoa fait référence à la figure d'António José et à la « guerre » menée contre l'auteur par ceux qui, « convaincus du mépris qu'on témoigne à celui qui écrit, à celui qui transmet, au dramaturge, et au comédien, [pensent que] les amis de l'art, ceux qui sont chargés des compositions les plus difficiles, doivent croiser les bras, doivent casser leurs plumes²⁸¹. » Mais il rappelle aussi le passé de l'Académie de Droit, notamment les efforts de ses prédécesseurs dans le sens pour créer une littérature dramatique nationale :

On a besoin de favoriser les gloires littéraires, et un des éléments les plus civilisateurs, qui contribue le plus au progrès moral d'un peuple est le théâtre ; par conséquent, je considère comme opportune cette Revue, qui ne s'occupera pas seulement de critique d'art, mais de littérature dramatique.

Quand, en 1833, on a publié dans cette capitale la *Revista Sociedade Filomática*, rédigée par Justiniano José da Rocha, Francisco Bernardino Ribeiro et d'autres, il y avait le *Theatro Harmonia Paulista* – où, en plus de représenter leurs propres travaux, les étudiants ont joué ; et celui qui cherche la chronique de l'époque a confirmation de l'enthousiasme du public, qui louait et applaudissait F. Sebastião Dias da Mota, Pereira da Cunha et d'autres, qui sont aujourd'hui nos maîtres, dans les académies, et quelques-uns sont nos Juges dans le forum, dans les Relations, dans le Tribunaux de 1^{re} et 2^e instance²⁸².^[155]

En conséquence, nous voyons émerger une identité collective qui se trouve à l'entrecroisement de deux autres, celle de l'homme de lettres et celle du membre de l'Académie de Droit. Les jeunes étudiants, conscients et convaincus de leur propre exceptionnalité, revendiquent une place au sein du monde des lettres par l'affirmation de leur capacité à réaliser la « mission » de créer le théâtre national. Une mission qui est forcément collective – et la revue elle-même devient un centre rassembleur des jeunes étudiants intéressés par l'art dramatique. Ils seront aussi au cœur d'autres initiatives qui visaient l'union

²⁸⁰ *Revista Dramática*, n. 1, 1860, p. 1. « [...] despertadas as vocações dramáticas que desvairadas abraçam mil seduções da política [...] a literatura é a fonte de instrução, de felicidade, é caminho certo para a conquista da glória [...], é quem prepara a independência do povos, é quem esclarece os horizontes impregnados de miasmas políticos dos governos monopolizadores. »

²⁸¹ *Ibid.*, p. 2. « [...] convencidos do desprezo que se dá a quem escreve, a quem transmite, ao dramaturgo, e ao ator, os amigos da arte, os encarregados das composições mais difíceis, devem cruzar os braços, devem quebrar as penas !! »

²⁸² PÓVOA, P., *Annos academicos...*, *op. cit.*, p. 4.

des vocations dramatiques. Un exemple en est l'*Instituto Dramático*, en 1860, dont la paternité de l'idée est attribuée aux académiciens Henrique Limpo de Abreu (1839-1881), Pessanha Póvoa et Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes (1839-1882), qui ont choisi Ernesto Ferreira França (1804-1872) pour président. L'acte de fondation souligne que l'objectif est de « promouvoir l'étude de la littérature dramatique, de façon à contribuer au perfectionnement de la langue et à la nationalisation de l'art », parce que « le drame est la forme littéraire la plus directement influente sur les mœurs publiques, et sur la société, car il révèle les luttes de la pensée, les passions, les sentiments et la nature de chaque peuple²⁸³. » Selon un certain « L »,

Le but de cette association est le plus noble et le plus glorieux possible pour ses fondateurs : c'est d'ouvrir un chemin au talent dramatique des jeunes étudiants, contribuant ainsi au développement et à l'élévation du théâtre national.

Il y a chez nous beaucoup de vocations artistiques, un grand intérêt pour la littérature : il manque un maître qui les prenne au berceau, qui en dirige le développement, et les fasse fructifier de manière satisfaisante.

Il n'y a pas de centre ; chacun suit un chemin au hasard, se livre aux impertinences de l'orgueil, se croit sage, et, quand il réalise, il est à deux doigts de l'abîme²⁸⁴ !^[156]

L est assez explicite : la construction du théâtre national est une œuvre collective et tous les efforts doivent œuvrer de concert pour trouver une direction commune et atteindre cet objectif. L'*Instituto Dramático* sera un canalisateur des actions dans ce sens²⁸⁵.

E. Le théâtre de divertissement de la fin du siècle et la désolation des hommes de lettres.

L'espoir des hommes de lettres autour du Ginásio Dramático aura une vie courte. Un moment clé dans l'évolution du théâtre carioca a été la fondation, en 1859, de l'Alcazar lyrique par l'impresario français Joseph Arnaud – événement cité, en 1904, par Artur Azevedo comme le début de ce qu'il appelle la *débâcle* ou l'*effondrement* du théâtre national²⁸⁶. D'abord ouvert comme café-concert, avec des scènes comiques, de petits vaudevilles et des numéros de chanson et de danse interprétés par des comédiens et, surtout, des comédiennes venus

²⁸³ Cité par AZEVEDO E., *Um palco sob as arcadas...*, *op. cit.*, p. 76. « [...] promover o estudo da literatura dramática, contribuindo assim para o aperfeiçoamento da língua e nacionalização da arte (...) o drama é a forma literária mais diretamente influente sobre os costumes públicos, e sobre a sociedade, porque revela as lutas do pensamento, as paixões, os sentimentos e a índole de cada povo. »

²⁸⁴ *Revista Litteraria Paulistana*, n. 1, 1860, p. 29.

²⁸⁵ Nous ne savons pas exactement quelles ont été les actions de cette association, ni pendant combien de temps elle a existé. Póvoa (*Annos academicos...*, *op. cit.*, p. 14-15), dans un de ses textes écrits pendant sa formation à la Académie, dit qu'elle était inactive parce que les membres fondateurs l'ont abandonnée après avoir terminé leurs études, ce qui suggère que, faute de nouveaux étudiants intéressés pour la reprendre, elle a tout simplement cessé d'exister avec le départ de ses initiateurs.

²⁸⁶ AZEVEDO A., « Em defesa », dans FARIA J. *Ideias teatrias...*, *op. cit.*, p. 608.

directement de France, ce lieu proposera, en 1865, un événement que l'historiographie citera comme un tournant dans l'évolution du théâtre brésilien : la première d'*Orphée aux enfers*, d'Offenbach, qui marquera la naissance d'un engouement de la part du public pour le théâtre musical léger.

L'énorme succès de l'opérette offenbachienne ouvre la voie à d'autres pièces du même genre. Bientôt quelques artistes brésiliens verront là un filon à exploiter et se chargeront de nationaliser l'opérette. L'appropriation du modèle d'Offenbach sera faite, d'abord, par la parodie d'opérette : la partition musicale de la pièce est maintenue, mais l'intrigue est adaptée à un contexte local. La principale compagnie théâtrale à promouvoir ce genre d'adaptation a été celle fondée par le comédien Jacinto Heller²⁸⁷ (1834-1909) en 1868 pour occuper le théâtre *Fênix Dramática*²⁸⁸ et qui, cette même année, représente *Orfeu na roça*, parodie du succès de 1865 faite par un ancien comédien du Ginásio, Francisco Corrêa Vasques (1839-1902).

Un autre genre très présent sur les scènes brésiliennes à cette époque est la *mágica* – nom portugais pour la féerie. Si nous trouvons des pièces avec cette désignation et qui, selon les descriptions que nous avons, correspondent à ce genre – c'est-à-dire la recherche du spectaculaire visuel et de l'émerveillement du public par les trucs de machinerie – depuis la première décennie du XIX^e siècle, il nous semble que c'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle qu'elle devient effectivement un spectacle populaire et fréquent dans les théâtres locaux²⁸⁹.

Enfin, le genre le plus populaire entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sera la revue. Celle-ci, née sous le modèle de la revue de fin d'année qui arrive à Rio de Janeiro de Paris via Lisbonne, aura des débuts difficiles au Brésil. Le premier essai a eu lieu en 1859, avec *As surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justino de Figueiredo Novais (?-1877), au théâtre Ginásio Dramático, mais la pièce est retirée de l'affiche après seulement trois jours. En 1875, nous avons deux nouveaux essais : la *Revista do Ano de 1874* (représentée au théâtre du Vaudeville), et la comédie-revue *Rei morto, rei posto* (Fênix Dramática), mais les deux pièces de Joaquim Serra (1838-1888) ont échoué. Finalement, c'est avec *O Rio de Janeiro de 1877*, d'Artur Azevedo et Tomás Lino d'Assunção (1844-1902) que, pour la première fois, une revue obtient un succès relatif. Mais c'est seulement après un voyage en Europe en 1882,

²⁸⁷ Né au Portugal (Porto) en 1834, Jacinto Heller arrive encore enfant au Brésil. Comme comédien, il a travaillé avec João Caetano dans le théâtre São Pedro et dans la troupe du Ginásio Dramático. C'est d'ailleurs avec quelques comédiens restants de ce théâtre qu'il fonde une nouvelle compagnie en 1868.

²⁸⁸ Ce théâtre a ouvert ses portes comme café-concert en 1863. Fondé par une troupe française, il s'appelait alors *Eldorado*. Il a été rebaptisé *Jardim de Flora* en 1866, mais il était plus connu sous le nom de *Teatro Francês de Variedades*.

²⁸⁹ Pour l'histoire de ce genre au Brésil, sujet très peu étudié, voir FREIRE, V., *O mundo maravilhoso das mágicas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2011.

où il a pu assister à des revues à Paris, à Madrid et à Lisbonne, qu'Artur Azevedo a écrit, en collaboration avec Moreira Sampaio (1851-1901), *O Mandarim*, le premier grand succès de ce genre, représenté en 1884 au théâtre Príncipe Imperial et qui a effectivement fait de la revue une des préférences théâtrales brésiliennes²⁹⁰.

Ces trois genres apparaissent alors que l'offre théâtrale à Rio de Janeiro se diversifie avec la croissance de la ville et la complexification de sa société. Tout semble indiquer une croissance exponentielle de l'offre de spectacles dans la deuxième moitié du XIX^e siècle... et pourtant, cela n'empêche pas que les agents de l'époque se plaignent de la léthargie dans laquelle se trouveraient les théâtres brésiliens. Artur Azevedo, par exemple, déplore, en 1894, la « lamentable apathie en matière théâtrale » par laquelle passe Rio de Janeiro. Il dit ne pas se souvenir « d'un temps, de cinquante ans à aujourd'hui, avec un tel manque de spectacles²⁹¹ ! » Il évoque les années 1850, où tout aurait été différent :

Il y a quelques jours, en parcourant la collection du *Jornal do Commercio* de 1857 pour trouver la date de la 1^{re} représentation du *Crédito*, de José Alencar, j'ai eu l'occasion d'examiner les annonces de nos théâtres à cette époque.

Au S. Pedro travaillait la compagnie de João Caetano, qui représentait, parmi d'autres pièces, *Hamlet*, de Shakespeare ; au S. Januário se trouvait la compagnie de Germano Francisco de Oliveira ; au Ginásio, celle de Joaquim Heleodoro, qui représentait des drames et des comédies nationaux, en plus du répertoire moderne des théâtres parisiens ; au Provisório était une excellente compagnie d'opéra, qui alternait ses spectacles avec ceux d'une compagnie dramatique française – et il y avait un café-chantant qui a été, je crois, le prodrome de l'Alcazar Lyrique d'Arnaud.

Comme il est triste de comparer ce que nous avons il y a 38 ans avec ce que nous avons aujourd'hui²⁹² !^[157]

Le théâtre national : sujet de polémiques et de scandale.

En effet, à première vue, il semble se passer au Brésil un phénomène semblable à celui observé par Pascale Goetschel²⁹³ pour la France, où c'est parfois exactement quand l'activité

²⁹⁰ RUIZ R., *O Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, INACEN, 1988, p. 15-34.

²⁹¹ AZEVEDO A. « 19 de dezembro », dans NEVES L., *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, t. I, Dissertation de maîtrise à l'Universidade de Campinas, 2002, p. 172. « « [...] lamentosa pasmaceira em matéria teatral. Não me consta que o tempo algum, de cinquenta anos a esta parte, houvesse no Rio de Janeiro tanta carência de espetáculos! »

²⁹² *Ibid.*, p. 174.

²⁹³ GOETSCHÉ P., *La « crise du théâtre »: une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIII^e siècle-fin des années 1930)*, Mémoire d'HDR, Université Paris 1, 2016.

théâtrale semble bien se porter que les cris dénonçant la « décadence » ou la « crise » du théâtre se font le plus audibles.

À notre avis, la multiplication des lamentations peut être expliquée, en partie, précisément par le développement du marché théâtral : l'augmentation du nombre de troupes, de théâtres et des effectifs professionnels multiplie les opportunités pour ceux qui se sentent attirés – pour des raisons économiques, de prestige social ou de vocation – par les professions qui constituent les arts de la scène. L'acte de parler sur le théâtre en soi est une manière de se faire remarquer et de revendiquer une place dans un milieu qui, en dépit de son élargissement, devient de plus en plus concurrencé. Cela est particulièrement évident pour les jeunes intéressés à suivre une carrière dans la presse qui peuvent se servir de la polémique autour d'une question toujours brûlante comme une façon de se faire remarquer (Fig. 5) :

En effet, cette question du théâtre national est presque en situation de figurer uniquement comme un sujet de chroniques à remplir [l'espace des journaux], et il nous semble que, au maximum, elle peut de temps en temps servir pour un tournoi de presse, où les débutants viennent exhiber leurs forces et où les anciens combattants se prêtent à comparaître par amitié ou sympathie pour le novice²⁹⁴.^[158]

Les acteurs et les autres professionnels de la scène peuvent employer le même procédé. À ce sujet, prenons l'exemple de Furtado Coelho, comédien et imprésario portugais qui

Figure 5. « Le Théâtre national » [Illustration], *O Malho*, ano XI, nº 528, 26/10/1912



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public. « La renaissance proclamée du Théâtre National est ce qu'on voit : un prétexte pour que les critiques se déchiquètent, s'insultent et offrent au public le plus triste et ridicule spectacle.

²⁹⁴ *Gazeta de Notícias*, 20/03/1891.

deviendra l'un des plus importants hommes de théâtre à Rio de Janeiro. Selon ses biographes, ce descendant d'une illustre famille noble portugaise aurait décidé de partir pour Rio de Janeiro à cause de l'opposition de sa famille à ses vocations théâtrales. Arrivé dans la capitale brésilienne en mars 1856, le 28 de ce même mois il fait publier un *Folhetim* dans le *Correio Mercantil* où il fait une critique enthousiaste de la représentation de la pièce *Le Demi-Monde*, de Dumas fils, par la troupe du Ginásio Dramático, où il note en particulier combien cette salle de spectacle était en harmonie avec la production dramatique européenne. Le 25 mai, le nouvel arrivé voit sa pièce *Nem por muito madrugar, amanhece mais cedo* représentée par la compagnie de Joaquim Heleodoro et, en juillet, il est fait directeur de la troupe²⁹⁵.

Parallèlement, la multiplication des titres de journaux s'accélère. La presse peut alors, en plus d'attirer des jeunes intéressés dans une carrière plus ou moins littéraire, faire de la polémique autour de la question du théâtre national une stratégie de vente. C'est la raison pour laquelle la même critique qui dénonce sans cesse la décadence du théâtre devient elle-même objet de dénonciations. Par exemple, un certain L.C. – que nous croyons être le journaliste et écrivain Luiz de Castro (père, 1826-1888) – accuse ses collègues de la profession d'avoir abandonné leur mission au profit de la pure polémique afin de faire vendre leurs quotidiens respectifs et de favoriser quelques amis :

En ne voyant pas, ou en ne voulant pas voir dans le théâtre plus qu'une industrie qui a pour but le divertissement du public, [la presse quotidienne] a négligé la noble mission du critique, que le sacerdoce de la presse lui impose, et quand [les critiques] écrivent quelques lignes [sur le théâtre], ils le font presque toujours dans le but d'occuper, dans leurs journaux respectifs, le maximum de l'espace qui est une des de leurs principales sources de recettes. [...]

Et ainsi, privé de la leçon qui serait une boussole dans les domaines de l'art, le théâtre s'est égaré et il s'est laissé emporter par le torrent des futilités spectaculaires et fraîches avec lesquelles la spéculation exploite la sensualité d'une population vicieuse.

C'est ainsi que, pour aider par une espèce de scandale la spéculation de quelques-uns de ses bons clients, plus d'un journal, blessant de manière inconvenante le principe de l'autorité constituée, a essayé de ridiculiser le Conservatório Dramático quand son digne président, animé de louables intentions, s'est opposé aux excès de débauche qui ont envahi le théâtre²⁹⁶.^[159]

²⁹⁵ GONÇALVES M. et O. LEVIN, « Furtado Coelho e sua atuação no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro », *Convergência Lusíada*, n° 32, 2014, p. 107.

²⁹⁶ *Diário do Brasil*, 21/10/1883.

En outre, nous ne pouvons pas oublier les éternels dilettantes qui, par leurs lettres publiées dans les journaux – en dépit d’un évident manque de connaissance technique et du fait qu’elles sont le plus souvent remplies de lieux-communs, et peut-être exactement à cause de cela – contribuent à la création d’un consensus autour de la question. En fait, la discussion va bien au-delà de l’élite intellectuelle, ce qui, à notre avis, montre qu’il n’est pas judicieux de réduire les plaintes à propos de la décadence du théâtre à un simple préjugé de l’élite face à l’ascension d’un spectacle populaire. Comme l’écrit, dans les années 1890, quelqu’un qui signe avec le pseudonyme de *Gil* :

Beau et inépuisable est le sujet du théâtre national, le plus discuté, sans doute, de tous les sujets journalistiques et de toutes les conférences de professionnels ; mais peut-être la moins comprise et la moins élucidée des questions avec lesquelles se sont occupés les esprits de notre terre.

Il n’y a pas de chroniqueur, le plus humble soit-il, de littérateur mineur qui collabore avec un journal par la grâce de Dieu, de comédien désœuvré qui passe sa vie à déclamer dans des cafés et des *brasseries* moins chères que lui, de bourgeois épais et au ciboulot impénétrable, qui ne s’estime pas autorisé à fourrer son nez, indiscret jusqu’à l’impudence, dans la grande question toujours palpitante.

[...] ce ne sont pas les critiques d’art, les professionnels, qui en discutent ; c’est tout le monde, n’importe quel chimpanzé sot, tout animal gonflé de vanité²⁹⁷.^[160]

Et la modernisation de la presse, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, ne fera que donner la parole à un public plus vaste, surtout grâce à l’apparition de nouvelles pratiques journalistiques, comme le reportage, l’interview et l’enquête, qui donnent de l’espace à des personnages qui, jusqu’alors, participaient peu au débat écrit, comme les comédiens et même les artisans qui travaillent dans les coulisses. En 1913, un article non signé fait état de ce que

[...] il y a peu de gens à Rio de Janeiro qui n’aient pas donné dernièrement, au moins lors d’une palestre au coin ou dans les cafés, son point de vue sur la question dont tous parlent actuellement et qui est même arrivée à intéresser nos pouvoirs publics.

On a beaucoup parlé et écrit sur le Théâtre national. À l’occasion de l’enquête ouverte par le *Paiz*, on a vérifié qu’il n’y a pas à Rio de Janeiro un seul écrivain qui ne comprenne pas le théâtre. Un des interviewés a même avoué qu’il ne fréquentait pas les maisons de spectacle. Et pourtant, il s’est montré prêt à répondre au questionnaire du journaliste²⁹⁸...^[161]

²⁹⁷ *Diário de Notícias*, 28/06/1891.

²⁹⁸ *Jornal do Commercio, edição da tarde*, 16/09/1913.

Enfin, *in extremis*, la décadence du théâtre peut bien devenir une excuse pour écrire et rien plus que cela, comme l'avoue le critique littéraire Álvaro de Amaranthe :

Comme elle est triste la situation d'un chroniqueur littéraire quand les sujets sont rares ! Elle est bien fâcheuse la position de ceux qui, comme moi, ont l'obligation de remplir quelques bandes de papier et de dire quelque chose sur ce qui s'est passé dans le monde littéraire dans les 30 derniers jours ! Mais si le sujet nous échappe, je ne dirais pas des doigts, mais de la plume, s'il devient insaisissable, qu'est-ce que nous pouvons faire, sinon nous limiter aux sujets, peu nombreux, qui apparaissent ? Aucun livre pour forger une critique.

En conséquence, nous nous accrochons des deux mains à un des sujets qui, comme des anges sauveurs, nous tombent sous les yeux et nous nous acquittons de notre mission, nous commençons à parler...

du théâtre national [...] ²⁹⁹.^[162]

Ainsi, nous voyons que l'activité d'écrire sur le théâtre en soi est quelque chose à prendre en compte quand nous parlons de la décriée décadence. À côté des professionnels engagés dans la réalité quotidienne de la scène, nous trouvons une multitude de personnages, du jeune écrivain qui veut se faire remarquer au dilettante qui fait de la discussion une activité ludique, qui semblent plus intéressés par le débat en soi que par ce qui se passe effectivement sur les planches des maisons de spectacle brésiliennes, mais qui, par leur répétition incessante, contribuent à produire la croyance dans la décadence du théâtre brésilien et brouillent les pistes de l'historien de nos jours qui se trouve face à une cacophonie de plaintes qui peut lui paraître déraisonnable s'il ne fait pas attention aux motifs qui poussent les agents à s'engager dans la discussion.

Roberto Ventura note une confluence, dans les polémiques littéraires au Brésil à la fin du XIX^e siècle, des valeurs modernes et traditionnelles. La réception des idées évolutionnistes donne au débat une valeur en soi pour sa capacité à contribuer au perfectionnement culturel, selon une logique dérivée du darwinisme où les œuvres et les auteurs lancés dans une lutte pour la survie, comme les espèces animales dans la chaîne évolutive, peuvent être sélectionnés et dépurés. Mais la logique évolutionniste est intégrée dans un cadre traditionnel, où persiste la tradition du défi, du duel, de la *vendetta*, de la dispute entre groupes rivaux et est régie par un code d'honneur qui préconise la réparation directe et personnelle des offenses³⁰⁰. Ainsi, le

²⁹⁹ *O Poeta*, 13/08/1884.

³⁰⁰ Ventura rappelle que parfois les différences entre les écrivains étaient réglées par des combats armés. Par exemple, Olavo Bilac s'est battu en duel à l'épée avec Pardal Mallet – qui, en plus, s'est battu avec Germano Hasslocher (1862-1911) et a défié Artur Azevedo pour un combat qui n'a finalement pas eu lieu – et s'est presque battu avec Raul Pompeia. Celui-ci, traité de lâche par Luís Murat et après ne pas avoir réussi à publier

débat apparaît parfois totalement détaché de tout objet déterminé et la question initiale, qui a donné naissance à la polémique, devient un simple prétexte pour que les interlocuteurs déballent leur rhétorique et leur érudition. Ainsi, la discussion gravite plutôt autour de questions personnelles et de dispute de pouvoir intellectuel qu'en fonction de différences de fond du point de vue théorique et/ou idéologique, de telle façon que, en lisant les débats de l'époque, nous avons parfois du mal à distinguer la différence d'opinion entre les intervenants, qui semblent plutôt être d'accord sur le fond, en dépit de la violence rhétorique³⁰¹. La discussion devient presque une dérivation du spectacle où les participants ont l'opportunité de se montrer au public dans un espace parallèle qui peut même devenir un substitut à la scène pour le lecteur³⁰² (fig. 6).

Figure 6. « Le spectateur... absent » [Illustration], *O Paiz*, 14/06/1916.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public. « Pourquoi aller au théâtre ? J'aurais besoin de dépenser beaucoup d'argent si je voulais assister à toutes les pièces. De cette manière, seulement avec la dépense de cent réis du journal, je sais tout ! Non seulement je connais l'histoire de chaque pièce, comme je m'amuse en lisant les discussions des acteurs avec les critiques et des critiques avec tout le monde !...

une réponse par la presse, s'est suicidé avec une balle dans le cœur. Coelho Neto, à son tour, s'est battu avec le journaliste portugais Castro Soromenho. (BROCA B., *Teatro das letras*, org. Orna Messer Levin, Campinas, Ed. da UNICAMP, 1993, p. 131-133). Pour la pratique des duels entre les écrivains brésiliens de la fin du 19^e siècle et début du 20^e siècle, voir BRAGA-PINTO C., *A violência das letras: amizades e inimizades na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2018,

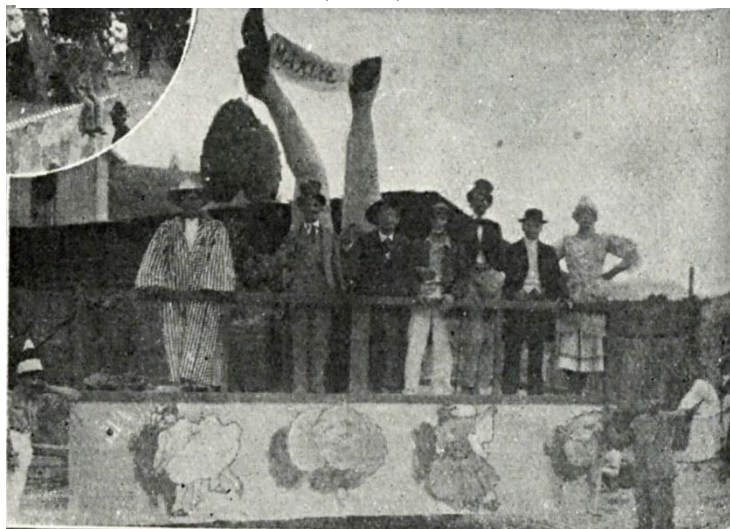
³⁰¹ VENTURA R., *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*, São Paulo, Companhia das letras, 1991, p. 141-149.

³⁰² Pour un cas extrême d'une polémique qui devient un pur duel de érudition, voir l'annexe 12.

Notons en ce sens que ce n'est pas seulement dans les chroniques journalistiques que la question apparaît. Le théâtre national devient, par exemple, un sujet de défilé de carnaval : nous savons que le *Clube dos Democráticos* a « fait rire à mourir beaucoup de gens avec les critiques du théâtre national³⁰³ » au carnaval de 1896, tandis qu'en 1901, ce sont les *Fenianos* qui ont créé un char de critique de la scène nationale, qui comptait un théâtre de marionnettes, « en face de la scène une charanga et des spectateurs, applaudissant frénétiquement des pièces représentées par des marionnettes figurant des acteurs connus³⁰⁴ » ; les *Fenianos* ont repris ce thème en 1919, avec un char dans le front duquel nous voyons, selon le détail d'une photo publiée dans la revue *Fon-Fon* (fig. 7) , deux jambes féminines à l'envers qui servent de support pour une bannière où nous lisons « *Maxixe* ». De même, au cours de nos recherches, nous avons repéré une dizaine de poèmes publiés dans les journaux cariocas, la plupart anonymes, comme celui publié dans le *Jornal do Commercio* en 1890, où l'auteur, qui signe « *Um da banda* », ironise sur le fait que tout le monde, du médecin jusqu'au cordonnier, en passant par « le tailleur / le droguiste, le coiffeur / le barbier et le cireur de chaussures / et, pour les guider le cocher », se juge en droit de proposer des mesures pour redresser la scène brésilienne, de telle façon que, à la fin, « le théâtre national / sera un patchwork³⁰⁵. »

Bref, la question peut même gagner en autonomie et devenir une fin en soi, une espèce de sous-produit qui prolonge le spectacle sur les planches. Dès lors, elle peut circuler par des supports divers et être utilisée de manière la plus inattendue par des agents qui sont parfois assez éloignés du monde du spectacle. Mais, malgré les différents usages et points de vue, tous partent de la même constatation : l'état de la scène brésilienne est pitoyable. Ou, comme l'observe quelqu'un qui signe comme *Faro*, toutes les « idées émises à ce sujet se retrouvent sur le point suivant : le théâtre national est mort ; seuls

Figure 7. Fenianos - Carnaval 1919 [Photographie], *Fon-Fon*, ano XIII, n° 10, 08/03/1919.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public

³⁰³ *Gazeta da Tarde*, 19/02/1896. « [...] os Democráticos fizeram muita gente rir até mais não poder com as críticas ao teatro nacional [...] »

³⁰⁴ *Jornal do Brasil*, 20/02/1901. « A frente do palco u,a charanga e espectadores, aplaudindo delirantemente as peças representadas pelos bonecos figurando conhecidos atores. »

³⁰⁵ *Jornal do Commercio*, 13/03/1890. « [...] o alfaiate, / o droguista, o cab 'leireiro, / o barbeiro e o engraxate / e p'ra guiá-los o cocheiro ! / [...] o teatr nacional / será manta de retalhos. »

quelques-uns, les plus sceptiques peut-être, disent que le théâtre national n'est pas mort, parce que ne peuvent mourir que ceux qui ont vécu³⁰⁶. » (Fig. 8)

Les usages du passé

Le « passé » – une époque à contours flous qui va de João Caetano au théâtre Ginásio Dramático et même plus – se consolide comme un âge d'or du théâtre brésilien dans les discours des nouvelles générations qui ignorent - ou font semblant d'ignorer – que, dans cette époque dite d'apogée du théâtre, nous entendions des discours souvent très semblables à ceux prononcés par eux-mêmes pour dénoncer leur temps. Artur Azevedo, par exemple, considère que « l'époque du Ginásio a été, sans aucun doute, la meilleure par laquelle a traversé notre théâtre, grâce à l'impresario Joaquim Heleodoro, et non à João Caetano. On sait que le grand artiste fluminense détestait les pièces nationales³⁰⁷. »

Figure 8. « Causerie » [Illustration], *Fon-Fon*, ano VII, n° 46, 15/11/1913



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public. « – Que pensez-vous du théâtre national ? / – Je ne suis pas amateur de mythologie, madame.

³⁰⁶ *Brazil*, 05/04/1884. « As ideias emitidas sobre este assunto encontravam-se [sic] no seguinte ponto: o teatro nacional está morto; somente alguns, os mais céticos talvez, dizem que o teatro nacional não está morto, pela razão muito simples de que só pode morrer quem viveu. »

³⁰⁷ AZEVEDO A. « 6 de fevereiro », dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., t. I, p. 182. « A época do Ginásio foi, inquestionavelmente, a melhor que atravessou o nosso teatro, devendo este ao empresário Joaquim Heleodoro o que não deve a João Caetano. É sabido que o grande artista fluminense tinha ojeriza a peças nacionais. »

Or, cette référence au Ginásio ne peut pas être séparée de la bataille de l’auteur pour la cause du théâtre national, une lutte qui est menée primordialement de sa position d’auteur dramatique – même si, comme nous le verrons au cours de cette thèse, il se montre un personnage particulièrement conscient de la multiplicité des agents qui composent la société du spectacle. Pour lui, si « la célèbre compagnie que Joaquim Heleodoro dos Santos a maintenue dans le Ginásio [a fait] l’âge d’or de notre littérature dramatique », c’est parce qu’elle a représenté « des pièces de Macedo, Alencar, Quintino Bocaiuva, Machado de Assis, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão [1834-1900], Sizenando Nabuco et d’autres – compagnie qui, avec un peu plus d’effort, aurait érigé sur des bases solides l’édifice du théâtre national³⁰⁸. » En fait, toute la littérature journalistique d’Artur Azevedo est marquée par un travail mémoriel qui est parallèle et complémentaire de son militantisme – une question qui mériterait un travail plus poussé et qui montre que l’écrivain avait conscience du fait que la grandeur du théâtre brésilien passerait par la fixation de son histoire. Dans ses chroniques, l’auteur ne perd pas l’opportunité de remémorer des faits et des personnages du passé et, parfois, il fait même des recherches historiques, comme quand il publie une série d’articles dans le journal *A Notícia* où il récupère toute la législation écrite autour du théâtre au cours du XIX^e siècle. Le décès d’un artiste célèbre est le moment d’exiger des instances concernées la bonne réalisation des hommages dus – citons comme exemple sa campagne, dans ses chroniques publiées dans le *Diário de Notícias* entre 1885 et 1886, pour la construction d’un mausolée au compositeur portugais Francisco de Sá Noronha (1820-1881), auteur de la musique de quelques-unes de ses pièces, mort en 1881, où il charge en particulier les associations portugaises de la réalisation du monument³⁰⁹. Chaque numéro de la revue *O Album*, qu’Azevedo a fondée et dirigée entre 1893 et 1895, contenait la biographie d’une personnalité, le plus souvent liée au monde du spectacle. Le projet mémorialiste de l’auteur est évident dans le texte de présentation de la revue, où nous lisons que « dans l’époque de rénovation que nous traversons, avec l’apparition constante de nouvelles physionomies, avec la volatilisation sociale des vieilles figures du Second Empire, une revue de ce genre aura plus tard sa valeur documentaire³¹⁰. » Enfin, ces préoccupations historiques rejoignent les

³⁰⁸ AZEVEDO A., « 26 de julho », dans NEVES L. *O Teatro...*, op. cit., t. I, p. 364. « [...] famosa companhia que Joaquim Heleodoro dos Santos manteve no Ginásio, e fez a idade do ouro da nossa literatura dramática, representando peças de Macedo, Alencar, Quintino Bocaiuva, Machado de Assis, Pinheiros Guimarães, Aquiles Varejão, Sizenando Nabuco e outros, - companhia que, com mais algum esforço, teria levantado sobre sólidas bases o edifício do teatro nacional. »

³⁰⁹ Voir SILVA E., *"De Palanque": as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2010.

³¹⁰ *O Álbum*, n. 1, 1893, p. 1. « [...] na época de renovação que atravessamos, neste surgir constante de novas fisionomias, nesta volatilização social de velhas figuras do segundo império, uma folha deste gênero terá mais tarde o seu valor documentário. »

aspirations de l'auteur lui-même – notons, par exemple, l'usage qu'il fait de la mémoire de Martins Pena, auteur dont Azevedo regrette le mépris émanant de ses contemporaines, ce qui, selon l'interprétation d'Esequiel Gomes da Silva, constitue une stratégie discursive pour défendre sa propre réputation d'auteur dramatique³¹¹. Et Tatiana Siciliano montre que, pendant toute sa carrière, il s'est montré soucieux de son image et a construit une rhétorique sur soi pour la postérité : si son œuvre littéraire risquait d'être oubliée, il cherche, dans ses écrits journalistiques et dans les polémiques, à construire la *persona* d'un idéaliste, d'un homme qui a consacré sa vie à la cause du théâtre national et a joué un rôle important dans l'articulation du champ culturel et dans la mobilisation de l'opinion publique³¹².

D'autres agents du monde du spectacle préfèrent se réunir et exprimer leurs revendications autour de la figure de João Caetano. Sans surprise, c'est le cas des comédiens. Par exemple, lors d'un « Festival João Caetano », organisé par l'acteur Francisco Correa Vasques en 1886, l'orateur du soir, l'homme politique Joaquim Nabuco (1849-1910), fait un discours où il évoque « l'idée de création d'un théâtre normal, qui serait un enseignement et une animation pour l'essor du théâtre national, aujourd'hui si décadent et manquant de ressources³¹³. » En 1891, le discours du même Vasques lors de l'inauguration de la statue du grand maître de la scène brésilienne semble avoir ému quelques imprésarios :

Les phrases d'indignation que Vasques a proférées il y a quelques jours, devant la statue de son glorieux maître, allusives à l'honteuse décadence de l'art théâtral entre nous, ont résonné dans l'humeur des dignes messieurs qui se trouvent à la tête de la *Companhia de Teatros Brasileira*. Ils sont, donc, fermement résolus à réaliser cette grande idée, tant de fois évoquée, mais toujours méprisée, faute de conditions de succès³¹⁴.^[163]

Le diagnostic de la décadence du théâtre à partir d'un passé glorieux sert de point de départ à des projets et à la demande de mesures destinées à la réhabilitation de l'art dramatique – comme nous l'observons dans un article de Gastão Bousquet (1870-1918), sur l'inauguration de la statue de João Caetano, mémoire et revendication vont toujours ensemble :

Oui. Nous sommes fatigués d'entendre parler de cette chose que l'on appelle pompeusement « la régénération du théâtre national ». Elle sert uniquement pour

³¹¹ SILVA E., « Artur Azevedo e as questões teatrais de sua época: o comediógrafo Martins Pena na "De Palanque" », *Inventário*, 14, 2014.

³¹² SICILIANO S., « "Ele amava o teatro": a construção de Artur Azevedo no cotidiano das letras. », *Revista Escritos*, 6, 2012, p. 101-127.

³¹³ *O Paiz*, 30/08/1886. « [...] a ideia de criação de um teatro normal, que fosse um ensinamento e um estímulo para o engrandecimento do teatro nacional, hoje tão decadente e baldo de recursos. »

³¹⁴ *Diário de Notícias*, 06/05/1891.

que, de temps en temps, apparaisse quelque journaliste pleurant sur les ruines de l'art dramatique au Brésil dans quelques vieilles phrases déjà très connues, qui malheureusement produisent l'effet contraire : elles font rire le public.

Encore une fois, l'acteur Vasques et l'acteur Areias soulèvent le diable de la question, qui ne s'éteint pas, même par la main de Dieu le Père. Profitant de l'inauguration de la statue de João Caetano, ils demandent encore une fois que le théâtre national soit « remis de l'état d'abatement dans lequel il se trouve ».

Mais pour l'amour du ciel ! C'est toujours et éternellement la même histoire : « João Caetano... Théâtre national... João Caetano... Régénération du théâtre national... João Caetano... » Nous entendons tout ça depuis longtemps, sans protester ; nous, ceux qui n'ont pas vécu à l'époque de João Caetano, nous nous sommes laissé convaincre que cet artiste fut réellement aussi grand qu'on le dépeint. Et, malgré tout ça, rien de théâtre national remis sur pied ou non³¹⁵,^[164]

De plus, de la même façon qu'Artur Azevedo construit son image par la référence à des grands écrivains du passé, l'usage de la figure mythifiée de João Caetano, comme l'a montré Andrea Marzano par l'étude des chroniques publiées par Vasques dans la *Gazeta da Tarde* entre 1883 et 1884³¹⁶, sert de rempart pour la construction d'une identité positive des comédiens capable de surmonter les préjugés sociaux envers ces professionnels – João Caetano n'est pas seulement le héros des acteurs, il est une gloire nationale – qui, d'ailleurs, y trouvent un point de repère qui favorise la cohésion et l'organisation de la classe.

Un exemple criant de la façon dont toutes ces questions se mêlent est la chronique de Vasques du 13 décembre 1883, qu'il adresse à ses collègues de la profession, où il demande leur aide pour payer une dette. Il commence son article en faisant référence à la générosité connue des artistes dramatiques – qui font souvent des représentations au bénéfice des veuves, des orphelins, des invalides et des sociétés de bienfaisance. Toutefois, les comédiens continuent à avoir une mauvaise image auprès de la société, selon lui à cause d'eux-mêmes, qui ne sont pas capables de s'unir et de travailler ensemble pour l'intérêt collectif – « il faut, donc, que la classe se réunisse comme un seul homme³¹⁷. » Ensuite, il présente sa dette : il aurait promis au critique Visconti Coaracy (1837-1892) de construire un monument à la mémoire de João Caetano. Pour cela, il a décidé d'ouvrir une souscription en faveur du projet et comptait avec l'engagement de ses collègues. En appui de son idée, il fait appel à l'esprit patriotique de ses camarades et se souvient de quelques épisodes de la vie du Talma brésilien, où celui-ci a donné la preuve de sa générosité. Puis, il détaille son idée pour le monument : il

³¹⁵ *Diário de Notícias*, 07/05/1891.

³¹⁶ MARZANO A., *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro, 1839-1892*, Rio de Janeiro, FAPERJ, Folha Seca, 2008, p. 166-180.

³¹⁷ *Gazeta da Tarde*, 13/12/1883. « E preciso, portanto, que a classe se reúna em um só homem ».

s'agirait d'un mausolée qui serait construit dans un des cimetières publics de Rio de Janeiro, où tous les artistes dramatiques de la ville trouveraient leur dernier repos. Enfin, il finalise son article par une exhortation aux artistes dramatiques de défendre leur honneur et fait vœu pour que son initiative trouve un bon accueil au sein de la société :

Allons, collègues !

Notre honneur est engagé ; un peu de courage et de bonne volonté et nous aurons réussi un brillant résultat.

Je suis certain que nous serons bien aidés dans cette tâche : les artistes dramatiques demandent la protection pour elle ; presse, gouvernement, commerce, artiste, peuple, embrassez notre idée, protégez-la et que nous puissions un jour dormir du sommeil éternel dans l'édifice qui attestera pour le futur que dans la terre de Santa Cruz a existé un acteur, que cet acteur était un génie, et que ce génie s'appelait ; JOÃO CAETANO DOS SANTOS³¹⁸.^[165]

De cette façon, nous voyons, par l'exemple d'Artur Azevedo et de l'acteur Vasques, que le passé est utilisé par les agents dans la construction d'une identité collective, mais aussi d'une image de soi que fait de la lutte pour le théâtre national un objet de distinction. À ce propos, notons que tout le discours que l'écrivain Valentim Magalhães (1859-1903) a prononcé à l'occasion des funérailles de Vasques fait un parallèle entre celui-ci et João Caetano. Après avoir introduit son allocution avec les plaintes de coutume sur la décadence de la scène brésilienne, Magalhães déplore que les brésiliens soient condamnés à vivre des gloires passées, à trouver un réconfort de la misère actuelle en se souvenant de ces deux noms glorieux et qui se complètent : João Caetano serait le génie de la tragédie, tandis que « Vasques a été le génie de la comédie, voué aux créations d'Aristophane, comme son maître à celles d'Eschyle³¹⁹. » Enfin, à la fin du discours, la campagne menée en faveur du monument au tragédien est évoquée avec la promesse que, de la même façon que le comique a fixé la mémoire de João Caetano dans le bronze, remplissant ainsi un devoir qui serait celui de toute la nation, la sienne serait elle aussi fixée par la patrie. Bref, l'hommage à la figure de son maître par Vasques, est, en même, une émulation collective et personnelle, comme le montre un sonnet de Figueiredo Coimbra (1866-1899) déclamé par le comédien Antônio Peixoto Guimarães lors de ses obsèques :

Tu as glorifié plus l'art divin

Quand, enfin, du Talma brésilien

Tu as fondu le bronze en colossale mémoire

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Gazeta de Notícias*, 12/12/1892. « Vasques foi o gênio da comédia, votado às criações de Arisófanes, como o seu mestre às de Ésquilo. »

Mais ce bronze, pour lequel tu as engagé
Tout ton cœur, toute ton âme,
Mais ce bronze est ta propre gloire³²⁰ !^[166]

En effet, Vasques semble avoir réussi l'attachement de son image à celle du grand tragédien. Déjà en 1898, la commission chargée de la rénovation du monument à João Caetano propose d'ajouter au piédestal un médaillon en bronze avec l'effigie du premier³²¹ et, pendant les décennies suivantes, les deux apparaissent, dans les commentaires qui font référence à l'histoire, comme les pôles opposés et complémentaires d'une tradition d'interprétation théâtrale brésilienne, comme nous le lisons dans un article de José do Patrocínio (1853-1905) – qui était, d'ailleurs, ami personnel de Vasques :

Le théâtre a deux masques, dit Paul de Saint-Victor dans l'ouverture de son œuvre monumentale – LES DEUX MARQUES [*sic*] : la tragédie et la comédie. Le théâtre national les a déjà bouclées, avec une spontanéité géniale. João Caetano et Vasques sont les garants de notre aptitude, l'un comme le représentant de la tragédie, l'autre de la comédie. Autour des deux, comme des planètes autour des soleils, nous avons une pléiade d'artistes de réel mérite³²².^[167]

La maladie du théâtre, ses effets et ses remèdes.

De tout ce que nous avons écrit jusqu'ici, nous espérons qu'il est clair que le discours sur la décadence du théâtre sert de rempart pour faire société, et cela à plusieurs niveaux : d'abord, pour l'ensemble des agents qui gravitent autour de la scène, mais aussi pour chaque groupe professionnel, ainsi que pour chacune de ses subdivisions. Il crée des marques identitaires en même temps qu'il est un appel à l'action qui mobilise une partie – parfois contre d'autres groupes – ou l'intégralité du milieu théâtral. Par exemple, nous avons vu comment la promesse de réhabilitation du théâtre national a réussi à réunir un groupe de jeunes écrivains autour du Ginásio Dramático. À la fin du siècle, Paulo Barreto (1881-1921), plus connu sous le pseudonyme de João do Rio, lance des appels dans les pages du journal *Cidade do Rio* en vue de créer une mobilisation des jeunes écrivains autour du naturalisme littéraire, possible voie de régénération du théâtre, tout en revendiquant les essais de deux aînés, Aluísio Azevedo (1857-1913) et Adolfo Caminha (1867-1897) :

Le Brésil, pays de vingt millions d'hommes, terre indolente et apathique, où les choses sérieuses sont discutées dans les pâtisseries entre des gorgées de bière, terre

³²⁰ Cité par FERREIRA P., *O ator Vasques: o homen e a obra*, São Paulo, oficinas de J. Magalhães, 1939, p. 68.»

³²¹ *Gazeta de Notícias*, 24/11/1898.

³²² *A Notícia*, 28/11/1904.

sans vitalité pour le combat mental, ignorante et ennuyeuse, a déjà eu deux cœurs qui ont travaillé, en lançant leurs protestations contre les censeurs critiques qui errent dans les journaux avec l'air crétin des malades, sans rien faire qu'à sourire. Maintenant, la réaction apparaît, dans un rempart qui est un journal et nous, les jeunes hommes d'aujourd'hui, formons un groupe militant qui combat avec la franchise des vingt ans. Nous mènerons certainement cette réaction littéraire parce que, en manque de tout le reste, nous avons la conviction de la science et la ténacité^{323, [168]}

Et, pour parler de science, tellement à la mode entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e au Brésil – non seulement parmi les tenants du naturalisme en littérature, mais aussi dans les cercles de quelques-uns des plus influents groupes intellectuels de l'époque, comme les positivistes, qui ont eu une participation très importante dans la construction du régime républicain³²⁴, et l'*Escola do Recife* – notons l'usage courant d'un lexique des sciences biologiques et médicales pour faire référence à la situation du théâtre brésilien, fait observé aussi par Pascale Goetschel pour le cas français³²⁵. L'art scénique apparaît comme un corps vivant qui est malade, terme alors associé au déclin et à la décadence, et qui demande donc l'administration des bons remèdes pour sa guérison, avant qu'il soit mort – comme nous le trouvons dans le journal *Brazil Americano*, « le malade est dans un état critique et, sans remèdes violents, il mourra de pourriture³²⁶. » C'est-à-dire que la maladie est un fait, il reste à chercher les causes et les remèdes, comme nous l'observons dans une enquête promue par le journaliste Luiz de Castro (fils) auprès des hommes de lettres de Rio de Janeiro, en 1896, avec seulement deux questions, selon le récit d'Artur Azevedo : « 1^{re} – Quelles sont les causes de la décadence de notre théâtre ? 2^e – Quel remède lui donner³²⁷ ? »

³²³ *Cidade do Rio*, 11/08/1899.

³²⁴ Voir CARVALHO J., *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

³²⁵ GOETSCHEL P., « *La crise du théâtre* »..., *op. cit.*, p. 63-73.

³²⁶ *Brazil Americano*, 04/12/1875. « O doente periga e sem remédios violentos ele morrerá de podridão. »

³²⁷ AZEVEDO A. « 6 de fevereiro », dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 182. « 1^o – quais são as causas da decadência do nosso teatro? 2^o – qual é o remédio a dar-lhe? »

Pour ceux qui ne sont pas tout à fait épris de science ou qui, trop pessimistes, jugent que le théâtre est déjà passé de vie à trépas, une autre métaphore peut être employée, celle du personnage biblique de Lazare de Béthanie. Dans ce cas, étant donné que « l'art dramatique, malheureusement, est mort [...] tel un nouveau Lazare, il n'attend qu'un Christ qui vienne le ressusciter³²⁸, » selon les mots de Jerônimo Simões (1831-1917). En 1920, le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro devient le Christ dans un dessin satirique de Seth (Álvaro Marins, 1891-1949), dans la revue *Fon-Fon* (Fig. 9).

Ainsi, sous la couverture d'un pessimisme généralisé et derrière l'image sombre dépeinte par les critiques, nous voyons que la décadence du théâtre est, effectivement un discours performatif : par l'invitation à l'action, il est générateur d'initiatives – les « remèdes » – et laisse le champ ouvert pour l'apparition d'éventuels héros – les candidats au rôle de « Christ ». À la fin, pour tragique que soit la situation de la scène, la possibilité d'une réhabilitation est toujours à l'horizon, comme le montre une chronique de Carlos de Laet (1847-1927) de 1879 :

On a plusieurs fois étudié et essayé de combattre les causes de cette disgrâce. Les pessimistes voient là un très grave pressentiment d'irrémissible décadence. Soyez patients, les pessimistes : j'y vois plutôt une période d'abattement, une crise formidable, en effet, mais de celles qui précèdent les réactions salutaires³²⁹.^[169]

Les remèdes : initiatives pour sauver le théâtre national.

Si, comme nous l'avons vu plus haut dans une citation de Francisco Otaviano, la construction du théâtre national est « une œuvre monumentale qui outrepassa les forces de l'individu, et qui ne peut être menée qu'à plusieurs », observons qu'un des effets de sa décadence est l'apparition d'associations diverses qui proclament, comme justification de leur existence, la nécessaire réhabilitation de la scène.

En 1895, par exemple, est fondée la *Sociedade « Teatro Brasileiro »*, qui prétend régénérer le théâtre national, qui comptait avec quelques-uns des plus importants noms du milieu littéraire et théâtral carioca, comme nous pouvons l'observer dans la composition de la

Figure 9. « Le Théâtre national » [Illustration], *Fon-Fon*, ano XIV, n° 30, 24/07/1920



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public. « Lève-toi, Lazare!

³²⁸ *Revista Mensal da Sociedade*, n. 4, 31/07/1872. « [...] que a arte dramática, infelizmente, está morta entre nós, e qual outro Lázaro, só espera um Cristo para vir ressuscitá-la [...] »

³²⁹ *Revista Brasileira*, t. 1, juin-septembre 1879, p. 137.

commission chargée d'écrire ses statuts, où nous trouvons Inglês de Sousa (1853-1918), Araripe Júnior (1848-1911), Moreira Sampaio, Urbano Duarte (1855-1902) et Artur Azevedo. C'est une société à but non lucratif, l'idée était de construire une petite école pour la formation des artistes qui, à côté de quelques-uns des meilleurs comédiens de l'époque, feraient partie d'une troupe organisée pour occuper un nouveau théâtre qui serait construit sur un terrain donné par les pouvoirs publics. Ceux-ci, en plus, octroieraient deux salles de l'*Escola Normal* ou d'un autre établissement public pour les cours et accorderaient l'exemption des impôts, selon le plan décrit par Artur Azevedo dans une de ses chroniques. Celui-ci fait appel à « l'appui de la population et des pouvoirs publics » et dit compter avec « la volonté et le patriotisme des Brésiliens³³⁰ ». Le milieu lettré ne reste pas indifférent à ce projet et les auteurs reçoivent des mots d'encouragement de tous les périodiques de la capitale – la *Revista Illustrada*, par exemple, salue l'initiative :

La note du jour est la création de la société *Teatro Brasileiro*, fondée il y a quelques jours dans l'*atelier* de Gutierrez par une douzaine d'hommes de lettres pleins de bonne volonté et – c'est incroyable ! – remplis toujours d'enthousiasme pour cette vieille histoire de régénération du théâtre national. [...]

Ici, dans la *Revista*, nous sommes tous à applaudir et à offrir notre appui aux sympathiques organisateurs de la société *Teatro Brasileiro*³³¹.^[170]

De nombreuses entreprises théâtrales voient le jour avec la promesse de relever le théâtre brésilien, ce qui montre que la décadence devient aussi un prétexte commercial pour des imprésarios qui veulent faire remarquer leurs compagnies. En 1882 est fondée l'*Associação Iniciadora do Teatro Nacional* [Association initiatrice du théâtre national], qui fait publier, dans les journaux cariocas, un prospectus de ses ambitions, avec les plans d'abonnement :

Cette entreprise a pour fin non seulement d'aider le développement de la littérature dramatique brésilienne, au moyen de concours et de prix, mais aussi de lancer la première pierre de la reconstruction du théâtre national, qui se trouve complètement annihilé. [...]

Il est temps de faire quelque chose par l'initiative privée³³².^[171]

L'entreprise ouvre ses portes dans le théâtre São Luís avec une récupération de l'ancien répertoire du Ginásio : la pièce choisie pour l'inauguration est *Onfália*, de Quintino Bocaiuva.

³³⁰ AZEVEDO, A. « 28 de março », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 143. « A Sociedade conta com o auxílio da população e dos poderes públicos e não acredita que apelará debalde para a boa vontade e o patriotismo dos brasileiros. »

³³¹ *Revista Illustrada*, n. 681, 1895, p. 7.

³³² *Jornal do Commercio*, 27/03/1882.

La presse est unanime à saluer l'événement. Oscar Filho, dans *O Mequetrefe*, d'une manière très semblable à celle de la *Revista Illustrada*, salue la *Sociedade « Teatro Brasileiro »*, en 1895 – expression d'incrédulité et finalisation avec des mots d'encouragement :

On a inauguré le Théâtre national. Il nous semble incroyable qu'il y ait eu quelqu'un pour se lancer dans une telle entreprise ! Et pourtant c'est vrai, il y a aujourd'hui une *Associação Iniciadora do teatro Nacional*, qui donne des spectacles au São Luís. [...]

Nous applaudissons sincèrement le fait qu'il y ait encore aujourd'hui des esprits élevés, qui essaient de redresser notre théâtre de l'abatement dans lequel il se trouvait. Avante³³³ !^[172]

Toutefois, l'entreprise fermera ses portes quelques mois après son ouverture, à la suite d'une débandade des comédiens, qui accusent la direction de ne pas avoir respecté les conditions de leurs contrats.

Nombreux sont les exemples semblables. Pour prendre un seul cas en plus, citons le comédien Antonio Francisco de Sousa Martins (1836-1917), plus connu du public brésilien tout simplement comme « l'acteur Martins ». À une époque où les troupes s'organisaient et se dispersaient très rapidement et où nombreuses entreprises avaient une vie courte, parfois de quelques mois, il était courant de voir un directeur occuper la tête de plusieurs compagnies au cours de sa carrière. Pour l'acteur Martins, chaque nouvelle compagnie qu'il crée est une promesse de redresser le théâtre national. À chaque fois, dans les journaux, le scénario est plus ou moins le même : la salutation des commentateurs est accompagnée de mots d'encouragement et d'appels pour que le public protège la nouvelle compagnie. C'est ainsi qu'en 1879, alors que Martins installe une troupe dans le théâtre Cassino, la *Gazeta da Noite* fait des appels aux spectateurs : « Il est bien que le public protège cette compagnie qui, grâce à sa bonne organisation, à l'intelligent choix du programme et à la résurrection qu'il se propose de faire du théâtre national, mérite son assistance et sa protection³³⁴. » C'est la même chose en 1885, quand Artur Azevedo espère « que le public fluminense réponde à une idée si louable et qu'il fasse réalité de ce que beaucoup de monde considère une utopie³³⁵. » Et voilà

³³³ *O Mequetrefe*, n. 275, 1882, p. 6. « Inaugurou-se o teatro Nacional. Parece incrível que houvesse quem tentasse semelhante empresa! No entanto é verdade; existe hoje uma Associação Iniciadora do Teatro Nacional, que dá espetáculos no São Luiz. [...] / Aplaudimos com sinceridade que ainda hajam espíritos alevantados, que tentem erguer o nosso teatro do abatimento em que se achava. Avante! »

³³⁴ *Gazeta da Noite*, 12/04/1879. « É bem que o público proteja esta companhia, que, pela boa organização, inteligente escolha do programa e ressurreição que se propõe fazer do teatro nacional, deve merecer-lhe a assistência e a proteção. »

³³⁵ AZEVEDO A., « 20 de setembro de 1885 », dans SILVA E., « *De palanque* »..., *op. cit.*, p. 448. « É de crer que o público fluminense corresponda nobremente a uma ideia tão louvável e faça converter em realidade o que muita gente considera utopia. »

qu'en 1895, alors que la création de la *Sociedade* « *Teatro Brasileiro* » est en discussion, nous découvrons que « l'acteur Martins, aussi, est en train de penser à faire quelque chose pour le théâtre national. Il a aussi son projet, » raison pour laquelle Ferreira de Araújo lui offre ses applaudissements³³⁶. L'insistance du comédien à vouloir réhabiliter la scène fait de lui un personnage du défilé du *Clube dos Democráticos* de 1896, auquel nous avons fait allusion ci-dessus, selon la description d'un des chars allégoriques

Le Théâtre de Rio de Janeiro [...] était représenté par un danseur de matchiche, qui ne laissait pas s'arrêter la charanga, et deux figures – un clown et une femme nue. C'est cela effectivement notre théâtre, mais l'acteur Martins, installé sérieusement en haut du théâtre, disait – *Je vais réformer ça*³³⁷ !^[173]

Mais les professionnels ne sont pas les seuls à proposer de renouveler le théâtre, les amateurs et la société civile aussi en prennent l'initiative et fondent des associations pour contrer le déclin :

Arcádia brasileira – C'est le nom d'une société littéraire et scientifique que quelques académiques de cette capitale viennent de fonder, et qui a pour but l'instruction populaire et la régénération du théâtre national, desideratum qu'ils veulent atteindre concrétiser par la création de cours nocturnes d'histoire de la patrie et de langue vernaculaire, l'établissement de conférences publiques, la naissance d'une revue mensuelle, donnant son avis sur tous les drames qui seront mis en scène³³⁸.^[174]

C'est aussi en conformité avec « son *desideratum* : la régénération du théâtre national et de l'art dramatique³³⁹ » que la *Sociedade Dramática da Gávea* met en scène, après plus de deux décennies loin de la rampe, *Antônio José, ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.

Bref, les initiatives ne manquent pas, et elles sont si nombreuses que, parfois, les journaux en annoncent deux – et même plus – dans un même article, qui peut être écrit d'une manière qui donne l'impression que le journaliste est déjà assez accoutumé à ce genre de promesse et qu'il ne se laisse pas impressionner :

On parle beaucoup de théâtre national. Vrai Épiménide [*sic*] pour les uns, comme le sympathique Alberto Pires, qui veut l'arracher à son long sommeil ; pour les autres, comme le *Centro Artístico*, tout reste à faire. Celui-là veut faire la

³³⁶ *Gazeta de Notícias*, 15/04/1895. « Também o ator Martins anda pensando em fazer o que puder pelo teatro nacional. Também tem o seu projeto [...] »

³³⁷ *O Paiz*, 19/02/1896.

³³⁸ *A Nação*, 24/05/1873.

³³⁹ *Cruzada*, 01/05/1883. « [...] seu *desideratum*: a regeneração do teatro nacional e da arte dramática »

renaissance avec des vrais artistes, lauréats et acclamés par les publics brésiliens, Brandão [1844-1921], Balbina Maia, Wandeck et d'autres ; le second veut opérer le *fiat lux* avec le concours des amateurs de l'Elite Clube et du *teatrinho da Gávea*. Celui-ci fait monter sur les planches *O Badejo*, comédie en vers du brillant Artur Azevedo ; le premier va au coffret des gloires littéraires et ressuscite ce précieux bijou du théâtre brésilien *O Fantasma Branco*³⁴⁰.^[175]

Et cela ne se résume pas à ceux qui sont directement engagés dans la production du spectacle. En 1882 est fondé le journal *Gazeta dos Teatros*, entièrement consacré aux affaires théâtrales. Les quotidiens de Rio de Janeiro annoncent alors qu'il a été fondé par un « groupe de jeunes hommes intelligents et préparés, avec la flamme de l'enthousiasme dans l'esprit et un but ambitieux : essayer par les plus grands efforts d'élever le théâtre national, » le rédacteur de la *Gazeta da Tarde* souhaite alors une « longue et prospère existence pour le bien de l'art dramatique » à ce journal qui a un tel « but glorieux³⁴¹. »

Paladins et martyrs.

Comme nous pouvons l'observer par les mots d'encouragement destinés à tous ceux qui se proposent de faire quelque chose, se poser en défenseur de la cause du théâtre a pour conséquence une immédiate reconnaissance symbolique des pairs et un effet de distinction par rapport aux autres professionnels de la scène. L'enjeu doit être pris au sérieux et le « théâtre national » devient une institution de la plus haute importance qui ne peut être évoquée à la légère. En ce sens, citons un événement qui s'est passé en 1895 : une entreprise achète le théâtre Fênix Dramática et, après des travaux, décide de le rouvrir avec le nom de *Théâtre national*. En dépit des explications des imprésarios, qui promettent que la plupart des comédiens et une grande partie du répertoire seraient brésiliens, le choix de cette appellation provoque un émoi considérable dans le milieu théâtral et littéraire local :

Ce que nous n'arrivons absolument pas à comprendre est l'idée d'appeler le théâtre avec le titre pompeux de *Théâtre national*.

³⁴⁰ *Cidade do Rio*, 17/10/1898. « Muito se fala agora em teatro nacional. Verdadeiro Epiménide para uns, como o simpático Alberto Pires, que agora quer arrancá-lo do prolongado sono: para outros, como o Centro Artístico, tudo está por criar. Aquele intenta o renascimento, cercando-se de verdadeiros artistas, laureados e aclamados pelas plateias brasileiras, Brandão, Balbina Maia, Wandeck e outros: o segundo quer operar o *fiat lux* com o concurso dos amadores do Elite Club e do teatrinho da Gávea. Este leva à cena *O Badejo*, comédia em versos do brilhante comediógrafo Artur Azevedo; o primeiro vai ao cofre das glórias literárias e ressuscita esta preciosa gema do teatro brasileiro *O Fantasma Branco*. »

³⁴¹ *Gazeta da Tarde*, 06/05/1882. « [...] grupo de moços inteligentes e bastante preparados, como a chama do entusiasmo no espírito e um alvo alevantado: tentar pelos maiores esforços erguer o teatro nacional, à altura que deve ter. / É um objetivo glorioso e nós desejamos cordialmente que a *Gazeta dos Teatros* tenha longa e próspera existência para bem da nossa arte dramática. »

National pourquoi ? Croient-ils MM. Les Impresarios que ce nom n'a aucune signification, et qu'il peut servir d'étiquette à n'importe quelle mystification ? Ne savent-ils pas que ce qualificatif leur impose des compromis et des obligations qu'ils ne peuvent pas satisfaire ni tenir ? [...]

Que dira-t-il l'étranger qui arrive ici, qui va au *Théâtre national* pour connaître notre littérature dramatique, notre art et nos artistes et qui découvre que tout cela est étranger ?

L'entreprise ne voit-elle pas que le nom choisi peut même ressembler à une ironie, et que cette ironie est trop poignante et douloureuse pour notre pays et pour l'art national³⁴² ?^[176]

Les protestations sont entendues même au sein du Conseil municipal, où le conseiller Júlio Carmo critique la mairie pour avoir laissé l'entreprise adopter ce nom³⁴³.

La décadence du théâtre national crée la cause de sa régénération qui, enfin, ouvre le champ pour les candidats à régénérateurs. Ceux-ci peuvent composer alors une curieuse élite artistique, qui ne correspond pas nécessairement à ceux qui obtiennent le plus gros succès auprès du public, mais qui est composée de ceux qui ont résisté aux tendances du théâtre commercial et se sont battus pour le redressement de la scène nationale. Faute de succès commercial, ils peuvent jouir du prestige d'avoir maintenu leur intégrité artistique intacte et même composer une identité artistique autour de ce fait. Lors de la mort de l'acteur Martins, par exemple, les journaux se souviennent de lui comme du comédien et impresario qui est monté sur les planches pour la première fois avec la troupe de João Caetano, avant de continuer sa carrière dans le glorieux Ginásio Dramático et qui, pendant toute sa vie professionnelle, « s'est opposé à l'orgie du matchiche et de la pornographie qui, il y a vingt ans, a commencé à envahir le théâtre national³⁴⁴ » et qui « n'a jamais fait de la scène une piste de cirque à cheval³⁴⁵. » Ce sont ces paladins qui vont alors s'unir pour prendre l'initiative de réformer le théâtre :

Et, de cette façon, seulement le bon théâtre, celui dans lequel le drame allait en scène, est resté, peu à peu, à la merci de quelques dizaines de vieux amis du véritable art dramatique.

Toutefois, ceux-là n'ont pas constitué une force puissante, capable d'empêcher la chute totale du bon théâtre... et, donc, Furtado Coelho, Lucinda Simões et d'autres artistes, de fervents apôtres du culte dramatique, ont fui, horrifiés !

³⁴² *Jornal do Commercio*, 13/07/1895. »

³⁴³ *Jornal do Commercio*, 02/08/1895.

³⁴⁴ *Gazeta de Notícias*, 23/01/1917. « [...] se opôs à orgia do maxixe e da pornografia, que há vinte e tantos anos começou a invadir o teatro nacional [...] »

³⁴⁵ *O Paiz*, 23/01/1917. « [...] não tendo nunca transformado o palco em picadeiro de circo de cavalinhos. »

Et, dès lors, on considère comme une témérité le fait de vouloir faire représenter des drames, surtout dans les théâtres de la Cour et de sa proximité.

Un jour, pourtant, un grand mouvement patriotique s'est opéré en faveur du théâtre national. Un groupe d'hommes courageux l'a initié [la *Sociedade organizadora do teatro Nacional*]. Mais, encore une fois, l'essai a été infructueux³⁴⁶.^[177]

Comme nous le voyons par le langage employé, pas seulement dans cette dernière citation, comme dans d'autres au cours de cette thèse, les militants de la cause du théâtre national sont des croyants et des prêcheurs qui se sentent investis d'une mission presque religieuse, au nom de laquelle ils doivent s'unir :

Mais le zèle infatigable de ceux qui aiment l'art par le cœur, convaincus, ne refroidit pas et voilà que nous avons des paladins inlassables, possédés de la foi et résolus à lutter et à vaincre.

Dieu leur donne de la force et les inspire et, par la fraternité et l'unité de vue, ils constituent une respectable coopération, puisque grand leur engagement est grand et digne d'encouragement.

Le théâtre S. Luís va être l'arène de ces combattants, et les victoires seront sûrement répétées et signalées : des comédiens, qui ne sont pas des marchands, mais qui étudient et comprennent leur difficile et glorieuse mission, ne ménageront aucun effort, pour donner le plus grand prestige à leur projet.

Et ils comptent qu'ils ne seront pas seuls et désemparés dans l'audace inspirée de leur témérité artistique : au milieu de l'indifférence presque générale, dans laquelle s'est ruiné le goût public et dans laquelle sont mortes beaucoup de vocations, il y a encore des esprits supérieurs capables de les aider dans l'espoir que la plus belle et la plus difficile branche de la littérature ait un rapide développement, pour la gloire nationale³⁴⁷.^[178]

Au contraire, ceux qui font des concessions au goût des spectateurs prennent le risque de se voir censurer par leurs pairs. Notons à ce propos, que les plus censurés, nominalement, sont exactement ceux qui jouissent de plus de prestige auprès de l'élite intellectuelle. Ceux-ci se voient alors dans la situation d'être obligés de défendre leurs œuvres destinées au plus grand public comme le résultat d'une nécessité économique. En quelque sorte, la concession faite au goût du petit peuple ressemble à une trahison de la confraternité littéraire ou artistique, comme si, avec la participation aux hautes sphères de l'intellectualité nationale, venaient aussi de grandes responsabilités. C'est peut-être la raison pour laquelle ce sont précisément ceux-là qui sont parmi les plus engagés dans la cause et les plus actifs dans la proposition de solutions

³⁴⁶ *O Fluminense*, 28/11/1883.

³⁴⁷ *Carbonario*, 19/05/1882.

pour redresser le théâtre national. C'est le cas d'Artur Azevedo et de João Caetano, comme nous l'avons déjà vu, mais aussi de Furtado Coelho, qui, après avoir pris la direction du Ginásio, se voit dans l'obligation lui aussi de faire monter sur les planches des pièces plus légères pour contrer la concurrence des autres théâtres de Rio de Janeiro, surtout l'Alcazar. Cette décision lui vaut des censures de la part des commentateurs, comme un certain Y qui signe une tribune dans le *Correio Mercantil*, où nous lisons que l'art dramatique pouvait et devait espérer beaucoup du comédien,

Mais M. Furtado Coelho a laissé l'art comme il l'a trouvé, il n'a traité que de lui, il n'étudie que pour lui, et le théâtre est livré aux scènes comiques et parfois à un *lever du rideau* copiés ou traduits du *José do Capote*³⁴⁸ et du théâtre de la rue da Valla. [...]

Talentueux comme il l'est, M. Furtado Coelho doit comprendre que sa mission est autre. Le pays où il s'est fait artiste a le droit d'exiger davantage de son talent. [...] Il n'y a personne d'autre que vous qui possède les conditions nécessaires pour obtenir ce résultat [le redressement du théâtre national]. Et si S.S. ne prend pas cette croix sur ses épaules, si la réaction ne part pas de l'actuelle entreprise du Ginásio, la fin du théâtre national ne sera pas loin, et le public de cette capitale restera réduit aux opérettes de l'Alcazar et à sa parodie sur les plateaux³⁴⁹.^[179]

Cela est valable pour les musiciens aussi. Un pianiste – dont le nom n'est pas cité – dont l'acte, en apparence banal, de laisser son public choisir la dernière pièce d'un récital à Petrópolis, provoque la réaction indignée du compositeur et chef d'orchestre Francisco de Assis Pacheco (1865-1937), dans un article publié dans la *Gazeta Musical* et reproduit dans le journal *O Tempo*, où il fait un parallèle avec le cas de Furtado Coelho :

La presse fluminense s'est levée avec des cris de scandale, une fois, quand Furtado Coelho a dansé le cancan, sur les planches du [théâtre] Lucinda, avec le seul but de gagner sa vie, je ne dirais pas honorablement, mais en tout cas heureusement, l'homme la gagnait, cela est certain.

La presse a crié ; la critique s'est plainte dans une ostentation scintillante d'art et de bon goût ; quelques-uns ont même dit que le théâtre national était une utopie, en vue du cancan de Furtado...

Et cette même presse a annoncé avant-hier qu'un artiste notable du Brésil, « laissait le public choisir la pièce avec laquelle il devait terminer son concert à Petrópolis. »

³⁴⁸ *O senhor José do Capote, assistindo a representação do Torrador*, parodie à l'opéra *Il trovatore*, de Verdi, écrite par Paulo Midosi Júnior.

³⁴⁹ *Correio Mercantil*, 07/06/1866.

Mais ainsi je commence à croire que le succès de Visconti³⁵⁰, le joueur de piano, avec un chiffon sur le clavier, ou l'exécuteur de « choses », les mains dans le dos, était réel, absolument réel, et non la manifestation imbécile d'une partie ignorante de notre public.

« Une pièce au choix du public ! »

Quel est le but ? Sous quel prétexte ?

Si j'y étais et je demande la « *Maria Cachucha*³⁵¹ ? » ou le « *Quem comeu do boi?*³⁵² » [...]

Mais où est l'art ? Où est l'amour propre de l'artiste ? La décadence de cet homme est déjà si profonde qu'il faut recourir au charlatanisme narquois et con pour qu'il reçoive des applaudissements dans un concert rococo³⁵³ ?^[180]

Pour revenir à Furtado Coelho, le comédien assume ses « obligations » et se montre effectivement un membre engagé dans la lutte pour l'amélioration de la scène locale. Par exemple, c'est lui qui, en 1890, présente au ministre de l'Intérieur un projet de théâtre lyrique et dramatique signé par plus de 400 personnes³⁵⁴.

Dans ces conditions, la vie de l'artiste est vécue comme un martyr. Or, selon Andrea Marzano, le travail de construction d'une image positive de la classe artistique par Vasques passe par l'élection de João Caetano comme père fondateur qui, à côté de sa générosité déjà mentionnée, apparaît toujours comme un martyr, une figure continuellement en lutte contre de puissants adversaires³⁵⁵. Dans un de ses feuilletons, où Vasques s'adresse à l'empereur et demande sa protection au théâtre national, nous lisons que

victime d'une guerre sans nom et sans raison, le génie a frémi un jour et son cœur s'est brisé ! Beaucoup de fois il a pleuré, voyant l'œuvre des ingrats ! Il est allé en Europe, il voulait trouver la santé et la lumière ! [...]

Il était tard, le lion avait été vaincu, les ennemis du fils de Talma étaient victorieux, ils avaient arraché l'aide avec laquelle le gouvernement le protégeait et cette âme d'artiste qui a vécu pour le théâtre et pour l'art, ce maître de soi-même, qui a créé une école à lui, qui est aujourd'hui les remords de ses adversaires, cet homme [...]

³⁵⁰ Carlo Visconti, artiste italien qui apparemment a fait un grand succès dans les théâtres cariocas dans la première moitié des années 1890. Il était appelé « l'homme des voix multiples » pour être capable de chanter dans plusieurs tessitures vocales qui pouvaient aller de la soprano au baryton. Selon les descriptions de ces spectacles, il apparaissait en scène habillé en femme et chantait des arias d'opéras célèbres, ainsi que numéros de fado, de habanera et de chansonnettes françaises. En même temps il jouait au piano de plusieurs manières : les mains dans le dos, les yeux bandés, avec un chiffon sur le clavier...

³⁵¹ Chanson [*cantiga*] portugaise très populaire au XIX^e siècle, adaptation de la Cachucha espagnole.

³⁵² Tango pour piano solo d'un certain J.J. Barata, publié vers 1887 par la maison Buschmann & Guimarães.

³⁵³ *O Tempo*, 08/05/1893.

³⁵⁴ *Novidades*, 11/03/1890.

³⁵⁵ MARZANO A., *Cidade em cena...*, *op. cit.*, p. 166-180.

est descendu à la sépulture avec le cœur brisé et léguant à sa famille : GLOIRE ET MISÈRE³⁵⁶ !^[181]

Ensuite, il précise qui ont été ces ennemis de João Caetano, qui, toutefois, ont remporté une victoire à la Pyrrhus, car ils ont connu la faillite tout de suite :

La victoire obtenue par les adversaires de l'énorme génie, n'a rien apporté ni pour le théâtre brésilien ni pour l'art dramatique.

L'entreprise de Joaquim Heleodoro, créée avec ce but en particulier, est aussi tombée par terre, bien qu'elle ait été si brillamment aidée dans ces derniers moments par la plume de José de Alencar³⁵⁷.^[182]

Toutefois, précisons que les ennemis en question sont, en particulier, les auteurs qui étaient réunis autour du Ginásio Dramático. En effet, on raconte que c'est José de Alencar qui, au début des années 1860, a profité de sa position au sein de la commission du budget de la Chambre des députés pour supprimer les subventions au théâtre São Pedro de Alcântara afin de se venger de João Caetano, qui aurait refusé de jouer le rôle principal du drame *O Jesuíta*, fait qui aurait provoqué la colère d'Alencar, qui finit par exiger le retour du manuscrit de sa pièce³⁵⁸. L'acteur, selon ses biographes, sans appui officiel, aurait vu son état de santé s'aggraver et aurait finalement succombé, en 1863, à l'âge de 55 ans.

Notons, à ce propos, que Vasques lui-même, après avoir fait ses débuts dans le São Pedro de Alcântara, a été engagé par le Ginásio en 1857. Il dit que la *Sociedade Dramática Nacional*, la société qui succède à la compagnie de Joaquim Heleodoro à la mort de celui-ci, aurait lutté courageusement pour le théâtre national contre l'influence de l'Alcazar. Une lutte qu'il aurait continuée avec ses collègues, dans la Fênix Dramática, après 1868. Toutefois, le combat était vain et ils ont dû se plier à la volonté populaire. Ici, Vasques utilise le déjà connu argument de la nécessité qu'ont les artistes de survivre :

Fatigué d'une lutte de onze ans, sans espoir, sans aide, voyant que je ne réussissais rien, livré aux ressources d'artistes qui avaient besoin de vivre, j'ai attaqué l'ennemi dans sa propre forteresse ; j'ai écrit *Orfeu na roça*.

L'art a pleuré de honte, c'est vrai, mais mes collègues étaient sauvés³⁵⁹.^[183]

La bataille menée pour le redressement de la scène nationale est une lutte de l'individu contre la société, qui peut mener à l'isolement ou même à la complète ruine. Furtado Coelho,

³⁵⁶ *Gazeta da Tarde*, 29/11/1883.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ NETO L., *O inimigo do rei : uma biografia de José de Alencar ou A mirabolante aventure de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*, Rio de Janeiro,,Globo, 2006, p. 207-212.

³⁵⁹ *Gazeta da Tarde*, 29/11/1883. »

après son arrivée au Brésil, « a commencé un combat effrayant qui est encore en cours, la lutte de l'artiste contre un milieu antiartistique, lutte du talent contre le mauvais goût³⁶⁰, » selon les mots d'Artur Azevedo. Et Alfredo Pujol (1865-1930), dans le discours de réception de Cláudio de Sousa (1876-1954) à l'Académie brésilienne des lettres, où il raconte toute l'histoire de la décadence du théâtre national et le « martyr de nos artistes de théâtre, qui ont vécu dans l'illusion et dans l'espoir [...] et sont morts dans la pauvreté et dans l'oubli, sinon dans la misère et dans le mépris, » afin de souligner l'héroïsme du nouveau membre à choisir la littérature dramatique, raconte qu'il aurait vu Furtado Coelho à la fin de sa carrière, « vieux et malade, disant des monologues à un public à dix sous le fauteuil, sur une scène improvisée de lattes et de toiles de jute³⁶¹. »

Le comédien João Severiano da Costa Galvão (?-1891), plus connu comme « l'acteur Galvão », est lui-aussi passé par des souffrances semblables, si l'on en croit sa notice nécrologique :

Quand le théâtre National a commencé son déclin, quand Pena, Araguaia, Joaquim Manuel da Macedo, Alencar, Bocaiuva et d'autres ont commencé à être remplacés par des écrivains français et italiens, par la musique de Planquette, Offenbach, Lecocq, Galvão s'est recueilli pour un instant et il a pleuré sur les ruines de l'art : sur le cadavre de son maître João Caetano.

Plus tard, Galvão a voulu revivre le théâtre National et il a fondé une compagnie dramatique, mais le goût du public était déjà vicié par le *trololó*, comme on appelle les pièces ornées de musique, et l'artiste a dû tomber, pour se lever à nouveau et ainsi plusieurs fois, en lutte contre le sort, faisant des efforts, toujours endetté, victime de vraies misères, parce que Galvão ne voulait pas se compromettre, il n'a jamais voulu accepter des contrats dans divers théâtres qui l'appelaient.

Son idéal était le théâtre National ; c'était l'art dramatique tel qu'il l'a connu dans le temps du maître, avec tout sa rigueur artistique³⁶².^[184]

Bref, la lutte pour le redressement de la scène nationale est un combat solitaire contre un environnement hostile, une bataille qui est perdue d'avance et ressemble aux souffrances d'un saint – et ici, encore une fois, nous notons la récurrence des termes empruntés à la religion dans le débat. C'est Artur Azevedo lui-même qui, sans le vouloir, rapproche théâtre et religion

³⁶⁰ AZEVEDO A, « Furtado Coelho », *O Álbum*, p. 33. « Logo que Furtado Coelho aqui deu fundo, começou para ele uma luta medonha que dura ainda : luta do artista contra um meio anti-artístico, luta do talento contra o mau gosto. »

³⁶¹ PUJOL A., *Discurso de recepção* [en ligne]. Disponible sur <http://www.academia.org.br/academicos/claudio-de-sousa/discurso-de-recepcao> « [...] velho e enfermo, dizendo monólogos a uma plateia de dez tostões a cadeira, num palco improvisado de sarrafos e aniagem. [...] / [...] o martírio de tantos outros dos nossos artistas de teatro, que viveram na ilusão e na esperança [...] e morreram na pobreza e no esquecimento, quando não na miséria e no desprezo. »

³⁶² *Diário do Commercio*, 29/01/1891.

quand il dit, sur sa militance en faveur du théâtre Municipal, qu'il « ne prétend pas être comparé au Christ [...] mais croyez [le lecteur] que cette campagne en faveur d'une idée avec laquelle beaucoup sympathisent et que personne ne soutient est un vrai martyrologe³⁶³. »

Pour ceux qui ne peuvent pas supporter les épreuves, mais ne veulent pas souiller leur réputation, il reste une voie digne : la sortie. C'est le cas de l'acteur Martins, qui, « convaincu de l'inutilité de ses efforts, a préféré abandonner le théâtre³⁶⁴. » Quand Tomás Espiúca, qui avait abandonné la scène momentanément, demande au comédien Xisto Bahia (1841-1894) s'il devait reprendre sa carrière, celui-ci, dans une lettre rendue publique, le lui déconseille vivement. Après s'être plaint de la dépravation du bon goût, il exprime toute son amertume par rapport à sa propre condition et regrette de ne pas avoir quitté les planches quand il pouvait :

Tu es sorti quand se manifestaient les premiers symptômes de la décomposition générale [...]. Tu es sorti donc dans la meilleure des occasions : pourtant, je suis resté et j'ai été fait prisonnier de la contagion. Je suis resté, et aujourd'hui pour moi l'habitude est devenue loi, je ne pourrai jamais déroger, si je ne veux pas risquer de succomber dans la lutte. [...] J'ai donc dû sonner les cloches de clown, attacher la ceinture de paillettes et exécuter la pirouette de l'opérette³⁶⁵.^[185]

Pour ceux qui restent dans la lutte, il faut se résigner à un combat dont il ne faut attendre aucun gain personnel : les victoires, s'il y en a, sont toujours au profit de la collectivité. À ce propos, notons qu'une des critiques le plus souvent émises à l'encontre d'un artiste accusé de contribuer à la décadence du théâtre est l'accusation Selon laquelle il aurait œuvré uniquement pour sa gloire personnelle, ce que nous avons vu en particulier pour João Caetano. Au sujet de ce personnage, revenons à l'image créée par Vasques. Nous avons vu que, quand celui-ci lance la campagne en faveur de la construction d'un monument à la mémoire de son maître, il fait appel à la générosité par laquelle les artistes dramatiques sont connus. Or, d'après Andrea Marzano, la générosité est un des principaux éléments de cette identité sociale positive que Vasques veut construire pour les artistes dramatiques³⁶⁶. Une identité qui sert à la fois pour définir une position digne des comédiens face à la société et pour réveiller la conscience de classe au sein du groupe professionnel. Pour João Caetano, il écrit :

³⁶³ *A Notícia*, 25/10/1900. « Não julguem o leitor que pretendo ser comparado a Cristo, como o Sr. Andrade Figueira; mas creia que esta campanha em favor de uma ideia com que muitos simpatizam e que ninguém defende, é um verdadeiro martirólogo. »

³⁶⁴ *Gazeta de Notícias*, 23/01/1917. « Convencido da inutilidade dos seus esforços, preferiu abandonar o teatro. »

³⁶⁵ BAHIA X. « Carta à Thomaz Espiúca, » dans FARIA J. *Ideias teatrais...*, *op. cit.*, p. 590.

³⁶⁶ MARZANO A. *Cidade em cena...*, *op. cit.*, p. 175-180.

Aidé avec sept *contos de réis*, payant une masse salariale de six, avec seulement un *conto de réis* restant pour ses dépenses et ayant à charge une famille nombreuse, João Caetano faisait des miracles !

Il donnait des pensions à des veuves, il éduquait des orphelins, et son argent était toujours prêt pour venir en aide à un ami à qui la chance avait été défavorable. Il n'a jamais donné une aumône avec ostentation ; il avait toujours le souci de cacher les actes de bonté. Il a donné la liberté à beaucoup d'esclaves, sans que cela soit publié dans les journaux³⁶⁷.^[186]

Et, aux artistes dramatiques en général, il accorde à peu près les mêmes vertus :

Je vous connais tous et je sais ce que vous pouvez faire. Il y a dans vos cœurs un monde de générosités, votre poche gauche est toujours ouverte pour ceux qui y ont recours, sans que vous cherchiez à demander si vous aurez le même droit un jour. L'aveugle, la mère qui a besoin d'éduquer une fille, une famille nécessiteuse, une orpheline, un invalide de la patrie sans ressources, la *Caixa de Socorros D Pedro V*, la *Beneficência Portuguesa*, la liberté d'un esclave, enfin, toutes les associations de charité qui ont recours à votre bourse ou à votre travail, ils trouvent toujours le même appui, que vous dispensez avec un sourire aux lèvres, et, en plus, reconnaissant pour avoir donné votre aide pour une action dont la récompense est écrite dans votre propre conscience³⁶⁸.^[187]

En bref, Vasques fait appel à la mémoire de João Caetano, représentée comme un martyr, de façon à regrouper la classe artistique autour de la figure d'un grand nom du passé, qui sert de père fondateur du groupe, en même temps qu'il construit une image positive de sa classe professionnelle aux yeux de la société. Pour cela, il présente une série de traits qui seraient partagés par les comédiens, parmi lesquels une générosité hors du commun qui fait d'eux des bénévoles désintéressés travaillant au profit de la collectivité.

À ce propos, revenons à la biographie de Vasques écrite par Procópio Ferreira et publiée aux années 1930. Nous avons vu, dans le chapitre précédent que celui-ci avait construit, en quelque sorte, un lignage de comédiens brésiliens qui le lie lui-même à João Caetano par l'intermédiaire de la figure de Vasques. Notons que, pour introduire ce personnage-ci, son cadet pose, depuis les premières pages de son livre, le caractère comme une dimension fondamentale dans l'évaluation d'un comédien, puisque « la valeur de l'acteur est égale à la grandeur morale de l'homme », et Vasques « était une de ces créatures dont la bonté est telle qu'on ne sait pas s'il s'agit d'une vertu ou d'une maladie³⁶⁹. » La question est

³⁶⁷ *Gazeta da Tarde*, 13/12/1883.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ FERREIRA P., *O ator Vasques...*, *op. cit.*, p. 33. « O valor do ator iguala-se à grandeza moral do homem. Ele era uma dessas criaturas cuja bondade não chega a saber se é virtude ou doença. »

d'autant plus importante qu'un chapitre, le troisième, est entièrement consacré à sa générosité, où la prolifération de termes empruntés à la religion est étonnante : tout d'abord, parce qu'il commence le chapitre en définissant Vasques comme un saint, puis, dans la description de son caractère, il le compare à un missionnaire promouvant le catéchisme :

Vasques a donné au monde tout ce qu'il avait de pur et de bon, comme un missionnaire qui promeut le catéchisme. Il est allé au-delà de lui-même parce qu'il a traité plus du bien collectif que de son bonheur personnel. Pour bien le comprendre, il faut commencer par savoir qu'il a été plus qu'un grand acteur. Correa Vasques a été grand en tout, parce que, personnellement, il était énorme. Dans tout ce qu'il a produit, il a laissé la marque en bronze de son caractère. Il n'a rien réalisé pour l'égoïsme de la récompense. Il détestait les apothéoses qui enflent l'orgueil des hommes³⁷⁰.^[188]

Et ainsi, « avec la simplicité d'un Saint François d'Assise », toutes les actions de Vasques étaient « bénies, ointes de si sincère intention de grandeur collective, qu'elles étonnaient et faisaient taire les sentiments les plus inavouables [...] de la méchanceté humaine³⁷¹. » La générosité de Vasques revient plusieurs fois tout au long de la biographie, soit dans des commentaires faits en passant, soit dans les nombreux articles de presse et les commentaires que Procópio Ferreira reproduit dans leur intégralité, ainsi que dans la narration des causes dans lesquelles il s'est engagé, comme l'abolition de l'esclavage ou son intercession auprès du président Floriano Peixoto en faveur de la libération des détenus de la révolte de l'Armada. Mais il nous semble que la préoccupation avec Vasques allait au-delà du personnage en soi, parce qu'il 'était « une âme ouverte à toutes les expansions généreuses » comme tous « les vrais artistes³⁷² ». En effet, Procópio avait apparemment des préoccupations semblables à celles de Vasques quand celui-ci invoquait la mémoire de João Caetano, à commencer par le maintien de la cohésion de la classe : il se souvient que, après la mort du comédien, l'acteur José Machado Pinheiro e Costa (1850-1920), plus connu sous le nom de Machado ou Machado Careca, a commencé une campagne, en tout semblable à celle de Vasques en faveur du monument à João Caetano, pour la construction d'une statue à sa mémoire. Cette fois-ci, le projet ne sera pas réalisé, mais Procópio cite un passage de la *Revista Ilustrada* où l'initiative est saluée par son « bel esprit de classe la réalisation d'un engagement

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 57.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 58. « [...] com a simplicidade de um São Francisco de Assis, as ações saíam-lhe abençoadas, ungidas de tão sincera intenção de grandeza coletiva, que assombravam e faziam calar os sentimentos mais inconfessáveis [...] da maldade humana. »

³⁷² *Ibid.*, p. 61. « [...] o Vasques, como os verdadeiros artistas, era uma alma aberta a todas as expansões generosas. »

pris avec celui qui a été une des plus grandes gloires du théâtre brésilien³⁷³. » Le biographe en profite pour faire quelques commentaires sur la situation sociale des artistes dramatiques à son époque et le manque d'appui de la part du gouvernement, ce qu'il fait en l'opposant à l'époque de João Caetano et de Vasques, quand les comédiens jouissaient, selon lui, du respect social :

Il nous semble que le temps de splendeur, de prestige de nos acteurs est passé.
Et il est passé de manière vertigineuse. Aujourd'hui, notre profession ne constitue même pas une classe appuyée par les pouvoirs publics.
Quelle force, quel prestige social a l'acteur au temps présent ? – Aucun. Quand est-ce qu'un représentant du Gouvernement aurait le courage de toucher la poignée du cercueil d'un acteur ?
Quel est l'acteur qui vit dans l'estime familiale de la société ? Quel respect social lui est donné ?
Il est seulement le magnétiseur des foules, entre la distance – et quelle distance ! – qui sépare la scène du vaste public qui cherche à s'amuser... Il n'est pas rare qu'on l'attire d'épithètes de cet ordre : – « Des gens immoraux, des gens mal-nés, sans toit ni loi ³⁷⁴. »^[189]

Mais Procópio Ferreira cherche à faire une curieuse inversion de cette vision : pour lui, ce n'est pas le milieu artistique qui est corrompu, mais, au contraire, la société, car c'est dans la société que nous trouvons « le vol, le stellionat, la faillite frauduleuse, l'incendie criminel, l'adultère, le mariage de convenance, » des choses que nous ne trouverions pas dans la société artistique, où « l'ambiance est trop spirituelle pour permettre ce genre de crimes³⁷⁵. » D'après lui, le problème réside dans la situation économique, qui favorise la cupidité et l'appât du gain matériel en détriment des vraies valeurs. Ainsi, la société ne reconnaît pas la vraie mission du comédien, qui est celle d'un éducateur. En conséquence, l'artiste est marginalisé, non seulement dans la société au sens large, mais au sein de l'industrie culturelle elle-même :

Ce ne sont pas tous les esprits qui peuvent comprendre cela, surtout dans une époque où les appétits matériels transforment les hommes en bêtes sauvages. Pour ceux-ci, le travail artistique ne représente rien, face aux profits fabuleux de l'acier, du fer, du nitrate d'argent, etc... L'artiste n'existe pas dans le concept économique. Il est vu comme un parasite. À côté des fabricants de disques, d'instruments musicaux, de peintures, de papiers, des propriétaires des mines de gypse et d'autres

³⁷³ *Ibid.*, p. 72. « [...] belo espírito de classe a realização de um compromisso adquirido para com aquele que foi uma das maiores glórias do teatro brasileiro [...] »

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 73. « O roubo, o estelionato, a falência fraudulenta, o incêndio criminoso, o adultério, o casamento de conveniência, não vivem na sociedade artística. O ambiente é por demais espiritual para permitir semelhantes crimes. »

qui vivent de l'art, des gens considérés de *haute position sociale*, l'artiste représente le tragicomique rôle du *glorieux pauvre diable* ! Cette inversion de valeurs soutient le préjugé idiot de la supériorité de l'effet sur la cause³⁷⁶.^[190]

Ainsi, nous voyons que la référence à l'histoire s'insère toujours dans le cadre des préoccupations du présent. D'abord, les grandes figures du passé servent, en quelque sorte, comme repères identitaires d'un groupe professionnel. Mais l'histoire racontée est toujours celle d'une décadence, dans le sens où elle fait référence à un passé où les choses allaient mieux pour la classe. Cela s'explique, avant tout, parce que la condition décadente du théâtre est un appel à l'union, seul garant contre sa complète désintégration et l'unique moyen par lequel il est possible d'envisager une régénération que, d'ailleurs, les héros d'antan prouvent être possible – si un jour nous avons eu un João Caetano ou un Vasques, un José de Alencar ou un Martins Pena, pourquoi ne pouvons-nous pas avoir d'autres comédiens ou auteurs d'égal talent ? En ce sens, les individualités ne comptent pas et le vrai artiste travaille pour le collectif – tout profit personnel est considéré comme indigne – l'« homme nécessaire au théâtre » est quelqu'un qui « le sert continuellement et de toutes les manières possibles », quelqu'un qui « prend soin plus de lui que de lui-même » et qui « [est] toujours engagé dans un projet dans lequel [...] il n'obt[ient] rien³⁷⁷, » selon un article de João Luso (Armando Erse de Figueiredo, 1874-1950) sur le comédien João Barbosa Dey Burns. Toutefois, nous voyons bien que, pour ceux qui se font prometteurs de la mémoire du théâtre et de sa régénération, il y a des profits à tirer, en ce sens que cet acte a un effet de distinction et équivaut à revendiquer une position de leader au sein de son groupe – profits qui pour autant peuvent ne pas être assumés.

À ce propos, notons qu'Artur Azevedo a toujours juré que son « catéchisme en faveur du théâtre n'était pas fait pour son intérêt individuel ; [il] travaille pour les autres, pour ceux qui arrivent, pour ceux qui vont arriver³⁷⁸ » et pour

la civilisation intellectuelle de mon pays, pour la satisfaction de l'art et des lettres nationaux, pour que le Brésil, nation forte par le talent de ses fils, la terre de Martins Pena, Alencar, Macedo, Agrário, Pinheiro Guimarães, França Júnior, etc., ne soit pas, en matière de théâtre, un simple entrepôt commercial, une succursale infecte des cafés-chantants de Marseille et de Buenos Aires³⁷⁹.^[191]

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 74. Italiques comme dans l'original.»

³⁷⁷ Cité par *Ibid.*, p. 32. « João Barbosa era um homem necessário ao teatro. Servia-o continuamente e de todas as maneiras que podia. Cuidava muito mais dele do que de si próprio. Andava constantemente metido em projeto [...] que lhe não rendiam coisa alguma. » »

³⁷⁸ AZEVEDO, A., « 28 de março de 1895 », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 14. « A minha catequese em favor do teatro não é feita para o meu interesse individual; trabalho para os outros, para os que agora chegam, para os que hão de chegar. »

³⁷⁹ AZEVEDO, A., « 15 de agosto de 1901 », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 409.

Ainsi, la question ne se résume pas au groupe professionnel, mais elle engage toute la patrie. À ce propos, retournons encore une fois au festival au bénéfice du monument à João Caetano promu par Vasques en 1886. Joaquim Nabuco ouvre son discours en expliquant les raisons pour lesquelles il a décidé d'accepter l'invitation du comédien. D'abord, il dit vouloir honorer la classe théâtrale, comme un remerciement des agréables moments qu'il a passés dans le théâtre – ce qui montre déjà que l'événement engage tout le groupe professionnel. Puis, il exprime son désir d'honorer « l'initiative et les autres qualités de l'organisateur [...] : sa persévérance, qualité peu commune dans notre race, l'amour de sa classe, encore moins commun dans notre temps, et, le plus rare, son patriotisme filial, » ce qu'il comprend comme « le culte de l'actuelle génération par les générations qui l'ont précédée³⁸⁰. » Par rapport à ce que nous venons de dire, notons qu'il y a trois niveaux engagés dans les remerciements de Nabuco : en premier lieu, l'individu, Vasques, qui se distingue par ses actions ; puis, la classe professionnelle, qui est honorée grâce à l'initiative du comédien, qui apparaît alors comme un leader, et à l'affiliation à João Caetano ; et, enfin, la patrie, dont la grandeur est attestée par les grandes figures du passé, auxquelles il faut rendre hommage.

Retournons aussi aux chroniques de Vasques dans la *Gazeta da Tarde*, où, selon Marzano, le comédien utilise l'image de João Caetano pour construire une image positive des artistes dramatiques. Nous avons vu que le tragédien est opposé, dans ses textes, aux auteurs du Ginásio, qui, toutefois, ont succombé peu de temps après. En effet, nous avons vu que le discours sur la décadence du théâtre est dû, en partie, à une dispute pour la légitimité entre les différents groupes professionnels qui gravitent autour de la scène. Dans le cas de Vasques, sans surprise, c'est la chute du grand maître des comédiens, faute d'auteurs, qui déclenche le déclin du théâtre brésilien, comme dans un extrait où Vasques raconte une visite au tombeau de João Caetano le jour des morts :

Je voulais embrasser la pierre qui couvre João Caetano et lui dire :

– Maître, tu n'as pas été compris ; là où ton âme se cache, tu dois observer avec chagrin l'état dans lequel est arrivé le théâtre brésilien. Tu l'as dit :

« – Je meurs et le théâtre national meurt avec moi³⁸¹ ! »^[192]

³⁸⁰ Cité par FERREIRA, P., *O ator Vasques...*, *op. cit.*, p. 156. « [...] a iniciativa e as outras qualidades do organizador [...] : a perseverança, qualidade nada comum em nossa raça, o amor da sua classe, ainda menos comum em nosso tempo, e, mais raro que tudo, seu patriotismo filial. [...] o culto da atual geração pelas gerações de que ela procede. »

³⁸¹ *Gazeta da Tarde*, 08/11/1883.

Toutefois, nous avons vu que Vasques ne rejette pas nécessairement le théâtre sérieux tel que mis en avant par les écrivains réalistes – s’il a écrit *Orfeu na roça* et si sa compagnie a commencé à jouer l’opérette, ce n’est pas une volonté ou un projet personnel, mais avant tout une capitulation face à des conditions qui échappent à son contrôle. Nous avons déjà cité la chronique où le comédien saluait les efforts de la *Sociedade Dramática Nacional*, dont il faisait partie et qui, après la mort de Joaquim Heleodoro, payait « aux auteurs nationaux à peu près vingt-cinq *contos de réis* de droits pour leurs compositions, et, quand celle-ci n’apparaissent pas, elle représentait uniquement ce qu’il y avait de mieux dans le répertoire français et portugais³⁸². » En outre, comme le montre Marzano, le comédien, dans ses propres pièces et dans ses écrits, s’approche des auteurs réalistes en ce qui concerne la définition du théâtre comme un élément de base pour la formation de la nationalité et comme un outil pédagogique³⁸³. Et dans la même chronique où il narre ses lamentations sur le tombeau de João Caetano, dans la continuation de sa promenade par Rio de Janeiro, il raconte sa nostalgie en passant devant l’ancien siège de la *Sociedade Petalógica*³⁸⁴, quand il cite, de manière très respectueuse, quelques grands noms qui en ont fait partie, comme Henrique César Muzzio, Joaquim Manuel de Macedo et Machado de Assis. Enfin, rappelons que, déjà dans les pièces réalistes, et même avant, nous trouvons la même représentation de l’homme de lettres isolé, dans une lutte contre une société qui ne comprend pas sa mission, image semblable à celle qui est construite pour les comédiens. Plus important, Vasques élit un ennemi en commun, puisque « l’art a été écrasé par l’élégante bottine des *étoiles parisiennes*³⁸⁵. »

Ainsi, par l’évocation de la mémoire de João Caetano, Vasques, en même temps qu’il se distingue au sein du groupe et crée une identité autour de laquelle les comédiens peuvent se regrouper, semble aussi préoccupé à créer un esprit de groupe – et sur ce point nous sommes d’accord avec Marzano – capable d’englober tous les agents qui composent le spectacle carioca. Cela signifie que, tout en revendiquant une identité et en voulant asseoir l’autorité de son groupe au sein de la société du spectacle, il cherche aussi à effacer la scission qui est créée par l’appel à la lutte pour le théâtre national par l’affirmation d’intérêts communs.

Mais la question va plus loin, puisque c’est à partir de l’union de tous ceux qui sont sincèrement engagés dans la cause du théâtre national, que celui-ci peut être réhabilité. Il ne

³⁸² *Gazeta da Tarde*, 29/11/1883. « Pagou a autores nacionais perto de vinte cinco [*sic*] contos de réis de direitos por suas composições, e, quando estas não apareciam, só representava o que havia de melhor no repertório francês e português. »

³⁸³ MARZANO A., *Cidade em cena...*, *op. cit.*, p. 152-158.

³⁸⁴ Société fondée par le journaliste et éditeur Francisco de Paula Brito en 1840 dans sa librairie, où, jusqu’aux années 1860, se sont réunis de nombreux intellectuels sous le prétexte d’étudier le mensonge.

³⁸⁵ *Gazeta da Tarde*, 29/11/1883. Italiques comme dans l’original. « [...] a arte foi esmagada pela elegante botinas das *estrelas parisienses*. »

manque qu'un détail : l'appui gouvernemental. Ainsi, à partir de la dénonciation de la décadence du théâtre et de l'établissement d'une cause commune, on peut faire des revendications – et Vasques fait cela dans une chronique adressée à l'empereur :

Votre Majesté me connaît dans le théâtre depuis 1856.

Vous avez accompagné avec moi toutes les phases par lesquelles il est passé, jusqu'à l'état actuel.

Eh bien, monsieur, derrière ces ruines qui se trouvent encore debout, il peut surgir un nouvel horizon pour l'art dramatique : il suffit d'un souffle de votre majesté et le Temple se lèvera.

Les quelques prêtres, qui existent, courront pour compléter l'œuvre en bénissant le nom auguste de V. M. impériale³⁸⁶ !^[193]

Ensuite, il nie tout intérêt personnel dans cette correspondance à l'empereur le jour de l'anniversaire de celui-ci, au contraire, son seul but

[...] est le théâtre, est l'art que João Caetano m'a appris à adorer comme lui ; ce sont mes collègues, que je vois ici et là méprisés et à la merci de n'importe quel impresario du coin.

Votre Majesté, observateur comme vous l'êtes, doit avoir vu, doit connaître la différence qui existe entre le théâtre d'hier et le théâtre d'aujourd'hui.

La littérature dramatique a fui ; les bonnes vocations, qui pourraient apparaître, se cachent et les quelques acteurs, qui ont résisté au grand cataclysme, ont fait comme les cigales, ils ont chanté, ils ont chanté à tue-tête, pour ne pas mourir de faim³⁸⁷ !^[194]

Dans la séquence, il raconte toute l'histoire, que nous connaissons déjà, de la décadence pour, à la fin, réaffirmer l'importance du théâtre – « il est le miroir de la vie d'un peuple et de ses coutumes » – et faire un rappel de l'immoralité qui prédomine sur scène, avant de conclure son texte par une dernière évocation à la mémoire de João Caetano, dont l'âme, reconnaissante, demandera à Dieu de protéger la santé de Pedro II.

De cette façon, nous pouvons dire que le discours autour de la décadence du théâtre est, en même temps, un facteur de désunion et d'union de la société du spectacle. D'un côté, il promeut la désunion à cause des accusations qui sont échangées entre les divers groupes professionnels qui la composent, et qui s'accusent l'un l'autre d'avoir déclenché le déclin, ce qui signifie, *a contrario*, une affirmation de l'autorité du groupe sur les affaires théâtrales. En outre, à l'intérieur même de chaque groupe, il dégage une certaine élite qui détient la légitimité et qui apparaît comme un groupe de leaders altruistes capables de mener à bien la régénération

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ibidem.*

voulue de la scène nationale. Mais, de l'autre côté, il est aussi un facteur d'union dans la mesure où il est un appel au rassemblement, dans la mesure où la réhabilitation de la scène n'est pas possible sans le concours de multiples agents. Comme l'écrit un certain *Blondin*, la régénération sera faite par l'union de l'écrivain, de l'artiste, du critique et du public légitime :

Au lieu de réorganiser le théâtre national, c'est-à-dire, une chose qui n'existe pas en fait, je proposerai une guerre atroce à ceux que nous trouvons ici et là avec l'air de gens sérieux et connaisseur en matière d'art. Les vrais artistes et critiques, unis par un cri de guerre, dans une protestation atroce contre l'infamie irrévérente, fourniraient un grand service au futur théâtre national s'ils expulsaient du temple les histrions.

Un tel procédé, digne et noble, hissant le drapeau de la révolte contre la médiocrité prétentieuse, profiterait à l'écrivain de talent, à l'artiste de mérite et au public sérieux, de bon goût, qui aurait où passer une heure agréable en compagnie de sa respectable famille³⁸⁸.^[195]

En ce sens, la métaphore du temple religieux est particulièrement appropriée : il s'agit d'un petit groupe de fidèles qui communient ensemble autour de la cause du théâtre national dans une « chapelle » [*igrejinha*, « petite église » en traduction littérale], selon le terme employé par José Ângelo Vieira de Brito (?-1934) :

Le théâtre existe, mes amis. Ce qui n'existe pas encore est le milieu théâtral, la communion du public avec les artistes, l'intimité identifiée des artistes avec les auteurs, l'union de tous comme une force, la chapelle prospère qui commence à dominer. [...] Le jour où elle sera organisée et prospère, ouvrant aux fidèles les portes qui donnent l'accès à l'intimité des ouvriers et des forts – ce jour, mes amis, le public se bousculera dans la billetterie pour se disputer un billet, et on n'entendra plus parler de décadence ni d'éloignement [...] ³⁸⁹.^[196]

Mais il ne s'agit pas uniquement d'un théâtre en décadence, il est question du théâtre *national*, ce qui veut dire que le discours de la décadence n'est pas seulement une question artistique, il promeut aussi une forme de nationalisme qui n'est pas esthétique, mais qui fait de l'art scénique un élément important de la patrie. Or, nous avons vu que le théâtre – et la dramaturgie, en particulier – est né au sein d'un projet des Romantiques pour la nation qui mettait au cœur de la construction de l'identité nationale l'écrivain et sa « mission ». Si l'accent mis sur le caractère pédagogique de la dramaturgie semble perdre de l'importance au fur et à mesure que nous nous approchons de la fin du siècle, sans pour autant disparaître, le théâtre est toujours un marqueur fort de l'avancement ou du retard de la patrie – mesuré par

³⁸⁸ *Don Quixote*, n. 10, 30/03/1895, p. 6.

³⁸⁹ *A Notícia*, 04/01/1909. Italiques comme dans l'original.

la référence constante aux nations « civilisées » – et un objet d'émulation nationale. Ainsi, si le modèle de l'écrivain organique s'effrite peu à peu, les hommes de théâtre brésiliens trouveront toujours là une voie par laquelle ils peuvent demander la protection officielle.

La nation, l'État et le théâtre à la fin du XIX^e siècle

En effet, le discours de la décadence semble toujours vouloir attacher la scène au destin de la nation et le nationalisme semble alors un facteur fort de cohésion de toutes les classes professionnelles. Or, nous avons vu plus haut que, dans un premier temps, le nationalisme littéraire et théâtral brésilien apparaît comme une volonté de libérer les lettres et les arts de la tutelle de son ancien colonisateur portugais, dans un conflit qui trouve parfois une expression dans des situations qui engagent des intérêts bien concrets, comme dans la dispute qui oppose la troupe de João Caetano à la troupe dite portugaise dans la première moitié du siècle. L'établissement d'un dialogue direct avec Paris pouvait apparaître alors comme une manière de proclamer l'émancipation de la pensée brésilienne. Toutefois, à la fin du XIX^e siècle, l'hégémonie culturelle française semble devenir de plus en plus un fardeau pour une partie de l'intellectualité et des producteurs culturels brésiliens – et ce n'est pas hasard si, à cette époque, quelques intellectuels, surtout les excentrés, qui cherchent de nouveaux principes épistémologiques qui puissent servir de point de appui au renouveau ou même à l'émancipation de la pensée brésilienne, se tournent vers la pensée allemande, cas notamment de l'*Escola do Recife*³⁹⁰, où, par exemple, les propositions de Silvio Romero³⁹¹ (1851-1914), pour la critique littéraire, et de Tobias Barreto³⁹² (1839-1889), pour le droit sont, en grande partie, tributaires de la philosophie germanique.

Pour la littérature, Sébastien Rozeaux considère que le grand défi des écrivains brésiliens de la seconde moitié du XIX^e siècle est de créer chez le public, peu soucieux de l'origine des œuvres et trop habitué à avoir recours aux ouvrages d'auteurs étrangers, le « désir de lire », une entreprise encore plus compliquée si l'on tient compte du fait que les efforts pour l'émancipation de la littérature nationale sont indissociables de la diffusion des littératures européennes. Ainsi, en même temps que promouvoir des œuvres nationales s'impose comme un impératif, les écrivains se montrent incapables de pouvoir faire face à la concurrence outre-Atlantique. Cette situation, met à mal la mission de l'homme de lettres.

³⁹⁰ Pour une vision panoramique de la pensée de l'*Escola do Recife*, voir PAIM, A., *A filosofia da Escola do Recife*, São Paulo, Ed. Convívio, 1981.

³⁹¹ CHIARETTO M., « O nativismo crítico e germanista de Sílvio Romero », *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 21, n. 2, 2012, p. 145–160 ; KRAUSE, A., « "O gosto pelas coisas intelectuais tedesca". O pensamento alemão na *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero, » *Contingentia*, v. 3, n. 2, 2008

³⁹² PANTUZZI T., « O allemanismo em Recife e a primeira recepção de Nietzsche no Brasil, » *Cadernos Nietzsche*, 40-1, 2019, p. 160-92.

Puisque « sceller l'union nationale suppose, en effet, de posséder en partage une culture et des valeurs que la littérature est alors la mieux à même de diffuser, » les écrivains dénoncent les effets nocifs de l'hégémonie des lettres étrangères au Brésil, et ils auront comme principale source de mécontentement la médiocrité des œuvres, « dont la lecture aux effets délétères est un obstacle de plus sur le chemin du progrès vers la civilisation³⁹³. »

Or, en ce qui concerne le théâtre, en particulier, si Paris est la référence en matière théâtrale par rapport à laquelle on mesure le développement de la scène locale, c'est en grande partie sous l'impulsion de troupes françaises et européennes, à commencer par l'Alcazar, que le théâtre carioca se développe en direction d'un régime économique de plus en plus mondialisé dont le contrôle échappe entièrement aux agents locaux, en plus de privilégier des genres et des formes de spectacle dans lesquels on ne trouve aucune réminiscence des anciennes vertus pédagogiques propagées par les écrivains les plus consacrés du XIX^e siècle et qui donnent à voir une image de la société qui ne ressemble en rien au portrait édifiant que les hommes de lettres envisageaient de véhiculer. Ainsi, le théâtre français, en même temps qu'il est le moteur principal de l'unification du marché international et qu'il est la référence en ce qui concerne le spectacle, de la même façon que Paris est le « méridien de Greenwich » pour les « petites littératures », est aussi pointé du doigt comme le responsable de la décadence du théâtre. Cette ambiguïté marquera presque tout ce qui a été écrit sur le théâtre au Brésil. Et nous trouvons de nombreux parallèles entre le cas brésilien et celui d'autres pays. Notons, par exemple, ce que Joaquim Manuel de Macedo dit sur l'Alcazar :

Maligne sur tous les points de vue a été l'influence de l'*Alcazar*, plante vénéneuse française qui est venue prospérer et se propager dans la ville de Rio de Janeiro. L'*Alcazar*, le théâtre des calembours obscènes, des cancans et des exhibitions de femmes demi-nues, a corrompu les coutumes et a réveillé l'immoralité. L'*Alcazar* a déterminé la décadence de l'art dramatique et la dépravation du goût³⁹⁴.^[197]

L'espagnol Romero Quinones dit à peu près la même chose pour le théâtre de son pays en 1910 :

Cette imagination sale et cet esprit étranger qui se dévoilent dans le caractère libidineux du théâtre nous viennent de France ; comme une vague de boue, on fait perdre en Espagne le goût de l'art et de la beauté, la pudeur artistique et le côté exquis et spirituel de notre théâtre classique. Dans toute nation sobre et privée de richesses, l'exemple d'hommes qui gagnent beaucoup d'argent dans l'exploitation

³⁹³ ROZEAUX, S., *La genèse d'un grand monument national* », ..., *op. cit.*, p. 215-216.

³⁹⁴ MACEDO J., *Memórias da rua do Ouvidor*, Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, p. 156.

des spectacles licencieux excite les perversions morales et les vices qui se reflètent dans les modes, les coutumes et les habitudes malsaines³⁹⁵.

Bref, au-delà de la question de la moralité, ce qui ressort des commentaires sur le déclin de la scène est une évidente incapacité de la part des agents du monde du théâtre de contrôler la direction prise par son milieu, fait qui serait intimement lié à la mondialisation culturelle de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁹⁶.

Le commentaire de Quinones nous montre aussi que le caractère décadent du théâtre est directement tributaire de sa transformation en une entreprise économique. Au Brésil, les agents vont insister sur le fait que le théâtre doit être mis hors de la sphère économique, seule garantie de sa qualité littéraire et artistique. Par conséquent, tous vont lancer des appels à la seule instance capable de faire subsister un théâtre de grandes dimensions qui ne soit pas dans la dépendance du public : l'État. C'est ce que nous dit Machado de Assis :

La doctrine libérale de la concurrence appliquée au théâtre est préjudiciable au point essentiel de la question, et que nous voulons atteindre.

Créer au théâtre une école d'art, de langue et de civilisation, ce n'est pas une œuvre de la concurrence, cela ne peut pas être assujéti à ces mille éventualités qui ont fait, entre nous, du théâtre une chose si difficile et de l'art une profession incertaine.

Ce n'est que dans l'action gouvernementale, dans les garanties offertes par le pouvoir, dans son investigation immédiate, qu'est possible une création sérieuse et vraie³⁹⁷.^[198]

Même ceux qui se disent parmi ceux « qui sympathisent le moins avec l'intervention directe du gouvernement dans le développement des forces nationales ; dans ce cas, toutefois, » ils sont d'accord qu'« on ne peut pas se dispenser de son aide, car, sans elle, le théâtre sera de plus en plus décadent ; ses désastres seront incalculables³⁹⁸. »

³⁹⁵ Cité par GOETSCHEL P., *La 'crise du théâtre' ...*, op. cit., p. 212. Traduction de l'auteur.

³⁹⁶ Sébastien Rozeaux nous parle de l'amertume des hommes de lettres face à la désorganisation et à la perte de contrôle sur leur champ. Celui-ci devient alors de plus en plus multipolaire, peu hiérarchisé, avec la progressive immixtion d'acteurs non littéraires, comme l'éditeur et le lecteur. Cela entraîne une multiplication des appels à l'union qui, pourtant, cachent mal les voix désaccordées des acteurs. Il cite le théâtre comme un exemple extrême qui échappe au contrôle des écrivains, « qui assistent médusés à l'insolente vitalité d'une scène indifférente à leurs injonctions. L'essor, dans les années 1860-70, d'un art théâtral populaire, qui trouve ses racines dans l'œuvre de Pena et connaît son apogée à la fin du XIX^e siècle avec le théâtre d'Artur Azevedo, témoigne plus largement de la cohabitation délicate entre des conceptions radicalement différentes de sociabilité culturelle, en particulier dans la société urbaine, à mesure que s'affirment dans l'espace public de nouvelles formes de culture "populaire". » (ROZEAUX S., *La genèse d'un « grand monument national »...*, op. cit. p. 753) Toutefois, même les dramaturges et les artistes les plus populaires comme Artur Azevedo et Vasques semblent adhérer aux valeurs dominantes dans leurs discours, leurs travaux sont toujours défendus comme un fruit de la nécessité et personne ne semble contredire la décadence du théâtre.

³⁹⁷ ASSIS J., *Do teatro...*, op. ci., p. 253-254.

³⁹⁸ *Ilustração Brasileira*, 15/12/1877. « Pertencemos ao número dos que menos simpatizam coma intervenção direta do governo no desenvolvimento das forças nacionais: no caso poré, de que se trata, não se pode prescindir de seus auxílios; sem eles o teatro irá de queda em queda; seus desastres serão incalculáveis. »

Alors que, d'un côté, l'accumulation d'un patrimoine théâtral devrait favoriser la progressive autonomisation du monde du spectacle, de l'autre, avec la position de dominé occupée par le pays dans la sphère politique et économique à l'échelle internationale et l'intensification des échanges entre les deux côtés de l'Atlantique, les hommes de théâtre brésiliens auront du mal à imaginer une forme de salut qui ne résulte pas de leur subordination aux intérêts nationaux. De là les appels incessants pour que l'État prenne en main les affaires théâtrales et protège les productions nationales. La splendeur du théâtre national, de son côté, retombera sur l'éclat de la nation toute entière et sera une preuve du rang occupé par le pays dans le monde – c'est l'« échange » qui implicitement est proposé par les tenants de la cause du théâtre national.

Ainsi, nous pouvons dire que le nationalisme des hommes de théâtre brésiliens est directement tributaire de leurs possibilités de gains – économiques et symboliques – dans leur espace national. Notons, par exemple, les oscillations de Machado de Assis au sujet de l'origine des pièces représentées sur les scènes cariocas. En 1858, le jeune Machado attaque les imprésarios et directeurs à cause « des traductions qui énervent notre scène dramatique » et de « l'inondation de pièces françaises, sans le mérite de la localité et remplies d'équivoques, insipides parfois, et de gallicismes³⁹⁹, » fait qui, selon lui, empêche la création d'un théâtre national et raison pour laquelle il soutient, entre d'autres mesures, la création d'un impôt sur les traductions. Mais quand il traduit, l'année suivante, le livret de l'opéra *Pipelè, ossia il Portinaio di Parigi*, de Raffaello Berninzone (musique de Serafino Amedeo de Ferrari), adaptation des *Mystères de Paris* de Sue, il se montre plus ouvert à la présence étrangère sur les scènes nationales :

Pourtant, il faut se souvenir d'un certain préjugé. Je parle de la contribution des artistes étrangers qui, pour quelques susceptibilités patriotiques, efface la couleur nationale à l'idée de la nouvelle institution [l'Opéra National]. Ceux qui pensent ainsi semblent ignorer que le talent n'appartient à aucune localité, fait reconnu en Europe. L'Opéra, le Grand Opéra de Paris, la capitale des civilisations modernes, comment a-t-il commencé ? Avec cette contribution étrangère. [...]

Or, à Paris, où nous trouvons ces choses, il y a un Conservatoire de musique, initiative du gouvernement, et un théâtre établi. Si nous y trouvons cela, pourquoi entre nous, où il n'y a presque rien, devons-nous nous éloigner du talent étranger ?

³⁹⁹ ASSIS J., *Do teatro...*, op. cit., p. 112. « [...] traduções enervando a nossa cena dramática [...] inundaçãõ de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensorões às vezes, e galicismos »

Le talent est cosmopolite, il n'appartient à nulle part. L'opéra est national parce qu'il est chanté dans la langue du pays. Il ne s'agit pas de l'art dramatique, qui est une autre affaire⁴⁰⁰.^[199]

Enfin, dans un article de 1896 – quand Machado de Assis est déjà unanimement reconnu comme une des plus importantes personnalités littéraires brésiliennes et qu'il a abandonné depuis longtemps toute prétention dramatique, ce qu'il reconnaît dans ce même texte – où il discute du bien-fondé de la création d'un impôt sur les compagnies théâtrales étrangères pour protéger les nationales, il affirme que les partisans de l'universalisme en art ont aussi tort que les nationalistes, parce que l'art que nous trouvons dans les théâtres cariocas « n'est pas proprement brésilien, ni strictement français ; il est ce que nous pouvons appeler, par un mot composé, l'art franco-brésilien, » ce qui ne le dérange pas du tout, il s'agit tout simplement d'une « heureuse combinaison de Rio avec Paris ou Bordeaux⁴⁰¹. »

Une réappropriation politique du discours de la décadence ?

Évidemment, tout le bruit généré autour de la décadence du théâtre ne laisse pas le monde politique indifférent et quelques individus semblent vouloir obtenir des gains électoraux en se posant comme défenseurs de la cause du théâtre national, qui apparaît dans quelques programmes de candidats que nous avons trouvés dans la presse.

C'est le cas de Malvino da Silva Reis (1842-?). Celui-ci présente, en 1884, à la Chambre municipale de Rio de Janeiro, alors qu'il y était conseiller, un projet où sont demandés des subsides au gouvernement central pour l'organisation du théâtre national. La revue *O Mequetrefe* fait vœu que la demande du conseiller soit prise en compte par les pouvoirs publics – et dans ce cas, Malvino Reis aurait la gloire « d'avoir érigé la théâtre national⁴⁰². » Le plus important pour notre propos est de noter qu'il obtient une célébrité instantanée : tous les journaux vont louer son engagement. Pendant plusieurs mois, lui et son projet reviendront dans la presse et son nom sera souvent cité par les paladins de la cause du théâtre national. Ce ne semble pas être un hasard que l'année suivante, Malvino se présente comme candidat au poste de député pour le 6^e district de la province de Rio de Janeiro⁴⁰³ et que la défense du théâtre national apparaît dans son programme électoral :

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 630. « Essa arte [...] não é propriamente brasileira, nem estritamente francesa, é o que podemos chamar, por um vocábulo composto, a arte franco-brasileira. (...) uma feliz combinação do Rio com Paris ou Bordéus. »

⁴⁰² *O Mequetrefe*, n. 333, 1884, p. 7. « [...] de ter erguido o teatro nacional. »

⁴⁰³ Nous avons fait un petit exercice : nous avons tapé le nom « Malvino » dans le moteur de recherche de la collection de journaux et revues de la Bibliothèque nationale du Brésil et nous avons compté les résultats dans

Dans tous les pays civilisés, le Théâtre national est considéré une des principales nécessités, non seulement comme une école d'apprentissage de l'art dramatique, mais aussi comme une animation pour les dramaturges qui désirent se consacrer à cette branche de la littérature ; malheureusement, il n'existe pas d'institution de la sorte, non seulement pour former les artistes nationaux, mais aussi pour la régénération de nos mœurs, déjà si corrompues par les immorales opérettes qui actuellement sont représentées dans nos théâtres⁴⁰⁴.^[200]

Mais, en dépit de la sympathie exprimée par de nombreux critiques, chroniqueurs et hommes de théâtres, la candidature de Malvino da Silva Reis n'a finalement pas abouti et son projet tombe dans l'oubli après l'élection. Seul Dermeval José da Fonseca (1852-1914) s'en souvient brièvement quelques années plus tard :

En 1884, ce même jour, les journaux de la Cour ont publié la proposition du conseiller commandeur Malvino, faite à la Chambre municipale, pour qu'on érige et fasse marcher le Théâtre national, comme une chose qui s'appellerait le théâtre normal. Apparemment, le commandeur-conseiller a réussi son rêve : le théâtre national a tellement marché que personne ne sait où il se trouve maintenant⁴⁰⁵.^[201]

Si la candidature de Malvino a échoué, il reste cependant le fait que la cause du théâtre national peut bien être instrumentalisée pour des fins politiques. À ce propos, notons qu'Artur Azevedo utilise ses chroniques pour faire campagne au profit des candidats qui promettent de faire quelque chose pour la scène, comme lors des élections municipales de 1899, quand il recommande à ses lecteurs les candidatures pour le poste de conseiller [*intendente*] de Demerval da Fonseca, « grand ami de l'art et des artistes [...] qui promet de faire tout pour le théâtre, » et de l'écrivain Coelho Neto (1864-1934), dont il reproduit une lettre où nous lisons que l'homme de lettres se compromet, dans le conseil municipal, à « travailler pour le théâtre avec la même énergie avec laquelle j'ai toujours travaillé⁴⁰⁶. »

deux journaux pour les années 1883 et 1884. Étant donné que Malvino n'est pas du tout un nom commun, presque tous les résultats font référence au conseiller municipal. Dans la *Gazeta de Notícias*, ce nom apparaît sur 119 pages en 1883 et 166 en 1884. Dans le *Jornal do Commercio*, qui publie les actes des réunions du conseil municipal, le saut est encore plus spectaculaire : 215 et 458 résultats, respectivement. Nous ne voulons pas dire avec ici sa meilleure exposition médiatique est résultat uniquement le résultat de son projet pour le théâtre national, mais il nous semble que Malvino da Silva Reis cherche à se positionner de manière plus visible dans l'espace public en vue de ses ambitions politiques. Sa proposition pour le théâtre apporte une contribution à sa visibilité, puisqu'il attire les éloges d'un groupe restreint, celui des écrivains et des hommes de théâtre, qui, pourtant, occupent une place importante dans la presse et sont des animateurs du débat public.

⁴⁰⁴ *Diário de Notícias*, 05/10/1885.

⁴⁰⁵ *Gazeta de Notícias*, 25/01/1887.

⁴⁰⁶ AZEVEDO, A., « 19 de janeiro », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 308. « [...] grande amigo da arte e dos artistas [...] que promete fazer tudo pelo teatro [...] trabalhar lá dentro pelo teatro com a mesma energia com que aqui fora tenho trabalhado [...] »

En suivant les discussions, il nous semble que la simple subvention aux compagnies ne satisfait plus les hommes de théâtre, qui demandent des mesures plus concrètes au fur et à mesure que nous approchons de la fin du siècle. Avec la concurrence des troupes étrangères en tournée, quelques agents commencent à demander la création d'un impôt sur les spectacles des visiteurs. La création d'une école dramatique sous tutelle gouvernementale gagne de la force – et les exemples de l'Académie de Beaux-Arts et du Conservatoire de musique sont toujours cités. Surtout, on parle de plus en plus de « théâtre national » comme d'une institution publique, dont le modèle le plus cité est celui de la Comédie-Française, c'est-à-dire, un théâtre « normal », pour utiliser une autre expression qui apparaît souvent dans les débats.

Toutefois, le gouvernement central se montre de moins en moins enclin à venir en aide à l'activité théâtrale. Nous avons vu que, dans les années 1860, le renouvellement des loteries au théâtre lyrique a été refusée et que la subvention à la troupe de João Caetano a été supprimée. Jusqu'au début des années 1870, plusieurs imprésarios et compagnies feront des demandes de subvention⁴⁰⁷, mais aucun des requérants n'aura de succès. La seule exception semble avoir été une manœuvre mise au point par l'exécutif, en 1862, pour contourner le législatif et venir en aide l'Opéra national, devenue alors Compagnie d'Opéra national et italien, fait qui provoque la colère de Joaquim Manuel de Macedo à la Chambre des députés⁴⁰⁸.

Mais le théâtre ne disparaît pas des préoccupations des députés. En 1861, le ministre de l'Empire, José Ildefonso de Sousa Ramos (1812-1883), nomme une commission, confiée à José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo et João Cardoso de Menezes e Sousa (1827-1915)⁴⁰⁹, chargée de « revoir le contrat existant entre le gouvernement et le théâtre subventionné, indiquer les modifications nécessaires, ou proposer un nouveau projet de contrat, pour donner naissance et assurer une existence longue et utile au théâtre national⁴¹⁰. » La commission rend son avis – avec lequel est en désaccord Macedo, qui présente son propre avis – l'année suivante. Toutefois, quand Cardoso de Menezes revient sur le sujet, en 1873, il

⁴⁰⁷ *APB*, 1861, t. IV, p. 348 ; *APB*, 1862, t. III, p. 124, 155 ; *APB*, t. I, p. 95 ; *APB*, 1870, t. II, p. 50, *APB*, 1871, t. II, p. 46.

⁴⁰⁸ *APB*, t. II, 1864, p. 201. Selon les plaintes de Macedo, la loi n.º 979, du 15 septembre 1858, octroyait 36 loteries à l'Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, dont 12 étaient destinées à la subvention de la compagnie et 24 à la construction d'un nouveau théâtre. En 1862, l'entreprise avait déjà utilisé les 12 loteries pour sa subvention sans pour autant avoir commencé la construction du nouveau théâtre. C'est alors que le ministre de l'Empire aurait autorisé un détournement des loteries destinées à la construction d'un théâtre, qui seraient appliquées pour le maintien de la compagnie.

⁴⁰⁹ João Cardoso de Menezes e Sousa (1827-1915). Ancien élève de l'Académie de Droit de São Paulo. Poète, journaliste, traducteur et professeur. Il a reçu de titre de Baron de Parapiacaba en 1883.

⁴¹⁰ *Correio Mecantil*, 30/11/1861. « [...] rever o contrato existente entre o governo e o teatro subvencionado, indicando ao mesmo tempo as modificações necessárias, ou antes propondo um novo projeto de contrato, que possa dar nascimento e existência longa e útil ao teatro nacional. »

se plaint que presque rien n'a été fait. Selon lui, la commission proposait la « construction d'un édifice destiné à la représentation du drame moderne » et la réorganisation du Conservatório Dramático, qui aurait cinq membres et dont la fonction principale serait l'exercice de la « censure sur les pièces dramatiques, sur l'aspect de la morale et de la religion, en ce qui concerne les théâtres non subventionnés, et aussi sur l'aspect littéraire en ce qui concerne ceux qui reçoivent des subsides du gouvernement⁴¹¹. » Mais le Conservatório fut réellement refondé en 1871 – après avoir été supprimé en 1866 – selon les suggestions de la commission. Dans le décret qui l'a réorganisé – celui n.º 4666 du 4 janvier 1871 – il était prévu une subvention à une compagnie carioca qui accepterait de jouer les pièces recommandées par cette institution Mais l'élú regrette que cette subvention n'ait pas encore été voté.

C'est, donc, la première partie de l'avis de la commission que Cardoso de Meneses essaiera d'avancer en 1873, par la fondation de ce qu'il appelle un théâtre « normal »⁴¹². Son projet est intéressant puisque c'est la première fois qu'on discute au Parlement la création d'une compagnie de théâtre officielle. Dans son long discours en faveur de son idée, le député présente un mélange de tous les arguments avancés depuis longtemps par les paladins de la cause du théâtre national – la scène comme école de morale, la proximité avec la religion, sa capacité à guider le peuple, l'homologie entre le niveau du théâtre et le rang de la nation...

Après avoir commencé à l'enfance de la civilisation comme une solennité religieuse, converti ensuite en une tribune populaire, le théâtre a revêtu dans sa dernière phase la physionomie d'institution formatrice de la morale et des mœurs, d'école de littérature, de langage et de beaux-arts, étant considéré aujourd'hui comme un stimulant des luttes de la pensée et une arène brillante pour les conquêtes du génie.

C'est comme institution formatrice des coutumes qu'un des plus éminents publicistes modernes met le théâtre sous la vigilance publique, lui consacrant, dans son traité, un chapitre dans lequel s'inscrit le théâtre, celui des cultes religieux.

Comme tribune, qui peut exposer des exemples de liberté et de patriotisme ou prêcher des doctrines subversives contre l'ordre et la sécurité publique, qui, d'un moment à l'autre, peuvent se traduire par des mouvements armés, le théâtre doit être sous l'action directe du gouvernement. [...]

⁴¹¹ *APB*, 1873, t. V, p. 204-205. « [...] construção de um edifício destinado à representação do moderno drama [...] censuras sobre as peças dramáticas, sobre o aspecto da moral e da religião, quantos aos teatros não subsidiados, e também sobre o literário quanto aos que obtivessem subsídio governo. »

⁴¹² Notons que ce n'est pas la première fois que l'expression « théâtre normal » apparaît dans la chambre. En 1862, Remigio de Sena Pereira, directeur du *Atenue Dramático*, demande une subvention de 2 :000\$ mensuels pour la création d'un théâtre normal. Toutefois, il est évident qu'il ne s'agit pas d'une compagnie sous tutelle de l'État. (*APB*, 1862, t. III, p. 155)

Pour que le théâtre exerce son influence civilisatrice, il est nécessaire que le bras puissant de ceux qui tiennent les rênes de la suprême administration d'un État et conduisent habilement l'esprit du siècle, ouvre dans la scène un concours de gloire, auquel peuvent participer toutes les productions du génie humain, qui exaltent et mettent en relief les actes de vertu, les modèles d'héroïsme, et toutes les nobles idées et les sentiments généreux, qui constituent la force et la grandeur d'une nation⁴¹³.^[202]

Ensuite, il fait un rapide détour historique : il soutient que la scène française n'existe qu'à partir du moment où Louis XIV a converti le théâtre en institution régulière avec la création de la Comédie-Française et que Napoléon a sauvé l'art dramatique français, qui menaçait de sombrer à cause de la concurrence dérèglée, par le décret de Moscou. Il cite comme contre-exemple les subventions accordées à João Caetano pour montrer l'insuffisance de l'aide pécuniaire aux entreprises privées : sans édifice destiné au théâtre national, ni réglementation, ni écoles pour éduquer les artistes, entreprise après entreprise s'organisaient avec le seul but d'obtenir des profits financiers et, rapidement, chaque nouvelle compagnie déclarait faillite, ce qui laissait les artistes dans une situation très précaire et décourageait tous ceux qui ressentaient une vocation pour la scène. Ainsi « progressait à pas gigantesques la décadence de l'art dramatique⁴¹⁴. » Cardoso de Meneses présente une série d'études et de correspondances échangées entre des ministres et des personnes qui peuvent apporter des contributions à son projet, où plusieurs questions et estimations sur l'institution proposée sont objet de discussion. Enfin, son projet, cosigné par Alfredo d'Escragnolle Taunay, prévoyait 500:000\$ pour la construction d'une maison « compatible avec l'état de notre civilisation, qui demande une œuvre de haute architecture, sans pourtant ni richesse ni splendeur⁴¹⁵, » ainsi que 100:000\$ réis mensuels pour les subsides du personnel artistique, des écoles et du Conservatório Dramático, en plus de la création d'un lycée d'art dramatique, la réglementation de l'administration du théâtre normal et des autres théâtres de la Cour, la création d'une caisse de secours dramatique, l'établissement d'un plan de retraite pour les artistes et la création de prix pour les auteurs des meilleures compositions dramatiques. Le projet reçoit un avis très favorable des commissions réunies de l'instruction publique et des finances, pour qui « le projet satisfait à une demande générale de l'opinion publique pour restaurer l'art dramatique, actuellement en décadence⁴¹⁶. »

⁴¹³ *APB*, 1872, t. V, p. 204.

⁴¹⁴ *Ibid.* « [...] progredindo a passos gigantescos a decadência da arte dramática. »

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 206-207. « [...] compatível com o nosso estado de civilização, que reclama uma obra de alta arquitetura, embora sem riqueza nem esplendor. »

⁴¹⁶ *APB*, 1873, t. II, p. 110. « [...] o projeto satisfaz a um reclamo geral da opinião pública par restaurar a arte dramática, atualmente em decadência. »

Toutefois, cela ne suffit pas pour convaincre tous les élus. Le principal opposant à l'idée est un ancien ennemi des subventions au théâtre, Martinho Álvares da Silva Campos. Celui-ci, en plus de considérations budgétaires, met en question la priorité donnée à la création d'un établissement théâtral par rapport à d'autres questions qu'il juge plus importantes. Il cite notamment l'idée de la création d'une université et le projet de réorganisation de l'éducation publique, et il rappelle que les écoles supérieures coûtent bien moins que les 500:000\$ promis à la construction de l'édifice. « L'influence du théâtre sur l'éducation publique et dans l'amélioration des mœurs est donc plus efficace et plus désirable que celle des établissements d'instruction⁴¹⁷ ? », se demande-t-il. En outre, il avance comme argument que la population de Rio de Janeiro préfère le théâtre lyrique au dramatique – et, ici, il rappelle les loteries qui, dans les années, avaient été destinées à la construction d'un théâtre lyrique, projet qui n'a pas été concrétisé. – et que vouloir égaler les nations « civilisées » serait une prétention ridicule :

Vouloir rivaliser avec les nations les plus civilisées dans une question de cet ordre est une prétention ridicule et donc absolument irréalisable, parce qu'il nous manque les artistes, il nous manque les auteurs, il nous manque tout et il nous manque surtout le seul élément qui peut créer l'art, c'est-à-dire l'animation d'un public plus nombreux : il est nécessaire d'avoir de grandes villes comme Paris, comme Londres et comme les villes d'Europe et des États-Unis, qui, d'ailleurs, n'ont pas la prétention de vouloir rivaliser avec les autres nations plus anciennes et plus peuplées⁴¹⁸ !^[203]

Ce que nous notons dans toute cette discussion est une discordance sur la façon dont le spectacle participe au niveau de « civilisation » du pays : tandis que les hommes de lettres et de théâtre veulent une scène qui soit à la hauteur de la civilisation de la nation, comme un témoignage aux yeux du monde de la grandeur de celle-ci ou comme une manière d'accélérer son ascension au rang des pays civilisés grâce aux vertus pédagogiques du théâtre, ce qui veut dire que les artistes et les professionnels de la scène seraient une sorte d'avant-garde destinée à guider le peuple ; les opposants, au contraire, jugent que le théâtre est dans l'arrière-garde et suit de manière presque mécanique l'évolution de la nation – pour Martinho Campos, par exemple, « quand notre ville arrivera à l'état de richesse et de civilisation auquel j'espère qu'elle arrivera dans quelques années, les théâtres se lèveront sans aucun coût pour l'État ; avant cela, tout est inutile, et l'argent dépensé ne profitera qu'à quelque spéculateur⁴¹⁹. »

⁴¹⁷ *Ibid.*, t. IV, p. 273. « Pois a influência do teatro na educação pública e no preconizado melhoramento dos costumes é mais eficaz e mais desejável do que a dos estabelecimentos de instrução? »

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 274. « Quando a nossa cidade tiver chegado ao estado de riqueza e civilização a que espero que em muito poucos anos chegará, os teatros se levantarão sem ser à custa do Estado; até então são inúteis, e os dinheiros por tal pretexto despendidos só aproveitaram a algum especulador. »

Mais, à la base de cette discussion, il y a toujours des intérêts bien plus concrets. Dans les discours de Martinho Campos c'est bien évident, puisqu'il avoue que « ce projet est très utile pour nous de l'opposition » car « la majorité voit dans ce miroir la politique du cabinet⁴²⁰, » avant de passer aux attaques contre le gouvernement, qui occupent une page entière des annales.

La discussion sera finalement reportée et la question théâtrale disparaît pour quelques années de la chambre. En 1879, Joaquim Manuel de Macedo présente un nouveau projet de théâtre normal en tout pareil à celui soutenu par Cardoso de Meneses, à la différence qu'il serait né d'un contrat entre le gouvernement et Sizenando Barreto Nabuco de Araújo et serait subventionné par un impôt volontaire sur les billets de spectacles vendus dans la capitale⁴²¹. Pour être bref, le projet est approuvé par les députés, mais il arrive au Sénat assez modifié, notamment en ce qui concerne son financement, une fois que l'idée d'un impôt volontaire a été remplacée par la création de loteries. Dans la chambre haute, après un avis favorable de la commission de commerce, agriculture, industrie et arts, le projet est mis de côté et n'est même pas discuté⁴²². Une dernière initiative en faveur du théâtre national avant la proclamation de la République a été prise par le député Afonso Celso (1860-1938), qui, en 1888, présente un projet de création d'un prix littéraire pour les auteurs dramatiques. Mais, encore une fois, la discussion est suspendue et n'est pas reprise⁴²³.

En résumé, le discours sur la décadence du théâtre n'est pas anodin et ne peut pas être rejeté comme un simple préjugé de la classe dominante contre un art « populaire », comme le suggère une bonne partie de l'historiographie du théâtre brésilien des dernières décennies. Tout d'abord, le diagnostic du déclin de la scène nationale fait partie des stratégies des individus pour se situer à l'intérieur de cette société du spectacle et, notamment, pour certains d'entre eux, pour revendiquer un rôle de leader : la manipulation de la question par les agents permet qu'ils se situent les uns par rapport aux autres et se disputent l'autorité sur la matière, ainsi que les possibles gains sur les plans symbolique et économique. Puis, la question est centrale pour la formation de groupes au sein de cette même société : il faut chercher des remèdes pour la « maladie », ce qui ne sera fait que par des initiatives collectives, souvent

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 275. « Este projeto, para nós da oposição, tem grande utilidade; a maioria tem aqui neste espelho a política do gabinete. »

⁴²¹ *APB*, 1879, t. I, p. 198.

⁴²² *ASIB*, 1879, v. 5, p. 141 ; v. 6, p. 48, 478.

⁴²³ *APB*, 1888, v. 2, p. 267, 301-302.

mises sous la tutelle d'un chef, quelqu'un qui possède un grand charisme au sein du monde du spectacle local. Mais la discussion constitue également un appel au rassemblement de tous les agents des divers groupes professionnels en vue de trouver une place pour le théâtre au cœur de la société brésilienne, mais les intérêts au sein du monde du spectacle sont divers et la conciliation entre eux se montre assez compliquée.

En ce sens, l'affirmation de décadence, par la référence à un âge d'or et à de grandes figures du passé, devient aussi un instrument de construction d'identités collectives qui vont se disputer l'hégémonie. Ainsi, les leaders sont en quelque sorte des « entrepreneurs de mémoire ». Ils construiront des mémoires multiples qui se présenteront toujours comme universelles et qui, comme plusieurs auteurs l'ont déjà affirmé, sont construites en fonction des enjeux du présent⁴²⁴. Ainsi, la décadence du théâtre produit aussi une continuité, qui, par l'écriture d'une histoire du théâtre brésilien, lie, par exemple, João Caetano à Procópio Ferreira, comme nous l'avons vu. Notons, à ce propos, qu'après la mort d'Artur Azevedo, en 1908, qui était reconnu presque unanimement comme le grand leader du théâtre national entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, ceux qui se battront pour le théâtre national se poseront comme ses héritiers. En 1910, lors de l'inauguration de l'École dramatique municipale de Rio de Janeiro [*Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro*], son initiateur et premier directeur, l'écrivain Coelho Neto, est placé comme le continuateur de l'œuvre d'Azevedo :

C'est à lui, Neto, qu'on doit la réalisation de cette idée : il a été son plus grand ouvrier, donnant une continuité à la lutte tenace et persistante d'Artur Azevedo, qui, pendant plusieurs années, de manière continue, avec insistance, sans relâche, pour elle s'est battu et s'est fatigué.

Neto a repris la plume infatigable que la mort a arraché de la main d'Artur, et comme un héros résolu, dans l'avant-garde, seul, sans prendre garde aux risées et aux insultes, il a continué, en allant de l'avant, luttant, employant dans cette grande œuvre le prestige de son grand nom – et il vient de vaincre⁴²⁵.^[204]

Également, lors d'un hommage à Pedro Augusto Gomes Cardim (1865-1932), fondateur de la Companhia Dramática Nacional, en 1920, la mémoire d'Artur Azevedo est évoquée par le comédien João Barbosa :

Un jour, Artur Azevedo t'a écrit, en t'appelant son compagnon, son ami et plus que son ami, son frère de croisade en faveur de notre théâtre. Tu as pris un engagement sacré en l'honneur de sa mémoire et tu l'as respecté. Grandes et cruelles ont été tes

⁴²⁴ Voir par exemple l'œuvre classique de HALBWACHS M., *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1968.

⁴²⁵ *A Imprensa*, 18/04/1910.

déceptions, mais tu n'as pas encore vacillé dans ta lutte. Tu es le même soldat courageux et fort qui n'arrête le combat que quand tu as perdu la vie. Aucun intérêt rémunérateur ne te guide, la seule chose qui t'anime est l'ardent désir insatisfait de réalisation de ton idéal⁴²⁶.^[205]

Bref, la lutte pour la régénération du théâtre national est une croix que chaque génération reçoit de ses aînés. Une croix qui confère une très haute estime à celui qui la porte.

Finalement, la question dépasse largement les limites du monde du spectacle local et gagne une notable autonomie par rapport à ce qui se passe sur les planches. Le « théâtre national » peut devenir alors un simple prétexte pour déclencher la polémique – un procédé qui peut très bien être adopté par quelques individus qui veulent se faire connaître –, engager une conversation, voire provoquer des duels d'érudition. Les journaux, bien sûr, sont très heureux d'accueillir ces discussions, qui peuvent apparaître au lecteur comme une forme de divertissement semblable à un spectacle auquel on assiste. Toute cette pléiade de textes, si divers soient-ils, a son importance dans la mesure où elle aide à produire la croyance dans la décadence du théâtre national tout simplement en fonction de son affirmation incessante, à tel point que quelques auteurs se demandent si le théâtre n'est pas en décadence justement parce qu'on ne parle que de ça, comme José Ângelo Vieira de Brito :

On nous dit en crise. C'est possible ; mais le pire est que l'on dit cela à chaque pas, à chaque instant, de manière répétitive, à propos de tout. Le public écoute tellement cela qu'il se laisse convaincre que ce qu'il voit tous les jours est décadent. Parfois, il ne l'avait pas encore remarqué, mais on le dit et on le répète tellement, qu'il finit par s'en rendre compte. C'est mal. [...]

Le public n'est pas imbécile au point de ne pas savoir juger par lui-même, de ne pas remarquer la décadence si décriée. Mais il est prouvé que la répétition, la réitération constante, quotidienne et impertinente de cette vérité, a beaucoup contribué et est même la principale explication à l'éloignement du public.

[...] si à notre première opinion pessimiste on ajoute toutes les opinions, si tous commencent à dire et à répéter que ça va de pire en pire ; si tous les jours toutes les opinions sont unanimes à dire que le théâtre est un bordel – on assume idée que cette opinion est une vérité et on n'y retourne plus pour vérifier son état⁴²⁷.^[206]

⁴²⁶ *Gil-Blas*, n. 87, 07/10/1920.

⁴²⁷ *A Notícia*, 04/01/1909.

Chapitre 3. Optimisme et désenchantement : le théâtre brésilien fin-de-siècle.

Les années 1870 et 1880 sont une époque de progrès économique pour le Brésil, qui trouve dans le marché international une situation favorable pour ses produits, surtout le café. Toutefois, ce progrès ne profite pas au régime monarchique qui, au contraire, ne cessera pas de s'affaiblir à cause de la pression de nouveaux acteurs qui montent sur la scène politique nationale et des crises qui ébranlent ses piliers de sustentation. Tout d'abord, la guerre de la Triple-Alliance (1864-1870)¹, bien que gagnée par le Brésil et ses alliés, rend la politique brésilienne plus complexe dans la mesure où l'armée devient un acteur politique de première importance au point de devenir un problème pour la monarchie avec la « question militaire² » dans les années 1880. De plus, la « question religieuse³ » aux années 1870 ébranle les relations de la monarchie avec l'Église. En outre, le développement économique lui-même permet la consolidation de nouvelles classes sociales qui ne trouveront pas dans la politique impériale une expression répondant à leurs aspirations – c'est le cas de la classe moyenne urbaine, encore modeste mais à effectifs grandissants, ainsi que des producteurs de café qui s'installent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans les nouvelles zones agricoles de l'ouest paulista. En même temps, la décadence de la grande plantation au nord du pays crée des mécontentements parmi l'élite traditionnelle. Enfin, avec l'abolition de l'esclavage en 1888, la monarchie perd ses dernières bases de sustentation et son renversement devient inévitable face à un mouvement républicain en plein essor.

¹ Plus connu au Brésil sous le nom de guerre du Paraguay, ce conflit oppose Brésil, Argentine et Uruguay au Paraguay. Événement complexe, où se mêlent des disputes de frontières et des intérêts impérialistes aussi bien sur le plan régional (les interventions de Brésil, de l'Argentine et du Paraguay dans la politique interne uruguayenne) que sur le plan mondial (l'action de l'Angleterre), il s'agit d'une des questions les plus controversées de l'historiographie brésilienne jusqu'à ce jour. Voir CHIAVENATTO J., *Genocídio americano : a guerra do Paraguai*, São Paulo, Brasiliense, 1980 ; SALLES R., *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*, São Paulo, Paz e Terra, 1990 ; MENEZES A., *Guerra do Paraguai: como construímos o conflito*, São Paulo, Contexto, 1998 ; DORATIOTO F., *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

² Il s'agit d'une série d'événements entre les années 1883 et 1887 qui opposent les militaires à l'élite impériale. Bien que les enjeux soient multiples et sans continuité entre eux, ils témoignent de la consolidation d'une classe militaire qui n'accepte plus d'être exclue du jeu politique, mais qui ne trouve pas dans le régime impérial une sortie pour ses aspirations. Voir CARVALHO J., *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo Companhia das Letras, 2019.

³ Les origines de la crise se trouvent dans une bulle pontificale du pape Pie IX, de 1864, qui prescrit l'excommunication de tout catholique faisant partie de la franc-maçonnerie. Pedro II, lui-même franc-maçon, promulgue un décret annulant la décision papale, ce qui était possible grâce au système dit de *Padroado*, en vigueur au Brésil depuis les temps coloniaux. Toutefois, la décision de deux évêques au début des années 1870 d'excommunier les francs-maçons de leurs diocèses déclenche une grave crise politique qui met en question la relation entre l'Église et l'État brésilien. Voir RAMIRO JUNIOR L., *A questão religiosa: liberalismo e catolicismo na política brasileira do século XIX*, Rio de Janeiro, Jaguatirica, 2021.

À la suite du coup militaire, le 15 novembre 1889, commandé par le maréchal Manuel Deodoro da Fonseca (1827-1892), qui devient le premier président du Brésil, se succèdent des années de turbulence : des révoltes civiles et militaires, ainsi qu'une grave crise économique connue sous le nom d'*encilhamento*⁴, marquent les premiers temps du régime républicain. Deodoro da Fonseca, en conflit avec le corps législatif et sous la menace d'une guerre civile imminente, finit par renoncer à la présidence en 1891. Le vice-président, le maréchal Floriano Vieira Peixoto (1839-1895), assume le pouvoir. Celui-ci, souvent identifié par l'historiographie aux valeurs d'une couche moyenne urbaine formée par des jeunes militaires, professionnels libéraux, fonctionnaires et étudiants, fait un gouvernement de salut de la République marqué par un idéal de modernisation autoritaire et par une brutale répression des mouvements de sédition et de l'opposition.

Si le gouvernement de Floriano Peixoto peut être vu, en ce sens, comme celui de la consolidation de la République, il ne réussit pas à faire élire son candidat en 1894. Les premières élections directes de la République consacrent la victoire du paulista Prudente José de Morais Barros (1841-1902), qui deviendra le premier président civil du pays. Dans le schéma classique de l'historiographie brésilienne, la présidence de Prudente de Morais (1894-1898) marque la prise du pouvoir par l'élite agraire paulista, au détriment des groupes urbains émergents, et le début de la pacification du pays et la naissance d'un nouveau consensus politique qui durera jusqu'aux années 1920. Ce consensus sera consolidé par le gouvernement de Manuel de Campos Sales (1898-1902), qui met en place un accord national qui avait pour base la « politique des gouverneurs » et la « politique du café au lait »⁵. Sur le plan économique, une politique très conservatrice est adoptée afin de rétablir la confiance de l'investisseur étranger.

Ainsi, entre les années 1880 et 1897, nous avons, selon le schéma de Jeffrey D. Needell⁶, l'ascension et la chute d'un réformisme, voire d'un mouvement révolutionnaire, de

⁴ L'*encilhamento* fut une bulle spéculative qui a pour origine la politique économique des dernières années de la monarchie et des premières années de la République, qui avait pour base la concession sans restriction de crédits garantis par l'émission débridée de monnaie. Si cette politique avait pour but de promouvoir l'industrialisation du pays, le résultat fut l'explosion de l'inflation et une montée spectaculaire de la spéculation boursière, faite souvent sur des actifs frauduleux.

⁵ « La politique du café au lait » [*política do café com leite*] était un accord entre les oligarchies de São Paulo (l'état le plus important économiquement du pays et le plus grand producteur de café) et Minas Gerais (le plus grand état en nombre d'électeurs et un important producteur de lait), qui se partageaient le pouvoir au niveau national. Le complément à cet accord était la « politique des gouverneurs » [*política dos governadores*], qui garantissait l'adhésion des élites locales à cet arrangement : les gouvernements des États apporteraient leur soutien au gouvernement central qui, en échange, n'interférait pas dans les États, consacrant l'autonomie des élites locales. Cet accord était possible grâce à des élections qui n'étaient pas très transparentes et qui étaient aisément contrôlées par le pouvoir en place.

⁶ Jeffrey D. Needell, *A Tropical "Belle Époque": Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Cambridge, Cambridge UP, 1987.

base urbaine. À la fin, les oligarchies rurales, qui ont su concilier changement et manutention des hiérarchies sociales, rétablissent leur pouvoir et imposent un nouveau consensus. Avec le gouvernement de Campos Sales, la paix sociale et politique revient après l'anéantissement des derniers foyers de résistance monarchique, ainsi que l'éloignement des républicains plus radicaux. À cela s'ajoute la récupération de la bonne image du Brésil sur les marchés mondiaux et la reprise du commerce international. Les élites, soulagées, peuvent expérimenter alors la sensation qu'une nouvelle ère de progrès commence : le Brésil est prêt à vivre sa « Belle Époque », une période qui a produit, selon Needell, une culture d'élite marquée par la volonté de souligner une certaine continuité aristocratique et de promouvoir un sens d'autolégitimation. Dans ce contexte, la pénétration de la culture européenne était plus que jamais vue comme nécessaire et devrait être encouragée.

Les hommes de lettres ne furent pas étrangers à tous ces changements. En effet, héritière d'une tradition bien ancrée d'engagement politique et social, la génération d'écrivains et d'intellectuels qui apparaît dans les années 1870 et 1880 fera plus que jamais de la militance une éthique de travail. Pour ces « mousquetaires intellectuels », pour utiliser l'expression de Sevcenko⁷, l'utilitarisme en littérature est la règle et ils ont tendance à ne donner de valeur qu'aux œuvres passibles d'être instrumentalisées comme des facteurs de modernisation sociale et politique du pays. Eux-aussi se tournent vers la culture européenne comme vers le salut pour extraire le pays du retard dans lequel il se trouvait. Toutefois, alors qu'ils se considéraient comme les agents de la construction d'une nouvelle société et peut-être

⁷ SEVCENKO N., *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1999, p. 78-86. Sevcenko et Needell, deux références en ce qui concerne l'histoire culturelle de la Primeira República brésilienne, ont des perspectives assez différentes dans leur analyse de la culture urbaine à Rio de Janeiro de cette époque. Le premier insiste sur la chute des veilles élites impériales et de leurs valeurs, avec l'ascension d'une culture bourgeoise et urbaine, et l'apparition de nouveaux personnages, notamment la figure de l'arriviste, ainsi que sur la modernité de cette nouvelle société, marquée par l'accélération du temps. Needell, de son côté, tout en analysant les nouveautés d'une culture urbaine en pleine ascension, donne beaucoup plus d'importance à certaines tendances qui étaient déjà observées avant la chute de la monarchie, parfois même depuis les temps coloniaux. Ainsi, l'ascension d'un régime politique qui, de la même façon que le régime impérial, était contrôlé par le secteur agraire et exportateur de l'économie, produit une culture d'élite de traits aristocratiques dérivée de la culture franco-britannique. Nous croyons que ces deux visions ne sont pas incompatibles : comme nous verrons dans ce chapitre, l'époque en question constitue effectivement un moment d'accélération de l'urbanisation à Rio de Janeiro et à São Paulo, mais ce processus est étroitement lié au développement de l'économie rurale, de manière que, au lieu d'une opposition, nous avons un mélange de valeurs entre le monde agraire et le monde urbain. Toutefois, nous sommes d'accord avec la critique de João Paulo Coelho de Souza Rodrigues : en ce qui concerne la littérature, en particulier, les deux auteurs arrivent à la conclusion que la production lettrée de l'époque était destinée à la légitimation de l'élite et, après une période de militance politique dans les années 1880, les écrivains finissent par se soumettre au goût bourgeois/aristocratique de l'élite carioca et abandonnent la posture combative. Le problème est que les deux auteurs implicitement reconnaissent les sphères politique et littéraire comme deux champs séparés, dont la relation est celle de subordination de la seconde à la première selon un schéma assez déterministe : l'univers littéraire est soumis aux goûts de la bourgeoisie, qui, de son côté, était déterminée par la situation économique et politique de la *Primeira República*, qui, enfin, occupe une position subalterne dans l'espace capitaliste mondial (RODRIGUES J., *A dança das cadeiras : literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, Campinas, UNICAMP, 2001, p. 20).

même la condition nécessaire pour faire du Brésil un pays moderne, le déroulement des faits finit par balayer leurs prétentions et ils seront engloutis par le torrent des événements.

Dans ce chapitre, notre intérêt retombe sur une figure en particulier : Artur Azevedo. Ce représentant de la génération dite bohème est sans doute le principal dramaturge de son époque. Plus : il est presque unanimement reconnu comme la référence en matière théâtrale et le véritable leader du monde du spectacle national (Fig. 10). Tout son engagement en faveur

Figure 10. Couverture [Illustration], *Almanaque d'o Theatro*, 1907.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public.

de l'art dramatique national se manifeste dans une campagne en particulier : celle en faveur de la construction du Théâtre municipal de Rio de Janeiro. Ainsi, nous continuons notre analyse du théâtre brésilien et de sa décadence supposée par une étude centrée sur la trajectoire de vie d'Artur Azevedo, son engagement en faveur du théâtre national, ainsi que le « résultat » de sa campagne, la construction du Théâtre municipal de Rio de Janeiro. Celui-ci sera, toutefois, assez éloigné de ce qu'imaginait Azevedo et il s'insère, comme le Municipal de São Paulo, dans le cadre des transformations urbaines en cours à l'époque.

A. La bohème littéraire à Rio de Janeiro.

Comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre précédent, le *Segundo Reinado* semble, en littérature, à une période de transition entre « l'Ancien Régime littéraire », qui avait pour base le mécénat impérial, et une économie littéraire qui se fait selon les règles de l'offre et de la demande. En même temps que le modèle de l'écrivain organique s'effrite sous la pression d'un contingent de plus en plus grand de nouveaux écrivains que les faveurs impériales ne peuvent plus satisfaire, le développement de l'édition, du journalisme et la croissance du public lecteur offrent de nouvelles possibilités de consécration et servent de base à l'apparition de nouvelles représentations de la figure de l'homme de lettres, qui devient de plus en plus un professionnel – un développement qui trouve des parallèles dans d'autres arts, comme la musique, qui voit dans les clubs et associations d'amateurs une alternative au mécénat impérial⁸. Ce processus n'est pas sans conséquences politiques, non seulement parce que le champ littéraire peut prétendre à plus d'autonomie avec le surgissement d'un groupe d'écrivains de plus en plus éloignés du pouvoir impérial, mais aussi parce que quelques écrivains profitent de l'éclatement du consensus autour du régime impérial dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour s'affirmer dans l'espace public. Dès lors, les projets de redéfinition des *Letras Pátrias* accompagnent la militance pour le changement politique⁹.

⁸ David P. Appleby note que l'histoire de la musique au Brésil est étroitement liée à l'histoire économique – beaucoup plus que dans d'autres pays – jusqu'au XIX^e siècle en fonction de la dépendance de l'activité artistique par rapport aux subsides gouvernementaux et en raison du manque d'autres formes de patronage. Ainsi, les périodes d'essor économique et de stabilité politique sont aussi des moments d'essor des arts. La situation commence à changer seulement à la fin de la période impériale, quand des *sociedades* et des *clubes* offrent une alternative, encore assez modeste, au mécénat de l'État et que, surtout à partir des premières décennies de la République, un public urbain plus large, capable de soutenir un circuit économique, commence à paraître. (APPLEBY, D, *The Music of Brazil*, Austin, U of Texas P, 1989, p. 39-41.)

⁹ ROZEAUX S., *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*, Thèse en Histoire contemporaine, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012, p. 319-332. Un exemple criant d'écrivain qui s'affirme dans l'espace public par la polémique politique est Aluísio Azevedo, qui, en 1880, fonde, à São Luís, capitale de la province de Maranhão, le journal *O Pensador*, de tendance positiviste. Azevedo, le seul chroniqueur du journal à signer ses articles de son vrai nom, provoque la polémique avec ses textes anticléricaux alors que la relation entre l'Église et l'État est une question brûlante du

Particulièrement impliqués dans le débat politique seront les écrivains qui commencent leur carrière à Rio de Janeiro dans les dernières décennies de la monarchie. Cette génération d'écrivains qui entrera dans l'histoire littéraire sous le nom de « génération bohème » constitue un groupe très conscient de son identité collective, même s'il s'agit d'écrivains assez hétérogènes en ce qui concerne leur production écrite, comme se souvient Pardal Mallet (1864-1894) :

Nous fûmes un groupe surtout solidaire par l'amitié, pourtant divisé par cette éternelle question d'art, que chacun interprétait à sa manière ; attirés les uns contre les autres par cette fatalité de la vie qui fait des rivaux, nous ne manquâmes jamais à un appel de l'intérêt collectif, nous ne laissâmes jamais d'être *un pour tous, tous pour un*, nous fûmes – [Olavo] Bilac, [Raul] Pompeia, [Coelho] Neto, Guimarães [Passos], Alcindo [Guanabara] et moi, presque tous du même âge, nés entre 63 et 65, réunis par la vie académique commune, assez sûrs de nous-mêmes pour accepter la camaraderie des vétérans – Luís Murat, Paula Ney, Aluísio Azevedo, Emílio Rouède et Artur Azevedo –, assez forts pour faire de tout ce personnel une seule famille¹⁰.^[207]

Comme nous le voyons, bien que ces auteurs soient assez différents en ce qui concerne leur style et même les genres qu'ils pratiquent¹¹, ils parviennent à constituer un groupe. Cela fut possible grâce à une identité partagée par tous ces écrivains, identité qui se fonde sur une expérience commune et deux militantismes complémentaires : sur le plan littéraire, la lutte pour vivre de leur plume ; sur le plan politique, la modernisation du pays qui se traduit par la lutte pour la fin de l'esclavage et pour la République.

Les expériences de ce groupe ont servi d'inspiration pour le roman à caractère autobiographique *A Conquista*, de Coelho Neto, publié en 1899, qui montre bien, à notre avis, l'imbrication entre les intérêts professionnels de la classe lettrée et l'idée de modernisation du pays. L'œuvre raconte les années entre les premiers pas de l'auteur comme écrivain et l'abolition de l'esclavage en 1888. Cet événement-ci est, donc, « la conquête » des hommes de lettres – la fin de l'esclavagisme est vécue comme leur victoire, la victoire du « talent »,

débat public. En 1881 il publie *O Mulato*, œuvre qui est considérée comme le premier roman naturaliste du Brésil et qui a provoqué un énorme tollé à Maranhão à cause du portrait en rien flatteur de la société locale qui est esquissé, ainsi qu'en raison des dénonciations de corruption du clergé. C'est surtout la polémique causée par cet ouvrage qui fait qu'Aluísio Azevedo est connu à Rio de Janeiro.

¹⁰ Cité par PONTES E. *A vida inquieta de Raul Pompeia*, Rio de Janeiro, Olimpio, 1935, p. 251.

¹¹ Dans une division typique de manuel scolaire, Aluísio Azevedo et Raul Pompeia seraient classifiés comme naturalistes, tandis que nous trouverions Olavo Bilac et Guimarães Passos dans la rubrique des Parnassiens et Coelho Neto dans celle des symbolistes. Artur Azevedo, de son côté, était surtout dramaturge et Alcindo Guanabara est entré dans la postérité comme journaliste.

comme nous le voyons dans les mots du personnage Luiz Moraes – qui représente, en fait, l'écrivain Luís Murat (1861-1927) – à la fin du roman :

– [...] Mais c'est beau, hein ? – s'exclama le poète avec satisfaction. Quelle victoire... ! La conquête du talent, hein ? Décidément, il n'y a pas d'arme comme celle-ci ! – et il brandit un stylo avec fierté. Oui, monsieur ! Il tira une chaise, il s'assit et, devant les bandes [de journal], il s'exclama de nouveau : C'est une belle chose¹² !^[208]

Toutefois, notons que le roman ne commence pas par la question de l'esclavagisme, il débute avec l'enthousiasme du jeune Anselmo, pseudonyme de Coelho Neto lui-même, qui se dirige chez Ruy Vaz – personnage qui correspond à Aluísio Azevedo, déjà célèbre quand Coelho Neto entame sa carrière –, qu'il avait connu quelques jours auparavant dans la rua do Ouvidor. Mais Anselmo a une surprise quand il arrive : alors qu'il s'imaginait que son idole vivait dans une espèce de temple, avec des tapisseries des Gobelins sur les murs, « des toiles d'artistes célèbres dans de sobres cadres, des bronzes et des marbres, une panoplie d'armes authentiques, une austère bibliothèque en bois noir sagement fournie » etc., il se retrouve face à un « homme simple, modeste et pauvre, entre des meubles vulgaires, en pantalon en denim, chemise en satinette ouverte sur le torse¹³, » habitant dans une petite chambre de pension. La discussion entre les deux hommes s'oriente vers des sujets littéraires et Anselmo déclare qu'il allait commencer à vivre de littérature, à quoi Ruy Vas répond : « Dis donc, et tu diras mieux, et plus correctement : je vais commencer à mourir¹⁴. » Cette question revient dans le chapitre suivant, et cette fois c'est Neiva (Paula Ney, 1858-1897) qui dénonce l'absurdité du désir du jeune Anselmo :

– Et tu veux vivre des lettres ? – demanda-t-il stupéfait. L'étudiant haussa les épaules avec résignation et l'autre se précipita : – Donc, mon ami, accepte mes condoléances. Et, en se penchant, il rugit à l'oreille d'Anselmo : – Guéris-toi ! Ne va pas dans un couvent, va dans un hospice. Guéris-toi alors qu'il est encore temps. Dans ce pays luxuriant, la manie des lettres est dangereuse et fatale. Celui qui sait la syntaxe est comme un lépreux. Guéris-toi ! Ceci est un pays de crétins, de crétins¹⁵ !^[209]

¹² COELHO NETO H., *A Conquista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985, p. 259-260.

¹³ *Ibid.*, p. 4-5. « [...] telas de artistas célebres em molduras sóbrias; bronzes et mármore, panóplias de armas autênticas; uma severa biblioteca de madeira negra sabiamente abastecida [...] simples homem, modesto e pobre, entre móveis reais, de calças de brim, camisa de cetineta aberta no peito [...] »

¹⁴ *Ibid.*, p. 13. « Dize então, e dirás melhor e com mais acerto : vou começar a morrer. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

Ainsi, le roman dessine une potentielle frustration : Anselmo songe à devenir écrivain et à vivre uniquement de cette activité, mais le milieu dans lequel il est inséré semble incapable de répondre à ses attentes.

Nous croyons que, pour mieux comprendre les idées et les actions des bohèmes cariocas, il faut les réinsérer dans le contexte intellectuel des années 1870-1880. Ils n'étaient pas les seuls à exprimer un sentiment de frustration par rapport aux gains qu'ils pouvaient obtenir dans la société brésilienne de l'époque et à présenter des propositions opposées aux institutions impériales pour moderniser le pays. Au contraire, les jeunes intellectuels qui seront regroupés par l'historiographie sous le nom de « génération de 1870 » seront responsables de l'introduction au Brésil d'« une foule d'idées nouvelles », pour utiliser la célèbre expression de Sílvio Romero¹⁶.

Cette appellation cache des groupes assez hétéroclites : libéraux, républicains, nouveaux libéraux, positivistes, fédéralistes scientifiques, etc., ce qui peut donner l'impression d'un chaos théorique mais dont l'unité se trouve, selon Angela Alonso, dans leur opposition commune à la « tradition impériale », qui avait été construite sur trois bases : l'indianisme romantique, le libéralisme seigneurial et le catholicisme hiérarchique¹⁷. Les origines sociales de ces intellectuels étaient assez hétérogènes – on y trouve des individus issus aussi bien des groupes favorisés par la dynamique économique des dernières décennies de la monarchie que des groupes décadents –, mais tous vivaient une même « communauté d'expérience » : la marginalisation vis-à-vis de la domination *saquarema*, en référence au nom par lequel étaient connus les membres du Parti conservateur, hégémonique pendant presque tout l'Empire. Celui-ci fut donc le principal responsable de la construction de l'ordre impérial et, pour cette raison, avait le contrôle de la distribution des ressources politiques et de l'État, comme les postes de prestige et les fonctions publiques, qui étaient distribués préférentiellement aux membres des familles propriétaires des champs de canne à sucre du Pernambouc et de Bahia et des grandes propriétés de café de la Vallée du Paraíba, groupes qui constituaient la base du parti¹⁸.

L'ascension de plusieurs groupes intellectuels contestataires à partir des années 1870 fut possible grâce à une certaine « structure des opportunités politiques » qui se trouvent à la croisée de la crise politique et de la modernisation conservatrice qui eut lieu entre 1871

¹⁶ ROMERO S., « Explicações indispensáveis » dans BARRETO T., *Varios escriptos*, org. Sílvio Romero, Rio de Janeiro, Laemmert, 1900. « [...] un bando de ideias novas [...] »

¹⁷ ALONSO A., *Idées en mouvement: la génération de 1870 dans la crise du Brésil-Empire*, Aix-en-Provence, le Poisson volant, 2017, p. 59-77.

¹⁸ *Ibid.*, p. 121.

et 1875¹⁹, années du gouvernement du premier-ministre José Maria da Silva Paranhos (1819-1880), le vicomte de Rio Branco. Les projets de réforme mis en place par Rio Branco expriment la conscience d'une partie de l'élite impériale que la monarchie devait restructurer son économie selon des bases non esclavagistes et ouvrir son système politique pour survivre. Quelques bons résultats furent obtenus : l'enseignement supérieur fut élargi ; l'urbanisation s'accéléra ; les transports et les communications à l'intérieur du pays furent améliorés ; le commerce et les activités urbaines se développèrent. Toutefois, l'agenda de la modernisation conservatrice ne fut pas mené à son terme : le régime ne créa pas de nouvelles formes d'incorporation politique pour absorber les groupes sociaux en expansion, les réformes électorales furent très limitées et la centralisation politique resta inchangée. Enfin, le ministère qui suivit celui de Rio Branco mit fin aux réformes et le résultat fut la cohabitation entre des traits de l'ordre traditionnel et des innovations qui provoqueront son effondrement²⁰ à cause des nombreuses déceptions qui voient le jour : d'un côté, les attentes d'ascension sociale des groupes émergents ne se concrétisent pas ; de l'autre, l'accès aux fonctions publiques est rendu plus difficile pour ceux qui étaient issus des groupes stationnaires ou décadents. On créa « excédent » d'hommes de lettres, qui, faute d'avoir accès aux carrières les plus prometteuses, vont trouver une place dans des fonctions privées, comme l'enseignement secondaire et la presse, sans, pour autant de renoncer à réclamer des postes publics²¹.

Angela Alonso a exclu, dans son étude, les œuvres littéraires ou de théorie littéraire, bien que l'auteure se dise persuadée que le schéma analytique qu'elle développe pourrait également s'appliquer au domaine des belles-lettres²². Et, en fait, en analysant la biographie des écrivains qui nous intéressent de plus près – ceux de la génération bohème carioca –, nous notons beaucoup de similitudes entre ces auteurs et ceux qui ont été étudiés par la sociologue brésilienne. D'abord, ils ont des origines régionales et sociales assez diverses, ce qui montre l'impossibilité de réduire le groupe à l'expression d'une classe sociale²³ – une conclusion à

¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁰ *Ibid.*, p. 110-116.

²¹ *Ibid.*, p. 152.

²² *Ibid.*, p. 56.

²³ Une des critiques qu'Angela Alonso fait aux études qui s'occupent des idées de l'époque, concerne précisément la tentation de réduire la multiplicité des manifestations intellectuelles contre le régime impérial à l'expression de l'ascension d'une idéologie bourgeoise. Antônio Cândido, par exemple, considère que l'*Escola do Recife* a été « la première manifestation organique et flagrante du processus d'embourgeoisement en train de se refléter dans les sphères mentales » et la « première expression cohérente, dans les champs littéraire et philosophique, d'une idéologie bourgeoise au Brésil. » (CÂNDIDO A., *O método crítico de Sílvio Romero*, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1988, p. 116). Toutefois, si l'on analyse de plus près la biographie des principaux membres de cette « école », nous voyons que Sílvio Romero et Clóvis Bevilacqua (1859-1944), appartiennent à des groupes sociaux bien enracinés, mais stationnaires ou décadents, tandis que Tobias Barreto bénéficia de la réforme de l'enseignement et songeait à un parcours d'ascension sociale. Ainsi, pour Alonso, plutôt que l'appartenance commune aux strates moyennes de la société, l'élément commun à ces trajectoires est

laquelle Machado Neto était déjà arrivé pour un échantillon d'écrivains de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle bien plus large que le nôtre²⁴. Parmi les bohèmes nous trouvons des individus issus de familles en déclin économique (c'est le cas, comme nous le verrons, d'Aluísio et d'Artur Azevedo); un fils de militaire originaire des régions périphériques de l'Empire (Pardal Mallet²⁵); un homme issu de la classe moyenne provinciale (Guimarães Passos²⁶); des individus dépourvus de toute relation avec la société de cour, mais qui réussissent un bon parcours dans les institutions éducationnelles de l'Empire et alimentent la perspective d'ascension sociale (Coelho Neto²⁷, Alcindo Guanabara²⁸ et Paula Ney²⁹); des

le fait qu'ils furent contrariés dans le développement de leur carrière politique et/ou publique parce qu'ils étaient mal placés dans la structure patrimoniale de l'Empire, dans une situation de mobilité sociale généralisée et d'urbanisation du nord du pays, phénomène qui a lieu à cette époque moins à cause d'un développement économique, comme à Rio de Janeiro, qu'en fonction de la décadence de l'agriculture locale. (ALONSO A., *Idées en mouvement...*, *op. cit.*, p. 167-171).

²⁴ MACHADO NETO A., *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*, São Paulo, EDUSP, 1973, p. 98-101.

²⁵ Pardal Mallet est né à Bagé, Rio Grande do Sul, en 1864. Héritier d'une famille de militaires, il était fils du maréchal João Nepomuceno de Medeiros Mallet et petit-fils du maréchal Emílio Mallet, patron de l'artillerie de l'armée brésilienne, et du brigadier João Carlos Pardal. Son père et son grand-père se battirent lors la Guerre de la Triple-Alliance. Après les premières études dans sa province, il est accepté à la Faculté de médecine de Rio de Janeiro, qu'il abandonne en 1884 pour commencer des études en droit à São Paulo. Il finira ses études à Recife, mais il sera presque privé de son diplôme à cause de son refus de prêter serment à l'occasion de la remise sous prétexte de ses idéaux républicains – on raconte qu'il le reçoit grâce à l'intervention de Joaquim Nabuco, qui aurait pris sa défense. (MENEZES R., *Dicionário literário brasileiro*, vol. III, São Paulo, Saraiva, 1969, p. 767). Angela Alonso rappelle que Rio Grande do Sul fut un des principaux centres du mouvement républicain. La guerre de la Triple-Alliance donna une certaine prépondérance à cette province frontalière et elle a mobilisé son économie interne, mais sans changer sa situation de marginalité politique et sa quasi-indépendance économique par rapport à la capitale. (ALONSO A., *Idées en mouvement*, *op. cit.*, p. 197-202)

²⁶ Guimarães Passos (1867-1909) est né à Maceió, Alagoas. Il était fils du major Tito Alexandre Ferreira Passos et petit-fils de José Alexandre de Passos, avocat et professeur. Il fait ses études primaires et préparatoires dans sa province natale avant de fuir la maison paternelle et de déménager à Rio de Janeiro, à l'âge de 19 ans. Son parrain était le député Francisco Ribeiro de Menezes. (MENEZES R., *Dicionário...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 963)

²⁷ Coelho Neto est né à Caxias, Maranhão, en 1864. Fils du commerçant portugais Antônio da Fonseca Coelho et de l'indigène Ana Silvestre Coelho, il déménage à Rio de Janeiro avec sa famille en raison de persécution politique à l'âge de six ans. Il étudie au célèbre Colégio Pedro II. Il commence des études de droit à São Paulo en 1883, mais, à cause de sa militance politique, il y reste très peu de temps, et déménage à Recife, où il a pour maître Tobias Barreto. Mais déjà en 1884 il est de retour à São Paulo. Enfin, en 1885, il abandonne la faculté pour s'installer à Rio de Janeiro. (DEPR; ABL, *Coelho Neto* [en ligne]. Disponible sur <http://www.academia.org.br/academicos/coelho-neto/biografia>. Consulté le 15/02/2020)

²⁸ Alcindo Guanabara (1865-1918), est né à Magé, province de Rio de Janeiro. Fils de deux professeurs, il passe son enfance dans de petites et moyennes villes de la province fluminense et doit réaliser de petits boulots pour finir ses études secondaires. En 1884, il s'inscrit à la Faculté de médecine de Rio de Janeiro, réalisant toujours de petits boulots pour survivre. En 1886, il crée un journal étudiant, la *Fanfarrã*, qui comptait avec la collaboration d'Olavo Bilac. Il abandonne les cours de médecine en troisième année, se rapproche de José do Patrocínio et commence à travailler dans la presse. (ABL, *Alcindo Guanabara* [en ligne]. Disponible sur <http://www.academia.org.br/academicos/alcindo-guanabara/biografia>, visité le 18/02/2020)

²⁹ Francisco de Paula Ney (1858-1897) est né à Aracati (Ceará). Il est le fils d'un tailleur, Mariano de Melo Ney, et de Carlota Cavalcante Ney. Il étudie à l'Ateneu Cearense, où il a pour collègue Capistrano de Abreu (1853-1927), qui deviendra un important historien brésilien et un des membres de l'école de Recife. Avec lui et deux autres importants noms de ce mouvement, Clóvis Beviláqua et Araripe Júnior, Paula Ney fonde le Gabinete Cearense de Leitura en 1875. Le poète déménage à Rio de Janeiro cette même année pour étudier la médecine, mais il ne finit pas ses études. Il travaille avec José do Patrocínio dans la *Gazeta de Notícias*. (MENEZES R., *Dicionário...*, *op. cit.*, vol. IV, p. 893)

fils de professionnels libéraux (Olavo Bilac³⁰ et Luís Murat³¹) ; un militaire (Urbano Duarte³²) ; et même un individu issu d'une importante famille de la Vallée du Ribeira (Raul Pompeia³³).

Toutefois, cette hétérogénéité semble être contrebalancée, en partie, par leur expérience commune dans les institutions d'éducation de l'Empire. Plus important que l'éducation en soi³⁴ – et c'est même parfois en opposition avec l'enseignement de leurs maîtres

³⁰ Olavo Bilac (1865-1918) est né à Rio de Janeiro; il est le fils d'un médecin et chirurgien carioca, Brás Martins dos Guimarães Bilac. Il finit ses études préparatoires de manière assez précoce, à l'âge de quinze ans, et il est accepté dans la Faculté de médecine de Rio de Janeiro. Pendant ses études, il rencontre le poète parnassien Alberto de Oliveira (1857-1937), grâce à qui il voit son premier poème publié, dans la *Gazeta de Notícias*, en 1884. En 1887, sans avoir fini ses études de médecine, il s'inscrit à la Faculté de droit de São Paulo, qu'il abandonnera bientôt. (MAGALHÃES JÚNIOR R., *Olavo Bilac e sua época*, Rio de Janeiro, Americana, 1974).

³¹ Luís Murat (1861-1928) est né à Itaguaí, dans la Vallée du Ribeira, province de Rio de Janeiro. Il est le fils du médecin Tomás Norton Murat. Après ses études au Colégio Pedro II, il prépare un diplôme en droit à São Paulo, qu'il obtient en 1886. Enfin, il s'installe à Rio de Janeiro et commence une carrière comme journaliste. (ABL, *Luís Murat* [en ligne]. Disponible sur <http://www.academia.org.br/academicos/luis-murat/biografia>, visité le 17/02/2020)

³² Urbano Duarte de Oliveira (1855-1902) est né à Lençóis, Bahia. Il déménage à Rio de Janeiro, en 1874, comme militaire, termine le cursus d'artillerie à l'École militaire et arrive au grade de major en 1893. Il travaille comme préparateur au cabinet de chimie de l'École Supérieure de Guerre. C'est lui qui écrit, en 1880, le célèbre article « *Romancista ao norte* », publié dans le journal *O Globo*, où il annonce pour le public carioca la publication du roman d'Aluísio Azevedo, *O Mulato*. (ABL, *Urbano Duarte* [en ligne]. Disponible sur <http://www.academia.org.br/academicos/urbano-duarte/biografia>, visité le 18/02/2020). Selon Angelo Alonso, l'École militaire fut un des principaux centres d'opposition à l'ordre *saquarema* dans la capitale : plus accessible que les facultés de droit et offrant une formation plus technique, elle attire des jeunes qui, faute de moyens pour poursuivre une carrière politique traditionnelle, souhaitent entamer une trajectoire sociale ascendante par la professionnalisation. (ALONSO, A., *Idées en mouvement...*, op. cit., p. 157-158)

³³ Raul Pompeia (1863-1895) est né à Angra dos Reis, province de Rio de Janeiro. Issu d'une famille assez riche, son père est le magistrat Antônio d'Ávila Pompeia, diplômé de la Faculté de droit de São Paulo, descendant d'une famille traditionnelle de Resende, dans la Vallée du Paraíba, et sa mère, Rosa Teixeira Pompeia, était l'héritière de riches marchands portugais. Les biographes racontent une enfance dans une maison paternelle très austère, où le jeune Raul aurait reçu une éducation très sévère. À l'âge de onze ans, il est inscrit au Colégio Abílio, internat qui avait eu d'autres élèves célèbres, comme Castro Alves et Rui Barbosa. Il fait ses études préparatoires au Colégio Pedro II et déménage à São Paulo, où il poursuit une formation en droit. Il participe à la création de plusieurs journaux académiques avec ses collègues, parmi lesquels se trouvent Luís Murat, Raimundo Correia (1859-1911), Valentim Magalhães (1859-1903) et Teófilo Dias (1854-1889). Il termine sa formation universitaire à Recife. De retour à Rio de Janeiro, il se met à écrire dans plusieurs journaux et publie son roman le plus célèbre, *O Ateneu*, comme feuilleton dans la *Gazeta de Notícias*. Dans cette œuvre, que quelques critiques postérieurs ont interprétée comme un récit partiellement autobiographique de l'expérience de l'auteur pendant ses années d'internat (ANDRADE M., *Aspectos da literatura brasileira*, Rio de Janeiro Americ, 1943, p. 173-184), est dressé un portrait assez sombre de la société impériale, comme celui d'un ordre répressif et, en même temps, décadent, immoral et violent. Quelques critiques postérieurs voient dans l'écrivain – qui était souvent décrit comme quelqu'un de nerveux, irritable, hermétique et qui avait une tendance au radicalisme – quelqu'un qui est en révolte contre ses origines sociales, peut-être en fonction de l'éducation répressive qui lui avait été imposée (voir PONTES E., *A vida inquieta de Raul Pompéia*, Rio de Janeiro, Olimpio, 1935 ; CAPAZ C., *Raul Pompéia : biografia*, Rio de Janeiro, Gryphus, 2001 ; MISKOLCI R. et F. BALIEIRO, « O drama público de Raul Pompeia: sexualidade e política no Brasil finissecular, » *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 26-75, 2011, p. 73-88.

³⁴ Pour Angela Alonso, l'environnement intellectuel des facultés fut plus important que l'enseignement en soi,. L'expansion du nombre de places, notamment dans les facultés de droit, ne fut pas accompagnée d'un changement des cursus. Toutefois, maintenant, les étudiants ne forment plus un groupe homogène comme auparavant, quand ils étaient presque exclusivement issus de l'élite. Nous avons donc un contingent d'élèves qui n'ont pas les ressources sociales nécessaires pour réussir dans la carrière politique mais qui continuent à recevoir la même éducation qui visait la formation des futurs cadres de l'État. Ainsi, les nouvelles idées se diffusent plutôt grâce à l'environnement intellectuel des facultés que en fonction des cours – ce sont les associations, les sociétés

qu'ils montrent les premiers signes de révolte – c'est le fait que c'est souvent dans ces établissements qu'ils se connaissent, connaissent d'autres jeunes avec des ambitions littéraires et même quelques aînés qui se sont déjà lancés dans la carrière, réalisent leurs premières expériences dans les publications étudiantes et, point important, se mettent en contact avec d'autres groupes contestataires – cas, par exemple, des écrivains qui étudient à la Faculté de droit de Recife, où ils prennent connaissance des idées de ladite *Escola do Recife* et ont même un contact direct avec quelques-uns de noms les plus importants de ce mouvement³⁵.

En outre – un fait évident, mais dont l'observation est importante –, tous affluent à Rio de Janeiro, qui semble être le seul lieu où un jeune intellectuel qui trouve les portes du monde politique fermées peut trouver un travail et construire une carrière dans le monde des lettres. Voyons, par exemple, ce dialogue dans *A Conquista* entre Anselmo et Fortúnio (Guimarães Passos). Celui-ci vient de découvrir que sa bien-aimée, qu'il avait laissée dans la province d'Alagoas, va se marier avec un rival et il raconte au premier toute sa souffrance et son regret d'avoir quitté sa ville natale. Anselmo lui répond :

– Tu es venu attiré par la vie. Que diable voulais-tu faire à Maceió ? La terre où nous sommes nés nous manque toujours, pour *chic* : la preuve, c'est que personne ne songe à rentrer dans ses pénates natales. La vie est ici, mon ami. Moi-aussi, mon sertão me manque, mais qu'est-ce que je pourrais faire si j'y vivais ? Je serais en pleine nature, dans les champs fertiles, en train de regarder le bétail et les cultures, travaillant comme un paysan. À cette heure, auprès de la véranda de la maison, le cheval de selle en train de fouiller la terre et moi, avec une tasse de café dans la bouche, la cravache dans la manche, prêt pour partir au galop, par les champs, écoutant mugir des taureaux, sentant l'odeur des ronces et, sous le violent soleil, les allers-retours de la cotonnerie au corral, du corral à la cotonnerie, jusqu'à très tard, pour me réfugier fatigué dans mon hamac et procréer bêtement comme le troupeau, comme la terre, en donnant des fils avec la même régularité avec laquelle le cotonnier donne le coton, le riz donne son épi et la brebis met à terre l'agneau. C'est affreux ! Cela n'est pas comme ici.

– Cela n'est pas comme ici ! Et que diable faisons-nous ici ?

– Nous travaillons.

littéraires et scientifiques, le parti républicain (qui investit dans ce milieu), les journaux, quelques professeurs qui n'avaient pas d'accès à la carrière politique... L'importance des facultés réside donc dans les ressources de mobilisation qu'elles mettent à disposition et dans le fait qu'elles deviennent des micro-espaces publics pour des groupes marginalisés qui n'ont pas d'accès aux canaux d'expression politique traditionnels. (ALONSO A., *Idées en mouvement...*, *op. cit.*, p. 148-150.)

³⁵ Machado Neto, dans son étude sociologique des écrivains et intellectuels brésiliens, montre que le passage par l'enseignement supérieur était la règle, en dépit de quelques exceptions très notables, à commencer par celui qui est peut-être le plus important écrivain brésilien de tous les temps, Machado de Assis. À partir d'un échantillon de 200 noms, il constate que 86% des intellectuels brésiliens avaient un diplôme de l'enseignement supérieur. (MACHADO NETO, *Estrutura social da república das letras...*, *op. cit.*, p. 102-104)

- Nous mourons de faim et de fatigue parce que nous n’avons même pas de lit.
- Mais nous en aurons un.
- A l’hôpital.
- Quel hôpital ? Donc tu n’espères pas réussir ?
- Moi, non. Quel public avons-nous ? Penses-tu qu’on fait un peuple en dix ou vingt ans ? Nous vivrons toujours comme nous vivons. Quand nous aurons les cheveux blancs, si la mort n’arrive pas avant, cette étoile qui est là dans le ciel nous verra comme elle nous voit maintenant : en train de marcher sans destin et en rimant des rêves.
- Il ne faudra pas si longtemps.
- Le Brésil ne comprendra pas l’œuvre d’Art, pas même dans cent ans³⁶.^[210]

Or, la vie urbaine apparaît comme un idéal de vie, la seule possible pour un jeune qui veut vivre des lettres, mais il lui manque quelque chose : un public lecteur, consommateur de littérature. Cependant, Anselmo, au contraire de Fortúnio, a confiance : il faut se battre et créer son public, qui est, en fait, le peuple brésilien. Or, nous comprenons alors la signification de la militance politique de ces écrivains bohèmes. En même temps qu’ils se trouvent dans une situation de marginalisation politique, la voie alternative qu’ils choisissent, la littérature, ne leur offre pas la possibilité d’ascension sociale. Et, en effet, les études montrent que tous les écrivains de la période, sauf à des moments précis de leur vie, eurent toujours besoin d’une activité professionnelle différente de l’activité littéraire pour survivre³⁷. La modernisation du pays apparaît comme la seule possibilité de salut. À l’ordre agraire, esclavagiste et monarchiste qui empêche le développement de leur carrière, ils opposeront une militance en faveur d’un nouvel ordre, urbain et républicain.

En effet, nombreux sont les auteurs dans l’historiographie brésilienne qui voient entre l’organisation économique et du travail héritée de la colonie et la formation de l’État impérial

³⁶ COELHO NETO, H., *A Conquista...*, op. cit., p. 188-189. Le thème du jeune intellectuel dont la vie en province ne satisfait pas à ses attentes apparaît dans d’autres romans de la période. Par exemple, dans *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, roman, à l’instar d’*A Conquista*, de référence autobiographique publié en 1909, Lima Barreto (1881-1922) raconte ainsi l’illusion du personnage éponyme avec Rio de Janeiro : « Quand j’ai fini le lycée, j’avais une bonne réputation d’étudiant, quatre approbations pleines, une distinction et des excellents oraux. Je suis resté dans ma ville natale deux ans encore, deux ans pendant lesquels j’étais hors de moi, excité par les excellentes notes et par les pronostics de ma professeuse, à qui je visitais toujours et écoutais. Tous les matins, à mon réveil, avec l’esprit encore caressé par les brumex rêves de bons augures, le sibylle me disait à l’oreille : Va, Isaías ! Ceci ne te suffit pas... Va à Rio ! [...] Un jour, pourtant, j’ai lu dans le *Diário de* *** que Felício, mon ancien condisciple, s’était diplômé en Pharmacie, ayant reçu grâce à ça une fracassante, disait le *Diário*, manifestation de ses collègues. Or, Felício ! j’ai pensé. Felício ! Si stupide ! Il avait des victoires à Rio ! Pourquoi je n’en aurais pas – moi qui lui avait appris, dans le cours de portugais, la différence entre les adjoints ? Pourquoi ? » (BARRETO, L., *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, São Paulo, Ed. Ática, 1997, p. 22.

³⁷ MACHADO NETO, *Estrutura social da república das letras...*, op. cit., p. 77-83.

brésilien une relation réciproque et indissociable³⁸. L'organisation sociale et politique qui découle de l'esclavagisme, très polarisée entre une petite couche de riches propriétaires ruraux et une grande masse d'esclaves, laisse très peu d'espace et de possibilités de carrières aux classes moyennes, qui doivent se soumettre à une relation clientéliste et/ou paternaliste avec les élites agraires et marchandes, ce qui se fait par le biais soit de relations directes, soit de l'État par l'obtention d'un emploi public³⁹. Entrer dans des discussions historiographiques sur ce point serait long et nous éloignerait de notre sujet. Mais il nous semble opportun d'aborder cette discussion du point de vue des contemporains des écrivains bohèmes, pour montrer qu'ils n'étaient pas aveugles face à leur situation et avaient conscience que l'économie agraire et esclavagiste était une entrave à leurs ambitions. Voyons ce que dit le grand leader abolitionniste – qui était pourtant monarchiste –, le libéral Joaquim Nabuco, surtout dans son plus célèbre ouvrage, *O Abolicionismo*⁴⁰, publié en 1883, qui est très pertinent pour notre argumentation dans la mesure où l'auteur aborde la question de l'esclavage à partir d'une perspective économique.

Pour Nabuco, c'est la colonisation qui aurait donné un caractère particulier à l'État-nation brésilien et aurait généré une série de problèmes structurels. La question principale serait le système de production : grandes unités territoriales semi-autonomes qui explorent le travail par esclavage. L'indépendance n'aurait rien changé à ce tableau et l'organisation *saquarema*, en référence au parti conservateur, de l'État apparaît, au contraire, comme le résultat politique du régime esclavagiste. Le problème réside dans le fait qu'une telle organisation économique empêche la formation d'un élément essentiel de l'État-nation : le peuple. Le régime esclavagiste serait la cause de la réduction des Brésiliens à une population misérable, de la création d'une société où toutes les classes – commerçants, artisans, classes ouvrières – se nivellent et se rabaissent, puisque l'économie exclut la population des hommes libres pauvres⁴¹, qui ne peuvent subsister que dans un état de dépendance envers les grands propriétaires terriens, et, de plus, de dégrade l'idée même du travail. Ainsi, l'esclavage mine

³⁸ Voir FAORO R., *Os Donos do poder, formação do patronato político brasileiro*, Rio de Janeiro, Editora Globo, 1958; FERNANDES F., *A Revolução burguesa no Brasil : ensaio de interpretação sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar, 1975; FERNANDES F., *Circuito fechado : quatro ensaios sobre o poder institucional*, São Paulo, Hucitec, 1976.

³⁹ Voir FRANCO M., *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo, IEB-USP, 1969.

⁴⁰ Nous suivons, dans les prochains paragraphes, de manière très résumée, l'analyse de ALONSO A., *Idées en mouvement...*, *op. cit.*, p. 238-261.

⁴¹ Dans *Fogo Fátuo*, roman publié en 1929 qui est une continuation d'*A Conquista*, Coelho Neto donne les paroles suivantes à Ruy Vaz (Aluísio Azevedo), qui observe la population de Rio de Janeiro quelques années après l'abolition : « Le Brésil est, pour l'instant, en train de s'amalgamer, il n'est pas encore un trait de caractère définit. Je donne un prix à celui qui découvre dans tout cela une âme originale, intéressante. Regardez ! Ils semblent des bagnards en train d'entrer dans la prison : lents, timides, méfiants. Un pays de soleil habité par des ombres. Vous savez qu'est-ce que c'est ? gueule de bois de l'esclavage. » COELHO NETO, H., *Fogo Fátuo*, Porto, Livraria Chardron, 1929, p. 324.

le développement de toutes les activités indépendantes, les urbaines en particulier, et les presque seuls emplois disponibles en dehors de la propriété agricole se trouvent dans le secteur public – dont l'accès, de son côté, est contrôlé par les *saquaremas*, de manière que les fonctionnaires sont, en quelque mesure, des clients improductifs du grand propriétaire rural :

L'agriculture, toutefois, ne soutient pas uniquement ceux qui lui prêtent de l'argent à intérêts élevés, elle soutient directement sa clientèle, qui la sert dans les capitales. Ceci n'est pas tout et c'est normal. Mais l'État a un appareil spécial appelé *apólice*, dont les bancs sont les ventouses, pour sucer ce qui reste à l'agriculture de profit liquide. Ces restes, il les distribue par son bataillon de fonctionnaires, lesquels, de leur côté, alimentent une dépendance importante de toutes les classes. Ainsi, l'agriculture, par le paiement des intérêts, par le paiement des services et par les prêts incessants qui sont faits à l'État, nourrit un nombre immense de familles qui absorbent notre importation et paient les impôts indirects. [...] Si l'État faisait le point, on verrait qu'il s'approprie des profits de l'esclavage auprès de ceux qui produisent pour les distribuer à ceux qu'il empêche de produire⁴².^[211]

En résumé, l'esclavage et l'État impérial, ensemble, constituent une organisation économique et politique qui étouffe l'émergence d'une organisation sociale plurale et qui annihile toute possibilité d'émancipation des classes moyennes, à qui il ne reste que la bureaucratie publique, la « vocation de tous »⁴³. On voit bien pourquoi de jeunes écrivains qui veulent vivre de leur plume peuvent rêver de faire voler en éclats l'esclavage et la monarchie – Nabuco lui-même dresse un portrait du manque de perspective professionnelle de sa génération : « [...] de nombreuses avenues qui pourraient offrir un moyen de gagner leur vie à des hommes de talent, mais sans qualité marchande, la littérature, la science, la presse, l'enseignement, sont à peine plus que de petites allées⁴⁴ [...]. » La modernisation du pays est intrinsèque à leur salut personnel comme hommes de lettres, non seulement parce que l'institutionnalisation de la profession d'« écrivain » devient difficile dans l'ordre monarchique, mais aussi parce qu'elle prive l'auteur de son public, aussi bien parce que le niveau intellectuel de la population est très faible qu'en fonction de la situation de dépendance dans laquelle se trouvent lecteur et auteur – comme le dit Joaquim Nabuco, « avec l'esclavage, il n'y a pas de gouvernement libre, ni de vraie démocratie ; il n'y a qu'un gouvernement de

⁴² Cité par MELLO E., *Um imenso Portugal: história e historiografia*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 246.

⁴³ CARVALHO J. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p. 143-168.

⁴⁴ Cité par ALONSO A., *Idées en mouvement...*, *op. cit.*, p. 250.

castes et un régime de monopole. Les senzalas ne peuvent pas avoir de représentants, et la population soumise et appauvrie n'ose pas en avoir⁴⁵. »

Beaucoup d'études postérieures ont vu dans les intellectuels de la génération de 1870 des importateurs, voire des imitateurs, naïfs et acritiques de la pensée européenne et qui, pour cette raison, étaient incapables de donner des réponses satisfaisantes aux problèmes de la société brésilienne. Or, c'est exactement contre cette vision qu'Angela Alonso s'insurge. Pour la sociologue, la clé de compréhension des idées de la production intellectuelle de l'époque se trouve dans la politique – et il ne pouvait pas en être autrement dans un pays où il n'y a pas de champ intellectuel autonome et où toutes les carrières intellectuelles se concentrent dans l'État. Dans ce contexte, il faut penser les théories européennes comme un répertoire politico-intellectuel, c'est-à-dire un ensemble de ressources intellectuelles à la disposition des critiques du système impérial, qui les sert comme une « boîte à outils » : les éléments de ce répertoire sont sélectionnés en fonction de leur besoin de comprendre certaines situations et de définir des stratégies d'action. À ce répertoire s'ajoutent les ressources qui proviennent de la tradition nationale. Dans les deux cas, le critère qui préside le choix des schémas de pensée est surtout politique : ils servent surtout à produire une réinterprétation de la tradition nationale qui est en quelque sorte un miroir inversé de la tradition *saquarema* – et cela explique pourquoi les auteurs les plus cités ne sont pas les grands théoriciens, mais plutôt des auteurs mineurs, surtout des hommes politiques et des penseurs de la réforme sociale⁴⁶. Idées et théories sont adoptées en fonction de leur capacité à générer des actions politiques, dans un processus qui peut même faire fi de la cohérence théorique des textes produits, dont les contradictions ont été déjà largement signalées par les commentateurs dans l'œuvre de Sílvio Romero, par exemple, où l'on note un combat entre la recherche d'une nationalité brésilienne et la conquête d'une modernité qui est forcément internationale, une dualité entre une conscience nationaliste qui attribuait de la valeur à la tradition coloniale portugaise et au métissage racial comme éléments différenciateurs du peuple brésilien et un projet modernisateur qui voit dans ses éléments la raison du retard culturel, économique et social du pays⁴⁷.

La génération de 1870 conjugue les schémas intellectuels qui l'entouraient avec l'observation de l'expérience sociale locale et l'expérience de ses contemporains dans d'autres pays. Ainsi, les groupes contestataires développent une réflexion sur la réalité nationale qui, plutôt qu'une transplantation acritique des idées européennes, découle d'une perspective

⁴⁵ NABUCO J., *O abolicionismo*, Recife, FUNDAJ, 1988, p. 84. « Com a escravidão não há governo livre, nem democracia verdadeira: há somente governo de casta e regimen de monopólio. As senzalas não podem ter representantes, e a população avassalada e empobrecida não ousa tê-los. »

⁴⁶ ALONSO A., *Idées en mouvement...*, *op. cit.*, p. 208-227.

⁴⁷ SCHNEIDER A., *Sílvio Romero : hermeneuta do Brasil*, São Paulo, Annablume, 2005, p. 137-139.

comparative. Le but était de trouver un schéma conceptuel capable de différencier le mouvement de la tradition impériale. On comprend alors l'intérêt pour les théories évolutionnaires de l'Histoire : les groupes contestataires s'approprient des théories sociales de base scientifique et matérialiste – en opposition au catholicisme impérial – qui préconisaient qu'une loi d'évolution universelle organisait les sociétés par étapes de civilisation – en opposition à la représentation *saquarema* de l'Histoire nationale, comme le développement d'une essence donnée à l'origine, qui trouve ses fondements dans l'éclectisme de Cousin –, d'où découlait une théorie du changement politique qui permettrait de considérer la conjoncture brésilienne comme un moment de *crise* du modèle de société et du régime politique. Ainsi, la modernisation serait inévitable⁴⁸.

En ce qui concerne les écrivains bohèmes, dont l'idée de modernité est représentée surtout par l'idéal de la ville moderne, il est sans surprise que, dans leurs écrits, nous trouvions de nombreuses références à celle qui constitue le modèle urbain par excellence du monde moderne : Paris. La capitale française est, en opposition avec le milieu étriqué dans lequel ils vivent, le lieu où le talent peut se manifester et être valorisé socialement. Dans *A Conquista*, Coelho Neto met les mots suivants dans la bouche de José do Patrocínio, qui promet la fortune avec son journal *A Cidade do Rio*, qui servira pour envoyer ses collaborateurs dans la ville lumière : « [...] nous ramassons une fortune et nous nous dépêchons pour Paris. Là-bas, là-bas oui ! Là-bas vous pourriez cultiver le grand Art. Paris est une ville, ce n'est pas ce bordel où les gens, à vingt ans, ont la tête blanche et à trente sont de la ruine⁴⁹. » Dans un autre passage du même roman, le personnage Lins – le poète Lins de Albuquerque (1847-1886) –, se plaignant d'avoir eu son cœur brisé par sa bien-aimée, songe lui-aussi à Paris, qu'il oppose à Rio de Janeiro, où le poète est rejeté :

Je lui ai offert dans un sonnet ma main de mari. Oui, parce que c'est une main d'artiste ; il a montré la main ouverte pour qu'Anselmo l'examine ; je la lui ai offerte, parce que c'est une femme faite pour vivre dans des soies et des velours, entourée de toutes les caresses, en écoutant des vers lyriques. C'est une femme divine, digne de l'un de nous, de nous tous ! Mot d'honneur et... imaginez-vous. Il a fait un geste indigné : – Ceci n'est pas une vie, ceci n'est pas une société ! Ah ! Paris ! Paris⁵⁰...^[212]

⁴⁸ ALONSO A., *Idées en mouvement....*, op. cit., p. 303-314 ;

⁴⁹ COELHO NETO H., *A Conquista....*, op. cit., p. 240-241. « [...] levantávamos uma fortuna e abalávamos para Paris. Ali, ali sim! Ali poderiam vocês cultivar a grande Arte. Paris é uma cidade, não é esta choldra onde a gente, aos vinte anos, tem a cabeça branca e aos trinta é ruína. »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 36.

Bref, l'image de Paris est la promesse de rédemption pour l'homme de lettres, ce qui inclut un dramaturge comme Artur Azevedo. Le critique Oscar Guanabarro, dans son analyse de la comédie *A Fonte Castália*, de 1904, regrette le sort de l'homme de talent au Brésil, dont les « gloires » ne sont pas accompagnées d'une rétribution financière raisonnable. Si l'auteur fut ovationné, c'est grâce à ses amis et collègues de plume qui constituèrent une audience « éclairée » pour la première, mais qui ne suffirent pas pour maintenir la pièce longtemps à l'affiche, ce qui n'est possible que pour les revues et les féeries, de vraies ennemies pour la formation d'une littérature théâtrale au Brésil. Le sort d'Artur Azevedo serait différent s'il était né à Paris, où il compterait non seulement avec un public plus large, mais avec des professionnels de la scène mieux préparés, ce qui permettrait à sa comédie de conquérir le monde :

Elle est belle la fantaisie d'Artur Azevedo ; bien faite, mignonne, écrite avec beaucoup de naturalité et d'esprit ; et si, au lieu d'avoir paru dans nos théâtres, elle avait été présentée à Paris, par exemple, jouée par des comédiens habitués à la déclamation de vers et qui n'ont pas été gâchés par un centenaire de conneries, et avec une musique écrite par un de ces compositeurs qui forment la glorieuse pléiade des symphonistes français, qui donnent tout pour un bon livret, ce qui est une fortune là-bas, on verrait donc son expansion à travers le monde entier, traduite en plusieurs langues et la partition séparée en morceaux distincts pour piano et chant. Mais Artur a fait la bêtise de naître au Brésil et doit supporter, résigné ou non, les conséquences de cette sottise⁵¹.^[213]

Ainsi nous pouvons dire qu'ils acceptent Paris comme leur capitale – pas leur capitale nationale, bien sûr, mais la capitale de l'univers littéraire, la ville où convergent le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraire – et, ainsi, ils définissent leur propre territoire littéraire en fonction de la distance esthétique de ce lieu de « fabrication » et de consécration de la littérature, comme l'explique Pascale Casanova. L'image de capitale française gagne encore plus d'importance dans le contexte brésilien, où des revendications d'ordre littéraire se mêlent à la contestation du régime et à la propagande républicaine : Paris n'est pas seulement la capitale des lettres et des arts, elle symbolise aussi la Révolution, le renversement de la monarchie. Elle devient, ainsi, une ville idéalisée, à la fois capitale intellectuelle et lieu fondateur de la démocratie politique, où la liberté artistique peut être proclamée⁵².

Nous ne sommes pas ici dans le registre de l'imitation naïve, ni non plus dans celui d'une élite francophile déconnectée de la réalité qui l'entoure. Il s'agit, effectivement, de la

⁵¹ GUANABARINO O., *Transcrições guanabarrinas: antologia crítica*, vol. III, org. Luiz Guilherme Goldberg, Amanda Oliveira, e Patrick Menuzzi, Porto Alegre, LiquidBook, 2019, p. 255-256.

⁵² CASANOVA P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 47-61.

conscience que les hommes de lettres brésiliens ont de leur propre situation : ce qu'ils veulent, c'est la conquête de la modernité littéraire, d'un nouveau régime médiatique et de travail qui leur donne des conditions de vie à la hauteur de leur éducation et de leur « talent » – la condition de bohème n'est pas un choix, comme cela est évident dans le commentaire d'Adolfo Caminha :

Il n'y a personne qui ne sache que l'écrivain brésilien, dans la plupart des cas, vit tristement d'un misérable emploi public, sans ressources d'autre espèce, se cachant de la société pour ne pas être vu dans ses habits de bohème involontaire, miséreux, s'alimentant mal, contractant des faveurs, avant l'arrivée de son petit subside, avec lequel il va payer les usuriers qui l'ont secouru au cours du mois⁵³.^[214]

Beaucoup de ce qui a été écrit sur cette génération d'hommes de lettres a eu pour base soit leur propre autobiographie, soit les livres de mémoire et de critique de leurs contemporains, ce qui a contribué à perpétuer une certaine image romantique d'une génération insouciant et frivole. Comme l'explique Mérian⁵⁴, la représentation de la bohème est une identité cultivée par ce groupe et elle a des fonctions multiples : elle génère une certaine image des hommes de lettres auprès du public, qui les identifie à la représentation de la bohème littéraire véhiculée par les œuvres françaises en circulation au Brésil et, ainsi, marque une certaine différenciation de la classe lettrée par rapport à l'ensemble de la société⁵⁵ ; elle est aussi une forme de solidarité et un signe de reconnaissance pour ceux qui dominent la vie littéraire ; enfin, elle est un thème littéraire.

Toutefois, à y regarder de plus près, nous ne pouvons pas manquer de noter que la littérature constitue, le plus souvent, une carrière dans laquelle on ne se lance de manière exclusive que quand on n'a pas d'autre option plus rentable. Dans son étude sur la génération postérieure à celle qui nous occupe maintenant, celle dite « pré-moderniste », Sérgio Miceli montre comment l'entrée dans la vie littéraire marque le plus souvent un tournant dans la trajectoire des agents, déterminé par des événements – comme la mort du père, la faillite de la famille, la maladie, certains stigmates corporels (la surdité, le bégaiement, etc.) – qui causent une mutilation de leur capital social et provoquent des handicaps sociaux qui ferment la voie

⁵³ CAMINHA A., *Cartas litterarias*, Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1895, p. 147-148.

⁵⁴ MERIAN J., *Aluisio Azevedo...*, *op. cit.*, p. 446-461.

⁵⁵ Notons qu'au début du roman *A Conquista*, Coelho Neto, dans la description de l'enthousiasme d'Anselmo après la première nuitée auprès de la bohème carioca, nous livre dans une image son idéal de sociabilité littéraire, qui est tiré de l'imagerie du monde lettré parisien et, dans ce cas en particulier, celui de la bohème telle que représentée par Henry Murger dans les *Scènes de la vie bohème* : « Enfin, les portes d'ébène de l'idéal lui étaient ouvertes, il allait entrer dans la bonheur, dans la grande vie spirituelle, entre artistes : poètes et prosateurs, sculpteurs, musiciens, peintres, la légion auguste de ceux qui éternisent le rêve... Des ombres marchaient autour de lui – jeunes hommes et filles, y allaient dans un sourd glissement. Il les connaissait, c'étaient eux : Rodolphe, Marcel, Colline, Schaunard, il entendait les rires de Mimi, la toux de Francine, le vacarme joyeux du café *Momus*. » (COELHO NETO H, *A Conquista...*, *op. cit.*, p. 40)

vers les positions au sein de l'élite dirigeante⁵⁶. Alonso, d'autre part, alerte contre le risque du mirage autobiographique créé par les agents de la génération de 1870. Selon la sociologue, la chute de la monarchie provoque la fracture du mouvement politico-intellectuel : le nouveau régime découpe la carrière politique en deux moitiés qui se séparent progressivement, avec, d'un côté, le monde politique partisan et, de l'autre, l'univers intellectuel. Les premiers obtiennent des postes de pouvoir et deviennent des hommes politiques professionnels – cas de Quintino Bocaiuva, Campos Sales, Prudente de Moraes, etc. –, tandis que les autres obtiennent des postes honorifiques et s'engagent à former des associations « intellectuelles ». Or, d'après l'auteure, ce sont eux qui construisent l'interprétation canonique du mouvement de la génération de 1870 comme une partie de leurs stratégies d'insertion sociale et de visibilité publique : n'ayant pas réussi à obtenir des postes importants au sein du nouveau régime, ils s'engagent dans la création de l'image d'une génération animée par des controverses purement littéraires, dont le symbole est la fondation de l'Académie brésilienne des Lettres, en 1897⁵⁷.

Or, si Coelho Neto, dans *A Conquista*, nous brosse le portrait d'une génération animée par des sentiments purement artistiques et une militance politique idéaliste, la vérité c'est que lui et ses collègues n'hésitent pas à accepter les emplois qui leur sont offerts par le régime républicain. Si la plupart des écrivains ne sont pas tout de suite engagés par les hautes sphères du gouvernement fédéral, la bureaucratie de l'État de Rio de Janeiro, sous le gouvernement de Francisco Portela (1889-1891), devient presque « un prolongement de la *Cidade do Rio* », selon les mots de Raimundo Magalhães Júnior : presque tous les jeunes qui se trouvaient autour de José do Patrocínio dans ce journal obtinrent des positions dans la bureaucratie de l'État⁵⁸ – et Luís Murat reçut l'appui du gouverneur pour sa candidature de député en remerciement de leur engagement dans la cause républicaine et Patrocínio lui-même obtint une généreuse concession de terres dans la Baixada Fluminense⁵⁹. Si quelques écrivains arrivent à vivre de leur plume, c'est toujours une situation non voulue ou temporaire qu'ils n'hésitent pas à abandonner quand une opportunité plus rentable apparaît⁶⁰.

⁵⁶ MICELI S., *Intelectuais à Brasileira*, São Paulo, Companhia das letras, 2001, p. 13-68.

⁵⁷ ALONSO A., *Idées en mouvement...*, *op. cit.*, p. 425-426.

⁵⁸ Coelho Neto – qui, en outre, eut Deodoro da Fonseca lui-même comme parrain lors de son mariage avec la fille d'un ami personnel de Portela – fut nommé au Bureau du Gouvernement de l'État de Rio de Janeiro ; Bilac reçut un poste au Bureau de l'Intérieur ; Aluísio Azevedo devint officier des Finances ; et Pardal Mallet, archiviste.

⁵⁹ MAGALHÃES JÚNIOR R., *A Vida turbulenta de José do Patrocínio*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1969, p. 294-295. « [...] quase um prlongamento da *Cidade do Rio*. »

⁶⁰ C'est le cas d'Aluísio Azevedo et de Coelho Neto, qui, bien qu'il ait obtenu, en 1893, avec la Livraria Moderna un salaire de 400\$000 réis pendant cinq ans en échange de toute sa production, doit vivre comme un forçat de la plume, ce dont témoigne son immense production littéraire. (voir « Coelho Neto », *DEPR* ; MENEZES, R.,

La presse : entre contestation de l'ordre, expression du talent et instance de consécration.

Selon Angela Alonso, la presse est, à côté des facultés, le plus important élément de cette nouvelle « structure d'opportunités politiques » qui voit le jour dans les années 1870. Le rôle des journaux est double : ils offrent de l'emploi aux jeunes diplômés qui n'ont pas d'accès à la carrière publique, d'un part, et, d'autre part, ils servent d'espace d'expression pour les groupes contestataires qui n'ont pas d'accès direct au débat parlementaire. La modernisation des périodiques a été fondamentale en ce sens, puisqu'elle a permis la réduction des coûts de fabrication, alors que les grandes sommes nécessaires pour créer et acheter un journal limitait jusqu'alors son utilisation aux cercles de l'élite impériale. Ainsi, nous avons à cette époque le passage d'une presse endogène au *statu quo* impérial à une presse indépendante, qui sert de canal de manifestation de l'insatisfaction collective⁶¹.

La pratique du journalisme est une règle pour presque tous les hommes de lettres brésiliens de l'époque – pour quelques-uns elle est une activité complémentaire, comme pour Machado de Assis et Artur Azevedo, par exemple, qui possèdent des postes publics ; pour d'autres, elle est l'activité professionnelle principale. Plus que jamais nous avons un rapprochement entre la presse et la littérature dans les dernières décennies du XIX^e siècle grâce à cette « fièvre de modernisation⁶² » vécue par les périodiques d'alors, à un moment d'expansion du public lecteur – résultat non seulement de la croissance de la population dans les centres urbains, mais aussi du développement des chemins de fer et du service postal. Un moment marquant dans ce processus est la fondation de la *Gazeta de Notícias* par José Ferreira de Araújo (1848-1900), en 1875. Pour notre propos, plus important que les innovations apportées par ce journal – inauguration du système de ventes à l'unité ; changements dans les textes pour les rendre plus faciles à lire, prix réduit en fonction de l'expansion de l'espace dédié à la publicité... – il y a l'espace qui est consacré à la littérature. Comme en témoigne Olavo Bilac, en 1905, Ferreira de Araújo marque le début d'une nouvelle ère de la presse et de la littérature brésiliennes :

Il n'est pas seulement le poète ou l'artiste qui versifie et rime des fictions, qui combine l'harmonie aux couleurs, qui crée poèmes, statuettes, opéras, ou toiles ; le journalisme, quand il est compris comme l'a compris Ferreira de Araújo, est de l'art et de la poésie.

Dicionário..., op. cit., vol. II, p. 364 ; SIMÕES JUNIOR A., *Estudos de literatura e imprensa*, São Paulo, Editora UNESP, 2014, p. 18 ; COUTINHO A. et J. SOUSA, *Enciclopédia de literatura brasileira*, vol. I, São Paulo, Global Editora, 2001, p. 500-501 ; MOISÉS M. et J. PAES, *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1999, p. 364 ; (MÉRIAN J., *Aluísio Azevedo...*, op. cit., p. 403-407)

⁶¹ ALONSO, A., *Idées en mouvement...*, op. cit., p. 354-364.

⁶² BARBOSA, M., *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2010., p. 117. « [...] febre de modernização »

Si nous avons – nous, ceux qui écrivent – un public, petit, mais intelligent, nous le devons, en grande partie, à ce maître exemplaire qui, à une époque où la presse quotidienne était encore un luxe cher, décida de la mettre à la portée de tous, par la baisse du prix et sa popularisation.

C'est lui qui fit venir au journal la jeunesse, qui débutait dans les lettres. Dans la *Gazeta de Notícias*, des jeunes talentueux, mais sans nom encore, commencèrent à apparaître, et, dans ses colonnes, ils s'imposèrent au public ; [...] de la *Gazeta* naquit le courant qui, canalisé après dans la *Semana* et dans la *Vida Moderna*, s'étendit dans un mouvement de renaissance littéraire, le plus beau et le plus fécond qu'il y eut déjà lieu au Brésil, depuis la période de l'« indianisme » d'Alencar et Gonçalves Dias⁶³.^[215]

Bilac revient sur ce sujet en 1916, dans la préface d'*Ironia e Piedade*, recueil d'articles de presse. Selon lui, la *Gazeta* est devenue une instance de consécration littéraire :

Gazeta à l'époque, la *Gazeta* de Ferreira de Araújo, était l'instance de consécration par excellence. Je n'étais pas le seul jeune homme ambitieux qui flirtait avec elle ; tous les jeunes de ma génération avaient l'âme enflammée de ce même désir. Ce n'était pas l'argent que nous voulions : nous voulions la consécration, nous voulions nom et célébrité, nous voulions voir nos noms à côté de ces noms célèbres [Eça de Queirós, Machado de Assis, Ramalho Ortigão, Alberto de Oliveira...]. Nous tous, nous jugions, alors, que la publicité était une jouissance et que la célébrité était une béatitude⁶⁴...^[216]

Comme l'explique Miceli, l'expansion de la presse modifie la relation des écrivains avec leur œuvre, étant donné que les journaux les exproprient de leurs instruments de production et, ainsi, transforment les instances de consécration : celle-ci n'est plus individuelle, résultat d'une œuvre d'art exceptionnel, mais collective – elle revient au groupe d'écrivains réunis autour de projets intellectuels, comme les journaux, qui, en même temps, ont tendance à devenir eux-mêmes des instances de consécration. C'est la raison pour laquelle, au début du XX^e siècle, les « grands » chroniqueurs détrônent les « grands » critiques littéraires du XIX^e siècle comme principaux consécrateurs de nouveaux talents⁶⁵. Pour Machado Neto, les journaux de cette époque constituent les premiers *mass media* brésiliens, ils font de l'écrivain une espèce de vedette, qui se voit obligé d'adopter un style plus frivole pour plaire au public⁶⁶.

⁶³ BILAC O., *Bilac, o jornalista*, vol. II, org. Antonio Dimas, São Paulo, Edusp, 2006, p. 339.

⁶⁴ BILAC O., *Ironia e piedade*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916, p. 9.

⁶⁵ MICELI S., *Intelectuais à Brasileira...*, op. cit., p. 56-57.

⁶⁶ MACHADO NETO, *Estrutura social da república das letras...*, op. cit., p. 88-91.

L'exemple de la *Gazeta de Notícias* sera suivi par d'autres journaux qui, pour mieux plaire au public lecteur et améliorer leurs ventes, se tournent vers les écrivains. Ceux-ci, d'autre part, voient dans la presse une manière d'arriver à un public plus large, de divulguer leurs œuvres et d'augmenter leur rayon d'influence sur la société. Comme le dit Sevcenko :

La nouvelle grande force qui absorba presque toute l'activité intellectuelle de la période fut sans doute le journalisme. En croissance connectée avec le processus de mercantilisation de la ville, le journalisme envahit, impassible des territoires jusqu'alors intouchés et jalousement défendus. Les journalistes, défenseurs des nouvelles modes et des nouvelles mœurs, arrivaient à défier et à vaincre l'Église elle-même dans la dispute pour le contrôle des consciences⁶⁷.^[217]

On crée alors une complicité entre les hommes de lettres et les journaux⁶⁸, la profession de journaliste devenant compatible avec celle d'écrivain et elle offre même un statut social alternatif pour les lettrés brésiliens, alors que la profession d'« écrivain » n'était pas reconnue socialement⁶⁹.

Pourtant, le statut de journaliste n'était pas exempté de contradictions. D'abord, la carrière journalistique ne semble pas être beaucoup plus rémunératrice que la littérature et la règle pour les journalistes, de la même façon que pour les écrivains, était de posséder un second emploi⁷⁰. Puis, la pratique du journalisme ne faisait pas consensus au sein du monde littéraire local : si la presse est devenue incontournable pour les hommes de lettres, les conséquences de cette activité sur la production littéraire étaient souvent objet de discussions et quelques auteurs décrient cette influence, notamment à cause de son caractère industriel et de la banalisation et de la standardisation du style⁷¹.

Toutefois, à notre avis il est indéniable que le journalisme confère, à celui qui le pratique, une position sociale particulière à cette époque – et une position très proche de celle de l'écrivain. En ce sens, il est piquant de constater ce que deux auteurs traitant de ces deux sujets ont à dire sur cette question. Pour les écrivains bohèmes, Leonardo Affonso de Miranda Pereira⁷² soutient que ces jeunes hommes de lettres se revendiquaient une position spéciale dans la société, en dehors d'un schéma binaire qui oppose les élites et le monde populaire, de

⁶⁷ SEVCENKO N., *Literatura como missão...*, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁸ BARBOSA M., *História cultural da imprensa...*, *op. cit.*, p. 141-144.

⁶⁹ MÉRIAN J., *Aluísio Azevedo...*, *op. cit.*, p. 387-407. Dans *A Conquista*, le personnage Ruy Vaz, à qui l'on demande s'il est étudiant, répond : « Non, Madame : journaliste. Nous disons journaliste parce qu'au Brésil notre occupation n'a pas encore une classification. Nous sommes obligés d'emprunter à la presse un titre de présentation. En vérité nous n'avons rien de journalistes : nous faisons des romans et des contes et parfois un feuilleton. » (COELHO NETO, H., *A Conquista...*, *op. cit.*, p. 123.)

⁷⁰ BARBOSA M., *História cultural da imprensa...*, *op. cit.*, p. 156. Dans un échantillon de 84 journalistes en activité entre 1880 et 1908 analysés par Barbosa, seulement 12 vivent exclusivement du journalisme.

⁷¹ BROCA B., *A Vida literária no Brasil - 1900*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1960, p. 216-241.

⁷² PEREIRA L., *O Carnaval das Letras*, Campinas, Ed. Unicamp, 2004, p. 25-56.

manière à créer une autoreprésentation d'extériorité en relation avec une société dont les différences devraient être gérées par eux-mêmes – ils voulaient parler aussi bien pour les aristocrates que pour les couches les plus modestes. Selon ce schéma, les écrivains se représentaient comme les gestionnaires de cette société de différence, s'attribuant le rôle d'une espèce « d'extériorité tutélaire ». Marialva Barbosa, de son côté, aborde les représentations qui apparaissent de la figure du journaliste et qui font état d'une mythification de son travail – il peut être l'« interlocuteur privilégié », l'« intermédiaire efficace », le « polémiste destructeur »... –, le désignant ici comme un conspirateur, là comme un sauveur, mais qui démontrent leur volonté de exercer une tutelle sur une large partie du public⁷³ en lui donnant un rôle en dehors des hiérarchies sociales en place.

De plus, les trajectoires de vie des journalistes montrent des similitudes avec les écrivains : ils sont d'origines sociales et géographiques assez diverses, une diversité qui est compensée par le fait que la grande majorité passe par les institutions éducationnelles de l'Empire⁷⁴. De très nombreuses caractéristiques qui placent les journalistes très proches des écrivains, non seulement socialement, mais aussi géographiquement : le siège des principaux journaux à Rio de Janeiro est la Rua do Ouvidor, le principal lieu de la vie mondaine carioca, où se trouvaient les cafés fréquentés par la bohème. Jeunes diplômés sans accès à une carrière publique – et Marialva Barbosa montre que le journalisme est souvent une occupation transitoire qui sert de voie alternative pour réunir les sympathies nécessaires pour obtenir des postes politiques ou dans la haute hiérarchie du service public⁷⁵ –, ils seront un des principaux groupes d'opposition au régime monarchique. En fait, nous pouvons dire qu'il n'y a pas frontière qui sépare le monde littéraire du journalisme, les identités de l'une et de l'autre profession se confondent non seulement par leur proximité, mais en fonction du fait qu'il s'agit souvent des mêmes personnes qui les exercent l'une et l'autre.

Littérature et politique : la difficile unité des groupes contestataires.

Toutefois, leurs revendications d'autonomie par rapport aux groupes sociaux sont assez trompeuses : tout d'abord, parce leur propre passage par le système d'enseignement

⁷³ BARBOSA M., *História cultural da imprensa...*, *op. cit.*, p. 142-143. Notons que dans le travail de Barbosa, publié en 2010, nous ne trouvons aucune référence à l'œuvre de Pereira, publiée en 2004 et résultat d'une thèse soutenue en 1993.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 157-158. Selon Barbosa, dans un échantillon de 53 journalistes qui ont connu les bancs universitaires, plus de la moitié (29) ont étudié le droit. En outre, dans un échantillon de 84 noms de journalistes cariocas, on observe que plus de 60% sont originaires d'autres États. On note la diversité des origines sociales : parmi les 42 noms dont l'auteure a trouvé la profession des pères, deux étaient fils de cadres de la fonction publique, quatre fils de politiciens, quatre sont nés au sein de riches familles d'agriculteurs ou de commerçants et 22 étaient issus de la classe moyenne (11 journalistes, quatre professionnels libéraux et trois professeurs).

⁷⁵ *IBID.*, p. 151.

supérieur, surtout par la faculté de droit, neutralisait, en partie, leurs critiques. En abordant l'*Escola do Recife*, Roberto Ventura explique comment la pensée de ses membres est marquée par une certaine culture littéraire, juridique et rhétorique : celle du « *bacharel* » – c'est-à-dire, celui qui a terminé le *bacharelado*, le premier cycle universitaire – brésilien du XIX^e siècle. Ce fait donne à la réflexion des participants une orientation idéaliste, qui a tendance à privilégier les aspects juridiques, philosophiques et politiques au détriment des questions concernant l'organisation sociale et économique. Or, les cours juridiques ont une relation très proche avec la bureaucratie technocratique, dans la mesure où ils ont été pensés comme des institutions destinées à former les cadres de l'État national – et nous avons vu que, même pour les écrivains bohèmes, la carrière publique semble être le but ultime. Par ailleurs, le passage lui-même par l'enseignement supérieure confère en soi, au « docteur »⁷⁶, une position privilégiée au sein de la société, même quand il est exclu des positions de domination⁷⁷. Enfin, les couches moyennes urbaines dépendaient des activités subsidiaires contrôlées par les oligarchies. Ainsi, on n'observe pas la radicalisation des *bacharéis* face à l'ordre traditionnel et le discours de contestation politique n'arrivait presque jamais jusqu'à une opposition ouverte et il était incapable de promouvoir une alternative à l'ordre agraire et patriarcal⁷⁸.

Ainsi, pour Emilia Viotti da Costa, le *bacharel* sera, le plus souvent, le représentant de l'agriculteur dans la ville et si les hommes de lettres

critiquaient la grande propriété agricole, l'esclavage[, i]ls continuaient, toutefois, dans la dépendance des oligarchies qu'ils voulaient combattre, occupaient des postes publics pour lesquels ils étaient nommés grâce à l'indication d'éléments de l'oligarchie, écrivaient dans des journaux et des revues, publiaient des livres qui étaient destinés à un public lecteur dont les limites n'allaient guère au-delà de l'oligarchie ou des groupes urbaines qui composaient leur clientèle⁷⁹.^[218]

Très liés par des liens d'amitié et familiaux avec les groupes agricoles, les groupes intellectuels n'avaient, effectivement, aucune autonomie et, quand ils prenaient une position

⁷⁶ Au Brésil, jusqu'à ce jour, on a l'habitude d'appeler « docteur » non seulement les médecins et ceux qui ont soutenu une thèse, mais aussi les avocats et tous ceux qui ont une formation en droit. Un titre qui était, d'ailleurs, reconnu officiellement par l'Empire – signe de la haute estime dont jouissaient à l'époque ceux qui sortaient des facultés de droit.

⁷⁷ Par exemple, dans les *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, Lima Barreto narre l'enthousiasme du personnage éponyme face à la possibilité de devenir « docteur », un titre qui serait capable d'effacer ses handicaps de naissance – son origine humble et sa couleur – et de lui donner une position sociale supérieure : « Ah ! Je serais docteur ! Je rachèterais le péché originel de ma naissance humble, j'adoucirais le supplice pressant, déchirant et exhaustif de ma couleur... Dans les plis du parchemin du diplôme, j'aurais la considération de tout le monde. Sûr du respect dû à ma majesté d'homme, je marcherais plus ferme dans la vie. Je ne tergiverserais pas, je n'hésiterais pas, je pourrais parler librement, dire mes pensées à voix haute. [...] Ah ! Docteur ! Docteur !... Il était magique le titre, il avait des pouvoirs et des portées multiples, variés, polymorphes... [...] » (BARRETO L., *Recordações...*, *op. cit.*, p. 26)

⁷⁸ VENTURA R., *Estilo tropical...*, *op. cit.*, p.121-126.

⁷⁹ COSTA E., *Da monarquia a república : momentos decisivos*, São Paulo, UNESP, 2008, p. 264.

contestataire, le plus souvent ils assimilait les valeurs des groupes dominants les plus progressistes⁸⁰.

En conséquence, la portée subversive effective des groupes intellectuels contestataires était assez limitée et le déroulement des faits mettra en évidence toute leur faiblesse. Si, dans *A Conquista*, l'abolition de l'esclavage était « la conquête du talent », comme nous l'avons vu – ce qui est assez discutabile⁸¹ –, dans la proclamation de la République – un coup d'État militaire qui a eu lieu au milieu de la nuit à la façon d'une conspiration – la marginalisation des intellectuels est assez évidente pour qu'ils puissent revendiquer la paternité de l'acte. Dans *Fogo Fátuo*, Coelho Neto montre toute la surprise du personnage Neiva face à la proclamation de la République :

– Quoi ! lança avec dédain Neiva, abasourdi, incrédule. République... ! On allait donc proclamer la République, changer la forme de gouvernement au mépris de la presse et un vendredi, et sans que je le sache ?! Donc le reportage ne vaut plus rien dans ce pays ? Non ! Cela n'est pas possible. Il y a quelque chose qui cloche ici⁸² !^[219]

Puis, l'unité des groupes contestataires elle-même, aussi bien ceux qui sont plus directement actifs sur le plan politique⁸³ que ceux qui sont engagés en tant qu'intellectuels – et du groupe bohème, en particulier – se montre fragile. Le déroulement des événements, au lieu de les renforcer, n'a contribué qu'à faire éclater leur cohésion. Coelho Neto termine *A Conquista* avec le dialogue suivant entre Anselmo et José do Patrocínio, alors que le premier vient demander à son chef quel serait la ligne éditoriale du journal *A Cidade do Rio* alors que l'abolition de l'esclavage était réalisée :

– Et alors, José... Qu'est que nous allons faire maintenant ?
– Quoi ? Il écrivait, très penché, le dos au secrétaire.
– Quel est le programme ?

⁸⁰ *Ibid.*, p. 263-268.

⁸¹ Depuis au moins les années 1850, avec l'abolition du trafic atlantique d'esclaves, il était généralisée la conscience que l'esclavage était une institution condamnée. Aux années 1870 et 1880, la question n'était pas si l'esclavage devait être abolie ou non, mais comment le faire, les groupes esclavagistes cherchant à repousser la libération au plus tard possible. De plus, personne ne soutenait cette institution d'un point de vue éthique, les arguments avancés étant toujours d'ordre économique (le risque de proumouvoir le colapse de l'économie nationale si l'on retire la main-d'œuvre de l'agriculture). Enfin, nous pouvons nous demander si l'abolition tardive en 1888 – le Brésil a été le dernier pays de l'Amérique à la faire –, alors que le travail salarié était déjà largement prédominant dans les zones économiques les plus dynamiques du pays et que le travail esclave ne subsistait que dans les zones de décadence économique, n'était pas le genre d'abolition cherché par les élites politiques. En fait, la monarchie a perdu ses derniers groupes de soutien au régime moins en fonction de l'abolition en soi que de la manière comme elle fut faite, sans indemnisation pour les propriétaires d'esclaves – pour ces républicains de dernière minute (et de convenance), le slogan adopté était « indemnisation ou république ».

⁸² COELHO NETO H., *Fogo fátuo...*, *op. cit.*, p. 230).

⁸³ COSTA E., *Da monarquia à republica...*, *op. cit.*, p. 398-422

- Quel programme ? Il se leva et, avec un sourire, il tendit la main : Donne-moi une cigarette. Tu me demandes quel est mon programme ?
- Oui. Tu as conquis ton idéal et maintenant... ?
- Maintenant ?... Et, en riant, il se pencha sur l'épaule de son collègue, et lui dit à l'oreille : Maintenant je vais à la banque avec ces lettres chercher de l'argent. Les gars sont en bas en train de travailler et... tu as déjà déjeuné ?
- Pas encore.
- Donc tu m'attends au Globo, à midi. Il allait sortir, mais il se retourna : Tiens, demande-toi de nettoyer cette rédaction qui est immonde, d'accord ?
- Et il est descendu les marches rapidement⁸⁴.^[220]

Après l'abolition, la République : les premières fissures.

Nous comprenons que ce final signale les premières discordances au sein de la classe lettrée à la suite du triomphe de l'abolition. Les jeunes de l'âge de Coelho Neto s'engagèrent autour de la figure de José do Patrocínio⁸⁵ et firent de son journal, *A Cidade do Rio*, le principal véhicule de la propagande abolitionniste. Toutefois, Patrocínio, qui fut toujours proche des mouvements qui sollicitaient le changement de régime, entre en conflit avec la direction du Parti républicain et l'abandonne. Pendant quelques mois, la *Cidade do Rio* adoptera une position très critique envers le mouvement républicain et la stratégie du parti, qui semble ouvert aux demandes d'indemnisation des anciens propriétaires d'esclaves⁸⁶. Dans un premier temps, les bohèmes semblent accompagner son chef – le 10 août 1888, par exemple, est la

⁸⁴ COELHO NETO, H., *A Conquista...*, *op. cit.*, p. 281-282.

⁸⁵ José Carlos do Patrocínio (1853-1905) est né à Campos dos Goytacazes, ville prospère du nord fluminense. Fils d'un vicaire, propriétaire terrien et puissante figure de la politique locale, et d'une de ses esclaves. Il déménage à l'âge de 14 ans à Rio de Janeiro, où il termine ses études primaires et il est admis à la Faculté de Médecine dans le cours de Pharmacie, d'où il sortira diplômé en 1874. Pendant toute cette période de sa vie, sa subsistance dépend de petits boulots et de la générosité de ses collègues et supérieurs. C'est grâce à une de ces âmes altruistes qu'il commence à vivre, en 1874, dans la maison familiale du capitain Emiliano Rosa Sena, qui était aussi le siège du *Clube Republicano*, qui réunissait Quintino Bocaiuva, Lopes Trovão (1848-1925), Pardal Mallet et d'autres. Patrocínio, à cette époque, avait déjà publié, en 1871, dans le journal *A República*, un poème qui faisait l'apologie de la République. C'est dans cette maison aussi qu'il connaît sa future épouse, fille du capitain. Il commence sa carrière comme journaliste, en 1875, dans la publication satyrique *Os Ferrões*, en compagnie de Dermeval da Fonseca. En 1877, il rejoint la *Gazeta de Notícias*, où il se lance dans la campagne abolitionniste. En 1881, il achète, grâce à la générosité de son beau-père, la *Gazeta da Tarde*, journal fondé par Ferreira de Menezes (1845-1881) qui est rapidement devenu une des principales publications républicaines.. Enfin, il abandonne ce journal, en 1887, pour fonder la *Cidade do Rio*. (voir MAGALHÃES JÚNIOR R., *José do Patrocínio e sua época...*, *op. cit.*).

⁸⁶ En fait, le conflit était ancien : depuis les années 1870, les Républicains se montrent ouverts aux revendications des groupes conservateurs qui désirent une abolition lente et graduelle et plusieurs chefs du mouvement font exprès de prendre leurs distances par rapport au mouvement abolitionniste dans l'espoir d'attirer les grands propriétaires d'esclaves. Après l'abolition, la direction du Parti républicain se montre un peu trop ouverte aux revendications des anciens seigneurs d'esclaves mécontents de ne pas avoir reçu de compensations pour la perte de leur « propriété ». Toutefois, avec la chute du gouvernement de João Alfredo Correia de Oliveira, qui réalisa l'abolition, et l'ascension d'un nouveau cabinet ministériel, dirigé par Afonso Celso de Assis Figueiredo, ancien adversaire de Patrocínio, celui-ci revient au mouvement républicain. (*Ibid.*, p. 245-256 ; 269-279).

date de la première de la pièce *Indenização ou República*, écrite par deux journalistes de la *Cidade do Rio*, Coelho Neto et Emílio Rouède (1848-1908), qui reçoit une critique très enthousiaste de leur collègue de rédaction, Pardal Mallet, qui souligne que le journal est toujours républicain et que ses collègues voulaient uniquement alerter sur le fait que le mouvement n'avait pas besoin des adhésions des « *indenistas* », c'est-à-dire ceux qui sont devenus républicains uniquement à cause de la question de l'indemnisation, pour triompher⁸⁷. Cependant, l'opposition de Patrocínio aux Républicains ne se limite pas à cette question et il s'approche peu à peu de la princesse Isabelle, devient un défenseur du gouvernement de João Alfredo Correia de Oliveira et arrive même à organiser la *Guarda Negra*, une sorte de milice d'ex-esclaves fondée le 28 septembre 1888, qui, en remerciement de l'abolition, avait pour but la défense de la princesse⁸⁸. Avec les louanges adressées à l'héritière du trône dans les pages de la *Cidade do Rio* et les conflits, parfois violents, entre la *Guarda Negra* et les Républicains, ce qui vaut des attaques à José do Patrocínio dans les autres journaux, les bohèmes se trouvent de plus en plus dans l'obligation de choisir un camp.

Coelho Neto, sans explicitement rompre avec son ancien patron, publie sa dernière contribution le 4 janvier 1889, rejoint l'*O Município Neutro* et le *Novidades* et, en mars 1889, nous le trouvons dans la rédaction du *Diário de Notícias*, alors sous la direction de Rui Barbosa (1849-1923), qui sera un des rédacteurs de la première Constitution républicaine et le premier ministre de l'Économie de Deodoro da Fonseca. Le 13 mars 1889, Pardal Mallet annonce publiquement sa rupture avec Patrocínio et quitte la *Cidade do Rio* à cause de leurs différences politiques. Il est suivi, le même jour, par Olavo Bilac et Luís Murat. Raul Pompeia, qui quitte à cette même époque la *Gazeta de Notícias*, les rejoint pour fonder le journal *A Rua*, dont le premier numéro paraît le 13 avril avec un programme assez radical, de défense d'un républicanisme socialiste et de démembrement du territoire brésilien. Celui-ci était écrit par Mallet⁸⁹ – qui signait avec le pseudonyme *Souvarine*, en référence à l'intellectuel révolutionnaire du roman d'Émile Zola *Germinal*. Toutefois, ce journal a une vie très courte et le dernier numéro paraît le 18 juillet. Ce jour-là, il était question d'un attentat qui avait eu lieu quelques jours auparavant contre Pedro II – épisode très célébré par Mallet dans son journal, qu'il interprétait comme un acte révolutionnaire⁹⁰. Il est intéressant de noter que

⁸⁷ SILVA A., *Entre a pena e a espada: literatos e jacobinos nos primeiros anos da República (1889-1895)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 2001, p. 51.

⁸⁸ RICCI M., *Guarda-Negra: perfil de uma sociedade em crise*, Campinas, M.L.S.R. Ricci, 1990, p. 84. Voir aussi MATTOS A., *Guarda Negra: a Redemptora e o ocaso do Império*, Brasília, Hinterlândia Editorial, 2009.

⁸⁹ MAGALHÃES JÚNIOR R., *Olavo Bilac e sua época...*, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁰ Le 15 juillet 1889, alors que l'empereur quittait le théâtre Santana, où il venait d'assister à un concert, des coups de feu ont été tirés contre la diligence impériale sans pourtant atteindre le souverain. Le responsable de l'acte était le jeune républicain portugais Adriano Augusto do Vale, employé dans une maison de commerce,

l'écrivain ne se limite pas à attaquer la monarchie politiquement, mais il s'en prend à la personne de l'empereur pour des questions proprement artistiques – dans un des articles de ce dernier numéro, Mallet se plaint de la difficulté de s'organiser une société pour défendre les intérêts des « artistes du Brésil » et aborde la question des droits d'auteur, qui serait objet de mépris de la part des autorités impériales. Pedro II lui-même, en dépit de son image d'intellectuel, se montrerait indifférent face aux aspirations de reconnaissance de la classe artistiques – ce qui montre que sa situation en tant qu'écrivain n'est jamais loin de ses prises de positions politiques :

Tandis qu'on formule le problème abordé, M. Pedro II appelle le dramaturge brésilien Artur Azevedo pour lui demander l'original de sa traduction de *L'École des maris* et il dit qu'avant sa mort il veut écouter le *Schiavo* de Carlos Gomes.

Roi de Bavière, qui n'a pas eu l'heureuse idée d'un suicide – M. Pedro II veut que des poètes et des musiciens le bercent dans sa mort qui lui semble proche.

Il veut cela – Mécène caricatural qui protège quelques artistes pour asphyxier les arts dans l'accolade amicalement hypocrite d'un artiste déguisé en roi.

Connard ! Solennellement connard !!

Pourquoi ce désir de voir la traduction d'Artur et d'écouter la partition de Carlos Gomes, s'il ne comprend rien, si son omniscience est faite d'une poignée de questions de poche et de quatre particularités apprises par cœur la veille⁹¹ ?^[221]

Avec la fin d'*A Rua*, le groupe se sépare : Olavo Bilac est le premier à retourner à la *Cidade do Rio* – ce que Pardal Mallet considère comme une trahison, raison d'un duel à l'épée entre les deux bohèmes⁹². Luís Murat le suit peu après, tandis que Raul Pompeia fait ses débuts, en août, dans le *Jornal do Comércio*. Mallet, de son côté, insiste dans sa rupture avec Patrocínio et lance un nouveau projet, le journal *O Meio*, en collaboration avec Coelho Neto et Paula Ney, dont le premier numéro paraît le 17 août 1889⁹³.

Le programme d'*O Meio* – même si les auteurs sont emphatiques dans la première phrase du premier volume : « Notre programme consiste à ne pas avoir de programme⁹⁴. » – est évidemment politique. Adoptant une posture assez progressiste, les trois journalistes explicitent leurs différences aussi bien par rapport à leur ancien patron, José do Patrocínio, que par rapport au Parti républicain. S'ils n'arrivent pas à parler en socialistes, comme Pardal Mallet le faisait dans *A Rua*, ils soutiennent que la République n'était pas une fin en soi, mais

alors âgé de 24 ans, qui, dans son interrogatoire, aurait impliqué Mallet dans l'attentat : selon Magalhães Júnior, les rumeurs mentionnaient que l'arme utilisée avait été obtenue par l'écrivain bohème et Germano Hasslocher, deux Républicains exaltés. (MAGALHÃES JÚNIOR, R., *A vida turbulenta de José do Patrocínio...*, op. cit., p. 273.

⁹¹ Cité par SILVA A., *Entre a pena e a espada...*, op. cit., p. 98-99.

⁹² MAGALHÃES JÚNIOR, R., *Olavo Bilac e sua época...*, op. cit., p. 118-119.

⁹³ SILVA A., *Entre a pena e a espada...*, op. cit., p. 101.

⁹⁴ *O Meio*, n. 1, 17/08/1889. « O nosso programa consiste em não ter programa. »

le moyen – dont le nom du journal – de réaliser la réforme sociale⁹⁵. Toutefois, nous voyons bien comment les questions politiques et artistiques se mélangent, par exemple, dans les attaques contre l'opéra *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes. Plus que la musique, ce qui provoque la révolte des auteurs est le livret de la noble et importante figure politique de l'Empire, Alfredo d'Escragnolle Taunay, traduit en italien par Rodolfo Paravicini. Le problème réside dans sa thématique, l'indianisme, sujet cher au romantisme brésilien et sur lequel a été construite en partie la « tradition impériale » :

Quand on écrira la véritable histoire de notre littérature, quand on se servira de l'étonnant et titanesque travail d'envergure que Sílvio Romero et Araripe Júnior sont en train de réaliser sur notre mentalité collective, quand on déterminera correctement l'action d'osmose entre notre évolution intellectuelle et notre évolution sociale, l'indianisme apparaîtra alors dans la plénitude maléfique de ses fonctions comme le missionnaire sinistre de l'obscurantisme, porteur, comme Mlle. Frotzmac [*sic*, pour Fritzmac, personnage éponyme d'une pièce de Aluísio et Artur Azevedo] de noires intentions. [...]

Mais, s'il était cela littérairement, il était encore bien pire du point de vue social. La vulgarisation de l'indianisme qu'on étiquetait avec la désignation d'*école brésilienne*, créa et fit fructifier la légende selon laquelle le Brésil était indigène. Même les documents officiels l'avalisèrent et adoptèrent la figure de l'indigène pour symbole de notre patrie. Ce fut comme ça, comme indigène, que le Brésil se présenta dans les expositions européennes. Et la sculpture, s'appropriant cette croyance, la propagea jusqu'aux étuis de cure-dents d'argent qui sont sur les tables de nos nobles visiteurs étrangers : – Nous ici, les propriétaires de la maison, ne sommes pas des indigènes ; nous nous habillons comme vous, mais le Brésil est l'indigène, l'indigène indolent par les après-midis exquis !...

Or, le Brésil n'est pas l'indigène. Notre aborigène s'est dissout dans la civilisation occidentale n'apportant qu'un peu de son ingénuité primitive, mais les traits caractéristiques de l'homme aryen absorbèrent les accentuations particulières de son individualisme sauvage.

Mais le Brésil fut, le Brésil est civilisé, avec frac et pince-nez comme Paula Ney, quand on voudra l'incarner dans un descendant du tapuia primitif.

C'est ça qu'on doit dire à l'étranger pour que les multitudes ignorantes de l'Europe ne pensent pas que nous sommes des botocudos⁹⁶.^[222]

La destruction de l'ordre impérial passe par le combat contre ses symboles les plus chers, dont l'indianisme qui fut érigé en symbole national par les Romantiques. L'abandon de

⁹⁵ Pour une analyse plus détaillée de ce journal, voir SILVA, A., *Entre a pena e a espada...*, *op. cit.*, p. 101-130.

⁹⁶ *O Meio*, 05/10/1889.

ce sujet littéraire et le renversement du régime politique sont deux faces de la même pièce. Littérature et politique sont intrinsèquement liées : la transformation du Brésil en un pays moderne – ou « civilisé » – passe par la création d’une nouvelle littérature et l’attribution d’un nouveau statut pour les hommes de lettres, qui, d’ailleurs, incarnent la propre définition de l’homme moderne. Encore une fois, nous voyons combien leur prise de position politique et leur situation en tant qu’hommes de lettres est indissociable, la création d’un nouvel ordre politique et social reflétant leur espoir de salut professionnel.

La proclamation de la République et la dispersion du groupe bohème.

Toutefois, la proclamation de la République, faite à leur insu, est une évidente négation du premier rôle qu’ils revendiquaient pour eux-mêmes. Cet événement provoque quand même, dans un premier temps, leur rapprochement dans une tentative de revendiquer un rôle important dans le changement de régime par une action de caractère purement symbolique : l’après-midi du 15 novembre 1889, Paula Ney, Olavo Bilac, Pardal Mallet, Coelho Neto et Luís Murat se rassemblent dans la cour de la Chambre municipale de Rio de Janeiro autour de José do Patrocínio, qui était alors conseiller municipal, et lisent un manifeste adressé aux chefs militaires où, au nom du peuple carioca, ils proclament la République⁹⁷. Grâce à cet acte, Patrocínio recevra l’épithète de « proclamateur civil de la République », un surnom qui vaut pour un prix de consolation...

Le déroulement des événements ne viendra que confirmer leur mise à l’écart. La question du drapeau national et la victoire finale du drapeau d’inspiration positiviste⁹⁸, courant philosophique très fort au sein de l’armée, montrent que leur voix n’avait pas le pouvoir qu’ils s’arrogeaient. *O Meio*, qui combattit le drapeau mis en avant par les positivistes, aura sa publication finalement suspendue par le gouvernement provisoire⁹⁹. Enfin, l’ascension de Floriano Peixoto entraîne l’éclatement de la communauté littéraire.

Si, dans un premier temps, les bohèmes de la *Cidade do Rio* reçurent des postes dans l’administration de l’État de Rio de Janeiro, la chute de Deodoro da Fonseca entraîne celle de leur protecteur, Francisco Portela. Pardal Mallet et Olavo Bilac fondent, avec Lopes Trovão, un nouveau journal, *O Combate*, en franche opposition au nouveau gouvernement – une opposition qui sera renforcée par le retour de José do Patrocínio d’un séjour de deux ans en

⁹⁷ SILVA, A., *Entre a pena e a espada...*, op. cit., p. 125-126.

⁹⁸ Voir CARVALHO, J., *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.

⁹⁹ SILVA, A., *Entre a pena e a espada...*, op. cit., p. 127-128

Europe. Enfin, l'*interventor* nommé par le nouveau président, Carlos Baltasar da Silveira (1891-1892), licencie tous les hommes de lettres nommés par Portela.

Raul Pompeia qui, avec la proclamation de la République, avait été nommé professeur de mythologie à l'École nationale des beaux-arts et, ensuite, directeur de la Bibliothèque nationale, de son côté, se montre un *jacobin* – comme on appelait les défenseurs de Floriano Peixoto – de première grandeur. En raison de sa prise de position politique, sa relation avec ses anciens collègues de bohème se dégrade à tel point qu'il arrive presque à se battre en duel avec Olavo Bilac. Ce duel n'eut finalement pas lieu grâce aux parrains des deux combattants, qui trouvèrent une issue pacifique au dernier moment, alors même que les adversaires étaient avec l'épée dans la main. Alcindo Guanabara est un autre qu'on trouve dans les filières florianistes : élu député en 1890, il défend dans la chambre le renforcement du pouvoir exécutif.

Coelho Neto, marié et père de famille, abandonne l'arène politique. Après son licenciement de l'administration publique, il trouve une place dans l'un des plus grands organes de la presse carioca, *O Paiz*, alors sous la direction de Quintino Bocaiuva.. Si celui-ci est un journal de tendance florianiste, l'auteur évite de traiter de sujets politiques dans ses textes, et préfère publier des contes et des textes légers¹⁰⁰.

Ce retrait lui épargne des représailles exercées par le gouvernement à cause de l'agitation populaire à la suite de la publication du *Manifesto dos Treze Generais*¹⁰¹ : Pardal Mallet et José do Patrocínio sont condamnés à l'exil en Amazonie, tandis qu'Olavo Bilac est emprisonné pendant quatre mois. *O Combate* survit grâce à l'action de Luís Murat, élu député en 1890 et qui, grâce à son immunité parlementaire, peut assumer la direction du journal de ses amis tout en restant à l'abri des représailles gouvernementales.

L'amnistie est décrétée le 5 août 1892. Toutefois, le panorama politique continue à être orageux. En septembre 1893, c'est l'éclosion de la *Revolta da Armada*¹⁰². Cette fois, les hommes de lettres qui s'opposent à Floriano Peixoto n'attendent pas la réponse du gouvernement : Olavo Bilac quitte Rio de Janeiro pour Ouro Preto, dans l'État de Minas

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰¹ Manifeste publié le 6 avril 1892, signé par treize autorités militaires qui questionnent la légitimité de Floriano Peixoto pour continuer dans la présidence et demandent la convocation d'élections. Le maréchal, considérant ce manifeste comme un acte d'insubordination, réforme tous les signataires et ordonne la prison pour quelques-uns. Avec les manifestations de rue favorables aux militaires réformés, le président décrète l'état de siège et profite de l'occasion pour persécuter ses opposants. Cet épisode montre un phénomène dans le milieu militaire semblable à celui que nous cherchons à montrer pour le groupe bohème : l'intérêt commun dans la proclamation de la République cache, en fait, un ensemble d'intérêts hétérogènes qui éclatent une fois le nouveau régime proclamé. Voir CASTRO C., *Os militares e a república: um estudo sobre cultura e ação política*, Rio de Janeiro, J. Zahar Editor, 1995.

¹⁰² Mouvement de rébellion des officiers de la marine, commandés par Saldanha da Gama (1846-1895) et Custódio de Melo (1840-1902).

Gerais, tandis que José do Patrocínio se cache chez son beau-père, le capitaine florianiste Emiliano Rosa Sena, et Pardal Mallet, déjà très affaibli par la tuberculose, trouve refuge à Vassouras, dans l'État de Rio de Janeiro. Luís Murat, encore une fois, essaie de venir en aide à ses collègues et assume la direction de la *Cidade do Rio*, mais même son immunité parlementaire ne suffit plus pour le protéger quand il publie le manifeste de Custódio de Melo : il se réfugie à Buenos Aires en compagnie de Guimarães Passos, qui avait publié, peu de temps avant, un sonnet en hommage à Floriano Peixoto, mais dont les sympathies pour le président n'allaient pas assez loin au point de prendre les armes pour sa défense et il décide de fuir quand il est convoqué pour l'armée¹⁰³.

Avec le retour des civils au pouvoir, la grande victime est Raul Pompeia. Celui-ci prononce un discours très exalté lors des funérailles de Floriano Peixoto, mort en 1895, quelques mois après la fin de son mandat. L'écrivain attaque notamment la politique de réconciliation menée par le nouveau président, Prudente de Morais et, dans les journaux, il prêche la continuité de la guerre contre les « Portugais » et le capital étranger, éléments qui, selon lui, constituent une menace pour la République. En fonction de son discours, il est exonéré de sa fonction de président de la Bibliothèque nationale et Luís Murat publie, dans le *Comercio de São Paulo*, un virulent article intitulé *Um louco no cemitério* [*Un fou dans le cimetière*], où il met en doute la santé mentale de Pompeia et traite celui-ci de lâche à cause de son duel avorté avec Olavo Bilac, en 1892¹⁰⁴. Pompeia, isolé et avec une réputation souillée, finit par se suicider.

En résumé, pour ces écrivains, dont l'identité collective reposait sur l'action politique et sur la croyance qu'ils étaient l'avant-garde dans le processus de construction d'une nation moderne et « civilisée », la succession des événements constitue une rude épreuve aussi bien pour leur union que pour leur image d'eux-mêmes. En effet, tout d'abord, une fois le nouveau régime proclamé, les contradictions entre les divers intérêts, jusque-là cachés sous la bannière commune pour le renversement de la monarchie, ainsi que les différentes possibilités de réussite de chaque agent, se révèlent au grand jour¹⁰⁵ ; ensuite, il est évident que les premières années du régime républicain ne correspondent pas à leur désir de salut professionnel par les lettres. Au contraire, nous trouverons ces auteurs, les années suivantes, encore une fois en train de se plaindre de l'indifférence du gouvernement vis-à-vis des affaires de l'esprit –

¹⁰³ OLIVEIRA, D. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 113.

¹⁰⁴ SILVA A., *Entre a pena e a espada...*, op. cit., p. 209-2014.

¹⁰⁵ Phénomène qui peut être observé non seulement dans le milieu littéraire, mais aussi dans le milieu intellectuel plus large (ALONSO A., *Idées en mouvement...*, op. cit., p. 418-426) et même dans l'ensemble du mouvement républicain (COSTA E., *Da monarquia à república...*, op. cit., p. 398-422)

Coelho Neto, par exemple, s'exaspère en voyant que, en ce qui concerne l'art, « le gouvernement reste indifférent, et, aux appels qui lui sont adressés, il oppose un froid silence inébranlable, comprenant que le peuple peut, sans grand préjudice, se dispenser de la culture intellectuelle¹⁰⁶ ». Pour le théâtre, en particulier, le gouvernement est toujours la bouée de sauvetage de l'art dramatique national, en évidente continuité avec le discours qui prédominait dans les dernières années de la monarchie, même au sein des cercles libéraux. Par exemple, l'auteur d'un feuilleton de 1888 (dont la signature est illisible) reconnaît l'impossibilité d'appliquer les idées libérales au théâtre brésilien à cause des inclinations naturelles de la « race » à laquelle appartient le peuple brésilien :

En théorie, nous comprenons que le gouvernement ne devrait pas se mêler de cette question d'art dramatique et qu'il serait mieux de la laisser au public et aux imprésarios qui, d'une manière ou d'autre, trouveraient la meilleure solution.

Malheureusement, un tel principe est bien pour les peuples anglo-saxons qui semblent avoir innée l'idée de l'initiative individuelle.

Mais les peuples de notre race, sans l'intervention du gouvernement, directe ou indirecte, ne font rien, et c'est pour cela que le théâtre entre nous se trouve dans une décadence telle que les imprésarios, afin de se mettre au niveau du goût du public, laissent de côté les plus belles productions nationales d'autres temps, pour nous donner des imitations d'opérettes françaises [...] ¹⁰⁷,^[223]

Artur Azevedo, déjà sous le régime républicain, affirme que « du gouvernement, et seulement du gouvernement, peut venir le remède à ce pénible état des choses. C'est ce que je dis depuis plusieurs années, et je le répéterai jusqu'à satiété¹⁰⁸. » Enfin, quelques-uns expriment même une certaine nostalgie de l'époque impériale, quand l'empereur au moins honorait les artistes nationaux avec leur présence dans les spectacles, comme un certain *Tic-Tac* (peut-être le journaliste et dramaturge portugais Henrique Chaves, 1849-1910) :

Le théâtre et les lettres sont considérés par la plupart des hommes éminents de la République comme des choses futiles et de peu de valeur.

L'empereur fréquentait les théâtres, même ceux de deuxième ordre, avec une certaine assiduité, et témoignait d'une certaine prédilection pour certains artistes et écrivains. Le propre Artur Azevedo, quand il a fait représenter sa traduction de

¹⁰⁶ *Gazeta de Notícias*, 09/07/1898. « [...] o governo conserva-se indiferente, e, aos apelos que lhe são dirigidos, opõe um frio silêncio inquebrantável entendendo que o Povo pode, sem grande prejuízo, dispensar a cultura intelectual [...] »

¹⁰⁷ *Gazeta da Tarde*, 07/05/1888.

¹⁰⁸ AZEVEDO A., « 06 de dezembro de 1894 » dans NEVES L., *O teatro...*, *op. cit.*, p. 128. « Do governo, e só do governo, pode vir o remédio a este penoso estado de coisas. Isto é o que há muitos anos não me tenho fartado de repetir, e hei de repeti-lo até a saciedade. »

L'École des maris, de Molière, a été appelé à la loge impériale et il y a reçu, du chef de l'État, les mots les plus flatteuses.

Après l'empereur, on peut dire qu'aucun chef d'État n'a fréquenté le théâtre national. Des hommes peu expansifs, qui comprennent que la gravité du poste exige un retrait absolu, étioles dans les conférences sur les affaires et les intrigues politiques, totalement coupés du mouvement intellectuel soit de leur pays, soit de l'étranger, faisaient le sacrifice d'assister à quelques représentations au [théâtre] Lyrique¹⁰⁹.^[224]

Ainsi, nous voyons, encore une fois, combien politique et travail littéraire s'entremêlent. Dans l'impossibilité d'obtenir une sinécure, la modernisation du pays apparaît nécessaire pour ouvrir des carrières pour les hommes de lettres, mais les effets attendus de cette modernisation pour ceux qui songent à vivre de leur plume – c'est-à-dire, la création d'un public et la reconnaissance de la dignité de l'artiste – semblent impossibles à 'obtenir sans l'action des élites politiques. À la fin, les hommes de lettres se tournent vers le gouvernement – ce qui, d'ailleurs, n'était pas une attitude exclusive de cette classe : José Murilo de Carvalho remarque que tous les groupes républicains, même les plus libéraux, finissent par donner la prééminence à l'État dans leurs projets de sortie de la monarchie¹¹⁰. En effet, Antônio Cândido souligne la présence de l'État dans la littérature brésilienne non seulement comme mécène, mais aussi comme substitut, en quelque sorte, du public, ce qu'il appelle un « public vicariant » : en l'absence d'un ample public conscient, la reconnaissance officielle vaut pour une rétribution à l'œuvre. Et cette présence toujours proche de l'État donne à la littérature brésilienne, jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle, une tonalité conformiste et fait de l'écrivain une sorte d'ornement de la société¹¹¹. Pour les bohèmes aussi, après les années d'engagement politique, leur littérature glisse vers une prise de position plus conformiste à partir de la seconde moitié des années 1890.

Un changement de stratégie : l'ABL et la recherche d'une réunification apolitique.

Ainsi, les premières années du régime républicain sont une désillusion pour les hommes de lettres. Ils apprennent que la reconnaissance de leur « talent » ne va pas de soi et que la conquête des postes dans l'administration publique ne sera pas automatique, en même

¹⁰⁹ *Gazeta de Notícias*, 29/12/1902.

¹¹⁰ Pour l'auteur, cela s'explique, d'un côté, par la longue tradition étatique du pays, héritée du Portugal et renforcée par l'élite impériale, et, de l'autre côté, par la société esclavagiste qui, comme nous l'avons vu, offrait peu d'opportunités de travail pour ceux qui ne s'inséraient pas dans le cadre des activités économiques liées au secteur esclavagiste. Ainsi, tous cherchaient l'État, soit pour les emplois publics, soit pour ouvrir des perspectives de carrière alternatives. (voir CARVALHO J., *Pontos e bordados: escritos de história e política*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998, p. 96-101).

¹¹¹ CÂNDIDO A., *Literatura e Sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2014, p. 94

temps que la réussite uniquement par les lettres est presque impossible sans l'appui de l'État, qui ne semble pas beaucoup plus enclin à venir en l'aide aux lettres nationales que la monarchie. En outre, l'engagement politique se montre destructif et c'est un fort élément de désunion dans la république des lettres. La fatigue avec les années turbulentes d'installation du nouveau régime conduit les auteurs à une volte-face : ils tournent le dos à la politique et se mettent à cultiver un entre-soi qui les isole du monde social qui les entoure. Comme le dit Graça Aranha (1868-1931), « les esprits étaient fatigués de la politique. Les hommes mûrs, déçus ; les jeunes, dégoûtés. On a vu une néfaste absence d'intelligence et de culture dans la politique brésilienne et les lettres sont devenues le seul refuge au talent¹¹². » L'auteur fait référence ici à la *Revista Brasileira*, périodique publié entre 1895 et 1899 sous la direction de José Veríssimo¹¹³. C'est dans les rendez-vous d'hommes de lettres qui avaient lieu dans la rédaction de cette revue, tous les jours à cinq heures, qu'est née l'idée de fondation d'une académie des lettres selon le modèle de l'Académie française.

La demande d'une association capable d'institutionnaliser le travail littéraire, de revendiquer des intérêts spécifiques à la profession et capable de siéger dans des rendez-vous réguliers pour traiter des sujets concernant la littérature et la langue nationales était une réalité au moins depuis les années 1880. Le *Grêmio de Letras e Artes* – association qui visait surtout à aider les écrivains à obtenir des ressources financières pour publier leurs œuvres – voit le jour en 1887 et la *Sociedade dos Homens de Letras* – qui prétendait, par exemple, obtenir du gouvernement la régularisation des droits d'auteur – a ses statuts approuvés en 1890¹¹⁴. Ainsi, la création de l'Académie brésilienne des lettres (ABL), qui aura sa session inaugurale le 20 juillet 1897, s'insère dans le contexte des changements du marché éditorial de l'époque et exprime les perspectives de professionnalisation du travail littéraire. Au-delà de la formulation de demandes pragmatiques professionnelles, elle signale une nouvelle représentation de la figure de l'homme de lettres.

¹¹² ARANHA J., *Machado de Assis e Joaquim Nabuco : comentários e notas à correspondência entre estes dois escriptores*, São Paulo, Monteiro Lobato & Editores, 1923, p. 26.. « Os espíritos estavam fatigados da política. Os homens feitos, desiludidos; os homens novos, enojados. Deu-se um nefasto absentéismo da inteligência e da cultura na política brasileira e as letras apresentaram-se como o único refúgio ao talento. »

¹¹³ Il s'agit de la troisième publication avec ce nom. Cette revue peut être vue comme le résultat d'un tournant de la pensée de José Veríssimo débuté en 1892, alors qu'il venait d'arriver à Rio de Janeiro, quand il a publié une étude critique du roman *Quincas Borba*, de Machado de Assis, dans le *Jornal do Brasil*, où il rompt avec le « critère nationaliste » hérité de Sílvio Romero dans l'analyse de l'œuvre littéraire. Le projet éditorial de la *Revista Brasileira* soulignait qu'elle était brésilienne, mais pas nationaliste ; républicaine, mais ouverte à toutes les tendances politiques. (voir BERTOL R., « Revista Brasileira, dirigida por José Veríssimo - motor de uma geração », *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 35, n° 103, 2020)

¹¹⁴ EL FAR A., *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*, Rio de Janeiro, FGV, 2000, p. 42-52.

C'est, tout d'abord, parce que l'Académie évacue de ses sessions toute discussion politique. L'ABL réunit dans une même assemblée aussi bien des Républicains en quête d'ascension sociale, mais qui n'ont pas encore trouvé la bonne voie, que des monarchistes qui se sont vus limogés de leurs postes avec le renversement du régime, comme Joaquim Nabuco¹¹⁵, Afonso Celso¹¹⁶, Alfredo d'Escragnolle Taunay¹¹⁷, Eduardo Prado¹¹⁸ (1860-1901) et Carlos de Laet¹¹⁹. En conséquence, l'ABL est le point de convergence entre les Républicains parvenus déçus et les monarchistes décadents, qui amalgament leurs identités politiques opposées dans une nouvelle identité qui peut être partagée par l'ensemble du monde littéraire, et ils forment une nouvelle aristocratie, qui a pour fondement le « talent », et ils cultivent un style de vie voué aux choses de l'esprit, loin des affaires politiques, vues dès lors comme une activité mineure¹²⁰. Son premier président, élu par acclamation, est Machado de Assis, écrivain qui, pendant sa maturité, se maintenait à l'écart des polémiques et voulut construire une image de soi comme quelqu'un qui ne se passionne pas pour les questions politiques de son temps. Dans son discours de clôture des travaux de la première année de l'ABL, il parle de celle-ci comme d'une « tour d'ivoire, où se recueillent les esprits littéraires, avec la seule préoccupation littéraire, et d'où, en regardant de tous les côtés, ils voient clair et

¹¹⁵ Joaquim Nabuco est issu d'une très traditionnelle famille politique brésilienne, dont nous trouvons les membres très hauts placés – comme députés, sénateurs, magistrats... – dans la hiérarchie politique de l'Empire depuis l'Indépendance et qui compte avec plusieurs titres de noblesse. Après avoir fait ses études dans le traditionnel Colégio Pedro II et avoir étudié le droit dans les facultés de São Paulo et de Recife, il commence une brève carrière diplomatique, qu'il interrompt quand il est élu député au début des années 1880. Il est dès lors le plus important militant de la cause abolitionniste dans le parlement, où il siège jusqu'à la chute de la monarchie, quand il se retire de la vie publique pour se consacrer exclusivement au travail intellectuel.

¹¹⁶ Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior était le fils d'Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), le comte d'Ouro Preto, le dernier président du Conseil des ministres de l'Empire. Diplômé en droit à São Paulo, il est élu député par Minas Gerais aux années 1880. Républicain dans sa jeunesse, quand le nouveau régime est proclamé, il abandonne la politique et accompagne son père dans l'exil.

¹¹⁷ Alfredo d'Escragnolle Taunay est né au sein de la traditionnelle famille Taunay, qui s'est installé au Brésil avec la Mission française de 1816. Après une longue carrière dans l'armée et dans la politique, il reçoit le titre de vicomte en septembre 1889. Avec la proclamation de la République, qui a coupé court à sa carrière quand il s'approchait du sommet, il abandonne la politique et se met à publier, les années suivantes, de nombreux articles dans la presse où il prend la défense de l'empereur déchu.

¹¹⁸ Eduardo Paulo da Silva Prado est l'héritier d'une puissante famille paulista. Diplômé en droit, il débute une carrière dans le service diplomatique et travaille pendant quelques années à Londres. Avec la proclamation de la République, il abandonne la vie publique et se consacre aux études en histoire, tout en critiquant les actes du gouvernement dans des livres et des articles de journaux.

¹¹⁹ Carlos Maximiliano Pimenta de Laet, ingénieur de formation, était professeur au Colégio Pedro II depuis 1873 et il est élu député en 1889, quelques mois avant la chute de la monarchie. En 1890, alors que le nouveau gouvernement cherche à effacer les symboles de l'ancien régime, il s'oppose au changement de nom du Colégio Pedro II, raison pour laquelle il est congédié de son poste.

¹²⁰ ALONSO A., « Arrivistas e decadentes: o debate político-intelectual Brasileiro na primeira década republicana, » *Novos estudos CEBRAP*, n° 85, 2009, p. 131–48.

en silence. » Et il complète : « Les hommes d'ici peuvent écrire l'histoire, mais l'histoire se fait à l'extérieur¹²¹. »

Toutefois, cette revendication d'autonomie par rapport au champ politique est trompeuse, non seulement parce qu'on observe vite la naissance d'un jeu politique au sein de l'institution elle-même – une politique interne, certes, mais qui est souvent prise d'assaut par des intérêts qui concernent le champ de la politique institutionnelle, surtout lors de l'élection des successeurs des membres décédés¹²² –, mais aussi parce que les fondateurs comptaient avec la reconnaissance du gouvernement républicain, dont la tutelle serait la garantie du prestige et de la longévité de la nouvelle institution et offrirait toute la structure nécessaire à son fonctionnement, en plus de publier les œuvres de ses membres, qui souhaitaient échapper aux contraintes imposées par les maisons d'édition, dans l'*Imprensa Nacional*¹²³. Ces attentes donneraient un caractère assez paradoxal à la nouvelle institution, ce qui fut bien noté par ses détracteurs : une académie, c'est-à-dire une institution basée sur un modèle qui renvoie à la monarchie française, qui consacre une hiérarchie antidémocratique et inégalitaire au sein de la république des lettres, protégée par le gouvernement républicain¹²⁴. Lilia Moritz Schwarcz interprète l'ABL comme une tentative de transformer le modèle de mécénat de l'Empire en une relation clientéliste : l'académie serait alors une instance de légitimation d'un projet politique, symboliserait l'ambition de transformer le pays en une nation moderne et aiderait dans la création d'une nouvelle identité nationale, calquée sur des critères de civilité cosmopolites¹²⁵.

C'est en ce sens que l'ABL représente un second tournant dans l'image de l'homme de lettres. Celui-ci devrait adopter les modes de vie la société élégante pour s'insérer dans le monde sophistiqué des salons de l'élite urbaine¹²⁶. José Veríssimo paraphrase Ernest Renan quand il dit que « l'Académie est un salon » et il recommande l'adoption de formes de comportement plus raffinées comme une manière d'augmenter l'estime sociale de l'écrivain :

De manière extravagante, anachronique, notre vie littéraire a conservé des habitudes de bohème et de liberté, qui ont exercé une funeste influence sur notre œuvre littéraire. En faisant de l'urbanité une règle de conduite dans nos relations

¹²¹ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Discursos acadêmicos, 1-4 : 1897-1919*, v. 1, Rio de Janeiro, Academia brasileira de letras, 2005, p. 23. « [...] uma torre de marfim, onde se acolham os espíritos literários, com a única preocupação literária, e de onde, estendendo os olhos para todos os lados, vejam claro e quietos. Homens daqui podem escrever páginas de história, mais a história faz-se lá fora. »

¹²² Voir RODRIGUES J., *A dança das cadeiras...*, *op. cit.*

¹²³ Organe responsable de la publication des documents officiels, comme le *Diário Oficial*, qui publie quotidiennement les actes, décrets et lois mis en place par le gouvernement.

¹²⁴ EL FAR A., *A encenação da imortalidade...*, *op. cit.*, p. 21-31.

¹²⁵ SCHWARCZ L., « Academia no Paralelo » dans EL FAR, A., *A encenação da mortalidade...*, *op. cit.*, p. 9-12.

¹²⁶ EL FAR A., *A encenação da imortalidade...*, *op. cit.*, p. 70-78;

littéraires, en combattant ces vices dégradants et obsolètes, en étant enfin un salon de gens bien élevés, l'Académie aura une influence bénéfique non seulement sur la forme, mais même sur le fond de notre littérature et, du même coup, apportera à la profession littéraire entre nous ce qui, non sans raison, lui manque, la considération publique¹²⁷.^[225]

Avec l'ABL, le nouvel écrivain brésilien doit être un gentleman mondain, actant la mort de la bohème engagée des cafés et préfigurant la « bohème dorée » du début du XX^e siècle, celle des salons, des conférences littéraires et des clubs d'élite. Celle-ci est représentée, par exemple, par le « journaliste aux manières de dandy », qui voulait « utiliser la littérature pour avoir du prestige dans les cercles élégants¹²⁸ », João do Rio (pseudonyme de Paulo Barreto, 1881-1921), ou le chroniqueur mondain Figueiredo Pimentel (1869-1914), qui crée dans sa chronique dans la *Gazeta de Notícias* la célèbre maxime « *O Rio se civiliza* » [Rio se civilise], devenue presque un slogan de l'époque pour vanter le réformisme qui transformait le paysage urbain et social de la capitale brésilienne¹²⁹. Une espèce d'alliance s'établit entre le monde élégant et les hommes de lettres – et ce n'est pas un hasard si chronique mondaine et littérature occupent souvent le même espace dans les journaux –, qui produisent une œuvre qui s'insère bien dans la façade « moderne » et cosmopolite, inspirée du Paris haussmannien, qui sera construite pour Rio de Janeiro, ce qui sera bien un point de critique des études postérieures, comme pour Needell, qui considérait cette littérature « stérile en termes nationaux¹³⁰ ». En résumé, il s'agit d'une littérature légère, voire superficielle, définie comme le « sourire de la société »¹³¹ par un des plus importants auteurs de l'époque, Afrânio Peixoto (1876-1947).

B. Artur Azevedo : entre le théâtre et le monde des lettres.

Ce panorama du milieu littéraire de l'époque étant fait, nous pouvons passer à l'analyse de la trajectoire d'Artur Azevedo. Nous voulons mettre en évidence sa situation particulière entre les écrivains et les professionnels de la scène, une position non sans contradictions et qui, nous voulons le montrer, explique beaucoup des hésitations observées dans son discours.

¹²⁷ VERISSIMO J., *Estudos de literatura brasileira*, vol. 6, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1907, p. 161.

¹²⁸ CÂNDIDO A., *Teresina, etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 88. « [...] jornalista adandinado, procurando usar a literatura para ter prestígio na roda elegante [...] »

¹²⁹ BROCA B., *A Vida literária no Brasil...*, op. cit., p. 3-32.

¹³⁰ NEEDELL J., *A Tropical Belle Époque...*, op. cit., p. 232.

¹³¹ PEIXOTO A., *Panorama da literatura brasileira*, São Paulo, Companhia editora nacional, 1940, p. 5. « Sorriso da sociedade »

De Maranhão à Rio de Janeiro.

Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo naît le 7 juillet 1855 à São Luís, capitale de la province de Maranhão, qui passe alors par une période de décadence économique à cause de la chute du prix de son principal produit d'exportation, le coton, sur le marché international, en raison de la concurrence des États-Unis, mais qui sort d'une époque de relative effervescence culturelle aux décennies précédentes. C'est la raison pour laquelle São Luís possède une des meilleures structures culturelles du pays, qui vaut le surnom d'« Athènes brésilienne », avec un bon théâtre – dans lequel des troupes françaises, italiennes et portugaises jouent souvent, en plus des compagnies locales –, des maisons d'édition modernes et un enseignement primaire relativement bien développé dans les principales villes. L'économie de la province est dominée par une caste de marchands composée surtout par des Portugais, ce qui faisait de la société locale un milieu en quelque sorte néocolonial, selon Jean-Yves Mérian¹³². Les fils de l'élite réalisent souvent leurs études universitaires à Coimbra, Lisboa ou Paris, plus rarement à Rio de Janeiro, Recife ou São Paulo. Dans ce milieu voient le jour quelques noms importants de la littérature brésilienne, parmi lesquels nous trouvons António Gonçalves Dias – lui-même fils d'un marchand portugais qui fait ses études en droit à l'Université de Coimbra¹³³.

Artur Azevedo était fils de David Gonçalves de Azevedo (1816-?), marchand portugais et figure très respectée de la société locale. Né en 1816, il est arrivé au Brésil autour de 22 ans. Il occupa un poste de chef dans la répression à la *Balaiada*, mouvement de révolte à caractère populaire qui secoua Maranhão entre 1838 et 1841. Personnage cultivé et très actif dans l'animation de la vie culturelle locale, il fut élu vice-président de la société dramatique locale en 1841, il écrivit un livre sur l'histoire du Portugal et organisa le *Gabinete Português de Leitura*, en 1852. En 1859 il fut nommé vice-consul du Portugal à São Luís. La mère d'Artur était Emília Amália Pinto de Magalhães (c. 1818-1888), portugaise arrivée au Brésil avec ses parents à l'âge de 15 ans. À Lisbonne, elle aurait reçu une excellente éducation. Mariée contre sa volonté, elle fuit la maison de son époux avec sa fille et se met à vivre en marge de la société. Quelques années plus tard, son mari quitte São Luís pour Rio de Janeiro et elle se lie avec David Gonçalves de Azevedo, tandis que sa fille se marie avec un auteur de théâtre. Nous pouvons supposer que la liaison extraconjugale des parents d'Artur aurait

¹³² MÉRIAN J., *Aluísio Azevedo, vida e obra, 1857-1913 : o verdadeiro Brasil do século XIX*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988, p. 13-17.

¹³³ Notons que parmi les 40 membres fondateurs de l'Académie brésilienne des lettres figurent cinq écrivains de Maranhão : Artur Azevedo et son frère Aluísio, Coelho Neto, Graça Aranha et Raimundo Correia (1859-1911). C'est le deuxième État le plus représenté au sein de l'ABL, alors qu'il est le dixième en nombre d'habitants selon le census de 1890, après Rio de Janeiro, qui compte avec 19 membres. (voir Annexe 13)

réveillé des hostilités de la part de la société, qui furent contrebalancées par le prestige de David¹³⁴.

Grâce au bon niveau culturel de ses parents, Artur reçoit une bonne éducation. À la maison, il reçoit ses premières leçons de français et dispose d'une bonne bibliothèque familiale, en plus de la collection du *Gabinete Português de Leitura*, qui, selon Mérian, comptait, en 1867, 4.892 volumes, essentiellement romans, feuilletons, contes et poèmes en portugais ou traduits du français, parmi lesquels on trouve des ouvrages très récemment publiés en Europe, en plus des principaux journaux et revues de Rio de Janeiro. Pour Mérian, les textes autobiographiques d'Aluísio Azevedo laissent imaginer que David de Azevedo aurait adopté une pédagogie assez moderne pour ses fils, dans laquelle le théâtre avait une place importante¹³⁵. C'est Artur Azevedo lui-même qui raconte la présence du théâtre dès son plus jeune âge :

Dès le plus jeune âge j'ai manifesté une certaine vocation pour le théâtre et, sans le désaccord de mes parents, j'aurais certainement embrassé l'art dramatique. À huit ans, j'organisais des spectacles avec les gamins de mon âge et j'étais ravi quand je trouvais un drame ou une comédie à lire.

Dans la bibliothèque de mon père, qui possédait de bons livres, je préférais les pièces de théâtre et, comme il y en avait beaucoup en français, j'ai appris facilement à traduire cette langue pour pouvoir les lire¹³⁶.^[226]

Toutefois, il semble que les affaires de David de Azevedo, en dépit de sa bonne réputation et de son excellente éducation, ne marchaient pas à merveille et le poste de vice-consul lui apportait plus de prestige que d'argent, de sorte qu'il ne put pas offrir une vie de luxe à ses fils. C'est peut-être la raison pour laquelle Artur Azevedo, tout comme son frère, ne connaît pas les bancs universitaires. Le dramaturge abandonne ses études à l'âge de treize ans pour se consacrer au commerce. Après avoir été licencié de la maison de commerce où il travaillait, il entame une carrière dans la bureaucratie publique, dans un poste très subalterne de l'administration de la province de Maranhão, mais il finit par perdre cet emploi aussi à cause de quelques poèmes satyriques qu'il fait publier dans la presse locale attaquant quelques noms importants du monde politique de São Luís. Ensuite, il est accepté dans un concours de l'Empire, mais son classement ne lui permet pas d'accéder à un des postes ouverts. Finalement, il décide de partir pour la cour¹³⁷.

¹³⁴ MERIAN J., *Aluísio Azevedo...*, *op. cit.*, p. 25-29.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 38-52.

¹³⁶ ROMÊO A. (org.), *Almanaque d'O Theatro, 1906-1907*, Rio de Janeiro, Typ da Pap. Portella, 1906.

¹³⁷ MAGALHÃES JÚNIOR R., *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966, p. 3-17.

Arrivé à Rio de Janeiro en 1873, il assure sa subsistance grâce à un emploi de professeur dans un collège. À côté, il travaille comme correcteur et traducteur de feuilletons français dans le journal *A Reforma*, propriété de Joaquim Serra (1838-1888), figure importante du mouvement abolitionniste qui, comme le dramaturge, était originaire de São Luís. Le journal en question fut un des principaux organes dans l'animation du débat public en faveur de la libération des esclaves dans les années 1870 et il comptait avec des noms importants du milieu intellectuel et politique brésilien, comme Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912) et Rodrigo Otávio de Oliveira Menezes (1839-1882)¹³⁸. Nous pouvons imaginer qu'il se met tout de suite à fréquenter les lieux de prédilection de la bohème, puisque le journaliste Garcia Redondo (1854-1916) raconte, dans une conférence en 1913, qu'il l'a connu entre 1873 et 1875 dans le Café Londres, dans la *Rua do Ouvidor*, où se réunissaient des parlementaires, des journalistes et des artistes, ainsi que les étudiants de Polytechnique, et écoles de médecine et de l'école militaire¹³⁹. En 1875, grâce à l'indication du député de Maranhão Augusto Olímpio Gomes de Castro (1836-1909), ami de son père, et à l'approbation qu'il avait obtenue quelques années auparavant dans un concours, il est nommé greffier au ministère des Transports, où il aura comme collègue de bureau, par hasard, Machado de Assis¹⁴⁰. Il fera une carrière ascendante au sein du service public jusqu'à la fin de sa vie, en même temps qu'il construit une autre trajectoire ascendante dans le milieu lettré carioca.

Les premières apparitions sur les planches.

Déjà en 1875, sa pièce *Uma véspera de Reis*, comédie en un acte, est représentée au théâtre São João, de Salvador, par la troupe du comédien Xisto Bahia. À Rio de Janeiro, il commence à se faire connaître surtout par des imitations et des traductions. En 1876, le 21 mars, *A filha de Maria Angu*, parodie de *La fille de Madame Angot*, opéra-comique de Clairville, Paul Siraudin et Victor Koning avec musique de Charles Lecocq, est représentée au théâtre Fênix Dramática. Cette même année et dans ce même théâtre, *A Casadinha de Fresco* est mise en scène, le 19 août, traduction de l'opéra-comique *La Petite mariée*, de Eugène Leterrier et Albert Vanloo et musique de Lecocq. L'année suivante, c'est le tour d'*Abel, Helena*, parodie de *La Belle Hélène*, opéra bouffe d'Offenbach sur le livret de Meilhac et Halévy. Azevedo profite de ces représentations pour montrer au public ses travaux

¹³⁸ SODRÉ N., *História da Imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 246.

¹³⁹ *O Estado de São Paulo*, 22/02/1913.

¹⁴⁰ MAGALHÃES JÚNIOR R., *Arthur Azevedo e sua época...*, op. cit., p. 54-64 ; SICILIANO T., *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2014, p. 87.

originaux : pour *La Belle Hélène*, la comédie en un acte *A pele do lobo*, écrite en 1875 et publiée dans la *Revista do Rio de Janeiro*, est jouée comme pièce d'ouverture¹⁴¹.

Ces premiers travaux lui vaudront des critiques, même plus de deux décennies plus tard. Une des polémiques les plus citées par les travaux historiographiques est celle avec l'ancien comédien, devenu journaliste, Cardoso da Mota qui, en 1904, publie une chronique dans le *Jornal do Comércio* de Belém, capitale de Pará, où il accuse Azevedo et l'imprésario Jacinto Heller du début de la « *débâcle* » théâtrale avec la représentation de *A filha de Maria Angu*. Le dramaturge répond dans *O Paiz* le 16 mai. Il commence sa défense en rappelant son interlocuteur que sa pièce n' a pas été la première parodie à paraître sur les scènes brésiliennes – il cite *A Baronesa de Caiapó* (parodie de *La Grande-duchesse de Gérolstein*, d'Offenbach), *O Barba-Milho* (adaptation de *Barbe-Bleue*) et *Orfeu na Roça* (parodie d'*Orphée aux enfers*), parmi d'autres. Mais l'auteur fait quand même son *mea-culpa* : alors qu'il n'avait aucune velléité d'auteur dramatique – affirmation en flagrante contradiction avec ses récits à caractère autobiographique, où il présente le théâtre comme une vocation apparue dès le plus jeune âge –, il aurait écrit *A filha de Maria Angu* uniquement pour s'amuser et le texte serait tombé, comme par hasard, entre les mains de Jacinto Heller, qui le mit en scène. Une issue assez opportune pour un jeune écrivain dans la misère :

Pauvre, très pauvre, et avec une famille à charge, j'ai eu mon destin naturellement tracé par le succès de la pièce ; toutefois, j'ai cherché à le fuir. J'ai écrit une comédie littéraire, l'*Almanjarra*, dans laquelle il n'y avait ni de monologues ni d'apartés, et cette comédie a attendu quatorze ans pour être représentée ; j'ai écrit une comédie en trois actes, en vers, *A joia*, et, pour avoir l'honneur de la représentation, j'ai été contraint de renoncer à mes droits d'auteurs ; plus tard, j'ai écrit un drame avec Urbano Duarte, et ce drame a été censuré par le Conservatório ; j'ai essayé d'introduire Molière dans notre théâtre : j'ai traduit *L'école des maris* en vers, et la pièce n'a été représentée que onze fois. [...] Mon dernier travail, le *Retrato a óleo*, a été représenté une douzaine de fois. Quelques critiques m'ont traité comme si j'avais commis un crime ; l'un d'eux a affirmé que j'avais insulté la famille brésilienne !

Bref : toutes les fois que j'ai essayé de faire du théâtre sérieux, en retour, je n'ai reçu que censures, injures, injustices ; tandis que, pour la bambochade, je n'ai jamais manqué d'éloges, de félicitations, d'applaudissement et de profits. Excusez-moi de citer cette dernière formule de la gloire, mais – diable ! – elle est essentielle pour un père de famille qui vit de sa plume¹⁴² !...^[227]

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *O Paiz*, 16/05/1904.

Nous voyons que, tout en réaffirmant son compromis avec l'élévation de la scène nationale, Artur Azevedo met en avant les difficultés – voire l'impossibilité – de faire du théâtre sérieux au Brésil et le besoin qu'il avait, comme écrivain professionnel, de nourrir sa famille. Rien de différent, comme nous l'avons vu, à ce que, par exemple, João Caetano avançait comme arguments quelques décennies plus tôt en réponse aux critiques qu'il recevait de la part de ses contemporains. Toutefois, pour le dramaturge, l'argument de l'auteur pauvre dont la famille dépend de son écriture ne tient pas, comme le rappelle Tatiana Siciliano¹⁴³ : tout d'abord, parce qu'il ne vécut jamais exclusivement de sa plume et encore moins de ses pièces – au contraire, son emploi public et ses articles dans les journaux lui apportaient probablement plus d'argent que ses travaux dramatiques ; de plus, il n'avait pas encore d'enfants en 1876. Mais il se montre effectivement préoccupé d'avoir aussi une production plus raffinée dès que son nom est devenu connu. Artur Azevedo lui-même, dès son succès avec *A Filha de Maria Angu* se montre soucieux de divulguer ses œuvres originales et semble alimenter l'expectative autour de son talent. Déjà en 1876, une note dans la *Revista do Rio de Janeiro* informe que l'écrivain a offert un exemplaire de sa comédie de mœurs *Uma véspera de Reis*. Pour le commentateur de la revue, « l'auteur de cette très drôle *Maria Angu*, [qui] dispense toute présentation, vu qu'il est déjà extrêmement connu », est la preuve qu'« on n'a pas encore un théâtre national, mais les aptitudes pour le former avec le même éclat que le théâtre français, dans tous les genres, se manifestent à chaque instant¹⁴⁴ » au Brésil. Puis, en 1879, avec *A Jóia*, il semble vouloir imiter le genre de pièce écrite par les écrivains réunis autour du Ginásio Dramático entre 1855 et 1865 – époque qui fut, pour lui, l'âge d'or du théâtre brésilien, comme nous l'avons vu –, ce qui, selon un commentaire signé *D. B.* dans la revue *O Besouro*, lui vaut l'acceptation par la communauté des hommes de lettres :

Artur Azevedo était vu jusqu'à ce jour comme un iconoclaste du théâtre national ; c'est-à-dire, qu'on l'accusait de destructeur de ce qui n'existe pas.

De notre part, nous avons toujours pensé le contraire : supprimez les couplets et la musique de *Maria Angu* et *Abel, Helena* et vous aurez deux comédies de mœurs, comme les écrivait Pena.

On lui a demandé de ne pas corrompre le goût public, qu'il n'imité pas, qu'il ne parodie pas, qu'il se fasse collaborateur du théâtre brésilien avec une scène comique, avec un mélodrame rempli d'interjections et de *vous*, et notre collègue a

¹⁴³ SICILIANO T., *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo...*, op. cit., p. 92.

¹⁴⁴ *Revista do Rio de Janeiro*, vol. III, 1879, p. 154. « Não temos ainda um teatro nacional; mas as aptidões para formá-lo, e formá-lo como mesmo brilho do teatro francês em todos os gêneros, manifestam-se a cada momento entre nós. [...] o autor dessa engraçadíssima *Maria Angu*, dispensa qualquer incômio, visto que está sumamente conhecido. »

donné une comédie en 3 actes, réaliste, avec unité de temps, d'action et de lieu – et en vers : il a donné plus qu'on ne lui avait demandé.

Maintenant, feuilletoniste ! Tu ne peux pas dire, rempli de douleur et avec indignation : « L'iconoclaste M. Artur Azevedo... » ; M. Artur Azevedo, iconoclaste... » ; tu es obligé par cohérence, par vérité, par sens commun, de dire simplement : « M. Artur Azevedo, fécond... » ; « Le fécond M. Artur Azevedo vient de, etc¹⁴⁵. »^[228]

Artur Azevedo fait irruption sur la scène publique grâce à ses pièces en un acte et à ses parodies. Il se fait populaire et reçoit des critiques mais, en même temps, il réussit à entretenir auprès des hommes de lettres l'espoir de promouvoir la régénération du théâtre national. On voit en lui un sérieux espoir de Messie, celui qui va réaliser la si longtemps rêvée résurrection de l'art dramatique brésilien et on lui ouvre les portes du palais des lettres. Mais cette acceptation au premier rang de la classe artistique locale est accompagnée de grandes responsabilités. Déjà, en 1880, quelqu'un qui signe avec le pseudonyme de *Mirandola* publie un article dans la *Revista Musical e de Belas Artes* – revue de courte vie, mais fondée par des noms importants du milieu artistique carioca¹⁴⁶ – reconnaît Artur Azevedo comme faisant partie de la « monarchie » des lettres et il exprime son espoir qu'il opère la réédification de la scène locale. Toutefois, il s'arroge le droit d'exiger du dramaturge un comportement conforme aux attentes de la position qu'il occupe :

S'il y a quelqu'un dans notre *monarchie* des lettres qui soit en condition de promouvoir et réaliser cette célèbre chimère qui a un nom – la régénération du théâtre national – c'est certainement M. Artur Azevedo.

De son incontestable et incontesté talent, de sa vocation pour la scène, de son goût et de ses belles études d'art et de littérature dramatique, nous tous qui nous occupons d'art et de lettres, nous avons le droit d'exiger un effort pour notre pauvre théâtre brésilien.

Il a l'envergure suffisante pour mener à bien cette croisade contre un public qui, disons la vérité, est susceptible de se régénérer et d'applaudir de bonnes productions originales. Il nous semble même qu'il commence déjà à se fatiguer des condiments offenbachiens.

¹⁴⁵ *O Besouro*, n. 73, 08/03/1879.

¹⁴⁶ La *Revista Musical e de Bellas Artes* fut fondée par deux des plus importants musiciens brésiliens de l'époque, Leopoldo Miguez (1850-1902) et Arthur Napoleão (1843-1925), noms sur lesquels nous reviendrons au cours de cette thèse. Elle circule entre 1879 et 1880, son but était de doter le Brésil d'une critique musicale professionnelle. Si la plupart de ses collaborateurs étaient anonymes ou utilisaient des pseudonymes, nous savons qu'Oscar Guanabarro, le plus important critique musical brésilien de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, et Alfredo d'Escragno Taunay, le vicomte de Taunay, écrivain prolifique tant en fiction qu'en sociologie et en histoire, furent des contributeurs réguliers. Voir SILVA, R., « Crítica de arte na imprensa carioca do século XIX: Revista Musical e de Bellas Artes » dans *III Encontro de História da Arte - IFCH/Unicamp*, 2007, p. 601-609.

Le populaire auteur d'*A Filha de Maria Angu* s'est déjà soumis et a fait trop de concessions à son public, maintenant il est temps de s'imposer à lui.

Les purs et vrais succès théâtraux, la réputation littéraire légitime et sans contestations, ce fumet enivrant que l'on appelle *gloire* et que ceux qui ne l'atteignent pas feignent de mépriser, sont, après tout, les plus hautes et les plus désirées des récompenses pour les poètes et les artistes de talent¹⁴⁷.^[229]

Et, en effet, Artur Azevedo semble vouloir réaliser ce qu'on attend de lui. Après *A jóia*, il s'attaque à la question qui était peut-être la question la plus chaude de l'époque, l'abolition de l'esclavage. En 1881, il fait représenter *O Liberato*, comédie en un acte dédié à Joaquim Nabuco. L'année suivante, il écrit *O Escravocrata*, drame en trois actes, en collaboration avec Urbano Duarte, qui sera censuré par le Conservatório et publié en 1884. Dans les années 1880, il se lance aussi dans la traduction des classiques du théâtre français : de Molière, nous avons connaissance des traductions de *L'école des maris* et du *Cocu imaginaire*, représentées en 1889, l'année d'une mise en scène de *La Tour de Nesle*, d'Alexandre Dumas. Déjà, en 1885, il avait vu sa traduction du *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, monter sur les planches. À l'occasion il fait publier une « lettre » adressée à « Elói, o herói », auteur d'un feuilleton dans le *Diário de Notícias* et qui n'est rien d'autre qu'un des pseudonymes du propre Artur Azevedo, lettre dans laquelle il avoue qu'il a fait cette traduction pour répondre aux critiques, en même temps qu'il se plaint du manque de reconnaissance de la part de la presse :

Cette traduction m'a donné, je l'avoue, quelque travail, travail qui a été tout de suite récompensé par les mots d'encouragement, prononcés par des personnes compétentes comme Furtado Coelho, Machado de Assis, Moreira Sampaio, etc... et encore mieux... par l'impresario. Et ça me suffit.

Mais, en m'attaquant à une œuvre d'art comme *Le Mariage de Figaro*, moins difficile à traduire qu'à interpréter, j'ai toujours espéré que la presse dirait quelque chose sur mon travail, *bien ou mal*. La *Gazeta de Notícias* e l'*O País* se sont limités à déclarer que c'était ma traduction, et c'est déjà une faveur, pour laquelle je les remercie, de ne pas l'avoir attribuée à un autre. Le *Jornal do Comércio* n'a même pas fait ça : *de minimis non curat pretor*, je dirais, si je n'avais pas eu l'honneur d'avoir été cité plusieurs fois dans le feuilleton du grand organe.

Je te prie, donc, mon cher Eloi, que, comme tu le fais souvent, tu donnes dans le *De Palanque*, un signal, pour voir si tes respectables collègues reconnaissent ou ne

¹⁴⁷ *Revista Musical e de Bellas Artes*, n. 10, 08/05/1880.

reconnaissent pas dans ma personne la capacité de traduire les auteurs classiques¹⁴⁸.^[230]

Mais Azevedo ne fait pas que du théâtre, il écrit des poèmes et des contes. Si ceux-ci sont jusqu'à ce jour édités, les premiers constituent sans doute la partie la plus méconnue de son œuvre. Déjà en 1871, alors qu'il est encore à São Luís, il publie un recueil de poèmes satyriques intitulé *Carapuças*, en 1876 un recueil de sonnets et, en 1880, un poème satyrique intitulé *O dia de Finados*. Si la majorité des œuvres poétiques de l'auteur semblent avoir été composées d'œuvres satyriques ou de poèmes de circonstance, écrits en hommage à quelqu'un à l'occasion d'une célébration, par exemple, son nom figure quand même dans quelques recueils dont le propos était de rassembler les plus grands poètes du XIX^e siècle¹⁴⁹. Coelho Neto prête ces mots au personnage de Luiz Moraes (Luís Murat) dans *A Conquista* alors que celui-ci va présenter Artur (Azevedo) à Anselmo :

– Excellent type et magnifique poète. Il serait un des premiers lyriques américains si, souvent, il ne rabaisait pas la lyre en guitare en raclant des chulas pour le petit peuple. Un poète ne doit pas descendre jusqu'à la multitude, la multitude doit monter au Parnasse pour l'écouter. [...] L'art est hiératique. Être poète, c'est un sacerdoce : le poète officie pour le cœur et Artur n'est pas seulement un poète, il est un grand poète : naturel, correct, doux et brillant. Je pense qu'il ne devait pas écrire pour le théâtre. Il devait rester avec les sonnets.

– *Il faut vivre, mon ami.*

– *Il faut vivre ! Et moi ? Je ne suis pas là ? Et Dieu me garde d'écrire une ligne pour le théâtre ce n'est pas que je déteste la littérature dramatique, mais nous n'avons pas d'interprètes. Un poète ne doit pas descendre jusqu'à l'imbécilité érotique de la matchiche. Qu'il fasse des vers honnêtes, qu'il écrive des poèmes !* [...]

– J'ai dit à Artur : Que diable ! Tu as tellement de talent, pourquoi ne lâches-tu pas cette bêtise de théâtre ? Écris des vers, que tu en fais admirables, travaille avec ces muses délicates et abandonne ce ranch de cabotins... Mais l'homme est vicié. L'écrivain s'habitue au milieu qui l'applaudit et, pour ne le pas perdre, il commence à trop céder, jusqu'au jour où il met son esprit au niveau de celui des gens ignobles et adieu ! Il est perdu. C'est comme l'homme qui se dégrade avec de la morphine. Il y a des gloires qui sont un affront, je pense. Artur est homme à être applaudi par nous, et il préfère le jugement barbare du public au nôtre. Addiction.

¹⁴⁸ AZEVEDO A., « 06 de julho de 1885 » dans SILVA E., *"De Palanque": as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2010, p. 324.

¹⁴⁹ *Mosaico poetico : colleção de escolhidas poesias dos melhores poetas nacionaes e estrangeiros*, Recife, G. Laporte, [s.d.] ; *Violetas poeticas : album de poesias para dias de annos : collecionadas dos melhores poetas brasileiros*, Laemmert & C. Editores, Rio de Janeiro, [s.d.].

- Mais qu'est-ce qu'il peut faire si nos théâtres n'acceptent pas de pièces littéraires ?
- Il me semble qu'il a une traduction magnifique de Molière, en vers.
- Pas une, plusieurs.
- Donc...
- Mais il écrit des revues.
- Pour gagner de l'argent.
- Il fait mal ! Un poète comme lui ne transige pas¹⁵⁰ !^[231]

Artur Azevedo journaliste : l'auteur-critique.

Parallèlement, démarche intrinsèquement liée à son ascension dans le théâtre et dans le milieu littéraire carioca, Azevedo poursuit une ascension dans la presse généraliste et multiplie les initiatives concernant la presse littéraire. Sa collaboration dans les journaux et revues cariocas est très volumineuse, à tel point qu'il est difficile d'en faire l'inventaire complet. Il crée des périodiques, comme la *Revista dos Teatros*, en partenariat avec le poète et dramaturge Lopes Cardoso (1844-1888), revue consacrée aux arts de la scène qui, dans son premier numéro, en 1879, publie une biographie de Francisco Correia Vasques écrite par le Artur Azevedo lui-même. L'année suivante, voit le jour *A Gazetinha*, journal littéraire qui contribue à la campagne abolitionniste, dirigée avec Aníbal Falcão (1859-1900), et qui compte avec la collaboration, entre autres, de José do Patrocínio, Aluísio Azevedo et Urbano Duarte¹⁵¹. En 1893, il publie le premier numéro d'*O Álbum*, en collaboration avec le photographe Juan Gutierrez de Padilla (ca. 1860-1897) et son ami Paula Ney. Au cours de sa carrière, Artur Azevedo écrit aussi bien pour la presse généraliste – comme le *Diário de Notícias*, le *Correio do Povo*, *A Época*, *O País*, *A Notícia* – que pour la presse littéraire – *Kosmos*, *Mequetrefe*, *O Teatro*, *Revista Brasileira*, *Ilustração do Brasil*...

La critique : entre éloge mutuel et polémique

Son travail dans la presse n'était pas pour rien dans son ascension comme homme de lettres, d'abord parce qu'il utilise son espace dans les journaux pour se défendre contre les attaques qu'il reçoit, comme nous l'avons vu quelques paragraphes plus haut dans la « lettre » qu'il envoie à son propre pseudonyme, et, ainsi, il maintient son propre nom dans le débat

¹⁵⁰ COELHO NETO H., *A Conquista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985, p. 168-169. Les mots en italique sont en français dans l'original.

¹⁵¹ NICOLAU G., « Entre a sociedade e a política: a produção intelectual de Arthur Azevedo (1873-1897) », dans *Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio*, 2016, p. 5. Disponible sur http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1471280093_ARQUIVO_GisellePereiraNicolau.pdf (Visité le 07/02/2020).

public – ce qui est, peut-être, plus important que le contenu du débat en soi¹⁵². Un article non signé, datant de 1912, commente la très sévère réception critique d'une nouvelle pièce qui avait pourtant été applaudie par le public, célèbre la polémique créée autour de l'événement comme un grand triomphe du théâtre national, tout simplement en fonction de l'intérêt qui il suscite dans le public :

Maintenant personne ne manquera les nouvelles pièces, moins par devoir patriotique ou curiosité littéraire que pour être en mesure de les comparer à la première œuvre nationale si débattue.

– Voyons si l'auteur X fait mieux que Z...

Les amis de l'un et de l'autre prennent à l'avance les positions qui, assurément, n'ont rien à voir avec le mérite de ce qui est écrit ; il ne s'agit plus d'œuvres, mais d'auteurs. Enfin, le théâtre national est transformé en une question personnelle.

Cela fait-il du mal à l'art ? Au contraire : cela lui fait du bien.

Seul ce qui est personnel intéresse vraiment. Les affaires de l'esprit enthousiasment moins que les sentiments.

Des partis se forment ? Des collusions s'organisent ? Tant mieux ! La conséquence sera le théâtre plein, ce qui est la consécration dont a besoin le théâtre national. Tout le reste est secondaire^{153, [232]}

Mais la position occupée par l'auteur dans la presse est importante non seulement pour sa capacité à alimenter la polémique, mais aussi pour une raison diamétralement opposée : il peut compter alors avec ses collègues et amis pour faire la propagande de son travail, gentillesse qui est bien évidemment rétribuée. Rappelons les deux commentaires que nous avons cités, quelques pages plus haut, favorables à Artur Azevedo parus au début de sa carrière, l'un publiée dans *O Besouro* et l'autre dans la *Revista do Rio de Janeiro*. Or, Azevedo était collaborateur des deux publications. Dans la première, sous la direction de Rafael Augusto Bordalo Pinheiro (1846-1901), il a pour collègues le poète parnassien Alberto de Oliveira (1857-1937) et José do Patrocínio. Le dramaturge devient même le directeur de la seconde en 1877.

En effet, pour Jean-Yves Mérian, la critique cabotine et l'éloge mutuel entre les amis était une nécessité pour les hommes de lettres brésiliens de l'époque – à tel point qu'une des plus importantes revues littéraires d'alors, *A Semana*, dirigée par Valentim Magalhães, avait une section intitulée *Galeria do elogio mútuo* [Galerie de l'éloge mutuel], où les écrivains les

¹⁵² Flora Sussëkind considère que la polémique littéraire – née parfois à partir de petites questions qui sont gonflées de manière disproportionnée – était une façon d'obtenir du prestige, de créer l'intérêt dans le lecteur et, ainsi, de valoriser le travail littéraire. (SÜSSEKIND, F., *Papéis colados*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p. 54.)

¹⁵³ *Jornal do Commercio (edição da tarde)*, 07/10/1912

plus célèbres pouvaient rendre hommage à leurs propres collègues –, ce que l’auteur juge, en partie, comme une conséquence de la concurrence de la littérature étrangère, dont la présence pousse les auteurs à entretenir un entre-soi et à s’entraider, en même temps qu’ils mènent une campagne pour la littérature nationale dans les journaux, qui sont le principal moyen de communication entre les écrivains et leur public potentiel¹⁵⁴.

Toutefois, la généralisation du cabotinisme ne plaisait pas à tout le monde et, comme le rappelle Mérian, quelques observateurs voyaient dans cette pratique un des plus grands fléaux de la presse à l’époque. En ce qui concerne le théâtre, nombreux sont ceux qui pointaient du doigt la critique amicale, non seulement des auteurs, mais aussi des comédiens, comme une des principales raisons de la décadence du théâtre national, puisqu’elle serait en train d’abdiquer son autorité et d’apporter les nécessaires corrections au travail des auteurs et des artistes. Carlos Eduardo, pseudonyme de José Ângelo Vieira de Brito, répète un argument très répandu à l’époque, selon lequel le manque d’indépendance de la critique, non seulement provoque le discrédit de celle-ci, mais est responsable de la perte des artistes et des écrivains nationaux :

Nous n’avons jamais eu une saison théâtrale si animée et c’est, donc, l’occasion d’affirmer, une fois pour toutes, le devoir des imprésarios, en l’occurrence, non seulement de servir le public carioca, le mieux possible, mais aussi d’inciter la critique à conserver son indépendance.

Et c’était justement le manque de critère aussi bien dans les éloges que dans les censures, qui a causé la décadence du théâtre national. Les éloges ont gâché non seulement Mme Lucília Peres, mais également tous nos comédiens et auteurs et on peut affirmer, sans erreur possible, que, quand n’importe qui lit les compliments dans les sections théâtrales, il en conclut tout de suite... que la troupe ne vaut rien et que la critique n’est plus qu’une *réclame*¹⁵⁵.^[233]

Or, nous avons vu que la revendication d’indépendance de la critique était ce qui justifiait son existence par l’affirmation de la nécessité de corriger les artistes et les auteurs et, ainsi, apporter sa contribution pour le perfectionnement de la scène nationale. Mais, en regardant les usages qui sont faits de la chronique théâtrale, cette proposition semble en évidente contradiction avec les intérêts de ceux qui écrivent les textes de critique : la plupart des temps, des hommes de lettres et de théâtre¹⁵⁶, des professionnels polyvalents qui ne se soucient pas de garder les distances entre leurs occupations diverses et n’hésitent pas à profiter de leurs différentes positions pour les renforcer mutuellement, en

¹⁵⁴ MÉRIAN J., *Aluisio Azevedo...*, *op. cit.*, p. 439.

¹⁵⁵ *A Imprensa*, 05/07/1909. Le mot en italiques en français dans l’original.

¹⁵⁶ Selon Flora Süssekind, la modèle de la critique littéraire faite par l’homme de lettres polyvalent ne sera questionné que quelques décennies plus tard, surtout à partir de la création des facultés de philosophie de São Paulo et Rio de Janeiro dans les années 1930, qui donne naissance à une nouvelle génération de critiques dotés d’un savoir académique. (SÜSSEKIND F., *Papeis colados...*, *op. cit.*, p. 13)

conquérir d'autres et s'entraider. Et cette situation semble assez opportune pour les auteurs brésiliens de l'époque : selon Mérian, à cause du colonialisme culturel et du manque d'intérêt des libraires et des éditeurs pour investir dans la diffusion d'œuvres nationales, l'écrivain se trouvait dans l'obligation de faire lui-même la propagande de ses œuvres, ce qu'il faisait en utilisant tous les moyens qu'il avait à sa disposition¹⁵⁷.

Mérian cite l'exemple du roman *O homem*, d'Aluísio Azevedo, auteur qu'il considère comme particulièrement agressif dans ses tactiques d'autopromotion. La propagande du roman ne se limite pas aux réclames dans la presse. Quelques jours avant sa parution, en 1887, les amis de l'auteur organisent une conférence dans le théâtre Príncipe Imperial, dans lequel Coelho Neto présente l'œuvre à une salle pleine, La conférence sera publiée dans les journaux le lendemain. Aluísio peut compter avec ses collègues de plume aussi pour sortir dans les rues, distribuer des pamphlets et faire du bruit les jours précédant l'arrivée du livre dans les librairies. L'écrivain accepte même de devenir vendeur ambulant de son roman. Coelho Neto qui, quelques décennies plus tard se souviendra des péripéties autour du lancement de cette œuvre, prête les mots suivants à son ami :

« Celui que ne fait pas comme ça est perdu », disait Aluísio. Sans bruit, il n'a pas d'espoir : il n'y a pas d'auteur qui triomphe. Je finis encore avec un chariot, comme un vendeur d'ananas et de pastèques, en train de parcourir ces rues avec mes romans, les annonçant en hurlant. Imagination, style... c'est cela qui importe ? Ce qui compte, c'est l'annonce¹⁵⁸.^[234]

Et, en effet, les efforts d'Aluísio sont payants, puisque la première édition fut entièrement vendue en une semaine. Mais il ne faut pas laisser retomber l'intérêt du public et, pour maintenir le roman à l'ordre du jour, l'auteur peut toujours compter avec ses collègues. Ainsi, le 10 octobre 1887, un dîner a lieu à l'Hôtel Londres, avec la présence de toute la bohème carioca, pour célébrer le triomphe de l'auteur, événement qui est bien évidemment objet de chroniques dans la presse. Enfin, Artur Azevedo vient lui-aussi à l'aide de son frère pour maintenir son ouvrage à l'ordre du jour et il récupère le titre du roman pour sa revue de fin d'année de 1887 : *O homem* est représenté le 3 janvier 1888 au théâtre Lucinda. Si la pièce n'est pas une adaptation de l'œuvre d'Aluísio, les noms des personnages sont transplantés pour la scène et les références au roman sont bien visibles pour la presse et les spectateurs, générant un double mouvement de publicité : ceux qui avaient lu le roman pouvaient être tentés à assister à la pièce et ceux qui assistaient la pièce, pouvaient s'intéresser au roman – le critique du *Diário de Notícias* signale que, si la pièce n'a pas de « valeur stable et durable, elle se contente d'être une splendide "réclame" pour le roman¹⁵⁹. »

En conséquence, nous voyons la multiplicité des stratégies que les auteurs mettent à l'œuvre pour maintenir leur nom dans le débat public. La discussion suit son chemin par plusieurs moyens et

¹⁵⁷ MÉRIAN J., *Aluísio Azevedo...*, op. cit., p. 439.

¹⁵⁸ COELHO NETO H., *O meu dia (Hebdomadas d'A Noite)*, Porto, Livraria Chardron, 1922, p. 105-106.

¹⁵⁹ Cité par MÉRIAN J., *Aluísio Azevedo...*, op. cit., p. 440. « [...] de valor estável e duradouro, contentou-se em ser um esplêndido "réclame" ao romance [...] »

supports : les journaux, bien sûr, mais aussi des cris dans la rue, des pamphlets, des conférences, des événements mondains et même la citation mutuelle – et le genre de la revue de fin d’année semble particulièrement adapté pour ce dernier type de publicité, puisque celle-ci rappelle les événements de l’année passée, ce qui inclut, bien évidemment, les événements littéraires et théâtraux. Dans ce contexte, aussi bien l’échange de flatteries les plus excessives que les attaques les plus brutales, qui donnent naissance à des débats assez grossiers, peuvent bien accomplir la même fonction : pousser l’auteur au centre de l’intérêt public. Cela donne un caractère à la critique qui ne plaît pas tout le monde, comme à João do Rio qui, en 1913, regrette que « la critique soit l’éloge mutuelle ou l’attaque sans lecture préalable¹⁶⁰. » Notons qu’Artur Azevedo, par exemple, ne cherche pas à taire les critiques qui l’accusent d’être le responsable de la décadence du théâtre national et, au contraire, il arrive même à donner de la visibilité à ses détracteurs, comme dans le cas que nous avons cité plus haut, quand il répond à un article de Cardoso da Mota publié à Belém, une capitale provinciale relativement peu expressive à 3.000 kilomètres de Rio de Janeiro : sans la réponse de l’auteur, l’attaque passerait inaperçue. Il peut même utiliser dans ses pièces les polémiques dans lesquelles son nom est impliqué, établissant ainsi un flux entre la discussion critique qui se déroule dans les journaux et l’œuvre théâtrale, et/ou entre deux œuvres. Nous pouvons observer cela dans une scène d’*Abel, Helena* : Pantaleão de los Rios – un espagnol qui habite depuis longtemps dans une petite ville de province, dont il est le « shérif littéraire », selon une expression employée au cours de la pièce – décide d’organiser un concours pour découvrir un « talent » littéraire local. Ce concours compte avec la participation de l’Alferes Andrade, un militaire de bas rang qui se considère comme un homme de lettres et qui a une personnalité assez autoritaire : chaque fois que quelqu’un n’est pas d’accord avec lui, même sur les questions les plus mesquines, il tire son épée et menace son interlocuteur. Pantaleão présente le prix qui sera donné au vainqueur du concours : un exemplaire d’*A Filha de Maria Angu*, pièce d’Artur Azevedo lui-même, parodie de *La fille de Madame Angot*. La question, largement débattue dans la presse, sur la valeur littéraire de la parodie¹⁶¹, est alors évoquée :

PEDRINHO – Et quel est ce livre ? Tu m’excuses ? (*Il prend le livre et lit le titre*) *A Filha de Maria Angu*.

ALFERES ANDRADE – Zut alors ! Une parodie ! une parodie !...

NICOLAU – Et qu’est-ce que cela fait que ce soit une parodie ?

ALFERES ANDRADE – Je l’ai vue représenter... C’est de la connerie ça (*Energiquement, en tirant l’épée*) Et ne me dites pas le contraire !...

NICOLAU – Et qui a dit le contraire, M. l’Alferes ? Allez, gardez l’épée !

ALFERES ANDRADE – C’est comme ça que M. Pantaleão de los Rios veut faire des écrivains : en leur donnant l’*A Filha de Maria Angu*¹⁶² !^[235]

¹⁶⁰ BARRETO P., *João do Rio e o palco*, vol. I, org. Níobe Abreu Peixoto, São Paulo, EDUSP, 2009, p. 238. « A crítica é o elogio mútuo ou o ataque sem leitura prévia. »

¹⁶¹ FLECHET A., « Offenbach au Brésil : l’art de la parodie », *Les Cahiers Sirice*, v. 24, n° 1, 2020, p. 17-28.

¹⁶² AZEVEDO A., *Abel, Helena*, Rio de Janeiro, Livraria de Serafim José Alves, 1877.

Or, la première d'*Abel, Helena*, eut lieu le 3 mars 1877, moins d'un an après la première d'*A Filha de Maria Angu*, qui fut présentée sur les planches le 21 mars 1876. Cette pièce-ci fut publiée l'année même de sa première dans la « *Biblioteca Popular* », une « collection des pièces de théâtre les plus populaires », publiée par la librairie de Serafim José Alves, la collection même dans laquelle sera publiée, l'année suivante, *Abel, Helena* – et, dans le volume de celle-ci, nous avons, au dos de la page de titre, le catalogue de la collection où figure l'*A Filha de Maria Angu*. Par conséquent, nous pouvons imaginer que cette autocitation d'Artur Azevedo n'est pas une plaisanterie fortuite, mais bel et bien une tentative de maintenir sa pièce précédente à l'ordre du jour ; pour cela il utilise la polémique, toujours brûlante, qui se déroule dans les journaux et dans laquelle son nom et son œuvre sont impliqués. Un autre exemple est la revue de fin d'année *O Mandarim*, de 1884, écrite avec Moreira Sampaio : après la polémique que causa la pièce dans la presse, parce que des personnages inspirés de personnalités bien réelles furent mis en scène, les auteurs décidèrent d'insérer dans la pièce un nouveau tableau intitulé « *O julgamento da imprensa sobre o Mandarim* » [Le jugement de la presse sur le *Mandarim*], qui est représenté après un peu plus d'un mois d'affiche de la pièce¹⁶³, ce qui pourrait réveiller l'intérêt aussi bien de ceux qui n'avaient pas encore assisté à la pièce, mais qui ont accompagné la polémique, que de ceux qui avaient déjà assisté à la pièce et qui pourraient y assister de nouveau à cause du nouveau tableau.

Ainsi, nous voyons que nous ne pouvons pas séparer la critique et le débat sur le théâtre national des conditions du travail dramatique et littéraire de ceux qui s'engagent dans la discussion. Et c'est, à notre avis, le problème avec les travaux historiographiques des dernières décennies qui rejettent l'idée de la décadence comme un préjugé d'une élite cosmopolite. Le problème avec cette vision revient au fait qu'elles supposent une rupture entre la critique et les professionnels du théâtre ou, au moins, que la discussion se passe dans une sphère séparée du monde du spectacle, celui de « l'élite », qui regarde le théâtre du dehors et, un peu comme les deux visiteurs qui regardent l'orgie des Romains de Couture, condamnent les goûts du « peuple ». Au contraire, s'il y a, évidemment, tout un nuage de commentaires d'amateurs et de dilettantes qui gravitent autour des journalistes et des hommes de théâtre avec ses lettres publiées dans les sections libres des journaux, les bases de la discussion sont bel et bien posées par des professionnels de la scène, des personnes qui sont impliquées dans le quotidien des théâtres cariocas et qui, donc, participent à l'orgie. Ainsi, ce sont les historiens de nos jours, qui regardent la discussion par le prisme de leurs propres intérêts, qui occupent mieux la

¹⁶³ DIAS R., « Polêmica, promoção e retroalimentação: o Mandarim, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, e sua repercussão na imprensa. », *Letras Escreve*, vol. 8, n° 1, 2018, p. 419–436.

position des visiteurs – ou peut-être celle du jeune garçon qui tourne le visage pour ne pas voir la scène.

De plus, nous ne pouvons pas supposer des critères préétablis dans les discours critiques de l'époque, même si ces critères sont les « valeurs de l'élite » ou « la croyance dans la division hiérarchique des genres théâtraux héritée de la poétique classique et traditionnelle¹⁶⁴. » Si la question des genres représentés sur les scènes brésiliennes apparaît, elle est très loin de recouvrir toute la discussion : comme nous le verrons dans la deuxième partie, la frontière entre les genres « hauts » et « bas » est assez floue et le jugement porté par les agents se montre assez erratique et semble évoluer selon les circonstances.

Bref, nous devons chercher la signification des prises de position des agents non dans des préjugés ou des valeurs imposés par la société, même si le monde du spectacle est encore assez peu autonome, mais dans la position qu'ils occupent et dans l'ensemble des relations qu'ils entretiennent avec les autres acteurs qui investissent dans le théâtre local, ainsi que dans les usages qui sont faits de la critique. Cela s'explique surtout parce qu'on n'a pas de critique spécialisée : ceux qui analysent les spectacles sont des hommes de lettres qui écrivent aussi des pièces, comme Artur Azevedo, Luiz de Castro (fils) et Valentim Magalhães, et cela même quand il s'agit de quelqu'un qui était vu par ses contemporains principalement comme un critique ; c'est cas d'Oscar Guanabario, qui écrivait des pièces et était un important animateur du milieu théâtral et musical carioca. Et même quand quelqu'un dont l'activité principale était le journalisme écrivait sur les spectacles de l'époque, nous ne pouvons pas oublier que les journaux avaient des intérêts, en plus de la polémique en soi, qui n'étaient peut-être pas évidents pour le lecteur, mais qui parfois éclataient au grand jour lors des polémiques.

La critique musicale : Guanabario contre l'Instituto.

La critique musicale de l'époque, parce qu'on observe des partis bien nettement définis dans le milieu musical carioca, est un exemple frappant de la façon dont la critique des journaux était séquestrée par des intérêts personnels liés à d'autres projets de ceux qui s'engageaient dans la discussion, intérêts qui sont souvent dénoncés par les débatteurs.

On peut citer l'exemple des attaques d'Oscar Guanabario au *Sindicato Lírico*. Il s'agissait d'une entreprise, fondée en 1905 et dirigée par l'auteur et critique Luiz de Castro, dont le but était d'organiser une compagnie lyrique de première grandeur pour se représenter à Rio de Janeiro avec un répertoire plus « moderne » par rapport aux compagnies lyriques

¹⁶⁴ MONTEIRO V., *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*, Thèse em Théorie littéraire, Universidade Estadual de Campinas, 2010, p. « [...] crença na divisão hierárquica dos gêneros teatrais herdada da poética classicista e tradicional [...] »

italiennes qui traditionnellement visitaient le Brésil, ce qui veut dire, un répertoire où la musique wagnérienne aurait la prééminence. La direction de l'orchestre fut donnée au célèbre chef Luigi Mancinelli (1848-1921) qui, selon les notes relayées par la direction de l'entreprise, aurait été aussi le responsable de la sélection de la troupe à Milan, ce qui serait un gage de la qualité de la compagnie¹⁶⁵. Mais Guanabardino, farouche défenseur de l'opéra italien, cherche à tout démolir : l'entreprise, l'imprésario, les artistes... Luiz de Castro est particulièrement visé : dans une de ses chroniques, le critique l'accuse d'avoir menti sur la sélection de la troupe par le maestro et d'avoir utilisé son influence dans la presse pour faire de la propagande et obtenir des critiques favorables :

Dans la situation dans laquelle se trouve la question, nous avons le droit d'affirmer que l'imprésario Luiz de Castro, qui est secrétaire de rédaction de la *Gazeta de Notícias*, s'est prévalu du journal qu'il dirige et a fait ainsi une grande propagande, ce qui a été reproduit par les autres journaux, parce que personne n'aurait supposé que quelqu'un oserait spéculer avec le nom respectable du maestro Mancinelli. Après avoir fait cela et obtenu un grand nombre d'abonnés, l'imprésario a donné les chroniques de la *Gazeta de Notícias* à l'inexpérimenté Alberto Nepomuceno, qui dépend de la bonne volonté des artistes, pour que ceux-ci puissent digérer sa partition *Abul*, qui sera une réédition d'*Artemis*, de mémoire dérisoire. La *Gazeta de Notícias* est liée à l'administration de la *Notícia*, raison pour laquelle il n'a pas été difficile d'y mettre un autre chroniqueur qui dit toujours *amen*¹⁶⁶ [...] ^[236]

Pour discréditer son adversaire, Guanabardino dénonce sa position privilégiée dans la presse ainsi que ses relations avec ceux qui écrivent des critiques bienveillantes à l'égard de son entreprise, ainsi que les intérêts de ceux-ci – dans ce cas, le compositeur Alberto Nepomuceno (1864-1920) qui voulait faire jouer un de ses opéras par la troupe de l'imprésario, raison pour laquelle il n'aurait pas voulu se brouiller avec les artistes. Mais si Guanabardino se vante toujours de son impartialité, ceux qui accompagnent ses chroniques au fil du temps comprennent vite que son hostilité envers les spectacles du *Sindicato Lírico* se mêle à d'autres questions qui n'ont rien à voir avec les spectacles en soi et sa polémique avec l'imprésario est une question bien personnelle.

Tout d'abord, sa propre position de critique est en jeu, raison pour laquelle la polémique commence même avant la première de la compagnie : Luiz de Castro, en évoquant le besoin d'adapter le spectacle aux contraintes du public, décide d'adopter une série de mesures qui auraient pour but la modification de quelques habitudes présentes dans les

¹⁶⁵ FERREIRA L., *Cenários da ópera na imprensa carioca: cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914)*, Thèse, Universidade de Brasília, 2017, p. 245-252.

¹⁶⁶ GUANABARINO O., *Transcrições guanabarininas...*, op. cit., vol. III, p. 331.

théâtres brésiliens, comme le début du spectacle pile à l'heure annoncée et l'interdiction d'accès à la salle pour les retardataires, la diminution du temps des entractes et la fin du spectacle avant minuit. Le problème commence avec le fait que quelques-unes de ces mesures touchaient directement à la presse : la présence des journalistes ne serait plus autorisée pendant les répétitions et l'accès aux coulisses et à la scène pendant les spectacles et entractes serait interdit de toute personne étrangère à la compagnie. Guanabaro se sent personnellement visé par ces mesures et se révolte en particulier contre le fait que la nouvelle entreprise ne met pas à la disposition des journalistes un bureau pour qu'ils écrivent leurs critiques pendant les entractes et immédiatement après la représentation, ce qui mettrait en difficulté la publication de leurs commentaires le lendemain du spectacle – et Guanabaro se dit fier d'avoir été le premier critique brésilien à faire publier ses recensions le lendemain des premières. Et ici il en profite pour attaquer Luiz de Castro non seulement comme imprésario, mais aussi comme critique : celui-ci n'aurait pas de problème pour faire publier ses critiques le lendemain tout simplement parce qu'elles « pouvaient être écrites en avance. Il suffisait de savoir le nom de l'auteur de l'opéra qui serait chanté et de rédiger une insulte envers les maestros italiens, de l'*idiot* Mascagni jusqu'à l'*imbécile* Puccini¹⁶⁷. »

En effet, les critiques, en plus d'avoir eux-mêmes des intérêts liés à leurs autres activités concernant le monde du spectacle, semblent entretenir avec les imprésarios une relation imprégnée d'intérêts assez opaques et d'échanges de faveurs qui se passent dans les coulisses, à commencer par la distribution gratuite de billets d'entrée. Vanessa Monteiro¹⁶⁸ narre le cas d'Alvarenga Fonseca (1869-1940), lui-aussi un critique qui est également auteur, qui était chroniqueur théâtral du journal *O Tempo* et qui devint le directeur de la *Revista Theatral*, publication fondée en 1894. Dans le premier numéro de cette revue, Fonseca publie une lettre où il explique au public quel sera son prisme dans l'analyse des spectacles, qui serait dans la continuité de son travail dans *O Tempo* : tout simplement, il ne s'éloignerait jamais de la « justice, cherchant toujours à dire la vérité, sans obéir à des intérêts d'aucune espèce¹⁶⁹ », ce qui lui aurait déjà coûté de nombreux désagréments et ennemis, et même des interdictions de fréquenter certains théâtres. Il revient à cette question de la « critique juste » dans le numéro suivant avec un article intitulé « *Cedo começa...* » [Ça commence tôt...], où il raconte que lui-même et toute l'équipe de la revue auraient été bannis du théâtre Santana parce que son directeur n'était pas content de la critique publiée sur la pièce *Abel, Helena*. Mais le

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 310. « [...] podiam ser escritas previamente. Era bastante saber o nome do autor da ópera a ser cantada e passar uma descompostura nos maestros italianos, desde o *idiota* Mascagni até o *imbecil* Puccini. »

¹⁶⁸ MONTEIRO V., *Retemperando o drama...*, op. cit., p. 367-372

¹⁶⁹ *Revista Theatral*, n. 1, 09/06/1891. « [...] justiça, procurando dizer sempre a verdade, sem obedecer a interesse de espécie alguma. »

chroniqueur fait vœu de ne pas abandonner sa mission : « Tôt, même avant que nous ne nous y attendions, la réaction commence contre la critique indépendante et sérieuse : peu importe – nous sommes dans notre poste d’honneur¹⁷⁰. » Enfin, Alvarenga Fonseca revient sur cette question quelques semaines plus tard, dans deux articles intitulés « *Críticos e empresários* » où il s’interroge notamment sur la différence de traitement reçu par les représentants des différents journaux de la part des directeurs de compagnies¹⁷¹, comme le fait que les chroniqueurs de la grande presse soient mieux placés dans la salle que les professionnels des petites revues, ou le fait que le *Jornal do Commercio*, qui avait publié une mauvaise critique d’un autre spectacle dans le même Santana, ne soit pas banni de ce théâtre.

Nous croyons que les soupçons de Vanessa Monteiro, qui envisage l’hypothèse que cette polémique constitue en quelque sorte une stratégie de marketing de la nouvelle revue, vont dans le bon sens. En effet, cette controverse dès les premiers numéros avec la direction du théâtre Santana permet à Alvarenga Fonseca de construire une image d’indépendance pour sa publication et de revendiquer pour sa petite entreprise un espace dans le marché éditorial local. Mais la question est un peu plus compliquée : dans l’en-tête de la première page, nous lisons que le bureau et la direction du journal se trouvent dans le théâtre São Pedro de Alcântara et qu’il est la propriété de l’entreprise Carvalho & Cia. Or, ce nom faisait référence à Antônio Fernandes de Carvalho et à José Fernandes de Carvalho, co-propriétaires du journal, qui, avec José da Silva Pinto, étaient aussi les propriétaires de l’entreprise Carvalho, Pinto & Cia., qui exploitait le théâtre São Pedro de Alcântara¹⁷². Par conséquent, il n’est pas possible de regarder la rhétorique de justice et d’indépendance d’Alvarenga Fonseca sans soupçons sur ses réels intérêts – et Valmir Aleixo Ferreira note, dans les pages de la *Revista Theatral*, une tendance à déprécier les spectacles des autres théâtres cariocas¹⁷³.

Ainsi, nous voyons que la critique théâtrale de l’époque se situe à l’intersection de plusieurs intérêts : intérêts des critiques eux-mêmes en tant que critiques, mais aussi intérêts liés à leurs autres activités dans le monde du spectacle local et de leurs relations avec les autres agents de cette société. C’est la raison pour laquelle nous devons traiter non seulement les commentaires sur les spectacles mais aussi toutes les polémiques qui l’entourent – à

¹⁷⁰ *Revista Theatral*, n. 2, 16/06/1894. « Cedo, muito antes do que esperávamos, começa a reação contra a crítica independente e séria: pouca importa – cá estamos em nosso posto de honra. »

¹⁷¹ *Revista Theatral*, n. 5 et 6, 07 et 14/07/1894.

¹⁷² Informations obtenues dans les numéros eux-mêmes de la revue. Le numéro 44 (8 juin 1895) annonce l’arrivée à Rio de « M. José Fernandes de Carvalho, co-propriétaire de cette feuille », tandis que le numéro 17 (29 septembre 1894), rend hommage aux trois personnages mentionnés, « qui composent la société Fernandes, Pinto & Cia, bien connue de notre public. »

¹⁷³ FERREIRA V., « Ressonâncias em claro-escuro : mediação e esfera pública na Revista Theatral », dans *Anais do 30º Simpósio Nacional de História*, 2019, Disponible sur, http://snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564072936_ARQUIVO_TextoANPUH.pdf (visité le 12/06/2020).

commencer par la presque centenaire polémique autour de la décadence du théâtre national – en les mettant dans le contexte des positions multiples occupées par les acteurs – et mettre la question en termes de critique versus critique, ou de critique versus imprésarios, comédiens, auteurs... ne suffit pas, ni la simple supposition d’homologies structurelles. De plus, il faut analyser les flux qui s’établissent entre la critique et la réalité des théâtres : le mouvement n’est pas seulement des scènes vers les pages du journal – où, d’ailleurs, peuvent se dérouler des polémiques qui peuvent ressembler à des prolongations ou même des substituts du spectacle pour le public, comme nous l’avons vu dans le deuxième chapitre – mais aussi des journaux vers les théâtres, ce que nous avons vu pour la pièce *O Mandarim*, mais qui est aussi vrai pour les réactions du public.

Retournons à la polémique entre Guanabardino et Luiz de Castro : la réception du public est au cœur de la controverse qui s’est déroulée pendant toute la saison du *Sindicato Lírico*. Le critique accuse l’imprésario d’avoir organisé une claque pour concourir au succès des spectacles, qui se trouverait dans le parterre, ce que le journaliste considère comme un affront à l’« autorité » des galeries, où se trouveraient les légitimes juges du succès de la représentation. Luiz de Castro, de son côté, accuse Guanabardino d’inciter les galeries contre la compagnie, ce que nie le critique, bien qu’il ne cache pas ses sympathies envers ceux qui expriment leur mécontentement¹⁷⁴. Ainsi, une curieuse division, qui miroite en quelque sorte la polémique des journaux, s’établit dans la salle.

Mais ce n’est pas tout : l’opposition du critique face à l’entreprise trouve ses racines dans des questions bien plus anciennes et nous croyons que l’imprésario a raison quand il dit que le journaliste nourrit des rancunes personnelles. Luiz de Castro était très proche des professeurs de l’*Instituto Nacional de Música*, école fondée par le gouvernement républicain en remplacement de l’ancien conservatoire impérial. La nouvelle institution sera gouvernée par un groupe de musiciens, anciens républicains, qui, depuis les dernières décennies de l’Empire, se sont distingués comme militants de la musique allemande. Celle-ci, et la musique wagnérienne en particulier, la « musique de l’avenir », s’harmonise assez bien avec les idées de progrès propagées par le régime républicain et ses promesses de « civiliser » ou moderniser le pays. Luiz de Castro participe, par exemple, à l’organisation du *Centro Artístico*, association d’intellectuels, musiciens et hommes de lettres dont faisait partie Alfredo Bevilacqua (1846-1927), professeur de piano de l’institut¹⁷⁵ et un de ses fondateurs, le

¹⁷⁴ GUANABARINO, O., *Transcrições guanabarinas...*, *op. cit.*, vol. III, p. 320, 326-327.

¹⁷⁵ RICHTER, R., « Alfredo Bevilacqua e a Moderna Escola Pianística Nacional: Diretrizes e Vertentes », *Perfoama 2013. International Conference on Performance Studies*, Porto Alegre, 2013. Disponible sur https://www.academia.edu/35099527/Alfredo_Bevilacqua_e_a_moderna_escola_pian%C3%ADstica_nacional_Diretrizes_e_vertentes. (Visité le 13/06/2020).

compositeur Alberto Nepomuceno, lui-aussi lié à l'institut, et le critique musical José Rodrigues Barbosa (1857-1939), qui avait profité de son influence dans les hautes sphères de la politique nationale pour servir d'intermédiaire entre les musiciens et le gouvernement républicain, en plus d'avoir beaucoup polémique avec Guanabario dans la presse au cours de sa vie¹⁷⁶. Un des antécédents du Centro Artístico est la mise en scène du drame *Pelo Amor!*, de Coelho Neto, en 1897, dont la musique a été écrite par Leopoldo Miguéz (1850-1902), le premier directeur de l'Instituto Nacional de Música, et qui comptait avec la participation de Luiz de Castro comme répétiteur¹⁷⁷.

Tout le problème réside dans le fait que Guanabario, qui était aussi professeur de piano, a vu son projet de faire partie du personnel enseignant de l'institut échouer face à l'opposition d'Alfredo Bevilacqua, selon ce que racontera quelques décennies plus tard le fils de celui-ci, Octávio Bevilacqua (1887-1969)¹⁷⁸. C'est apparemment la raison pour laquelle Guanabario s'oppose non seulement à l'*Instituto Nacional de Música*, mais aussi à toutes les initiatives dans lesquelles sont impliqués ses professeurs et les personnes qui leur sont proches, comme le *Sindicato Lírico* et le *Centro Artístico*. En outre, il devient un défenseur acharné de Carlos Gomes et de sa mémoire, dont la musique sera de plus en plus associée au passé impérial¹⁷⁹ ; il prend la défense des anciens professeurs du conservatoire impérial qui ont été écartés de la nouvelle institution par Leopoldo Miguéz, notamment de Carlos Cavalier Darbilly (1846-1914), ancien pensionnaire de l'Empire¹⁸⁰ ; et il cède son espace dans les journaux pour donner la parole à des élèves mécontents de l'institut. Enfin, il arrive même à

¹⁷⁶ VOLPE M., « José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical », *Brasiliãna. Revista da Academia Brasileira de Música*, n° 25, 2007, p. 2–9.

¹⁷⁷ CARVALHO D., « *Arte em tempos de 'chirinola': a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)* », Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual de Campinas, 2009, p. 112.

¹⁷⁸ PEREIRA A., *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007, p. 72-73.

¹⁷⁹ Carlos Gomes aurait refusé l'importante somme de 20.000\$000 pour écrire ce qui serait le nouveau hymne national, démontrant ainsi sa fidélité à l'empereur, son protecteur depuis longtemps (LUZ M., *A história dos símbolos nacionais: a bandeira, o brasão, o selo, o hino*, Brasília, Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1999, p. 172-174). Indépendamment de cet épisode, le compositeur a été vite mis à l'écart par les nouveaux dominants du monde musical carioca, raison pour laquelle il finit ses jours comme directeur du conservatoire de la distante ville de Belém, capitale de Pará. Sa nomination à la tête du conservatoire impérial était déjà actée par l'empereur à la veille de la proclamation de la République. (PEREIRA A., « Entre a crítica e o deboche: a "música nacional" nas pautas da imprensa no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899) » dans ENGEL G., F. SOUZA et N. GUERELLUS (org.), *Os Intelectuais e a imprensa*, Rio de Janeiro, Mauad X, Faperj, 2015, p. 101-129.)

¹⁸⁰ Il est peut-être intéressant de noter que, si nous avons un conflit qui mélange des styles musicaux (musique italienne x allemande) et questions politiques (monarchie x république), ce conflit passe, au moins en partie, par les relations personnelles des compositeurs à Paris. Selon Guanabario, dans sa chronique du 5 décembre 1892 (GUANABARINO, O., *Transcrições guanabarinas...*, op. cit., vol. II, p. 288-291), Carlos Cavalier a été écarté par Leopoldo Miguéz parce que celui-ci voulait l'adoption par l'*Instituto* du traité d'harmonie de son ancien professeur au Conservatoire de Paris entre 1882 et 1884, Émile Durand, tandis que le premier tenait à rester fidèle au traité de François Bazin, son propre professeur à Paris quand il y était comme pensionnaire du gouvernement impérial.

fonder, avec Carlos Cavalier Darbilly une institution d'enseignement parallèle, l'*Academia Livre de Música*, en 1897.

Ainsi, l'*Instituto Nacional de Música* devient le centre de ce qu'Avelino Pereira appelle la *République musicale* – expression que l'auteur utilise pour souligner les connexions entre le jeu politique interne à la « société des musiciens » et l'imaginaire politique et social républicain qui est en train d'être construit¹⁸¹. Les musiciens qui sont liés à la nouvelle école incarnent en quelque sorte une idée de modernité esthétique, représentée par la musique orchestrale allemande et française, en conformité avec les attentes de progrès du régime républicain et en opposition avec l'opéra italien, dès lors associé au passé impérial, qui a pour principal porte-voix Oscar Guanabario. On commence à forger l'image du conservateur, voire du réactionnaire, qui sera associée au critique par l'historiographie, surtout en fonction de son opposition, quelques décennies plus tard, au grand héros musical des modernistes, Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Et pourtant, cela n'a pas été toujours le cas. Comme le rappelle Daniel Rincon Caires¹⁸², Oscar Guanabario a commencé à faire de la critique d'art, et pas seulement de musique, en 1884 dans *O Paiz*, le plus important journal républicain, où il exprime des idées et jugements assez avancés pour l'époque, en évidente opposition aux canons de l'art impérial. Si, pour ce que nous connaissons de ces textes, il n'était pas particulièrement engagé politiquement, il ne cache pas son aversion à l'égard de l'esclavage, qu'il considère comme une des principales raisons du sous-développement des arts au Brésil. Élément le plus important, il n'était pas ennemi des futurs professeurs de l'*Instituto* et, au contraire, il se dit ami de Leopoldo Miguez dans sa chronique du 1^{er} juillet 1886 :

Personne n'ignore combien nous sommes amis de M. Leopoldo Miguez, de même, tous connaissent le jugement que nous portons à propos de son talent et de son nom respecté par tous les professionnels de Rio de Janeiro. Nous nous sommes déjà manifestés de diverses manières et à plusieurs reprises, de sorte que nous soyons dispensés de répéter ce que tout le monde sait¹⁸³.^[237]

¹⁸¹ PEREIRA A., *Música, sociedade e política...*, *op. cit.*, p. 30. Pereira emprunte le terme « société des musiciens » de Halbwachs (voir HALBWACHS M., « La mémoire collective chez les musiciens, » *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 127,-3/4, 1939, p. 136-65. L'auteur cite de nombreux parallèles et similarités entre les codes et rituels adoptés par l'*Instituto* et le nouveau régime politique, comme le fait que les professeurs étaient traités de « citoyens » ou le fait que Miguez, comme premier directeur, a adopté une posture proche d'un « dictateur républicain » qui, en quelque sorte, établissait un parallèle avec la figure du premier président brésilien, Deodoro da Fonseca, tandis que le directeur suivant, Alberto Nepomuceno, a adopté une posture plus libérale, ce qui reflète à peu près l'ascension du premier président civil.

¹⁸² CAIRES D., « Oscar Guanabario: de moderno a "passadista" », *19&20* v. XII, n° 1, 2017.

¹⁸³ GUANABARINO, O., *Transcrições guanabarinas...*, *op. cit.*, vol. I, p. 44.

Et Guanabardino écrit cette chronique exactement pour prendre la défense de Miguez, qui avait été désigné chef de l'orchestre de la compagnie lyrique italienne qui visitait Rio de Janeiro et jouait dans le théâtre *Lírico*, mais qui, à cause de l'insatisfaction des chanteurs et des musiciens au sujet de sa direction, soumis sa démission au directeur de la compagnie¹⁸⁴. Mais les choses évoluent vite avec la proclamation de la République, et la séquence des faits est saisissante.

Aussitôt la République proclamée, le nouveau gouvernement organise un concours pour composer la musique du nouvel hymne national, dont les paroles avaient été écrites par le poète Medeiros e Albuquerque (1867-1934), Mais Guanabardino ne juge pas cela nécessaire, dans sa chronique du 4 janvier 1890, puisqu'il serait plus facile de la demander à « un musicien capable de s'inspirer de la poésie et de produire un rythme correct, énergique, vibrant » qui soit « capable de réveiller le sentiment d'enthousiasme qui se lie à l'idée de patrie¹⁸⁵. » Ce musicien serait Miguez. Cependant, le critique se dit favorable au maintien de l'ancien hymne qui, pour lui, est très estimé par le peuple et serait plus associé à la nation qu'à l'Empire, de manière que, dans l'impossibilité d'annuler le concours, la composition lauréate devrait être proclamée *l'hymne de la République*, à côté de l'ancien, qui serait *l'hymne national*. Ensuite, le 12 janvier, le décret n.º 143 déclare dissout le conservatoire impérial et crée l'*Instituto Nacional de Música* – Leopoldo Miguez sera nommé directeur par un arrêté du ministre de l'Intérieur, le 18 janvier, qui nomme aussi les professeurs de la nouvelle institution, parmi lesquels on ne trouve pas Guanabardino. Entretemps, le gouvernement acte le maintien de l'ancien hymne national, ce que le critique célèbre comme une victoire personnelle : dans sa chronique du 17 janvier, il se dit « l'interprète de l'opinion publique » et le « réveilleur d'un sentiment qui [...] était dans l'âme de tous¹⁸⁶. » Enfin, le résultat du concours – maintenant pour *l'hymne à la proclamation de la République* – est commenté dans son article du 21 janvier, où Guanabardino se montre très peu enthousiasmé par le résultat : même en se disant d'accord avec le choix du jury – la composition de Miguez – il trouve que

¹⁸⁴ Selon la version qui a vite fait son chemin au sein du public, la raison de la résignation de Miguez (officiellement sa santé) a été une cabale organisée par les chanteurs et musiciens italiens contre le compositeur brésilien. Le 30 juin, le violoniste Carlo Superti, qui était aussi co-impresario de la compagnie et assistant du maestro, et le chef du chœur, Aristide Venturi, ont essayé de prendre le bâton pour diriger *Aida*. Toutefois, les deux ont dû faire marche arrière face à l'hostilité du public. Le troisième substitut indiqué a été finalement accepté : il s'agissait d'un jeune violoncelliste, qui ferait alors ses débuts comme maestro, qui s'appelait Arturo Toscanini... (SACHS H., *Toscanini: musician of conscience*, New York, Liveright, 2017, p. 30-33.)

¹⁸⁵ GUANABARINO O., *Transcrições guanabarinas...*, op. cit., vol. II, p. 36. « [...] um músico capaz de se inspirar na poesia e de produzir um hino correto, ebérgico, vibrante [...] capaz de despertar o sentimento de entusiasmo que se liga à ideia de pátria. »

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 38-40. « Intérprete da opinião pública [...] despertador de um sentimento que [...] estava na alma de todos [...] »

les conditions du concours étaient défavorables aux autres concurrents¹⁸⁷. Notons que nous n'avons trouvé aucun commentaire du journaliste sur la composition de l'équipe enseignante de l'*Instituto Nacional de Música*. Il fait même une critique assez élogieuse du poème symphonique *Ave Libertas !*, que Miguez compose pour célébrer le premier anniversaire de la République quelques mois plus tard¹⁸⁸. L'événement qui pousse Guanabario à déclarer la guerre ouverte aura lieu quelques années plus tard, en 1892.

Cette année-là est fondée la *Congregação Musical Beneficente*, une association de musiciens de la capitale, qui n'a été objet d'aucune étude monographique, mais qui, pour ce que nous lisons dans nos sources, semble adopter le caractère d'une association qui mélange entraide, défense des intérêts professionnels des musiciens et orchestre symphonique. En mars, la *Gazeta Musical*, journal de musique très proche de l'*Instituto Nacional de Música* – bien que cette proximité soit toujours niée par ses collaborateurs, qui jurent être indépendants et impartiaux¹⁸⁹ –, annonce la création de la *Congregação* et affirme qu'« on veut mettre à sa tête notre ami Leopoldo Miguez, comme une garantie de son désir de hisser l'Art Musical Brésilien et comme une preuve de la considération et de l'estime qu'on lui porte », et le journaliste se dit « certain qu'il acceptera l'honorable poste¹⁹⁰. » La revue se montre assez enthousiasmée par la nouvelle association, elle donne de nombreux conseils et suggère que Miguez – qui, d'ailleurs, songeait depuis quelque temps à doter l'*Instituto* d'un orchestre – devrait écrire ses statuts. Toutefois, nous ne savons pas si les informations trouvées dans cet article sont des vœux pieux de la part de l'auteur ou si le directeur de l'institut était vraiment vu pas les membres de l'association comme un possible candidat à sa direction, puisque le 11 mai, Guanabario annonce, dans son feuilleton dans *O Paiz*, qu'il a été nommé président de la *Congregação*¹⁹¹. Quant à l'orchestre, il serait mis sous la direction du violoniste Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928). En juin, début des activités de l'association, la revue ne montre

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 57-59.

¹⁸⁹ Propriété de Alfredo Fertin de Vasconcellos (1862-1934), pianiste qui avait étudié à Paris et qui travaillait comme accordeur de piano à Rio de Janeiro, avant de fonder sa propre entreprise en partenariat avec le Français Léon Morand, la maison d'édition Fertin de Vasconcellos & Morand. En 1890, il est nommé par Miguez professeur de piano adjoint à l'*Instituto Nacional de Música*, dont il deviendra le directeur dans les années 1920. Le rédacteur en chef était Ignacio Porto-Alegre (1855-1900), professeur de solfège dans la même institution. La *Gazeta Musical* circule entre 1891 et 1893, période pendant laquelle elle est en quelque sorte la porte-parole de l'institut, se faisant écho des prises de position esthétique de ses professeurs et promouvant des projets de réforme de la musique brésilienne et de la critique en concordance avec les valeurs chères aux Républicains de l'époque. Voir ANDRADE C., *A gazeta musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*, São Paulo, Editora UNESP, 2013.

¹⁹⁰ Cité *Ibid.*, p. 77. « [...] à frente dela querem pôr o nosso amigo Leopoldo Miguéz, como a garantia do seu desejo de ver levantar-se a Arte Musical Brasileira e como prova do apreço e da estima que o têm [...] estamos certos de que ele aceitará o honroso cargo [...] »

¹⁹¹ GUANABARINO O., *Transcrições guanabarininas...*, *op. cit.*, p. 91-92. Quelques mois plus tard, Guanabario affirmera qu'il a invité Miguez et d'autres professeurs de l'*Instituto* pour devenir associés de la *Congregação*, invitation qui aurait été refusée. (*Ibid.*, p. 175-176.)

plus l'enthousiasme de Mars et, si elle promet de soutenir l'initiative, elle prévient qu'elle ne manquera pas de « critiquer sévèrement ce qui [lui] sembler[a] digne de censure » et elle cite deux difficultés pour le succès de l'entreprise : « la discipline de l'orchestre et les habilitations du chef¹⁹² ». En effet, Cernicchiaro sera la grande cible des critiques de la part de la *Gazeta Musical*. Guanabarro, de son côté, prend sa défense. D'après lui, les tentatives de discréditer le maestro seraient une tentative d'imposer quelqu'un du personnel de l'*Instituto* à la tête de l'orchestre de la congrégation : il cite une occasion où il aurait voulu faire jouer une pièce de Miguez, mais le compositeur lui aurait refusé la partition sous le « prétexte de ne pas avoir confiance dans la direction de M. Cernicchiaro, et qu'il la donnerait au cas où l'orchestre serait dirigé par M. Artur Cassani, professeur de l'institut¹⁹³. »

Mais ce qui acte publiquement l'animosité entre Guanabarro et le personnel de l'*Instituto* est la demande de Miguez, quelques mois après la fondation de la *Congregação*, d'une subvention du gouvernement pour créer une société de concerts basée sur le modèle de la Société de concerts du Conservatoire de Paris, ce qui serait nécessaire pour perfectionner l'éducation et le goût musical du public brésilien et pour faire exécuter des œuvres des plus importants compositeurs mondiaux et nationaux. Guanabarro s'oppose, et il ne cache pas que le projet de Miguez serait une concurrence face à l'association qu'il dirige :

Ce n'est pas la mission de l'*Instituto Nacional de Música*.

Ce que M. Leopoldo Miguez propose est de faire du trésor national un exploitant de concerts, en concurrence avec des entreprises et associations particulières. [...]

Ce que veut le digne directeur de l'institut existe déjà dans la capitale – la *Congregação Musical* a déjà adopté justement le programme proposé, avec la différence que les pertes sont supportées par les membres de l'association qui forment l'orchestre. [...]

Bref – cette subvention sera une concurrence déloyale du gouvernement à l'initiative privée¹⁹⁴.^[238]

La *Gazeta Musical* répond dans son numéro suivant, le 20^e, dans un article que Guanabarro considère comme une « pure agression contre le *Paiz*, qui a eu le courage de donner son opinion contre la tentative de socialisme par l'État¹⁹⁵ » – nous voyons, donc, que le critique ne fait pas de la polémique une question purement personnelle, mais qu'il engage

¹⁹² Cité ANDRADE, C., *A gazeta musical...*, op. cit., p. 78. « [...] não deixaremos de criticar severamente o que nos pareça digno de censura [...] a disciplina da orquestra e as habilitações do regente [...] »

¹⁹³ GUANABARINO, O., *Transcrições guanabarrinas...*, op. cit., p. 180. « [...] pretexto de não ter confiança na regência do Sr. Cernicchiaro, e que o daria no caso de ser dirigida a nossa orquestra pelo Sr. Artur Cassani, professor da instituto. »

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 155-156.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 167. « [...] pura agressão a *O Paiz*, que teve a coragem de dar a sua opinião contra a tentativa de socialismo por conta do Estado. »

son journal, peut-être dans le but d'équilibrer la dispute : si de l'autre côté il avait l'institution musicale officielle du régime républicain, il écrivait, de son côté, dans un des plus importants journaux de Rio de Janeiro et historiquement un des principaux organes de propagande républicaine. Guanabarro donnera une longue réponse dans une série d'articles – neuf au total – publiés entre le 2 et le 10 décembre 1892, dans lesquels il se dépouille de toutes les convenances et part à l'attaque. Entre insultes, critiques des résultats de l'*Instituto* et accusations de corruption, nous soulignons quelques éléments qui nous semblent intéressants pour notre discussion. Tout d'abord, Guanabarro se dit persécuté par ses adversaires, puisqu'il serait un homme puissant grâce à la place qu'il occupe dans la presse, d'où il peut dénoncer les méfaits de l'institution dirigée par Miguez, qui, d'ailleurs, ne serait célèbre qu'en fonction de la propagande auparavant menée par le critique :

[...] le souhait du personnel de la *Gazeta Musical* et de l'*Instituto Nacional de Música* est de nous déloger, afin de laisser sans publicité ce qu'ils seraient capables d'occulter, comme ils le font dans les journaux officiels de l'institut.

Nous sommes un homme dangereux dans un point stratégique – tout est là, c'est la raison de la guerre [...]

Nous ne sommes pas suspect en ce qui concerne M. Leopoldo Miguez, et les preuves sont dans les diverses feuilles fluminenses, où nous l'avons mis toujours en haute position, de manière que nous avons même été accusés, et à plusieurs reprises, d'une partialité exagérée dans nos éloges à l'illustre compositeur brésilien – qui a eu toujours en nous le plus ardent apologiste¹⁹⁶.^[239]

Ensuite, il rappelle qu'il aurait été le premier critique de Rio de Janeiro, dans les années 1880, à reconnaître le talent du compositeur, même contre l'avis du directeur de son journal, et comme il s'est battu pour la reconnaissance de Miguez bien avant d'autres. En outre, il dit que depuis cette époque, il était un ennemi de l'ancien conservatoire et que ceux qui deviendraient professeurs de l'*Instituto*, l'applaudissaient alors.

Puis, il attaque Miguez personnellement, en cherchant à donner au compositeur l'image d'un personnage orgueilleux dont les actes sont toujours motivés par la jalousie. Son républicanisme, surtout, ne serait que le résultat d'un ressentiment : son échec à détrôner d'autres compositeurs, en particulier le violiste cubain José White (1836-1918), dans la préférence de la famille impériale. Une histoire dont nous ne savons pas jusqu'où elle est vraie, mais qui révèle sans doute que la reconnaissance officielle était un élément majeur dans les prises de positions des acteurs de l'époque :

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 168.

José White était professeur de l'ex-princesse impériale, qui, en paiement de fructueuses leçons, comme nous en avons témoigné, a offert au notable artiste un *Stradivarius* célèbre, qui a coûté dix *contos de réis*.

Son influence à Rio de Janeiro était incontestable, et il a eu un moment pendant lequel son nom n'a absorbé que les gloires d'Arthur Napoleão et de quelques rares artistes.

M. Leopoldo Miguez, toujours modeste, voulant détrôner le célèbre artiste, qui avait dédié une composition à l'ex-souveraine, a écrit une splendide *Sonate*, pour violon et piano, œuvre colossale dont il peut être fier et qui a soulevé l'enthousiasme de celui qui écrit ces lignes, et il l'a dédiée à l'ex-princesse impériale, allant au palace pour la donner le manuscrit.

[...] [la destinataire] l'a reçu froidement, elle a manifesté peu d'intérêt pour la pièce reçue et a accordé peu d'importance à l'auteur. [...]

M. Leopoldo Miguez, toujours aussi modeste, est sorti du palace, a arrangé quelques vers ordinaires, des banalités versifiées et il a écrit l'*Hymne de la République*¹⁹⁷ !^[240]

Et c'est, enfin, à cause de cette arrogance de Miguez que Guanabario ne serait pas professeur de l'*Instituto Nacional de Música* : le critique aurait blessé l'amour-propre du compositeur avec sa campagne victorieuse pour le maintien de l'hymne national hérité de l'Empire. De cette façon, Guanabario exprime pour la première fois en public tout son dépit face à son exclusion de la principale institution musicale du pays :

Quant à l'humble auteur de ces lignes, qui a été professeur de musique et de piano pendant plusieurs années, qui s'est battu contre l'ancien conservatoire, et qui était considéré comme l'un des plus fervents combattants en faveur des arts, en plus d'avoir été le seul qui s'était engagé en polémiques dans la presse, et qui avait montré sa compétence (modestie mise part) en matière d'esthétique, d'histoire musicale, et d'acoustique physique physiologique [*sic*] [...] celui-ci a été *puni* par M. Miguez avec la déconsidération de ne pas être écouté sur la réforme d'un établissement qu'il a été le seul à combattre¹⁹⁸.^[241]

Finalement, dans le dernier article, Guanabario essaie de nier une contradiction dans son discours, pointée par la *Gazeta Musical* : le fait qu'*O Paiz* est le journal qui se bat le plus pour la construction du théâtre national en même temps qu'il combat la création d'une société de concerts avec de l'argent public en utilisant l'argument de défense de la libre concurrence entre entreprises privées. La réponse du critique est assez peu convaincante : il dit ne pas s'opposer à la fondation du théâtre national comme il ne s'était pas opposé à la fondation de

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.173. Italiques comme dans l'original, sauf les mots en portugais.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 171. Italiques comme dans l'original.

l'*Instituto Nacional de Música*, mais il ajoute que, si le directeur, avant d'avoir formé des élèves et des disciples, avait demandé une subvention pour engager des artistes afin de donner des spectacles pour l'éducation des élèves et le divertissement du peuple, il s'opposerait, parce qu'il s'agirait d'une concurrence déloyale avec les entreprises privées¹⁹⁹. Le « théâtre national » ne serait qu'une école, donc ? Et quand ces disciples paraîtront, alors il serait légitime que le gouvernement subventionne la constitution d'une troupe ? Guanabario ne clarifie pas son opinion et préfère revenir aux attaques contre Miguez, mettant toujours en question son patriotisme – la preuve de son manque d'amour pour la patrie serait le fait qu'il ne connaît pas l'œuvre de José Maurício Nunes Garcia, selon une autre anecdote racontée par le critique.

Bref, le milieu musical carioca – parce qu'il est beaucoup plus fortement institutionnalisé que le milieu théâtral et parce que nous avons, avec Guanabario, le premier cas d'un personnage qui est beaucoup plus connu comme critique que comme écrivain, dramaturge ou musicien – est exemplaire de la façon dont les prises de position de la critique sont directement liées à un ensemble de positions que les agents, en fonction de leurs activités multiples, occupent dans le monde du spectacle local. Les prises de positions esthétiques – la dualité musicale italienne vs allemande qui, sous le régime républicain, apparaît comme une opposition entre une vision conservatrice et une autre progressiste de l'art – dans les journaux de la part d'agents qui se disent indépendants et impartiaux sont, en fait, les manifestations les plus visibles des positions que ces critiques occupent sur plusieurs plans. *In fine*, ce qui semble unifier ces plans multiples, est l'accès que les agents ont aux privilèges octroyés par l'État. C'est celui-ci qui apparaît comme le régulateur ultime, plus ou moins involontaire, des relations entre les musiciens. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles la question nationale, ainsi que le patriotisme des agents, est toujours omniprésente dans toute la discussion sur les arts du spectacle au Brésil de l'époque.

Presse et spectacle : quelle relation ?

En conséquence, nous voyons que l'espace de la critique et du spectacle se confondent. Nous ne parlons pas ici de circularité, dans le sens d'une littérature qui se nourrit de formes journalistiques, et vice-versa ; ni exactement d'écrivains-journalistes qui font des allers-retours entre pratique journalistique et production littéraire – questions déjà largement abordées par l'historiographie littéraire²⁰⁰. Nous voulons dire que ceux qui écrivent des textes

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 173.

²⁰⁰ Voir GRANJA L. et L. ANDRIÈS (orgs.), *Literaturas e escritas da imprensa. Brasil/França, século XIX*, Campinas, Mercado de Letras, 2015.

critiques dans les journaux intègrent cette pratique dans leurs stratégies de positionnement dans tout le monde du spectacle, voire dans tout le champ intellectuel et dans tout l'espace médiatique plus large, et c'est par ce biais que nous devons analyser leurs avis, sur la question du théâtre national incluse, sans supposer une rupture entre critique et pratique artistique et encore moins l'imposition directe de valeurs d'une société ou d'une élite externe au monde spectacle. Même si l'insistance des acteurs à solliciter l'État montre à quel point le degré d'autonomie possible est faible, la société laisse toujours un certain espace de possibilités dans lequel les agents peuvent construire des stratégies multiples pour le déroulement de leur carrière. En ce sens, il est peut-être intéressant de signaler l'opinion d'un étranger, quelques années après son arrivée au Brésil, et qui, de plus, n'est pas directement lié au monde du spectacle, sur la critique à São Paulo. Antonio Piccarolo (1863-1947)²⁰¹ dénonce, en 1910, le caractère assez dogmatique adopté par les chroniqueurs théâtraux, ce qui serait une dérive du fait qu'ils se sentent imbus d'une « mission » – et ici, on rappelle toute la discussion autour de la « mission » de l'homme de lettres depuis les débuts de la littérature brésilienne :

On fait très souvent usage de ce mot [critique], en voulant voir toujours une mission à accomplir, même là où une telle fonction sociale n'a rien à faire. Et la terre s'est peuplée de missionnaires au point de manquer un objet sur lequel cette mission puisse être exercée. [...]

[...] certains critiques de S. Paulo [...] prennent des airs de quelqu'un qui a été envoyé sur cette humble planète pour servir de palette à fessée du monde. Ces Messieurs, plus sévères que Minos, jugent comme cela leur chante, et attaquent non seulement les auteurs, mais aussi tous ceux qui se permettent d'avoir une opinion contraire.

Et en ce qui concerne la musique, par exemple, quand on discute la question des écoles, ils ne font plus de critique, mais de la métaphysique musicale ; en dehors des leurs croyances, aucune affirmation n'a de salut.

²⁰¹ Né à Alexandrie, dans la région du Piémont, Antonio Piccarolo est fils d'une riche famille d'agriculteurs. Après une formation en droit à Turin, avec une spécialisation en histoire, il se lance dans le journalisme et dans la politique. Militant du Parti socialiste italien (PSI), il écrit dans plusieurs journaux de gauche. Il débarque au Brésil en 1904 suite à une invitation pour diriger l'*Avanti!*, journal officiel du PSI à São Paulo. Il restera dans la capitale paulista jusqu'à sa mort. Professeur et journaliste, il est collaborateur dans plusieurs journaux, surtout de la communauté italienne, mais aussi de la presse locale généraliste, il écrit des livres d'études économiques, politiques et sociales, et c'est un important militant socialiste réformiste (souvent en confrontation avec les courants plus radicaux du mouvement ouvrier, comme les anarchistes). Plus tard, il sera un des leaders du mouvement antifasciste italien à São Paulo. (« PICCAROLO, Antonio » dans *Dicionário da Elite Política Republicana, 1889-1930*. Disponible sur <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PICCAROLO,%20Ant%C3%B4nio.pdf>, visité le 01/07/2020)

Wagner, seulement Wagner, et les wagneristes [*sic*] possèdent le secret artistique. Celui qui ne communit pas avec eux est à l'extérieur de l'art, parce que, sauf à l'école wagnérienne, il n'y a pas de musique^{202, [242]}

En lisant les témoignages de l'époque, il est évident que tout le monde reconnaît la presse comme une partie intégrante du monde du spectacle, non seulement comme intermédiaire entre la scène et le public²⁰³, mais aussi comme une instance structurante du théâtre local. C'est la raison pour laquelle nombreux sont les commentaires qui mettent la presse au cœur de la discussion sur la décadence du théâtre national, particulièrement comme une des responsables de la débâcle. Nous avons déjà vu quelques-unes des raisons citées par ceux qui culpabilisent la critique, comme le fait d'abdiquer l'analyse impartiale au profit de la pure polémique ou le fait tout simplement de dire sans cesse que le théâtre est décadent – raisons qui indiquent, d'ailleurs, que les intérêts des journaux sont parfois divergents de ceux des hommes de théâtre. Des avis souvent contradictoires, émis quelquefois par la même plume, sont repérés. Quelques lignes plus haut, nous avons abordé la question de la critique amicale et le fait que ce phénomène était souvent cité comme une des raisons du déclin de la scène. C'est l'avis de João do Rio au début de sa carrière, qui incite les critiques à abandonner toute idée d'impartialité et à se livrer à la guerre les uns contre les autres comme seul salut pour l'art scénique national :

L'homme est fatalement passionné et il est entraîné dans la tempête des instincts égoïstes – et donc partidaires –, et ce serait une grande démonstration d'attachement le jour qu'il affirmerait franchement ses haines à force de les combattre.

Mais notre critique, en empruntant le gargarisme officiel, va au champ avec une solennité pédante de bourgeois embrouillé en tenue du dimanche, il attire une salutation à l'ami à droite, sourit à celui de gauche et, avec le désespoir de l'érudition comparative, fait des considérations stupides, déformant très souvent la pensée d'autrui avec des coupures maladroites, des glapissements pleins de

²⁰² *Gazeta Artística*, n. 11, 06/1910.

²⁰³ Les fonctions multiples de la critique comme, par exemple, intermédiaire entre la scène et le public ou comme une instance pédagogique, ou encore son rôle dans la création des vedettes, les allers-retours entre la presse et la scène en termes stylistiques ou de contenu etc, ont été déjà étudiés pour d'autres aires culturelles. Toutefois, différemment de ce qui se passe dans d'autres centres où la division du travail intellectuel est beaucoup plus avancée, comme en France, par exemple, il nous semble que le rôle de la critique est bien mieux défini et autonome, même si nous y trouvons de nombreux exemples d'écrivains et dramaturges qui font de la critique ou de comédiens reconvertis en critiques. Voir BURY M. e H LAPLACE-CLAVERIE(org.), *Le miel et le fiel: la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008 ; YON J., « La réception dans la presse, » *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 250-255. Voir aussi le dossier de la revue électronique *Média 19*, dirigé par Oliver Bara et Marie-Ève Thérénty intitulé « Presse et scène au XIX^e siècle. Relais, reflets, échanges » (Disponible sur <http://www.medias19.org/index.php?id=1283>), ainsi que celui dirigé par les mêmes auteurs et Christophe Cave intitulé « Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles. Croisements, échanges, représentations. » (Disponible sur <http://www.medias19.org/index.php?id=23905>)

convictions caractéristiques des archaïques. L'irradiation de la positivité, la diffusion scientifique si éminente dans le siècle, il en a pris la moitié²⁰⁴.^[243]

Ici, nous sommes en 1899 et João do Rio n'est pas encore le dandy²⁰⁵ qui entrera dans l'histoire littéraire brésilienne, mais plutôt un naturaliste retardataire. Sa conception de la critique dérive de l'idée du *struggle for life* empruntée des sciences naturelles, selon laquelle le débat critique doit assumer le caractère d'une lutte pour la survie, ce qui permettrait l'évolution de la littérature brésilienne. Une décennie plus tard, en 1910, dans un commentaire de la pièce *Os Impunes*, d'Óscar Lopes (1882-1938), le problème est exactement l'opposé : c'est « le manque de solidarité des journaux, c'est l'algidité idiote de beaucoup [de critiques]. » Ce qui provoque l'irritation de l'auteur est la bienveillance à l'égard des auteurs et artistes étrangers, tandis que « pour les auteurs nationaux, il y a une évidente et patente mauvaise volonté des auteurs nationaux, tous des notables critiques, » et il termine son article avec une remarque ironique : « Mais la fraternité de la presse !... Le pire ennemi est le professionnel du même métier²⁰⁶. » C'est proche de l'opinion exprimée par Artur Azevedo en 1886, qui montre aussi que la solidarité entre les hommes de lettres ne va pas de soi et que la promiscuité entre la critique et les auteurs pose des problèmes :

Les journalistes, au lieu de fraterniser, sont toujours à noter les erreurs de leurs collègues, alors que, dans la plupart des cas, c'est la poêle qui se moque du chaudron.

Si je traite un écrivain comme un ami, le lendemain, une insinuation d'Escarvalho [pseudonyme de Luiz de Castro (père)] est immanquable, comme s'il ne m'était pas autorisé d'avoir des amis.

Lecteur, si vous n'êtes pas un homme de lettres, c'est qui est difficile, puisque tout le monde l'est aujourd'hui (même moi !), cherchez chacun de nos écrivains publics et demandez-leur son opinion sur n'importe lequel de leurs collègues, indéfiniment. Après avoir entendu vingt ou trente réponses, écoutez votre conscience et dites-moi s'il est possible d'organiser dans ce pays une association littéraire sans beaucoup d'hypocrisie²⁰⁷.^[244]

Et Artur Azevedo lui-même avoue, dans un autre article, les difficultés liées au fait d'écrire des critiques en étant auteur :

²⁰⁴ BARRETO, P., *João do Rio e o palco...*, op. cit., vol. II, p. 45.

²⁰⁵ LEVIN O., *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1996.

²⁰⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 114-115. « [...] a falta de solidariedade dos jornais, é a algidez idiota de muitos. [...] Com os autores nacionais, havia clara e patente má vontade dos autores nacionais, todos notáveis críticas. [...] Mas a fraternidade da imprensa!... Não há pior inimigo do que o oficial do mesmo ofício. »

²⁰⁷ AZEVEDO, A., « 06 de fevereiro de 1886 » dans SILVA, E., *"De Palanque"*, op. cit., p. 697.

Croyez, mes pieux lecteurs, qu'il n'y a dans cette vie rien qui me cause plus de dégoût que d'assister à la représentation d'un travail d'auteur brésilien, ne pas aimer la pièce et écrire mon opinion, d'ailleurs toujours atténuée par le désir de ne pas blesser profondément et par la peur que quelqu'un me jette stupidement à la figure ma qualité de professionnel du même métier²⁰⁸.^[245]

Bref, la critique naît au XIX^e siècle avec le propos de favoriser le développement du théâtre national en apportant les nécessaires corrections aux auteurs et artistes nationaux, et en revendiquant une place d'autorité, mais aussi d'indépendance et d'impartialité. Toutefois, du fait de la faible spécialisation du travail intellectuel jusqu'au début du XX^e siècle, elle devient plutôt le point d'articulation entre plusieurs secteurs qui composent la société du spectacle local : journalistes, auteurs, artistes, imprésarios, directeurs, publics, professeurs... ou, pour mieux dire, des personnages qui exercent plusieurs de ces fonctions, tous intègrent la critique dans leurs stratégies de positionnement et l'utilisent pour établir leurs différences, accumuler du capital symbolique ou conquérir de nouvelles positions dans chacun de ces secteurs. Ainsi, et si les prises de position des agents au sujet de la question de la décadence du théâtre national dérivent de leur position au sein de cette société du spectacle, comme nous cherchons à le montrer dans ce travail, il est évident que la critique elle-aussi devient une question dans les projets de réhabilitation de la scène brésilienne.

C'est en ce sens qu'un commentaire non signé – mais que nous croyons être de José Ângelo Vieira de Brito – dans le journal *A Notícia*, en 1912, salue « la critique théâtrale indigène pour le noble mouvement d'indépendance et de justice qu'elle a eu concernant la tentative menée par la municipalité et par le diligent homme de théâtre M. Eduardo Victorino [1869-1949], pour la résurgence du théâtre brésilien. » L'auteur se réfère aux mauvaises critiques reçues par la pièce *Quem não perdoa*, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), dont la première avait eu lieu le 1^{er} octobre 1912, au Théâtre municipal de Rio de Janeiro. Selon l'article, la critique semble finalement disposée à « abandonner les gentillesses trompeuses et les louanges pernicieuses, qui ne produisent aucun résultat pratique », un mouvement qui mérite d'être encouragé, « pour qu'on montre au public que, dans cette question de régénération ou de réorganisation du théâtre national, on marche avec une grande sincérité et un véritable amour²⁰⁹. » Et nous attirons l'attention sur l'utilisation du mot « réorganisation »

²⁰⁸ AZEVEDO, A. ., « 12 de agosto de 1897 » dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 244.

²⁰⁹ *A Notícia*, 03/10/1912. « Saudemos a crítica teatral indígena pelo nobre movimento de independência e justiça que ora teve com relação à tentativa feita pela municipalidade e pelo esforçado teatrista Sr. Eduardo Victorino, para o ressurgimento do teatro brasileiro. [...] abandonar gentilzas enganadoras e louvores perniciosos, que nenhum resultado prático produzem [...] para que se mostre ao público, que nesta questão da regeneração ou da reorganização do teatro nacional se anda com uma grande sinceridade e com verdadeiro amor. » Nous croyons qu'il s'agit de José Ângelo Vieira de Brito, qui travaillait dans ce journal, en fonction de l'expression « critique théâtrale indigène », qui apparaît dans d'autres textes de cet auteur.

à côté de « régénération ». Or, nous avons déjà vu que l'idée de « régénérer » le théâtre revient souvent à celle de « [ré]organiser » (ou de créer) le milieu théâtral, de fonder la « chapelle », bref, de *réunir* les professionnels de la scène et de les faire tous travailler ensemble pour le bien commun, soit au niveau sectoriel, soit au niveau de toute la société du spectacle. Pour la critique, cela n'est pas différent, et c'est Artur Azevedo qui lance un appel à l'union des journalistes comme une façon de régénérer le théâtre national :

Or, quand une personne est sérieusement malade, il est d'usage de faire une conférence médicale, même si parfois cela ne sert qu'à tuer le malade plus vite.

Pourquoi ne réunirait-on pas un groupe de journalistes pour discuter et étudier les manières de conjurer la crise théâtrale et proposer les mesures qui semblent les plus correctes ?

Il y aura beaucoup de gens qui, en lisant ces lignes, se demanderont : – Qu'est-ce que la presse a à voir avec la crise théâtrale ? Je réponds : – Beaucoup.

D'abord, la presse doit toujours être au service de l'intérêt public, et dans cette terre sans divertissements le premier souhait du public est nécessairement de trouver quelque chose pour le distraire sans l'obliger à de gros sacrifices.

Puis, la presse ou, au moins, une partie de la presse, perd considérablement avec la suppression des annonces. *Le Jornal do Commercio*, la *Gazeta de Notícias*, *O Paiz* et le *Jornal do Brazil* cessent de recevoir environ 500 *contos* annuels qui, même divisés par quatre entreprises journalistiques, sont un subside considérable.

Je dis plus : pour ces entreprises le théâtre vaut beaucoup plus que pour l'imprésario théâtral, ou, pour mieux dire, elles, sans prendre aucun risque, sont des associées des imprésarios, mais associées qui gagnent toujours, peu importe si le théâtre est lucratif ou déficitaire. Il suffit de dire que de tous les individus qui se trouvent au service des théâtres le propriétaire du journal est le seul qui ne craint rien, il est le seul qui est payé avant de commencer le spectacle et c'est le seul qui n'a rien à perdre si celui-ci est reporté.

Par conséquent, le théâtre arrivant à un moment difficile, à une situation angoissante, il n'est pas trop de rappeler à la presse, et surtout aux journaux dont la quatrième page leur doit tant, la presque obligation de le protéger et de l'aider.

Que l'intervention ne se traduise pas, pour autant, purement et simplement par des réclames, recours infantile qui produit, sans qu'on s'en doute, les effets les plus négatifs et à lui seul chasse le public. Une commission de journalistes, nommée par ces quatre journaux quotidiens, étudie et propose les moyens d'améliorer la situation effrayante dans laquelle se trouvent nos théâtres, et je veux croire que cette intervention présentera les plus bénéfiques résultats^{210, [246]}

²¹⁰ AZEVEDO A. ., « 13 de abril de 1899 » NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 316.

Et c'est avec cet argument, venir au secours du théâtre national, que quelques chroniqueurs théâtraux chercheront à organiser des associations de classe, en parallèle avec d'autres initiatives allant dans le même sens, qui ont vu le jour dans les premières décennies du XX^e siècle concernant d'autres secteurs professionnels du monde du spectacle et de la presse – comme l'*Associação Brasileira de Imprensa*, fondée en 1908. Par exemple, en 1930 est fondée l'*Associação de Críticos Teatrais*, initiative de courte vie. Mario Nunes (1886-1968), un de ses fondateurs, écrit une lettre ouverte à Bandeira Duarte (1904-1967) en 1937, quand celui-ci réalise, avec Alberto de Queirós, une nouvelle association, l'*Associação Brasileira dos Críticos Teatrais*, sans solliciter l'aide du premier. Par sa lettre, Nunes cherche une réconciliation : il faut oublier les anciennes hostilités pour que tous puissent travailler ensemble pour le bien commun. Il rappelle alors son premier essai de créer une association des critiques :

Une association de critiques théâtraux est un rêve ancien. Pour elle je me suis battu [...] il y a plus de vingt ans, quand est née l'idée de fonder au Brésil une fédération des classes théâtrales qui n'a jamais été réalisée. Je trouvais alors, même en marge de la fédération, que les critiques devaient s'associer pour que leur action permanente en faveur du théâtre et surtout du théâtre national fût plus efficiente. [...] Le théâtre et ceux qui en tirent leur subsistance pouvaient [...] obtenir de grands bénéfices d'une telle corporation. Nous pouvions organiser des plans d'action pour stimuler et informer les pouvoirs publics – à l'époque totalement désintéressés du problème du théâtre – et prêter à l'initiative privée [...] l'appui certainement très précieux non pas d'un journal, mais de toute la presse de Rio. Nous aurions pu, même, comme une force morale irrésistible, annuler l'action des méchants et des malhonnêtes toujours quand les hauts intérêts du théâtre l'exigeaient, multipliant à l'infini les cas où nous tous serions d'accord au profit de l'idée à laquelle nous tous consacrons le meilleur de notre intelligence²¹¹.^[247]

Bref, la décadence du théâtre national sert de justification pour les appels à unir la classe et, ainsi, mieux organiser et encourager les efforts pour régénérer l'art dramatique national. C'est la manière par laquelle les « bons », ceux qui font partie de l'association et sont sincèrement impliqués dans cette mission, pourront vaincre les « méchants » et « malhonnêtes » responsables du déclin.

Selon Angélica Ricci Camargo, l'*Associação de Críticos Teatrais* est la première expérience de ce genre²¹². Toutefois, nous avons repéré quelques tentatives – toutes

²¹¹ *Jornal do Brasil*, 24/09/1937.

²¹² CAMARGO A., *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2013, p. 27.

éphémères et assez modestes, à en juger par le peu d'intérêt réveillé dans la presse – dans les décennies antérieures. Par exemple, en 1909, les journaux signalent l'initiative de quelques chroniqueurs dramatiques qui, « alliés aux auteurs dramatiques, ont organisé une association pour la défense des intérêts communs, d'un côté l'observation des droits d'auteur, de l'autre la moralisation et l'indépendance de la critique théâtrale. » Pour la fondation de cette association, dont le but serait aussi de lutter pour la création d'un théâtre national, « a été choisie la date du 22 [octobre]²¹³ », date du premier anniversaire de la mort d'Artur Azevedo, une indication que les critiques aussi, comme les comédiens et les auteurs, cherchent dans l'histoire des figures notables capables de leur donner du prestige, d'asseoir leur autorité et de servir de repère identitaire²¹⁴.

Littérature, théâtre et public : le difficile équilibre.

Mais quel était le réel pouvoir de la critique ? Il nous semble très difficile d'apporter une réponse définitive à cette question, puisque la réception de la critique par le lecteur est sans doute un problème fort compliqué pour la recherche historiographique. Les commentaires que nous trouvons sur la question ne sont pas non plus très utiles : la plupart sont soit des critiques qui font leur propre éloge, soit des hommages à un personnage spécifique. Cesare Bonafous, par exemple, parle d'Oscar Guanabario comme d'un faiseur de rois, autorité absolue du milieu musical brésilien :

Son jugement critique peut être considéré comme l'*ultima ratio* ; le coup final porté à la vie artistique du malheureux. Guanabario a parlé, ça suffit.

L'artiste qu'il a aidé avec la garde de son éloge, peut bientôt compter avec les faveurs et les sympathies du public. De même, le malheureux qui n'est pas tombé sous l'égide protectrice du paranymphe des foules, peut aussi compter avec le *de profundis*, parce qu'il est irrémédiablement perdu²¹⁵.^[248]

Toutefois, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du texte, cette image d'autorité se sublime, puisque les éloges sont tellement exagérés que nous nous rendons compte qu'il s'agit très probablement d'une ironie face à l'image que le critique veut construire de soi. Par conséquent, la réelle signification du texte est l'opposé de ce qui est écrit : Guanabario n'a

²¹³ A *Notícia*, 21/10/1909. « Aliados aos autores dramáticos, organizaram uma associação para a defesa dos interesses comuns, de um lado a observância dos direitos autorais, do outro a moralização e independência da crítica teatral [...] foi escolhida a data de 22 do corrente [...] »

²¹⁴ Marialva Barbosa note, surtout à partir des années 1920, une construction d'une identité des journalistes basée sur des critères très semblables à ceux que nous observons pour les écrivains et les hommes de théâtre, notamment l'idée d'une « mission » et du sacrifice. En même temps, on construit une mémoire mythologique qui, dans la mémoire du groupe, serait celle du « vrai journalisme. » (BARBOSA M., *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2007, p. 79-83.)

²¹⁵ *Cidade do Rio*, 05/02/1897.

pas l'importance qu'il s'arroge. Et, en effet, il serait absurde d'imaginer que le journaliste avait tout ce pouvoir sur le public. S'il est vrai que quelques-unes des initiatives contre lesquelles il s'est insurgé ont fini par sombrer, comme le *Centro Artístico* et le *Sindicato Lírico*, cela ne semble pas être le résultat direct de l'opposition de Guanabará, qui d'ailleurs n'a pas eu une grande réussite avec l'*Academia Livre de Música*, qui semble avoir eu une vie courte et discrète. Il n'a pas non plus réussi à infléchir l'orientation de l'*Instituto Nacional de Música* et, surtout, il n'a pas empêché le triomphe de Villa-Lobos.

Cela ne veut pas dire que la critique n'avait pas son importance, au moins comme instrument de divulgation des œuvres et des auteurs, surtout les jeunes qui n'ont pas encore une réputation publique suffisamment forte et établie. Lima Barreto, par exemple, dans son journal intime, se montre très préoccupé par les citations de ses œuvres dans la presse. Pour *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, son œuvre la plus célèbre, parue le 26 février 1916, il se plaint beaucoup du manque d'intérêt de la presse et regrette que la parution de son livre ait été submergée par d'autres événements politiques et sociaux :

Mon livre, le *Policarpo*, est sorti il y a presque un mois. Un seul journal en a parlé trois fois (en plus). Fábio Luz [1864-1938] a signé un article bien agréable. Il est sorti la veille du carnaval. Personne ne pensait à autre chose. Le carnaval est fini et le Portugal a eu l'idée de provoquer la guerre contre l'Allemagne. Les feuilles ne donnaient d'importance qu'au geste comiquement davidinesque du Portugal. [...] Et ils n'ont pas de temps pour parler de mon livre, les journaux, ces journaux de Rio de Janeiro²¹⁶.^[249]

Et c'est, à notre avis, une des raisons qui faisaient d'Artur Azevedo un important atout dans le champ littéraire carioca entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Artur Azevedo : un faiseur de rois ?

En 1905, Artur Azevedo publie dans *O Paiz* ce qu'il appelle une « espèce de profession de foi », où il explique ses choix littéraires :

Dès la première fois où je me suis mis à griffonner dans les journaux, j'ai vu que la masse générale des lecteurs se divisait en deux groupes distincts : l'un très petit, très réduit, de personnes éduquées ou éclairées, qui cherchaient dans tout ce qu'ils lisaient un savoureux pâturage pour leurs sentiments esthétiques, et l'autre important, formidable, compact, de travailleurs, qui cherchaient dans la lecture des journaux une échappatoire à la fatigue du corps, et exigeaient qu'on ne leur parlât qu'un langage simple, qu'ils comprenaient. J'ai noté aussi que le premier groupe

²¹⁶ BARRETO L., *Diário íntimo, memórias*, São Paulo, Editora brasileira, 1956, p. 181

ne contribuait pas à la prospérité des journaux, qu'il n'avait même pas l'habitude de les acheter systématiquement, tandis que le second les achetait et s'abonnait, les lisait et leur donnait des annonces, c'est-à-dire qu'il constituait l'âme, la vie de notre industrie journalistique.

Il fallait choisir mes lecteurs entre ces deux groupes, et j'ai naturellement choisi ceux du second, et dès lors j'ai eu la préoccupation de leur plaire, en écrivant de manière à qu'ils me comprennent et ne regrettent pas de m'avoir lu.

De cette façon je ne demande pas la gloire ni l'immortalité, mais j'ai la conscience de ne pas être un collaborateur inutile. J'écris, non pas pour les cafés de la *rua do Ouvidor*, mais pour toute la ville²¹⁷.^[250]

Cette affirmation mérite d'être prise avec prudence : sa publication date de 1905, quand Artur Azevedo était déjà proche de sa fin de vie et jouissait d'une énorme renommée, de manière qu'on peut imaginer qu'il pense déjà à la postérité de son image en présentant ce qui ressemble bien à une excuse pour les genres qui l'ont rendu célèbre ou même un essai pour revaloriser ce qui constitue la majorité de sa production lettrée – et nous avons vu que l'auteur a bien essayé de faire de la haute littérature et qu'il présentait sa production plus populaire comme une nécessité. En outre, s'il dit ne pas vouloir la gloire ni l'immortalité, tout en se disant fier d'avoir été utile – ce qui reflète sa campagne pour le théâtre national, qui, plus que sa production dramatique, serait l'image qu'il laisserait à la postérité – il est bel et bien devenu un « immortel » de l'ABL. Cependant, il est vrai qu'Artur Azevedo, beaucoup plus que ses collègues, était vu comme un écrivain « populaire ». Luís Edmundo (1878-1961), dans ses mémoires, se souvient du dramaturge avec ces mots :

On ne connaît pas, dans l'histoire, un chroniqueur plus lu, plus populaire. Il peut se faire que, dans la presse, il y en ait d'autres plus brillants et plus talentueux. Et ils existent, c'est sûr. Pourtant, cette popularité qui décide le succès de vente à l'unité d'un journal, seul Artur la possède, comme personne. Deux facteurs expliquent son grand prestige aux yeux des couches populaires : l'indifférence qu'il a toujours montrée envers la politique, d'abord ; puis, un vrai culte de la simplicité. Il ne cherchait pas à faire de la littérature, mais, simplement, du journalisme. Il écrit clairement. Et comme il a beaucoup de talent et beaucoup de grâce, ce qu'il compose est toujours grand, impressionne et assure le succès²¹⁸.^[251]

Ce commentaire d'Edmundo est représentatif de tout ce qui a été dit sur Artur Azevedo, aussi bien de son vivant qu'après sa mort. D'abord, par le rappel de la clarté de son style – on salue en lui le « prosateur simple, spontané, fluent et inépuisable, lu et apprécié par

²¹⁷ *O Paiz*, 10/01/1905.

²¹⁸ EDMUNDO L., *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro: Senado Federal, 2003, p. 581-82.

tout le monde, depuis ceux qui tout simplement savent lire jusqu'à ses frères dans la principauté des lettres nationales²¹⁹. » Il aurait eu ce « bonheur incomparable : étant un artiste des plus dignes, il a su faire que son art soit compris par le peuple. Il a su, sans transigeances malhonnêtes d'art, devenir l'écrivain le plus populaire qu'on n'ait jamais eu au Brésil²²⁰. » Puis, en raison des réserves : il fut un grand auteur, *mais...*, il s'est plié au goût du public, il y en avait d'autres plus talentueux ; ou, au contraire, il faisait vendre les journaux et/ou remplissait les théâtres, *mais...* il a manqué l'opportunité d'élever le niveau du public brésilien, il a dû sacrifier son art. Ces affirmations mettent l'auteur dans une position en quelque sorte intermédiaire²²¹ : pas exactement le meilleur des écrivains, mais sans doute quelqu'un qui écrivait bien et qui était lu et compris ; ou quelqu'un qui a été victime des contraintes de la vie ou qui aurait choisi un art « mineur », ce qui aurait été regrettable :

Artur Azevedo a été, sans contestation, notre premier auteur théâtral. Poète, d'une inspiration fluente, d'une imagination riche et ardente, il n'a pas laissé de traits fulgurants dans l'histoire littéraire nationale ; car il ne s'est pas particulièrement consacré à ce genre littéraire, où il aurait pu avoir de vrais triomphes, si le théâtre ne l'avait pas attiré irrésistiblement et depuis son plus jeune âge, ce qui ne lui a pas permis le développement franc et spontané de l'inspiration. Par conséquent, en dépit de la correction de ses vers, de la spontanée de son inspiration, les poésies d'Artur Azevedo n'ont pas marqué une époque de la poésie nationale, ni par les audaces des innovations métriques, ni par la nouveauté des concepts. Là où, toutefois, il s'est révélé *primus inter pares* ce fut dans le théâtre. [...] Il n'a pas toujours réussi à traduire avec vérité artistique les impressions très vives et très sincères de sa rétine de méticuleux observateur, de fin analyste de la vie sociale de son temps.

Ce qui lui a manqué, ce n'étaient pas les compétences intellectuelles, mais le silence, le calme du travail, ce qui permet de bien travailler la phrase, la profondeur des concepts, l'analyse méticuleuse et exacte des états d'âme, l'examen pondéré des diverses solutions des problèmes de la vie et la compréhension élevée de son destin.

La lutte pour la vie lui a absorbé peu à peu les facultés créatrices, lui a atrophié les idées artistiques, et il s'est vu réduit à sacrifier son noble art et les tendances de son

²¹⁹ *O Século*, 22/10/1908. « [...] o prosador singelo, espontâneo, fluente e inesgotável, lido e apreciado por toda a gente, desde os que sabem simplesmente ler até os seus confrades do principado das letras pátrias. »

²²⁰ *Correio da Manhã*, 23/10/1908. « [...] essa felicidade incomparável : sendo um artista dos mais dignos, soube fazer a sua arte compreendida pelo povo. Soube, sem transigências desonestas de arte, tornar-se o escritor mais popular que tem tido o Brasil. »

²²¹ Tatiana Siciliano compare les nécrologies d'Artur Azevedo avec celles de Machado de Assis, mort moins d'un mois avant le dramaturge et qui, par hasard, va lui léguer son poste de directeur-général de comptabilité au sein du ministère des Transports. Machado de Assis est salué pour sa « supériorité mentale », comme celui qui avait le mieux « adoré les lettres nationales », on dit qu'il était « intouchable » et que sa prose était « impeccable ». Artur Azevedo, de son côté, était le cher collègue, « l'ouvrier inébranlable », gentil, populaire, toujours de bonne humeur... (SICILIANO T., *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo...*, op. cit., p. 64-73)

tempérament à la dure réalité de la contingence, de la pacotille, des succès du moment. Personne ne s'est battu plus qu'Artur Azevedo pour la résurgence du théâtre national, avec des artistes à nous, avec des pièces à nous, dans lesquelles nous analysions nos mœurs, où seraient fixés les caractères de notre nationalité, avec tous ses défauts et avec toutes nos qualités²²². [...] ^[252]

Ceci est le contenu de presque tous les commentaires que nous avons trouvés à la suite de sa mort en 1908 : on reconnaît en lui un bon auteur, mais on regrette qu'il n'ait pas écrit plus de choses « sérieuses ». Surtout, on se souvient de lui comme d'un batailleur de la cause du théâtre national : il était, « plus que tout, le légionnaire du théâtre national, dans lequel, comme écrivain dramatique, il était et continue d'être, jusqu'à ce qu'un autre vienne concourir avec ses œuvres, la figure principale, et, comme un lutteur pour sa résurrection, un combattant stoïque et tenace²²³. » Et, plus qu'un combattant, il était unanimement vu comme un chef du théâtre national – et nous avons vu dans le deuxième chapitre que les rôles de chef et combattant étaient étroitement liés. Lui-même reconnaît cette position dans un texte autobiographique à caractère humoristique, où, de manière ironique, il raconte que, « autorité en matière théâtrale, on m'a surnommé le Sarcey brésilien ; croyez-vous, pourtant, qu'on ne me fait pas une faveur avec ça, puisque je ne vois au Brésil personne qui puisse se comparer à moi en compétence dans la critique théâtrale²²⁴. » Lors de son décès, on rappelle que « sa prédominance morale était si grande que personne ne mettait en question son opinion²²⁵. » Une confirmation du fait qu'il semble bien avoir été cette autorité est un des rares avis négatifs que nous avons trouvé sur sa mémoire, celle de Lima Barreto, écrit plus de dix ans après sa mort :

Dans ces choses du théâtre, comédiennes, comédiens, souffleurs, choristes et figurants, ce qui me stupéfie est l'admiration de toutes ces gens pour Artur Azevedo. Ce monsieur a toujours été d'une grande médiocrité intellectuelle, avec des compétences secondaires pour écrire et versifier régulièrement, facilement, et, peut-être, correctement ; mais sans imagination créatrice, sans pouvoir d'invention et d'émotion, sans aucune vision de la vie en général, de son milieu social. Ses compétences secondaires l'ont rendu populaire dans le théâtre et en dehors ; et Artur a profité de cette popularité pour devenir un dictateur des scènes de Rio de Janeiro.

²²² *Correio Paulistano*, 23/10/1908.

²²³ *O Século*, 22/10/1908. « [...] mais do que tudo isso, o legionário do teatro nacional, no qual, como escritor dramático era e continua a ser, até que outro venha competir com suas obras, a principal figure, e; como pugnador de sua ressurreição um batalhador estóico e tenaz. »

²²⁴ *O Rio-Nú*, 15/03/1905. « Autoridade em matéria teatral, apelidaram-me Sarcey brasileiro ; creim, proém, que não me fazem favor algum com isso, porque não vejo no Brasil que se me possa comparar em competência na crítica do teatro. »

²²⁵ *O Subúrbio*, 31/10/1908. « O seu predomínio moral era tão grande que a mais ligeira opinião não sofria dúvida. »

Personne n'y arrivait, sans l'appui d'A. A. ; mais, comme Artur ne faisait que des « revues », tout le monde a commencé à faire des « revues », avec la célèbre « mulata » – généralisation infâme et grossière – avec ce type du *matuto* idiot qui est un imbécile, etc., etc.

Il a exercé, pendant les dernières années de sa vie, cette ascendance despotique et n'a fait que du mal à toutes les gens de théâtre qui sont aujourd'hui objets de moqueries, injustement, pour tout le monde qui pense un peu²²⁶.^[253]

Nous comprenons l'aversion pour Artur Azevedo : Lima Barreto a toujours essayé d'être accepté par la République des lettres, mais il a dû se contenter d'une place marginale, dont témoignent ses deux candidatures non retenues à l'ABL – en plus d'une troisième que l'auteur a fini par retirer –, ainsi que son exclusion, à la suite de la publication des *Recordações do escrивão Isaias Caminha*²²⁷, des principaux journaux de Rio de Janeiro²²⁸. C'est de cette position qui naît l'aversion de l'auteur pour toutes les figures centrales du champ littéraire et intellectuel brésilien de l'époque, qui, dans cet article d'où nous tirons la citation ci-dessus, se traduit par la haine vouée aux « chefs » – le but du texte est de critiquer la « manie du brésilien

²²⁶ BARRETO L., *Todo crônica...*, *op. cit.*, vol. I, p. 476-477.

²²⁷ La raison de cette exclusion est la caricature qu'il dresse d'Edmundo Bittencourt (1866-1943), propriétaire du *Correio da Manhã* et un des personnages les plus influents de la Première République brésilienne, aisément reconnu sous le traits du personnage de Ricardo Loberant, et d'autres noms importants du milieu médiatique et littéraire de l'époque, comme João do Rio, qui a inspiré le personnage peut-être le plus polémique du roman, Raul Gusmão, journaliste aux manières efféminées dont l'homosexualité est suggérée.

²²⁸ Sérgio Miceli explique la trajectoire de Lima Barreto par la contradiction entre les ambitions d'ascension sociale de sa famille et des fatalités qui coupent court à leurs rêves. Les deux parents de l'auteur étaient des fils d'esclaves. Son père était typographe dans un journal carioca et il obtient, grâce à son bon travail, plusieurs promotions et la protection d'Afonso Celso, le vicomte d'Ouro Preto, alors ministre des Finances. Grâce à celui-ci, qui deviendra son parrain, Lima Barreto a eu une éducation exceptionnelle et il a réussi à intégrer les bancs de l'école Polytechnique. Mais la faillite de son protecteur et la maladie mentale de son père amènent son échec scolaire et il est obligé d'abandonner ses études pour subvenir aux besoins de sa famille, ce qu'il fait grâce à un emploi de bas rang dans le service public. Ainsi, l'expérience sociale de l'auteur est marquée par la convergence de deux mouvements : la familiarisation avec l'univers de la classe dirigeante grâce à sa bonne éducation, ce qui implique certaines attentes en matière de carrière et d'amitiés, et, de l'autre côté, la permanence de ses liens avec sa classe d'origine – ce qui va être largement thématiqué dans ses romans, surtout par la question du racisme (MICELI S., *Intellectuais à brasileira...*, *op. cit.*, p. 27-38. Pour la biographie de l'auteur, voir BARBOSA F., *A Vida de Lima Barreto, 1881-1922*, Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira, 1964. Pour la mise en scène de soi dans les oeuvres de l'auteur, voir SCHWARCZ L., « Lima Barreto e a escrita de si », *Estudos Avançados*, 33-96, 2019, p. 137-154). Sa conversion à la littérature ne serait qu'à moitié réussie. La polémique autour des *Recordações do escrивão Isaias Caminha* le rend assez connu, mais porte un immense préjudice à ses relations professionnelles. Peu à peu, il construit une image d'écrivain rebelle, marginal, auquel s'ajoutent ses origines humbles, la couleur de sa peau, son goût pour la vie bohème et son problème d'alcoolisme – tout cela très distant de l'image de l'écrivain cultivé par l'ABL. Surtout, il va adopter une conception de la littérature en tout opposée à l'idée du « sourire de la société » et va renouer avec l'idée de « mission », d'engagement social de l'homme de lettres (voir SEVCENKO N., *Literatura como missão...*, *op. cit.*) : l'anarchiste Lima Barreto va utiliser sa plume pour dénoncer les préjugés de race, critiquer les inégalités sociales et s'opposer ouvertement aux projets de rénovation urbaine, unanimement salués par les auteurs liés à l'ABL, qui transformeront le paysage de Rio de Janeiro au début du XX^e siècle. Toutefois, il ne renonce pas à l'Académie, même s'il ne cesse de la critiquer : il « se mouvait comme un pendule : s'il obtenait quelque prééminence, il tentait le coup ; s'il échouait, il investissait contre l'ABL » (SCHWARCZ L., *Lima Barreto : triste visionário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017, p. 385).

de vouloir être chef, sous n'importe quelle forme²²⁹. » Ainsi, il attaque non seulement Artur Azevedo, qui a été le « dictateur » du théâtre brésilien, mais aussi les candidats au statut de chef après sa mort – Coelho Neto et Gomes Cardim –, ainsi que le « chef littéraire » de l'époque, Ruy Barbosa, et l'« aspirant à chef », Coelho Neto²³⁰.

Mais observons, dans la citation de Lima Barreto, les relations de causalité qui viennent à l'encontre de notre argumentation : les « compétences secondaires » d'Artur Azevedo plaisent au public, ce qui donne au dramaturge une position prééminente, qui s'exprime par sa capacité à définir le succès ou l'échec d'un auteur. On pourrait questionner les limites de ce pouvoir, mais ce qu'il importe de dire, c'est qu'il était reconnu comme un chef, une position qui, naturellement, le fait cible de critiques – comme celle-ci de Lima Barreto – et qui met l'auteur sur la défensive, puisque, pour défendre sa position, il est obligé de répondre à ses détracteurs. Par exemple, en 1897, il répond à quelqu'un qui l'accuse d'être le « monopolisateur » des théâtres avec une argumentation assez curieuse :

Il y a quelques jours, dans un journal de l'après-midi, j'ai été accusé de monopolisateur des théâtres, et, pourtant, je lance le défi à tous les imprésarios qui ont été présents dans cette capitale de 1873 – l'année où je suis arrivé ici – jusqu'à ce jour de déclarer si un jour je leur ai demandé de représenter une pièce à moi. Jamais, vous entendez ? Je n'ai jamais écrit ou traduit pour le théâtre une pièce qui n'était pas précédemment sollicitée par les imprésarios, et je n'ai jamais exercé d'influence à la demande. Toutefois, plus d'une production d'autrui a été représentée grâce à mon intervention²³¹.^[254]

L'argumentation est assez subtile : il se défend de l'accusation de monopoliser le théâtre, mais il ne nie pas son influence, il dit qu'il n'utilise pas cette influence à son propre profit : au contraire, il vient au secours d'autres auteurs, qui sont représentés grâce à son intervention.

Ici nous pouvons rappeler la figure du leader que nous avons abordée dans le deuxième chapitre. Nous avons montré alors que, ainsi que les comédiens João Caetano, Vasques et Procópio Ferreira, Artur Azevedo jurait que sa campagne en faveur du théâtre national n'était pas à son propre profit, mais pour le bien de la collectivité et de la nation. Mais l'image publique de l'auteur partageait une autre caractéristique avec ses personnages, associée à la première : une proverbiale bonté, un trait de son caractère qui a été souligné par ses biographes postérieurs, comme Magalhães Júnior, pour qui le dramaturge « avait le cœur sur la main »,

²²⁹ BARRETO L., *Todo crônica...*, *op. cit.*, vol. I, p. 477. « A mania do brasileiro é ser chefe, seja de que forma for. »

²³⁰ Dans ces polémiques littéraires, Lima Barreto disait toujours que son but était de combattre le « coelhonetisme », du fait de la prééminence de Coelho Neto sur la littérature de l'époque.

²³¹ AZEVEDO A., « 12 de agosto de 1897 » dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 244.

et il cite le cas de la mort de l'acteur Portugal, qui a laissé « la famille dans la misère, et le grand cœur d'Artur Azevedo s'émouvait à tel point que les articles se succédaient dans *O Paiz*, lançant des appels insistants à la générosité de ceux qui l'avaient applaudi sur scène. » Bref, c'était quelqu'un qui « cherchait à servir les artistes aussi bien nationaux qu'étrangers²³². » La bonté de l'auteur a été unanimement citée comme l'une de ses plus grandes qualités à l'occasion de sa mort ainsi que par les articles qui rappelaient l'anniversaire de son décès : « Artur Azevedo était la bonne âme auprès de laquelle on cherchait de l'aide en croyant en sa candeur, sa bonté toujours croissante, toujours mise en évidence par des gestes qui révélaient son cœur d'or²³³. » Surtout, tout le monde se souvient du dramaturge comme de quelqu'un qui a toujours aidé les jeunes à obtenir une certaine reconnaissance : il les lançait, c'est ça que « pendant trente ans il a fait à presque tout le monde : écrivains, poètes, artistes, comédiens », raison pour laquelle João do Rio trouvait que « toucher Artur [lui] semblait un sacrilège²³⁴. » À l'occasion de son décès, nombreux ont été les remerciements, de la part des personnages les plus divers, comme un certain Eduardo Magalhães fonctionnaire public et gérant d'un petit journal de banlieue, dont nous trouvons le nom souvent cité dans les activités des groupes de théâtre amateur :

Celui qui rédige ces lignes lui doit beaucoup, parce que, quand il a commencé ses premiers essais dans cette vie d'écrivain de théâtre, il a eu, plus d'une fois, son appui franc, son encouragement. [...]

Artur Azevedo voulait former une légion d'écrivains voués au théâtre, c'était son rêve ardent de multiplier ceux qui travaillaient pour l'art dramatique, d'où cette générosité à l'égard de ceux qui, comme l'auteur de ces lignes, apparaissaient.

Sa plume a fait beaucoup d'artistes et beaucoup d'écrivains – c'est une vérité qui ne peut être contestée que par les ingrats^{235, [255]}

Mais aussi d'un des plus grands noms de l'histoire littéraire brésilienne, Olavo Bilac²³⁶ :

²³² MAGALHÃES JR. R., *Artur Azevedo e sua época...*, op. cit., p. 226-228. « [...] coração na mão [...] a família na miséria, e o grande coração de Artur Azevedo se comovia a tal ponto que os artigos se sucediam, n' *O País*, fazendo apelos insistentes à generosidade dos que o haviam aplaudido no palco. [...] procurava servir aos artistas nacionais como aos estrangeiros. »

²³³ *O Século*, 22/10/1909. « Artur Azevedo era alma boa a quem se socorria crente de sua candura, bondade sempre crescente, sempre posta em evidência por gestos que revelavam o seu coração de ouro. »

²³⁴ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, op. cit., p. 136. « Tocar em Artur parecia-me sacrilégio [...] durante trinta anos fez a quase toda gente : prosadores, peotas, artistas, atores [...] »

²³⁵ *O Subúrbio*, 31/10/1908.

²³⁶ Apparement, Olavo Bilac a connu Artur Azevedo grâce à son collègue de la Faculté de médecine, Alberto de Oliveira. Celui-ci était déjà un poète et un journaliste connu lors de sa rencontre avec Bilac et la maison de sa famille était fréquentée par d'importants noms des lettres cariocas, parmi lesquels nous trouvons Artur Azevedo. Plus tard, Bilac dira qu'« Alberto et Artur ont été mes parrains. » Le premier lui a ouvert les portes de la *Gazeta de Notícias*, tandis que le second a été un des premiers à publier ses poèmes. Selon Magalhães Júnior, Artur Azevedo aurait été aussi son premier critique, avec ses éloges au jeune poète dans ses chroniques dans le *Diário de Notícias*. (MAGALHÃES JR. R., *Olavo Bilac e sua época...*, op. cit., p. 37-50)

Ce sont la Chronique et le Théâtre qui ont donné à Artur Azevedo la large popularité qui l'a favorisé au cours de sa vie, et qui aujourd'hui encore l'a accompagné jusqu'à la sépulture, traduite par la foule extraordinaire qui l'a amené au cimetière ; popularité dont l'écrivain ne s'est jamais vanté, l'acceptant sans orgueil, sans en abuser. [...]

Quand j'ai commencé ma vie d'écrivain, poète obscur, très pauvre et sans amis, [...] Artur était déjà le prince de la Chronique : ses articles quotidiens étaient lus par un large public, et son louange et sa censure créaient la doctrine. Je lui ai envoyé deux sonnets, et je les ai vus imprimés le lendemain : je me souviens bien ! Ce jour-là a été le meilleur de ma vie ! Je n'ai jamais vu le ciel aussi bleu ! [...]

À combien d'autres écrivains novices Artur n'a-t-il pas donné, comme à moi, le soutien de sa popularité, le prestige de son nom, la protection de sa bonté généreuse ! Il a été un créateur de noms et de réputations, ce dénominateur de l'opinion^{237, [256]}

Enfin, à en juger par l'ensemble des nécrologies de l'auteur, Artur Azevedo a été un personnage très peu clivant, quelqu'un qui avait de l'aversion pour la polémique avec ses pairs et qui, au contraire, cherchait toujours le consensus. Par exemple, au contraire de ses collègues, il ne s'est jamais trop engagé dans le militantisme politique, même si tout le monde le savait républicain et un partisan de Floriano Peixoto. Il était un des « hommes de lettres qui avaient le moins d'ennemis ; son tempérament et son étude acharnée l'ont toujours détourné d'odieuses polémiques²³⁸. » Une image qui apparaissait déjà dans *A Conquista*, et qui est illustrée par un dialogue entre les personnages Artur et Moraes, qui fondent ensemble la revue *Vida Moderna*²³⁹, mais qui ne se mettent pas d'accord sur leur politique éditoriale : Moraes veut ouvrir la guerre contre la revue *A Semana*, de Valentim Magalhães, publication qui réunissait quelques-uns des noms les plus acclamés de la littérature des années 1880, ce qui n'enthousiasmait pas Artur : « Travaillons sans idées préconçues ; pas de luttes. Pourquoi devons-nous nous quereller avec des garçons qui ne nous ont fait aucun mal²⁴⁰ ? »

La polémique avec Valentim Magalhães.

Toutefois, s'il est vrai que, à la différence de ses collègues, Artur Azevedo semble assez éloigné de la politique, nous le trouvons souvent engagé dans des disputes autour de questions littéraires et théâtrales. Il a même été provoqué en duel par Pardal Mallet – duel qui

²³⁷ BILAC O., *Bilac, o jornalista...*, op. cit., vol. I, p. 897.

²³⁸ *O Paiz*, 26/10/1908. « [...] homens de letras que menos inimigos tinha ; o seu temperamento e o seu aturado estudo desviavam-no sempre de odiosas polémicas. »

²³⁹ Revue qui a effectivement été fondée par Artur Azevedo et Luís Murat en 1886.

²⁴⁰ COELHO NETO H., *A Conquista...*, p. 171-172. « Vamos trabalhar sem idéias preconcebidas; nada de lutas. Para que nos havemos de indispor com os rapazes que não nos fazem mal? »

n'a finalement pas eu lieu grâce à un accord trouvé par les parrains – et les interminables polémiques entre les revues *A Semana* et *Vida Moderna* ont marqué l'époque à la fin des années 1880. Il y a sans doute beaucoup de mise en scène dans ces duels et polémiques qui, comme nous l'avons déjà vu, servaient à réveiller l'intérêt du lecteur, comme l'avoue Valentim Magalhães, qui regrette la faillite de la *Vida Moderna* :

Je regrette beaucoup, non seulement comme écrivain qui apprécie les bonnes lettres, mais aussi comme propriétaire de journal, parce que le public, intéressé par la polémique, cherchait avec anxiété *A Semana* et la lecture commençait à devenir une habitude. Nous étions en train de créer le lecteur²⁴¹.^[257]

Pourtant, nous ne devons pas tomber dans l'erreur de supposer, au contraire, qu'il n'y avait rien de sérieux dans ces affrontements. Les hommes de lettres y engageaient leur honneur, c'est-à-dire l'image publique de leur valeur, et des faux pas pouvaient bien aboutir à une issue tragique, comme cela a été le cas pour le suicide de Raul Pompeia²⁴².

Un cas curieux de polémique dans laquelle on trouve Artur Azevedo est celle qui l'oppose Valentim Magalhães en 1885, racontée par Magalhães Júnior²⁴³. Une polémique surprenante parce qu'elle commence avec un événement qui n'a aucune importance littéraire ou politique – le suicide par pendaison d'un jeune employé de commerce, du nom de José Castilho, âgé de 13 ans – mais assez instructive puisque le dramaturge en fait une question très personnelle. Azevedo a été le premier à écrire à ce sujet dans le *Diário de Notícias*, où il exprime toute son incompréhension face au fait qu'un si jeune enfant puisse vouloir mettre fin à ses séjours, à l'âge où les autres enfants ne pensent qu'à jouer avec leurs amis. Valentim Magalhães répond avec un article assez ému dans *A Semana*, où il essaie de donner une explication à cet acte sans pour autant attaquer son correspondant, sauf par une petite remarque sur sa philosophie « cruelle et banale » : le suicide aurait une justification dans la situation du jeune gamin, qui a été « victime des temps que nous vivons », à cause de sa pauvreté, de son travail lourd et mal rémunéré, du manque de parents et d'amis... La réponse d'Artur Azevedo est assez étonnante par sa virulence : il attaque Valentim Magalhães sur ses origines sociales

²⁴¹ COELHO NETO H., *A Bico de Penna*, Porto, Livraria Chardron, 1925, p. 302.

²⁴² César Braga-Pinto note que le public tournait souvent en dérision les duels entre auteurs : des histoires de combattants qui continuaient à être amis après le duel ou qui en sortaient dans les bras l'un de l'autre, qui passaient la vieille du combat à boire ensemble, de nombreux cas de parrains qui se mettaient d'accord au dernier moment afin d'éviter la lutte, tout cela indiquerait une simple mise en scène. Mais, pour Braga-Pinto, le plus important était le comportement des agents lors du rituel qui entourait ces événements : ils servaient de gage de reconnaissance mutuelle des adversaires et avaient pour but le renforcement des liens de solidarité et de civilité d'une classe lettrée en quête d'ascension sociale, de manière à renforcer symboliquement une identité de classe. Notons, en ce sens, que le duel était vu comme une pratique « civilisée », basée sur des modèles de comportement européens. (BRAGA-PINTO C., *A violência das letras: amizades e inimizades na literatura brasileira*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2018, p. 71-74)

²⁴³ MAGALHÃES JR., R., *Artur Azevedo e sua época...*, op. cit., p. 104-118.

aisées et les opportunités qu'il a eues au cours de sa vie et il les compare à sa propre trajectoire de vie :

L'illustre jeune homme a été créé avec tous les régals, et aujourd'hui encore – franchement – il fait le genre délicat du gamin brésilien ; il a été interne dans un collège où rien ne lui manquait ; il a fréquenté pendant cinq ans l'Académie de S. Paulo, avec une large et certaine somme d'argent de poche, et là-bas il a obtenu ce qui est le « Sésame, ouvre-toi » de toutes les positions sociales de notre terre ; juste après sa formation, il a épousé par inclination la petite cousine dont il était « fiancé » depuis son plus âge. Il n'a jamais manqué de soins de la part de la famille. Il n'a jamais connu la pauvreté [...]

Et moi : à l'âge de 13 ans, en 1868, exactement l'âge où le gamin Castilho s'est pendu, on m'a retiré des études, et on « m'a arrangé » une maison de commerce, d'où je sortais uniquement pour voir ma mère [...] tous les quinze jours, – et où mon travail consistait à balayer deux ou trois fois par jour la boutique et le bureau, et, le matin très tôt, chercher de l'eau dans un puits pour que la *mulata* de mon patron puisse prendre le bain²⁴⁴.^[258]

Ensuite, il raconte son histoire, comment la vie d'employé de commerce était plus facile avant, la faible rémunération qu'il recevait, puis son arrivée à Rio de Janeiro, ses difficultés à trouver un placement...

Valentim Magalhães, dans sa réponse, se montre évidemment fâché par ces attaques, mais Artur Azevedo lui-même reconnaît qu'il est allé un peu loin et il cherche l'apaisement dans sa chronique qui met fin à la polémique, où il jure de vouloir être ami du directeur d'*A Semana*. Cette amitié aurait été assez utile à celui-ci quelques années plus tard, selon une anecdote racontée par Magalhães Júnior – qui parfois est un peu trop discret sur ses sources.

En 1897, la pièce *O Conselheiro*, de Valentim Magalhães, est violemment *pateada* par le public du théâtre Recreio Dramático. Artur Azevedo était présent à la première et il est venu en aide à l'auteur :

De sa loge, pâle, en train de mordre ses lèvres et réussissant à peine à contenir la révolte et la honte, Valentim adressa un regard suppliant à Artur. Celui-ci essaya de contrôler le vacarme. Il se leva, dans la loge qu'il occupait, et haussa les bras en s'exclamant théâtralement :

– Messieurs, je vous demande un moment de silence... Je veux dire deux mots...

Et, en dominant la tourmente, il chercha à sauver, sinon l'auteur, du moins la comédienne qui se trouvait en scène. C'était Clélia de Araújo [1835-1905],

²⁴⁴ AZEVEDO A., « 20 de setembro de 1885 », dans SILVA E., « *De palanque* »..., *op. cit.*, p. 609. Nos italiques.

interprète très populaire et très célèbre de quelques-unes de ses pièces. Ainsi, peut-être, pouvait-il sauver aussi la malheureuse œuvre de Valentim :

– Quand Clélia de Araújo est en scène, on ne trépigne pas... on tape des mains !

Et il donna l'exemple, essayant de faire naître des applaudissements. Il faisait le sacrifice de sa popularité et de son prestige, pour sauver une compagnie en difficulté et un spectacle mal tourné. Mais on applaudit faiblement, sans enthousiasme. Pendant un instant, Valentim eut l'impression que les huées allaient cesser et se convertir, peut-être, en un chœur d'applaudissements. Il sourit, reconnaissant l'intervention de l'adversaire de deux ans [*sic*] plus tôt²⁴⁵.^[259]

L'espoir de Valentim Magalhães ne s'est pas confirmé et les démonstrations de mécontentement de la part du public recommencèrent après un bref apaisement, obligeant l'auteur à abandonner le théâtre ce soir-là et à retirer la pièce de l'affiche deux jours plus tard. Mais nous voulons retirer deux observations de cette polémique.

D'abord, en ce qui concerne l'influence attribuée à Artur Azevedo sur le public, Valentim Magalhães, voyant l'hostilité du public, cherche du regard le dramaturge et le supplie d'intercéder en sa faveur. Artur réussit quand même à s'imposer au public pour quelques instants, grâce à sa popularité et à son prestige. Magalhães Júnior raconte d'autres anecdotes comme celle-ci. Par exemple, en 1906, Sarah Bernhardt (1844-1923) se trouve embarrassée face à un public carioca très silencieux et froid lors de sa première – c'était une vengeance à cause de quelques commentaires pas très flatteurs sur Rio de Janeiro qui avaient été publiés dans la presse parisienne au retour de sa dernière tournée en Amérique du Sud, quelques années plus tôt. Encore une fois, c'est Artur Azevedo qui vient au secours de la comédienne :

Encore une fois se lève le d'Artagnan pansu avec son panache des anciens temps. Il parle au public, l'exhortant à ne pas se venger de celle qui était la plus grande actrice de son temps et qui, comme actrice, seulement pour son travail en scène, devait être jugée à ce moment-là. Le public semblait n'attendre que ça : l'actrice avait déjà gagné la dispute, il manquait seulement que les vaincus admettent la défaite.... Et, quand Sarah réapparaît, sonne de nouveau, comme dans l'ancien temps, le tourbillon assourdissant des applaudissements²⁴⁶.^[260]

Ces récits s'ajoutent aux témoignages qui rendent compte de la position de leader d'Artur Azevedo, de son influence sur le public et de son rôle d'intermédiaire entre les artistes et hommes de lettres et le public.

²⁴⁵ MAGALHÃES JÚNIOR R., *Arthur Azevedo e sua época...*, op. cit., p. 110-111.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

Plus intéressant est la deuxième observation que nous voulons faire ici, qui concerne l'attaque du dramaturge contre son collègue et comme il se compare à celui-ci. L'important est de noter qu'il reconnaît un handicap dans sa biographie : le fait qu'il a dû abandonner ses études assez tôt pour travailler. Or, nous avons déjà parlé de l'importance de l'enseignement supérieur dans la formation de l'élite intellectuelle brésilienne et nous avons souligné le fait que la plupart des hommes de lettres sont passés par les bancs des académies, facultés et écoles supérieures. Cette éducation crée certaines attentes en matière de carrière qui seront intégrées dans leurs revendications politiques. Pour Artur Azevedo, en dépit de la bonne éducation dans le foyer familial, où il a, par exemple, appris la langue française, le manque d'études longues, ainsi que le fait que sa famille ne soit pas placée très proche du centre du pouvoir impérial, ne lui permet pas de revendiquer de hautes positions dans la hiérarchie de l'État. Pourtant, il réussit quand même à faire jouer ses relations familiales dans sa province natale pour obtenir un poste très subalterne à Rio de Janeiro en guise de sinécure, ainsi qu'un modeste emploi dans un journal. Cette situation lui ouvre une voie pour monter socialement, ce qu'il réussit par un long parcours de travail acharné qui le mènera à un poste de chef dans l'administration publique à la toute fin de sa vie. Et le long parcours ascendant de l'auteur, effectué petit à petit, étape par étape, est très souvent cité dans ses nécrologies : « aux dépens de travail et d'efforts, il a réussi à grimper jusqu'à une situation bien en vue dans lettres et dans le service public, dans laquelle la mort l'a surpris à l'âge de 53 ans²⁴⁷. » En ce sens, il est curieux que nous trouvons une des rares manifestations politiques d'Artur à l'occasion de la mort de Floriano Peixoto, en 1895, quand il publie un poème dans *O Paiz* :

Celui qui est aujourd'hui un petit en lambeaux
peut devenir plus tard le chef suprême
choisi par le peuple. Les pauvres
ont maintenant le droit d'aspirer eux-aussi
au plus haut poste de la République.
Il n'y a plus de princes, il n'y a plus de droit de
naissance. Que viennent les gamins
en lambeaux, que viennent les petits enfants
humbles voir passer les obsèques de
Floriano Peixoto, fils du peuple, fils
de soi-même²⁴⁸.^[261]

²⁴⁷ *Correio da Manhã*, 23/10/1908. « À custa de trabalho e esforço conseguiu galgar o ponto de destaque nas letras e no funcionalismo público, em que a morte o veio surpreender aos 53 anos. »

²⁴⁸ Cité par PENNA L., *Por que somos Florianistas? Ensaio sobre Florianismo e Jacobinismo*, Rio de Janeiro, E-papers, 2002, p. 87.

Bref, il salue la mémoire du deuxième président brésilien parce qu'il représente l'espoir d'ascension sociale pour la population d'origine humble, étant un exemple de quelqu'un né dans une famille pauvre qui a réussi une éclatante ascension sociale par une des rares voies, l'armée, où une telle trajectoire était possible. D'après lui, sa présidence représenterait la fin des anciennes barrières qui empêchaient le mouvement entre les classes sociales et maintenant chacun pourrait, comme Floriano Peixoto, devenir un « fils de soi-même », c'est-à-dire grimper socialement par ses propres efforts. Or, nous pouvons imaginer qu'Artur Azevedo lui-même s'identifie avec une trajectoire pareille : si sa famille jouissait d'une certaine notoriété locale et d'un capital culturel non négligeable, le fait lui-même que le dramaturge ait été obligé de quitter ses études tôt travailler dans une maison de commerce montre que le risque de déchéance sociale de la famille était une menace très proche, voire une réalité, qui a obligé l'auteur à commencer sa trajectoire de très bas²⁴⁹.

Toutefois, le dramaturge n'a jamais laissé ses préférences politiques contaminer sa relation avec ses collègues de lettres et il semble préférer faire profil bas en ce qui concerne les polémiques littéraires. Et nous pouvons imaginer que ses plans d'ascension sociale ont quelque chose à voir dans cette posture. Or, nous avons vu que lui-même, tout jeune, avait perdu son emploi à cause de quelques vers satyriques sur des personnalités politiques locales. Nous avons d'autres exemples qui montrent qu'il est parfois mieux – surtout pour des personnages qui ont des handicaps sociaux semblables à ceux d'Artur Azevedo, surtout le manque d'un diplôme universitaire – de ne pas trop se mêler à des polémiques, puisque celles-ci, peuvent représenter une véritable entrave pour le développement de leur carrière. Nous avons déjà vu l'exemple de Lima Barreto : petit-fils d'esclaves qui reçoit une éducation exceptionnelle qui, pourtant, fut interrompue en raison de la faillite de son père et de son protecteur ; ensuite, ses polémiques et son comportement l'éloignent de l'élite du champ littéraire, de manière qu'il sera toujours vu, par ses contemporains, comme un auteur marginal.

²⁴⁹ Pour Rio de Janeiro, les employés de commerce – les *caixeiros* – étaient, typiquement, des blancs, surtout des Portugais nés dans des familles modestes originaires du nord du Portugal, qui arrivaient au Brésil dans l'espoir d'une vie meilleure. Dans la littérature, ils sont représentés soit comme des arrivistes avarés, soit comme des immigrés, remplis d'illusions, qui travaillent beaucoup et pendant longtemps jusqu'à réaliser leur rêve d'ascension sociale, ce qui signifie devenir propriétaires d'une maison commerciale. Si c'était une des rares voies d'ascension sociale pour les blancs pauvres – et nous avons quelques réussites éclatantes, comme Irineu Evangelista de Sousa et Eduardo Palassin Guinle (1846-1912) (voir, par exemple, PESSOA A., « De caixeiro a barão: trajetória de um comerciante português no Rio de Janeiro oitocentista », *Fundação Casa Rui Barbosa*, s.d.). – le travail, surtout pour les apprentis mis sous la tutelle du propriétaire de la maison, où ils travaillaient et habitaient, était épuisant et l'ascension sociale devint de plus en plus difficile au fur et à mesure que l'on s'approche de la fin du XIX^e siècle. La condition des *caixeiros* était souvent comparée à celle des esclaves et les conflits entre les employés des boutiques et les commerçants ambulants, ceux-ci le plus souvent des noirs, étaient fréquents. (POPINIGIS F., *Proletários de casaca: trabalhadoras do comércio carioca (1850-1911)*, Campinas, Editora UNICAMP, 2007. Voir aussi ALENCASTRO L., « Proletários e escravos: imigrantes portuguesas e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872, » *Novos Estudos*, 21, 1998, p. 30–56.)

Mais il y a d'autres cas encore plus proches d'Artur, à commencer par son propre frère : si la publication d'*O Mulato* fait d'Aluísio Azevedo une célébrité, la polémique provoquée par cette œuvre a sans doute porté préjudice à ses chances d'obtenir une sinécure, lui qui, comme son frère, dut arrêter tôt les études²⁵⁰. Enfin, un autre exemple très proche, mais pour la raison opposée, est Machado de Assis, son collègue de bureau qui lui a légué le poste de directeur-général de comptabilité du ministère des Transports : avec un père mulâtre, fils d'esclaves affranchis et peintre en édifice, et une mère portugaise qui travaillait comme blanchisseuse, il n'a presque pas d'éducation formelle ; dans les années 1870, il abandonne la critique et la polémique en partie pour éviter que ses ennemis puissent causer des difficultés pour son ascension littéraire et sociale et il se crée une image d'homme apolitique – une stratégie payante, qui le met à l'abri des turbulences politiques et fait de lui le personnage idéal pour le poste de premier président de l'ABL, alors qu'on cherche à réunifier une classe d'hommes de lettres éclatée²⁵¹.

Ainsi, nous voyons qu'Artur Azevedo avait probablement une pleine conscience des risques qu'un engagement politique trop ostensible ou une participation trop active aux polémiques littéraires pourraient lui coûter, ainsi que des limites imposées par son capital social. Par conséquent, au lieu d'enfoncer la porte du monde des lettres par des disputes tapageuses ou de faire du militantisme politique avec l'espoir de pouvoir, avec le renversement du régime, obtenir une haute position dans l'administration publique, il cherche à se poser comme une figure peu clivante, rassembleuse, quelqu'un qui cherche le dialogue et qui travaille pour le bien commun, comme une manière de parcourir une trajectoire ascendante

²⁵⁰ C'est l'argument de Jean-Yves Mérian : Aluísio Azevedo est devenu un écrivain « professionnel », c'est-à-dire le premier cas d'un auteur brésilien qui vivait exclusivement de sa plume, non pour un choix, mais il est contraint à une telle situation en fonction de son incapacité à trouver un emploi public à cause, d'un côté, de son manque de qualification professionnelle, et, de l'autre côté, pour des questions politiques. Mérian cite la correspondance de l'auteur avec Afonso Celso, le même protecteur de Lima Barreto, pour qu'il le trouve une sinécure, demandes auxquelles le député ne donne pas suite. En outre, le biographe rappelle que les ennemis d'Aluísio n'hésitaient pas à invoquer son manque de formation scientifique, lui qui voulait acclimater le roman naturaliste au Brésil, comme une forme de le discréditer. (MERIAN J., *Aluísio Azevedo...*, *op. cit.*, p. 403-407)

²⁵¹ VENTURA R., *Estilo Tropical...*, *op. cit.*, p. 102-107. Les positions politiques de Machado de Assis, ainsi que ses ambitions d'ascension sociale, ont été très débattues par l'historiographie sur l'auteur et encore aujourd'hui sont objet de controverse. Voir PEREIRA L., *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, São Paulo, Ed. Nacional, 1936 ; BOSI A., *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006 ; SCHWARZ R., *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2012 ; MASSA J., *A juventude de Machado de Assis: 1839-1970: ensaio de biografia intelectual*, São Paulo, UNESP, 2009 ; FAORO R., « O território da política em Machado de Assis », *Teresa*, 6-7, 2005, p. 453-56 ; FAORO R., *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, São Paulo, Editora Globo, 2001 ; BROCA B., *Machado de Assis e a política: mais outros estudos*, São Paulo, Polis Instituto nacional do livro, 1983.

parallèle à celle qu'il suit au sein du service public²⁵². Toutefois, les polémiques sont inévitables.

Coelho Neto et le Centro Artístico.

Un exemple des défis auxquels Artur Azevedo doit faire face est la polémique dans laquelle il s'engage avec Coelho Neto en 1897. Celui-ci lance une attaque très dure non seulement contre le premier, mais contre tous les professionnels du théâtre local. Il commence, dans un premier article dans la *Gazeta de Notícias*, par se plaindre de l'injustice de la part des imprésarios, qui mettent les pièces en scène non en fonction de leur valeur littéraire, mais du travail des scénographes, des accessoiristes et des costumières ; il critique l'outrance visuelle des spectacles à succès et regrette que le texte, le « geste mesuré et expressif », la musique grave et sobre, aient été remplacés par des improvisations des comédiens, des mouvements et des mimiques indécentes et une « musique d'aringas ». Enfin, il finit son article avec une remarque qui avait sans doute pour destinataire Artur Azevedo : « Les auteurs célébrés, ceux-là laisseront, comme mémoire, dans l'esprit du peuple, une irréductible indisposition pour le Beau et beaucoup de solécismes²⁵³. »

Nous connaissons mieux les vraies intentions de Coelho Neto le lendemain : ce jour-là, il raconte qu'il était allé voir les répétitions de *Pelo Amor!*, pièce de... Coelho Neto (il signait ses articles dans la *Gazeta de Notícias* avec le pseudonyme « N. », mais tout le monde savait qui était l'auteur des chroniques intitulées *Fagulhas*) dont nous avons déjà parlé, qui serait bientôt mise en scène par Luiz de Castro avec une troupe d'amateurs. Dans un bel exercice d'humilité, il ne cache pas son enthousiasme, félicite notamment Leopoldo Miguez pour la musique et considère l'œuvre comme un exemple de pièce élevée et un essai artistique capable d'apporter de magnifiques résultats pour le théâtre brésilien. Mais la partie la plus polémique est celle où il compare les comédiens professionnels aux amateurs : « Nos artistes sont dans les revues et dans les bambochades et les amateurs se lancent intrépidement dans un genre plus élevé, cherchant, avec un effort digne de tous les applaudissements, élever, je ne dis pas le niveau littéraire, mais le niveau moral de notre théâtre²⁵⁴. »

²⁵² La réussite sociale d'Artur Azevedo est notable par la collection d'objets d'art qu'il laisse à la fin de sa vie, qui inclut des tableaux, des gravures, des livres, des manuscrits, des albums d'importants artistes brésiliens et étrangers, comme Giorgio Vasari, Peter Paul Rubens, Fragonard, Watteau, Victor Meirelles et Henrique Bernadelli. (voir SILVA F., *A Coleção Artur Azevedo*, São Luís Instituto Geia, 2014).

²⁵³ *Gazeta de Notícias*, 07/08/1897. « Os autores festejados, esses deixarão, como memória, no espírito do povo, uma irreduzível indisposição para o Belo e muito solecismo. »

²⁵⁴ *Gazeta de Notícias*, 08/08/1897. « Os nossos artistas ficam nas revistas e nas bambochatas e os amadores arrojam-se intrepidamente a um gênero mais elevado, procurando, com um esforço digno de todos os aplausos, levantar, já não digo o nível literário, mas o nível moral do nosso teatro. »

Il nous semble évident que Coelho Neto cherche à provoquer une polémique comme moyen de diffuser sa pièce. Mais la plus violente de ses attaques est publiée le 11 août dans un journal de Minas Gerais, dans un article largement cité par les artistes dans leur réponse : cette fois-ci, il attaque les comédiens non seulement pour leur travail, mais aussi pour leurs origines sociales et il cite des noms. Plus précisément, il nomme plusieurs grands comédiens français, anglais et italiens pour, ensuite, les comparer aux comédiens brésiliens :

[...] Dans une ville où Pepa [Ruiz, 1859-1923] est une *vedette* de première grandeur et Brandão une star brillante, l'Art est une bâtardise.

On a déjà eu, cas indescriptible ! une première actrice qui ne savait pas lire et ceux qui prolifèrent un peu partout dans des revues et des féeries absurdes sont venus des tréteaux, du banc de charpentier, du tourniquet, des compagnies de police, des officines des arsenaux, des plateformes des trams et, sans syntaxe, sans distinction, ils sont chargés des premiers rôles, mettant les pieds dans le plat avec une fatuité révoltante²⁵⁵.^[262]

Ensuite, il lance une nouvelle attaque, plus transparente, contre Artur Azevedo quand il se réfère aux « intitulés écrivains dramatiques qui s'imposent, fièrement, comme les piliers du théâtre national, » qui font des revues et des féeries et qui, ainsi, « sacrifient tout pour un petit pourcentage et des chaleureux applaudissements d'une claqué d'une populace analphabète, » avant de comparer encore une fois les amateurs aux professionnels : « Au Cassino, les amateurs ont fait plus pour l'art en quatre soirées délicieuses que toutes les compagnies ensemble qui donnent des représentations pendant les 365 soirées de l'année²⁵⁶. »

Ces mots de Coelho Neto provoquent une grande émotion dans le milieu théâtral carioca : les comédiens convoquent des réunions, publient des lettres ouvertes dans la presse, exhortent les théâtres, ceux des autres villes et États inclus, à boycotter l'auteur, protestent à l'extérieur du théâtre Cassino²⁵⁷... Et Artur Azevedo se voit contraint de répondre, ce qu'il fait dans sa chronique du 19 août.

La première chose que fait le dramaturge est de prendre la défense des artistes²⁵⁸ : il rappelle que Coelho Neto avait une pièce en répétition dans le Recreio Dramático, théâtre qui avait pour imprésario Brandão et Pepa comme première actrice, et qu'il avait demandé à

²⁵⁵ *Gazeta de Notícias*, 19/08/1897.

²⁵⁶ *Ibid.* « [...] ditos escritores dramáticos que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional [...] tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claqué de analfabetos de farândula. [...] No Cassino os amadores fizeram mais pela arte em quatro noites deliciosas do que todas as companhias juntas representando durante as 365 noites do ano. »

²⁵⁷ Pour plus de détails, voir CARVALHO D., « *Arte* » em *tempos de "chirinola"...*, *op. cit.*, p. 105-110.

²⁵⁸ Notons qu'Artur Azevedo était réputé aussi comme protecteur des artistes : lors de ses funérailles, les journaux décrivent de nombreuses couronnes de fleurs offertes par des groupes de comédiens avec la dédicace « à l'ami des artistes. »

d'autres compagnies de mettre en scène d'autres travaux de sa plume pour être représentés par les mêmes artistes qu'il venait d'offenser. Ensuite, il évoque les origines modestes de Molière et de Shakespeare pour répondre aux insultes proférées par l'auteur contre les origines des artistes, avant de rentrer dans sa défense personnelle. Ici, il dénonce encore une fois une certaine hypocrisie de Coelho Neto, puisque celui-ci n'avait jusqu'alors fait représenter qu'une « bambochade », la pièce *Indenização ou República*, en plus d'une traduction de Labiche. Par ailleurs, l'auteur lui-même lui avait confié un manuscrit d'une pièce qu'il était en train d'écrire et pour laquelle il voulait compter avec la collaboration d'Artur Azevedo : selon celui-ci, il s'agissait d'une pièce typiquement destinée au grand public, cette même audience qu'il appelle une « populace analphabète ». Bref, Azevedo pointe du doigt plusieurs contradictions entre le discours et la pratique de Coelho Neto, toutes trop évidentes pour que celui-ci ne s'en rende pas compte avant de déclencher la polémique. De plus, la proximité entre les deux auteurs est bien évidente dans la réponse du dramaturge et, pour ce que nous connaissons de leurs trajectoires, les deux *maranhenses* ont toujours été très proches et leur amitié, durable²⁵⁹, ce qui nous fait douter que Coelho Neto aurait voulu sérieusement offenser son ami. Tout cela nous fait penser qu'il y a une certaine complicité entre les deux écrivains dans cette polémique. Nous ne voulons pas dire qu'elle a été planifiée à l'avance, mais qu'Artur Azevedo très probablement avait conscience des réelles intentions de son collègue et a décidé de jouer le jeu. Notons qu'il surfe sur la vague et poursuit la polémique avec la représentation d'une parodie de la pièce de Coelho Neto intitulée *Amor ao pêlo !*, qui relance le débat dans la presse pendant quelques mois, avec les partisans de l'un et de l'autre, ainsi que leurs revues et journaux respectifs, discutant de l'éternelle question du théâtre national et de la validité des actions des auteurs en faveur de sa régénération, ainsi que, évidemment, leurs œuvres, qui, de cette façon, restent à l'ordre du jour²⁶⁰. Et, finalement, Artur Azevedo fera partie du *Centro Artístico*, à côté de Coelho Neto et des autres agents qui ont participé à la création de *Pelo Amor !* – Luiz de Castro (qui prend publiquement la défense de Coelho Neto) et Leopoldo Miguez.

Mais, pour retourner à un dernier point de la réponse du dramaturge, notons que sa défense souligne plus les besoins des autres agents du monde du spectacle que sa propre

²⁵⁹ Tatiana Siciliano rappelle des cas de collaboration entre les deux auteurs. En 1908, par exemple, alors qu'Artur Azevedo était le directeur du théâtre ouvert à l'occasion de l'Exposition nationale de 1908, événement célébrant les cent ans de l'arrivée de la famille royale portugaise au Brésil, deux pièces de Coelho Neto y sont représentées. Plus tard, après la mort d'Azevedo, Coelho Neto, alors député par l'État de Maranhão, sert d'intermédiaire entre la veuve et le gouvernement maranhense pour l'achat de la collection d'œuvres d'art et littéraires du dramaturge (SICILIANO, T., *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo...*, *op. cit.*, p. 103).

²⁶⁰ CARVALHO, D., «Arte» em tempos de «chirinola»..., *op. cit.*, p. 192-210.

production, comme si sa position de chef l'obligeait à veiller aux intérêts des autres classes qui composent la société du spectacle locale :

Je ne regrette pas d'avoir écrit des pièces qui, si elles ne plaisent pas aux esprits fins comme celui du ciseleur de balades (et je n'ai jamais eu cette ambition), ont eu, au moins, le mérite de divertir le public et de fournir à quelques familles des moyens sûrs de subsistance honnête.

Si je ne cherche pas les imprésarios pour leur demander de mettre en scène une pièce littéraire, c'est parce que la représentation de ce travail profiterait uniquement à ma propre vanité. Je ne veux pas obtenir la célébrité ni satisfaire mes caprices d'artiste avec le sacrifice des intérêts d'autrui. C'est pour cela que je réclame depuis si longtemps un théâtre officiel²⁶¹.^[263]

Toutefois, il ne nie pas la validité de l'initiative de Coelho Neto et, au contraire, il dit avoir l'espoir que son poème dramatique marque un tournant dans l'évolution du théâtre brésilien et rappelle que lui-même avait déjà essayé d'écrire et de traduire des pièces de haute valeur littéraire.

Artur Azevedo réaffirme les mêmes arguments l'année suivante, quand il reçoit de nouvelles attaques de la part de son collègue à l'occasion de la première de la revue *O Jagunço*. En gros, Coelho Neto reconnaît les difficultés auxquelles celui qui écrit pour le théâtre doit faire face et notamment le fait qu'il doit faire des concessions au goût du public, mais que faire concessions ne signifie pas abdiquer et qu'Azevedo, qui devrait être à l'avant-garde de ceux qui font campagne pour la réhabilitation du théâtre, insiste dans un genre – la revue – qui n'a aucune valeur littéraire et qui dégrade encore plus le goût des audiences. Encore pire, Artur Azevedo, qui est *le* représentant du théâtre, pourrait promouvoir sa régénération, ce qu'il ne fait pas, se déroband à ses responsabilités :

Étant le favori des imprésarios et du public il serait, au cas où il l'essaierait, le réformateur du théâtre parce qu'il n'y a pas d'entreprise qui rejette un original avec son nom ; mais Artur ne veut pas et, de concession en concession, oubliant qu'il est le représentant acclamé d'un genre littéraire dans lequel il a fait ses débuts de manière si prometteuse avec *A Joia*, il contribue au démantèlement du théâtre. [...] Veuillez Artur Azevedo mettre au service de l'Art sa plume et son prestige et le théâtre sera bientôt une réalité entre nous, mais s'il continue avec les concessions²⁶²...^[264]

Bref, un article critique, mais qui ne manque pas de reconnaître en Artur Azevedo le premier nom du théâtre national.

²⁶¹ AZEVEDO, A., « 19 de agosto de 1897 » dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., p. 247.

²⁶² *Gazeta de Notícias*, 10/02/1898.

Celui-ci publie le lendemain une longue lettre ouverte adressée à son collègue, où il suggère que Coelho Neto se fasse imprésario et qu'il essaie de survivre en mettant en scène uniquement des pièces littéraires, mais il essaie aussi de défendre *O Jagunço* :

À côté de scènes de revue, on trouve aussi des scènes de comédie, un peu d'observation et de satire de mœurs, quelques préoccupations littéraires et, en tout cas, un effort louable pour que les spectateurs ne sortent pas du théâtre en regrettant d'y être *allés*. Tu es injuste quand tu compares le *Jagunço* à *toutes* les revues, et, avec un simple adjectif, tu me mets dans le même sac du *bacharel* Vicente Reis [1870-1947] et d'autres inconscients. Tu te rappelles qu'une fois on a assisté ensemble, au Politeama, à la représentation d'une chose qui s'intitulait le *Holofote*. Franchement : il ne te fait pas mal de me comparer au faiseur de cette aberration²⁶³ ?^[265]

Nous voyons qu'Artur Azevedo cherche quand même à se démarquer d'une certaine classe d'auteurs qui ne font que des pièces à succès et il revendique de la valeur littéraire pour sa pièce qui, nonobstant, plaît au public, en même temps qu'il réaffirme qu'il ne veut pas « abuser de l'influence que [Coelho Neto lui] attribue, imposant à l'imprésario une pièce qui [lui] vaudra beaucoup de félicitations de la presse, mais qui n'apportera aucun avantage à l'industrie du pauvre diable », et il « ne sacrifie pas l'intérêt de l'autre à [ses] velléités d'écrivain dramatique²⁶⁴. »

Nous voyons alors tous les fronts sur lesquels l'auteur veut jouer : publics, artistes, écrivains, imprésarios... Azevedo, dans son poste de chef du théâtre national, est dans l'obligation de négocier et de trouver des compromis entre différents secteurs de la société du spectacle locale, en même temps qu'il doit défendre ses intérêts et sa propre position qui, en soi, est assez contradictoire, concomitamment au sommet d'un monde du théâtre qui s'achemine vers une production industrielle et comme un respectable membre de l'élite littéraire nationale. Et si Artur Azevedo a réussi à arriver à cette situation, c'est parce qu'il a su profiter des nouvelles opportunités ouvertes par les prolégomènes d'un nouveau régime médiatique²⁶⁵ qui commence à s'implanter au Brésil. C'est l'auteur lui-même qui laisse

²⁶³ AZEVEDO, A., « 17 de fevereiro de 1898 » dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., p. 269.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 272. « Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribuis, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático. »

²⁶⁵ Bien sûr que nous ne sommes pas encore, aux années 1890, au point de parler en « culture de masse » ou d'« industrie culturelle » au Brésil. Toutefois, nous croyons qu'il est possible de noter déjà – avec, bien sûr, le regard rétrospectif de l'historien qui connaît la suite – des évidences qui pointent dans cette direction au moins en ce qui concerne l'espace urbain de la capitale. Pour la France, Dominique Kalifa (« L'entrée de la France en régime « médiatique » : l'étape des années 1860, » dans MIGGOZI J. (éd), *De l'écrit à l'écran : littératures populaires mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 39-52). soutient qu'un

entendre bien clairement dans le dernier point que nous voulons souligner de sa réponse et qui confirme ce que nous avons écrit plus haut : qu'Artur Azevedo réussit une carrière littéraire ascendante parce qu'il sait s'appuyer sur le public, qui, peu à peu, s'impose comme la pièce principale de l'ordre économique du monde littéraire :

Mon ami, si j'avais la gloire d'être considéré par tous comme le premier de nos dramaturges, à quoi devrais-je cette réputation ? À *L'École des maris* ? Non, parce que *L'École des maris*, après m'avoir coûté d'énormes efforts pour la mettre en scène, contre la volonté d'un imprésario, a eu seulement onze représentations. À la *Joia* ? Non, parce que la *Joia*, qui a été représentée parce que j'ai abdiqué mes droits d'auteur au bénéfice de l'actrice chargée du premier rôle, a eu seulement quelques sessions vides. Au *Barão de Pituacu*, continuation de la *Véspera de reis* ? Non, parce que le *Barão de Pituacu* est tombé tristement. Aux *Noivos*, que tu cites ? Non, parce que les *Noivos* n'ont pas eu une grande carrière. À *Donzela Teodora*, que tu cites aussi ? Non, parce que la *Donzela Teodora* a été un triomphe non pour moi, mais pour Abdon Milanez [1858-1927]. À la *Véspera de Reis* elle-même ? Non, parce que, pour la *Véspera de Reis*, l'auteur a été complètement offusqué par le travail colossal de Xisto Bahia. À *Almanjarra*, que je considère comme ma comédie la moins mauvaise ? Non, parce que l'*Almanjarra*, représentée quatorze ans après avoir été écrite, est passée complètement inaperçue. À *Casa de Orates*, que j'ai écrit en collaboration avec mon illustre frère Aluisio ? Non, parce que la *Casa de Orates* a disparu de l'affiche après quelques récits. Ma réputation, si je l'ai, mon cher Coelho Neto, je la dois exclusivement à ce que tu appelles la *chirinola*²⁶⁶.^[266]

Or, aussi bien ses critiques que quelques historiens de nos jours ont bien noté une certaine ambiguïté dans le discours d'Artur Azevedo : il est d'accord avec ses collègues de lettres pour affirmer que les genres dits légers – l'opérette et la revue surtout – ont occasionné la décadence du théâtre national, et pourtant ce sont ceux genres qui l'ont rendu célèbre et qu'il continuera à produire jusqu'à la fin de ses jours. Fernando Mencarelli voit dans la bonne direction quand il localise cette ambiguïté dans la double identité d'Artur Azevedo d'homme

« tournant » est perceptible dans la décennie 1860, qui voit s'esquisser les contours d'une nouvelle culture médiatique. Nous pouvons établir quelques parallèles entre les évidences observées par Dominique Kalifa et le cas brésilien, celui-ci avec un retard et une ampleur réduite bien compréhensibles. Par exemple, l'apparition d'un nouveau paradigme social et économique qui cause l'effondrement de l'ancien régime social et construit les prémices d'un nouveau modèle de domination, qui, au Brésil, est marqué par le renversement du régime impérial. Ou les préoccupations grandissantes avec l'alphabétisation et quelques initiatives décisives en matière d'accès aux produits culturels qui, en France, ont comme symbole le lancement en 1863 du *Petit Journal*, qui ne manque pas de garder quelques similarités avec le lancement de la *Gazeta de Notícias*. En ce sens, Jean-Yves Mollier (« Genèse et développement de la culture médiatique du XIX^e au XX^e siècle », *Ibid.*, p. 27-38) analyse les conditions mises en place tout au long du XIX^e siècle qui ont ouvert la possibilité d'une *révolution silencieuse* entre les années 1880 et 1890, ce qui a créé une culture médiatique originelle.

²⁶⁶ AZEVEDO, A., « 17 de fevereiro de 1898 » dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., p. 271.

de lettres et de théâtre²⁶⁷. Toutefois, nous croyons que cela ne répond pas entièrement à la question. Revenons une dernière fois sur sa carrière.

Tout d'abord, originaire d'une famille qui a une relative importance dans sa province natale mais qui, selon toutes les indications, se trouve en décadence économique, Artur Azevedo arrive à Rio de Janeiro. Ses capitaux culturel et social – hérités de la famille, mais assez limités et réduits du fait qu'il n'a pas réalisé d'études longues – ne lui permettent pas de revendiquer une haute position, mais il réussit quand même à les mobiliser pour obtenir un modeste poste dans le service public et une humble position dans la presse, ce qui lui ouvre une voie d'ascension économique et sociale, mais qui sera longue et construite peu à peu. Profitant de ses compétences en matière d'écriture, il se construit une ascension littéraire : au lieu de vouloir s'imposer au public, comme la plupart de ses collègues de lettres essaient de le faire, il s'appuie sur ce même public : il profite des nouvelles opportunités offertes par la presse et par l'élargissement des lecteurs, ainsi que des nouveaux genres théâtraux qui jouissent de la préférence des audiences, pour se créer une popularité, ce qui est possible grâce à son habilité à répondre à certaines attentes en matière de lecture et de loisir d'une large partie du public, de même qu'aux intérêts des propriétaires de journaux et des imprésarios théâtraux. Mais il veut aussi faire partie de la république des lettres, raison pour laquelle il multiplie les initiatives de ce côté, avec, par exemple, la collaboration à de nombreuses revues littéraires et l'écriture de pièces qui correspondent mieux aux attentes de l'élite intellectuelle, mais, surtout, il profite de sa proximité avec le public – une proximité qui est aussi, peut-être, sociale, étant donné le parcours du dramaturge – pour devenir le parrain de nombreux écrivains et artistes, qui lui doivent un important coup de pouce au début de leur carrière dans leur recherche de notoriété – et notons qu'il est le plus âgé entre tous les écrivains de la génération littéraire dans laquelle il est inclus par l'historiographie. Ainsi, il devient en quelque sorte un médiateur entre le monde des lettres et le grand public. Il réussit aussi à se poser comme le chef de la société du spectacle, profitant d'une ancienne discussion autour de la décadence du théâtre qui génère la demande d'un « sauveur », quelqu'un capable de guider le théâtre national vers sa régénération – une première raison pour laquelle il ne peut pas tout simplement nier le déclin de la scène locale, puisque c'est exactement en partie grâce à ce débat qu'il devient une figure importante. Mais cette position qu'il occupe représente une énorme responsabilité, puisqu'il doit veiller sur les intérêts de tous les différents groupes qui composent cette société du spectacle, intérêts qui sont souvent contradictoires et de difficile conciliation. Dans la

²⁶⁷ MENCARELLI, F., *Cena aberta...*, *op. cit.*, p. 43-60.

position de chef, Artur Azevedo serait forcément l'arbitre de ces différences, et nous comprenons alors ses hésitations, ses contradictions et ses ambiguïtés.

D'un côté, il ne peut pas embrasser inconditionnellement les genres à succès : cela signifierait la perte de sa position auprès des hommes de lettres, une position qui n'est pas seulement honorifique, mais qui le met à la proximité du centre du pouvoir politique républicain et, par conséquent, des possibles prébendes qui sont distribuées aux hommes de lettres non seulement en tant qu'emplois dans le service public, mais aussi, par exemple, le poste de directeur du théâtre de l'Exposition Nationale organisée en 1908 pour célébrer le centenaire de l'ouverture des ports. Notons, à ce propos, que les adversaires d'Artur Azevedo ont souvent insinué que la campagne de l'auteur pour la construction du Théâtre municipal était au nom de son bénéfice personnel, puisqu'il aurait voulu en être son directeur. Le dramaturge a toujours démenti ces propos et il jurait qu'il ne voulait être qu'un spectateur dans le nouveau théâtre – une affirmation qui semblait en contradiction avec ses actions²⁶⁸. Mais, pour nous, peu importe les réelles raisons d'Azevedo : le fait même que cela soit discuté montre que la question des carrières et l'espoir que les hommes de lettres mettaient dans l'action de l'État pour qu'il leur ouvre des voies de salut professionnel étaient dans l'horizon de tous, bien que ces sujets soient rarement avoués.

De l'autre côté, il ne peut pas tourner le dos aux intérêts, matériels avant tout, des artistes, des imprésarios et des autres professionnels de la scène, ainsi qu'à ceux du public, et devenir un partisan radical d'un théâtre littéraire pour plaire à ses collègues de lettres. Ce serait renoncer à son poste de chef du théâtre national et à tous les avantages qui allaient avec, comme son estime publique, ce qui, d'ailleurs, était à la base même de son ascension littéraire.

En résumé, la tâche d'Artur Azevedo est complexe : pour tenir sa position il doit construire des ponts, trouver des compromis et composer avec des intérêts assez hétéroclites. Il doit avant tout garder l'unité d'un monde du spectacle en proie à des forces centrifuges de plus en plus puissantes, résultats des changements de la société carioca et de développements qui pointent vers la formation d'une industrie culturelle et, bien plus tard, d'une culture de masse. Cette unité éclatera finalement dans les premières décennies du XX^e siècle : c'est la question de la deuxième partie de notre thèse. Si le dramaturge réussit quand même à tenir sa position, cela est possible uniquement parce qu'il construit sa carrière à un moment de (début)

²⁶⁸ Tatiana Siciliano note qu'Artur Azevedo lui-même, en dépit de ses propos à ce sujet, s'était offert comme directeur du nouveau théâtre, pour lequel il abandonnerait son emploi public. De plus, il cherchait, dans ses chroniques, à se construire une image d'entrepreneur et il agissait comme un superviseur des travaux de construction du nouveau bâtiment. (SICILIANO T., « O guerreiro do Theatro Municipal : Arthur Azevedo e sua luta pela consolidação do teatro nacional, » dans QUEMIN A. et G BÔAS (org.), *Arte e vida social : Pesquisas recentes no Brasil e na França*, Marseille, OpenEdition Press, 2016, p. 295.)

de transition, et grâce à une formidable jonglerie rhétorique qui cherche à répondre à tous les intérêts. Par exemple, nous avons noté, dans le chapitre précédent, la préoccupation de l'auteur de préserver la mémoire du théâtre brésilien : au contraire de la plupart de ses collègues de lettres et même des comédiens, il cherche à construire une histoire capable de fixer une tradition qui englobe, côte à côte et avec la même importance, les comédiens et les auteurs dramatiques. Son commentaire lors de l'exposition rétrospective du *Centro Artístico* – un événement qui, en soi, indique que les questions mémorialistes accompagnent toujours les propositions de régénérer tous les arts nationaux, même quand celles-ci ont un caractère assez progressiste – est exemplaire. Quand un collègue critique lui dit que le théâtre brésilien n'a pas de tradition, il répond :

Nous avons, au moins, la tradition : aucun autre pays des deux Amériques ne possède un Martins Pena, dans aucun autre pays on n'a produit un drame ou une comédie qui valent *Mãe* ou le *Demônio Familiar* ; dans aucun autre on ne rencontre un *Fantasma branco* ni une *Torre em concurso* ; dans aucun autre on n'a la présence d'un dramaturge avec la force d'Agrário de Menezes. D'après ce que je sais, aucun pays de l'Amérique du Sud n'a eu d'acteurs indigènes qui se mesuraient, je ne dis pas à un João Caetano, mais à un Joaquim Augusto, une Ismênia [dos Santos, 1840-1918], une Clélia, un Vasques, un Xisto Bahia. – Non, mon cher collègue, nous avons des traditions de théâtre, des traditions très respectables [...] ²⁶⁹.^[267]

Mais comment réussit-il à contenir tant bien que mal ces forces centrifuges et à continuer de monopoliser le poste de référence en matière théâtrale ? À notre avis, la réponse est moins dans son argumentation que dans ses actions : c'est par son militantisme en faveur du théâtre national qu'il réussit à surmonter les différences présentes dans la société du spectacle local et à unir tout le monde autour d'une promesse d'un futur meilleur. Or, nous avons vu, dans le deuxième chapitre de cette thèse, que le discours de décadence est en soi un appel non seulement à l'union, mais aussi à l'action. Pour Artur Azevedo, cette action est représentée surtout par sa campagne pour la construction du Théâtre municipal de Rio de Janeiro.

Tout d'abord, sa croisade pour la construction d'un théâtre subventionné par l'État montre son engagement pour la régénération de la scène nationale : quand Coelho Neto critique Artur Azevedo, « qui devait être à la tête de ceux qui font la campagne pour la réhabilitation du théâtre », celui-ci répond que « personne dans ce pays ne s'est battu avec plus de hardiesse et de sincérité que [lui] pour la cause du théâtre national » et, comme preuve

²⁶⁹ *A Notícia*, 28/07/1898.

qu'il n'a pas renoncé à redresser l'art scénique national, il avance comme argument que, si c'était le cas, il « ne réclamerait pas avec autant d'insistance le Théâtre municipal²⁷⁰. »

En outre, un théâtre subventionné sera la manière de surmonter les différences et les contradictions entre les divers agents de la société du spectacle. D'abord, c'est l'opposition entre les contraintes financières et les souhaits des hommes de lettres de voir le développement d'une haute littérature dramatique nationale qui disparaîtra : « Toutes les fois que j'essaie de faire du bon théâtre, c'est une désillusion pour moi et un sacrifice pour l'imprésario... C'est la raison pour laquelle je réclame le Théâtre municipal²⁷¹ ! » Mais écrivains et comédiens trouveront aussi un terrain commun pour travailler ensemble, puisque, une fois le théâtre construit, « les artistes et les dramaturges apparaîtront comme par enchantement²⁷² » et, jusqu'à la fin de ses jours, il se battra pour que le Municipal soit inauguré par une troupe nationale : « je n'accepte pas de voir cet honneur accordé à des étrangers, pour si célèbres et si illustres qu'ils soient²⁷³. » À ce propos, notons qu'une des premières propositions de théâtre subventionné soumises au gouvernement républicain, présentée par Furtado Coelho au ministre de l'Intérieur, en 1890, avançait comme qu'une de ses fonctions serait de promouvoir « la participation des écrivains et compositeurs nationaux et de garantir à ceux-ci, comme aux artistes interprètes de ses œuvres, un futur tranquille et de l'honneur²⁷⁴. »

Bref, le Théâtre municipal serait la « chapelle » où toute la société du spectacle carioca pourrait oublier ses différences et communier ensemble. Le militantisme d'Artur Azevedo est la manière par laquelle l'auteur arrive à surmonter, de façon assez précaire, les contradictions qu'il doit gérer et le secours de l'État serait la sortie de l'impasse dans laquelle il se trouve.

C. Un monument pour une ville « civilisée » : les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo.

En effet, nous avons vu que la demande d'un théâtre subventionné par l'État était une idée qui apparaissait souvent dans toute discussion autour de la décadence du théâtre national depuis la première moitié du XIX^e siècle. En ce sens, Artur Azevedo n'a fait que prendre le

²⁷⁰ AZEVEDO A., « 17 de fevereiro de 1898 » dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 269-270. « [...] que devia estar à frente dos que fazem a campanha de reabilitação do teatro [...] ninguém neste país se batesse com mais denodo e sinceridade que eu pela causa do teatro nacional. [...] não reclamaria com tanta insistência o encantado Teatro Municipal! »

²⁷¹ *Ibid.*, p. 271. « Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário ... Por isso é que reclamo o Teatro Municipal! »

²⁷² *A Notícia*, 30/12/1897. « [...] os artistas e os dramaturgos surgirão como por encanto [...] »

²⁷³ *O Paiz*, 31/08/1908. « Não me conformo com a ideia de ver essa honra confiada a estrangeiros, por mais célebres, por mais ilustres que sejam. »

²⁷⁴ *Novidades*, 11/03/1890. « [...] promovendo o concurso dos escritores e compositores nacionais e garantindo a estes, como aos artistas intérpretes das suas obras, um futuro tranquilo e honra »

relais des revendications des générations précédentes, mais avec une différence : la question n'est plus dans la sphère nationale, mais dans la sphère municipale (Fig. 11). Cela s'explique par la nouvelle organisation de l'État républicain définie par la Constitution de 1891, qui consacre la décentralisation du pouvoir et l'autonomie politique non seulement des unités fédératives – dès lors appelées « états » –, mais aussi des entités municipales avec la création d'un pouvoir exécutif local²⁷⁵, en même temps que Rio de Janeiro n'est plus le « municípe neutre », mais le « District Fédéral »²⁷⁶.

À Rio de Janeiro, les hommes de théâtre n'attendent pas pour solliciter le secours du régime républicain. Déjà en mars 1890, les journaux cariocas donnent comme certaine l'approbation par le ministre de l'Intérieur d'un projet présenté par Furtado Coelho pour construire un théâtre dramatique et lyrique subventionné par l'État national, qui représenterait préférentiellement des œuvres d'auteurs nationaux²⁷⁷. En 1892, avec un projet présenté par

Figure 11. « Attente anxieuse » [Illustration], *Fon-Fon*, ano VII, n° 43, 25/10/1913.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public. « **Le Théâtre National** – ... Dites-lui [le Conseil municipal], quand il se réveiller, que je suis venu savoir où se trouve mon **Organisation**.

²⁷⁵ NUNES S., « O município na história das constituições do Brasil de 1824 a 1988 », *Cadernos Jurídicos*, n° 52, 2019, p. 153–68; MELLO D., « Governo e administração municipal: a experiência brasileira. », *Revista de Administração Pública*, v. 35, n° 2, 2001, p. 79–96.

²⁷⁶ MOTTA M., « O lugar da cidade do Rio de Janeiro na federação brasileira: uma questão em três momentos », 2001, Disponible sur <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6799> (visité le 22/07/2020).

²⁷⁷ *Novidades*, 11/03/1890 ; *Novidades*, 25/03/1890 ; *Correio Paulistano*, 25/03/1890.

Pedro Américo (1843-1905), on essaie de créer un théâtre « normal » une dernière fois dans la Chambre des députés²⁷⁸, mais aucun de ces projets n’aboutit.

Pendant l’année 1891, c’est la Chambre (*Intendência*) municipale qui est prise d’assaut par les demandes. En février, un certain Edwin Drysdale Filho demande une concession pour construire l’édifice du Théâtre national²⁷⁹. Puis, en juin, c’est le tour du banquier Joaquim Guimarães et de l’ingénieur Luiz Franckel de proposer la fondation d’une entreprise intitulée « Grand Opéra National » [*Grande Ópera Nacional*], un théâtre-modèle avec « toutes les commodités du Grand Opéra de Paris, où ser[ai]ent représentés des opéras nationaux et étrangers, avec le but d’élever le théâtre national et de développer le goût pour les productions nationales », qui compterait, en plus, avec une école de chant et de déclamation, un journal illustré et où l’on comptait de nommer le président Deodoro da Fonseca comme président honoraire²⁸⁰. Toujours en juin, c’est le journaliste Emílio de Meneses (1866-1918) qui présente à l’intendance municipale une proposition pour « l’embellissement de cette capitale, et pour le progrès de l’art dramatique » : « un grand théâtre qui occupera une superficie très vaste, dans un des lieux les plus beaux de cette ville²⁸¹ », qui serait aussi un centre d’enseignement artistique. Cette même année, nous avons une notice d’un Victor Reis qui se propose de construire le théâtre national²⁸². Bref, l’année 1891 est marquée par un flot de demandes de subventions auprès de l’intendance municipale de Rio de Janeiro pour construire le théâtre national si rêvé par les artistes et dramaturges brésiliens – un phénomène qui, très probablement, a quelque chose à voir avec l’*encilhamento*.

Mais c’est en 1894 qu’on commence à parler, effectivement, de théâtre *Municipal*. Cette année-là est approuvée par le conseil municipal une résolution, qui devient le décret n. 92 du 16 juin 1894, établissant un impôt de 200\$000 réis sur les compagnies étrangères souhaitant se présenter à Rio de Janeiro, qui, en plus, devaient verser 5% de la recette brute de leurs spectacles aux recettes municipales. Les compagnies nationales étaient libres de cet impôt, mais elles devaient quand même donner chaque année un spectacle au bénéfice du projet, spectacle dont la recette serait destinée à la construction et à l’entretien du Théâtre Dramatique Municipal [*Teatro Dramático Municipal*]. De nouveaux impôts sont créés en 1895, cette fois sur plusieurs divertissements, comme les compagnies lyriques, les *corridos*,

²⁷⁸ *ACD*, 1892, vol. III, p. 522-526; vol. IV, p. 69-70; 1893, vol. I, p. 17.

²⁷⁹ *Jornal do Commercio*, 20/02/1891.

²⁸⁰ *Correio Português*, 06/06/1891. « [...] com todas as comodidades estabelecidas na Grande Ópera de Paris, onde serão representadas óperas nacionais e estrangeiras, com o plausível intuito de elevar o teatro nacional e desenvolver o gosto pelas produções nacionais. »

²⁸¹ *Diário de Notícias*, 26/06/1891. « [...] embelezamento desta capital, e pelo progresso da arte dramática [...] um grande teatro que ocupará uma área vastíssima, num dos pontos mais belos da cidade. » Voir aussi *Diário de Notícias*, 20/08/1891; *O Tempo*, 26/08/1891.

²⁸² *Diário de Notícias*, 23/08/1891.

les bals publics et les courses hippiques. Finalement, un théâtre, directement dépendant de la mairie, est officiellement créé par le décret n. 139 du 10 mai 1895 et même l'organisation de la compagnie dramatique pour l'occuper est définie par le décret n. 200 du 31 octobre, tandis qu'un décret d'avril 1898 prévoit le début de la construction du bâtiment 90 jours plus tard²⁸³. Cette année-là, le « Théâtre municipal » apparaît même – et continuera à apparaître les années suivantes – dans la loi budgétaire et de nombreux impôts – rassemblés dans le décret n° 71 du 5 janvier 1898, modifié par le décret n° 446, du 27 juin 1903 – sur les divertissements urbains sont créés pour financer sa création.

Les journaux saluent ces événements comme une victoire d'« Artur Azevedo et de sa campagne durant de longues années »²⁸⁴ et le comédien Antônio de Sousa Martins aurait même été désigné comme son directeur²⁸⁵. Peut-être celui-ci est-il l'« acteur distinct, qui aborde [les conseillers municipaux] tous les jours, » cité dans les débats de la Chambre municipale²⁸⁶. Cela indique que le dramaturge n'est pas le seul à faire campagne par l'intermédiaire de la presse, mais d'autres personnages agissent dans les coulisses du pouvoir municipal pour faire bouger les choses. Toutefois, les discours triomphalistes s'avèrent prématurés.

À São Paulo aussi, dans les années 1890 renaît la discussion autour de la nécessité d'un théâtre pour la ville. Le São José ne semble plus satisfaire aux ambitions d'une élite locale très fière des progrès économiques enregistrés grâce au café et qui cherche à les matérialiser dans le paysage urbain de sa capitale. En outre, ce théâtre semble avoir mal vieilli et les commentaires de l'époque indiquent que ses conditions physiques, acoustiques et même d'hygiène et de confort ne sont pas à la hauteur des nouveaux temps, aussi bien du point de vue politique que social, qui s'ouvrent avec le régime républicain²⁸⁷. La question devient encore plus urgente quand, en 1898, un incendie détruit le São José.

À partir de 1895, le débat devient constant dans la Chambre municipale et nombreuses sont les sollicitations d'entrepreneurs qui demandent des concessions et des expropriations pour donner à São Paulo un grand théâtre. Quelques projets sont vraiment pharaoniques : en 1899, la commission des travaux municipaux rejette une demande de désappropriation de plusieurs terrains dans la rue Barão de Itapetininga faite par l'architecte Giacomo Leoni (?-

²⁸³ *CLMV*, 1892-1894, p. 127-128; 1895-1896, p. 17-19, 154-155, 382-388; 1898, p. 50-51, 175-180.

²⁸⁴ *Cidade do Rio*, 12/05/1895. « [...] Artur Azevedo e sua campanha de longos anos ; »

²⁸⁵ AZEVEDO, A., « 02 de junho de 1898 » dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., p. 281.

²⁸⁶ *Jornal do Commercio*, 19/04/1895. Les références à l'acteur pendant le débat des conseillers – acteur et directeur, qui a travaillé dans des pièces de José de Alencar – permettent de penser à deux personnages, Furtado Coelho et Antonio de Sousa Martins. Mais c'est celui-ci qui sera cité par la presse comme le probable directeur du théâtre municipal.

²⁸⁷ LEVY, A., *Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924*, Thèse en Histoire, Université de Chicago, 2016, p. 89-95.

1901) pour y construire un théâtre, qui posséderait entre quatre et cinq mille places, projet que la commission considère comme « exagéré, disproportionné et donc irréalisable », et qui, par son coût de 12,5 millions de francs, « semble confirmer l'opinion de la Commission que ce projet est en fait impossible à São Paulo²⁸⁸. »

Les initiatives partent aussi des législateurs : déjà, en 1895, une loi (n° 92, du 19 avril) concède l'exemption d'impôts municipaux pendant trois ans à l'entrepreneur qui se propose de construire « un ou deux théâtres ». Étant donné que cette première loi n'est pas suffisante, en 1896, une nouvelle loi (n.° 200, du 20 février) décrète l'ouverture d'un concours pour construire un théâtre municipal. Le gagnant aurait le droit d'exploiter le bâtiment pendant 20 ans, après lesquels il deviendrait propriété de la municipalité, période pendant laquelle il serait exempté de tous les impôts municipaux concernant aussi bien les spectacles que toute autre entreprise ou profession installés dans l'édifice ; en outre, il serait demandé à l'État de São Paulo l'exemption des impôts fonciers et l'entreprise aurait le droit de exproprier les propriétaires du terrain nécessaire pour la construction du bâtiment. Mais faute de candidats, en 1898, une nouvelle loi (n.° 336, du 24 janvier) autorise encore une fois la mairie à ouvrir un concours pour la construction d'« un théâtre ou plus », avec presque les mêmes conditions que la loi antérieure, mais avec une concession d'utilisation du théâtre pendant 50 ans. Selon Amaral²⁸⁹, cette loi avait été votée en fonction d'une proposition présentée par le journaliste João Felício dos Santos, l'architecte Felinto Santoro et l'ingénieur João dos Reis de Sousa Dantas Sobrinho (?-1900) qui, curieusement, ne se présentent pas au concours. Neuf projets sont en compétition²⁹⁰, et le vainqueur est celui du juriste et journaliste José Mariano Correia de Camargo Aranha (1869-1913) et de l'avocat Artur Mesquita Cortines Laxe (1862-1923), mais ils ne réussissent pas à obtenir le capital nécessaire pour l'œuvre. Finalement, la mairie signe un contrat, en 1901, avec Giacomo Leoni, mais celui-ci meurt quelques mois plus tard en Europe, où il est allé chercher des capitaux pour son projet²⁹¹.

Bref, nous voyons que dès les premières années du régime républicain, la construction d'un théâtre devient une question prégnante dans les deux villes, mais pour des raisons diverses : à Rio de Janeiro, il s'agit avant tout d'une question martelée sans cesse par les hommes de théâtre, qui revendiquent un théâtre pour régénérer l'art dramatique national,

²⁸⁸ ACMSP, 1899, p. 169. « [...] exagerado, desproporcionado e portanto inexecúvel [...] parece confirmar a opinião da Comissão de que o seu projeto é de fato um impossível em São Paulo. »

²⁸⁹ AMARAL, A., *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, p. 580-582.

²⁹⁰ AMADO M., *Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias*, Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2016, p. 227.

²⁹¹ Pour un étude sur les règlements autour du Théâtre municipal, voir RIBEIRO, R., « Teatro Municipal de São Paulo: a história a partir da normativa da Câmara Municipal », *ouvirOUver*, v. 12, n° 2, 2016, p. 340-353.

tandis qu'à São Paulo, où il n'y a pas une classe artistique importante et où la plupart des spectacles viennent de Rio de Janeiro ou de l'étranger, ce qui compte, c'est presque exclusivement le monument. Dans la capitale paulista, on observe des choses qui « ne sont pas en accord avec son incessant progrès et civilisation, parmi lesquelles le manque d'un théâtre adapté aux représentations dramatiques et surtout aux représentations lyriques, » ainsi que nous le lisons dans la justification d'un projet de loi présentée en 1895 par José de Paula Queiroz Júnior pour contracter la construction d'un grand théâtre sur le Largo do Arouche qui s'appellerait « Grand Opéra Paulista²⁹². »

Finalement, les deux villes construiront leur théâtre municipal au début du XX^e siècle. À Rio de Janeiro, le pas décisif est franchi en 1902, quand Rodrigues Alves (1848-1919) est élu président et, préoccupé d'attirer des immigrants, il annonce l'assainissement et la transformation de Rio de Janeiro²⁹³. Pour cette mission, il nomme comme maire de la capitale nationale l'ingénieur Francisco Pereira Passos (1836-1913) qui, six mois après le début de son mandat, raconte dans une interview sa volonté de créer un théâtre municipal pour faire de Rio de Janeiro une ville « confortable et heureuse », avec les mêmes plaisirs que ceux que Buenos Aires offre à ses habitants²⁹⁴ » (Fig. 12). La première idée qui circule – et quelques journaux la donnent même comme un fait accompli – est l'acquisition du théâtre São Pedro, alors propriété du gouvernement fédéral, par le municipale pour y créer le théâtre municipal, mais, en avril 1904, la mairie lance un concours pour choisir le projet du nouveau théâtre et la loi n° 1023 du 18 mars 1905 concède le budget nécessaire pour bâtir l'édifice, qui sera inauguré le 14 juillet 1909.

Figure 12. « Théâtre national » [Illustration], *Tagarela*, ano II, n° 49, 29/01/1903.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public. « Maintenant, Artur Azevedo a son homme capable de réaliser son ancien rêve. Pas de découragement. Le maire actuel n'a rien à voir avec ceux du passé.

²⁹² *ACMSP*, 1895, p. 57. « [...] que destoam de seu incessante progresso e civilização, salientando-se entre outras a falta de um teatro que se preste para as representações dramáticas e principalmente para as representações líricas [...] »

²⁹³ SANTOS N., *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz*, Rio de Janeiro, Jauá Editora, 2011, p. 64-68.

²⁹⁴ *Gazeta de Notícias*, 04/07/1903.

A São Paulo, étant donné les échecs pour construire un bâtiment par l'initiative privée, la loi n° 643, du 24 avril 1903, projet présenté par le conseiller Pedro Augusto Gomes Cardim, décide la construction d'un théâtre par la mairie, qui ouvrira ses portes le 12 septembre 1911. Pour bien comprendre leur implantation et leur rôle social, il faut aborder brièvement les transformations qui sont en cours dans leur espace urbain respectif.

La ville et son théâtre : les municipaux dans le cadre de l'urbanisation dans la *Primeira República* brésilienne.

Il ne faut pas douter que la transformation de ces deux villes soit née d'un besoin d'adéquation avec l'évolution économique du pays²⁹⁵. Ce développement économique au cours du XIX^e siècle impose de créer de nouveaux modes de fonctionnement et de nouvelles formes pour les espaces urbains brésiliens. Toutefois, selon Cândido Malta Campos²⁹⁶, il y a une différence entre l'urbanisme des centres du capitalisme mondial et celui d'une nation périphérique comme l'était le Brésil. Là où, dans les pays capitalistes avancés, l'impératif sous-jacent de l'urbanisme moderne était la rationalisation de l'espace au profit du capitalisme industriel, dans l'urbanisme périphérique brésilien, au contraire, né sous un modèle économique agro-exportateur, cette composante industrielle fait défaut et les groupes dominants vont chercher à épurer les projets urbanistiques de tout élément qui puisse signifier une rupture avec les structures sociales en place.

En effet, si la position subordonnée du pays dans l'espace politico-économique mondial favorisait le transfert des idées et des contenus de l'urbanisme moderne, sa structure économique, découlant de cette même situation de dépendance, créait une série d'obstacles pour l'accomplissement des principes sociaux et régulateurs qui étaient au cœur même de l'urbanisme européen et nord-américain. Au Brésil, les projets modernisateurs ne partageaient pas les mêmes priorités, telle que le réformisme social, l'intégration fordiste et la rationalisation de l'espace urbain dans l'intérêt du capital productif, car l'application de ces principes n'aurait pas été possible sans des ruptures sociales et économiques impliquant la remise en question des bases de sustentation des propres groupes promoteurs du projet modernisateur.

²⁹⁵ L'argumentation des prochains paragraphes concernant l'urbanisme des deux villes et l'insertion des deux théâtres municipaux dans les travaux urbains de l'époque reprend les idées que nous avons déjà exposées dans POLLETI D., « La mise en scène de la modernité : les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo, » dans BEAUCE P., S. DUBOUILH et C. TRIOLAIRE (éd.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2021, p. 203-22.

²⁹⁶ CAMPOS C., *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 45-50.

Au Brésil, l'urbanisation, au moins jusqu'au début du XX^e siècle, est avant tout une conséquence de l'expansion commerciale résultant de l'intégration du pays dans les circuits d'échanges mondiaux. Elle découle moins d'une expansion du marché national que de l'intensification du commerce international et du développement d'une économie d'exportation de produits tropicaux vers les marchés européens. De plus, c'est exactement à partir de l'installation des grands propriétaires ruraux dans les villes, à la suite du développement des chemins de fer dans la seconde moitié du XIX^e siècle, que l'amélioration de l'espace urbain devient un sujet de préoccupation des élites politiques. Enfin, nous ne pouvons pas oublier que les débuts de l'industrialisation au Brésil entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle sont en grande partie tributaires des capitaux accumulés par les propriétaires ruraux et que même les individus originaires des villes qui réussissent dans des secteurs économiques typiquement urbains ont tendance à établir des liens de famille et d'amitié avec les groupes dominants de l'économie agricole, si bien que leurs gains sont parfois réinvestis dans le milieu agraire. Ainsi, au contraire d'autres espaces dits « modernes », il n'existe pas d'antagonisme entre une bourgeoisie citadine et une aristocratie agraire²⁹⁷ et l'urbanisation ne présuppose pas une rupture politique ou sociale. Bien au contraire, la rénovation urbaine devient un instrument d'affirmation de l'élite déjà en place : il est supposé alors que les bénéfices de la modernité peuvent être adoptés sans préjudice par l'ordre établi. C'est dans ce sens que José Luis Romero affirme l'urbanisation des principales villes de l'Amérique latine à la fin du XIX^e siècle est un effort délibéré des élites locales de se montrer incorporées au monde des nouvelles bourgeoisies européennes, dont le modèle parisien est le paradigme²⁹⁸.

Or, il est évident que l'idée même de modernisation naît du constat que, en observant l'ordre mondial, le pays est en retard. Si l'élite ne veut pas rompre avec cet ordre, car elle en profite, c'est parce qu'elle croit que ce retard peut être comblé par l'importation massive des institutions et des idées des centres « avancés », idées et institutions qui pourtant ont été conçues pour une réalité différente de celle que nous trouvons en Amérique du Sud. Or, cela entérine l'idée du « désaccord » originel au Brésil cher à Roberto Schwarz, dont nous avons parlé dans l'introduction, qui s'ajoute à un certain usage ornemental de la culture qui serait hérité de la tradition coloniale et ibérique²⁹⁹. Or, Romero note dans les transformations des villes latinoaméricaines une tendance au luxe, né d'un besoin d'ostentation exagérée que,

²⁹⁷ COSTA E., *Da monarquia à república...*, op. cit., p. 257-263.

²⁹⁸ ROMERO J., *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008, p. 227-249.

²⁹⁹ SCHWARZ R., *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 13-25.

toutefois, l'auteur considère comme incohérent pour être une imitation d'une forme de vie et de la superposition d'éléments étrangers sur la culture locale³⁰⁰.

Dans ce contexte, les villes étaient vues plutôt comme des centres consommateurs, si bien que les préoccupations liées à la fonctionnalité productive de l'espace, si elles ne sont pas absentes, semblent de moindre importance dans les projets urbanistiques brésiliens au profit de soucis d'ordre esthétique. À la fin, la modernisation sera toujours partielle : la concrétisation des projets modernisateurs sera limitée puisque cela impliquerait le questionnement des bases du propre groupe modernisateur. Mais ces villes sont le point de contact entre la campagne et le marché mondial. À la fois centres d'importation et d'exportation, capitales d'un pays ou d'un État, elles sont les centres financiers où sont signés les contrats et où est assuré le financement des activités du monde rural. Ainsi, la physionomie de la ville n'avait pas qu'une simple importance ornementale ; créer un environnement inspiré de la modernité européenne participait de la légitimation d'une structure économique, comme une preuve de son succès, et d'un certain ordre social. En ce sens, l'intervention urbanistique devient un instrument de connaissance et de construction du monde objectif ; l'espace devient un élément intégrant des configurations sociales et des activités économiques et, surtout, l'adoption des modèles européens définissait le rang des espaces dominants dans la hiérarchie urbaine et commerciale, en particulier pour les secteurs les plus attachés au marché international³⁰¹.

Les lieux de spectacle

Pourtant, s'ils répondent à une même conjoncture économique nationale et internationale, les projets de travaux à São Paulo et à Rio de Janeiro sont sensiblement différents.

À Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil, la rénovation urbaine engagée par le maire Pereira Passos au début du XX^e siècle, signe la première intervention directe de l'État sur l'espace urbain. Elle prend la forme d'un projet d'ensemble qui cherche à modifier aussi bien la morphologie urbaine que son contenu, où l'État promeut la séparation des usages et des classes sociales dans l'espace. En ce sens, la transformation de Rio de Janeiro représente une rupture par rapport au modèle de relation entre l'État et l'urbain qui prévalait depuis le début de la colonisation portugaise en Amérique ; le pouvoir public n'intervenait alors que de

³⁰⁰ ROMERO J., *Latinomérica...*, *op. cit.*

³⁰¹ CAMPOS C., *Os rumos da cidade...*, *op. cit.*, p. 19-24.

manière indirecte, se limitant à régler, stimuler ou interdire les initiatives privées qui constituaient le principal vecteur d'expansion de la ville³⁰².

Pereira Passos s'inspire du Paris haussmannien, ce qui lui vaut son surnom de « Haussmann tropical ». L'appui des hommes de lettres, en particulier des anciens bohèmes, sera presque unanime aux travaux menés par le maire sera presque unanime. Un élément en particulier revient avec insistance sous leur plume : le boulevard. Celui-ci, plus que sa fonction de circulation dans l'espace urbain, était depuis longtemps revendiqué comme un aspect fondamental de leur propre sociabilité, comme si le fait en soi de trouver leurs lieux de rencontre et de travail sur un large et beau boulevard les apportait de l'éclat et de la dignité. Dans le roman *A Capital Federal*, publié comme un feuilleton dans *O Paiz* entre 1892 et 1893, Coelho Neto narre les aventures d'Anselmo Ribas – nom qui sera plus tard réutilisé par l'auteur pour le héros d'*A Conquista* –, un provincial qui arrive à Rio de Janeiro pour un séjour de huit jours et raconte ses impressions sur la ville. Reçu par son oncle, qui s'est enrichi pendant l'*encilhamento* et dont la maison possède tout le confort de la vie moderne, Anselmo est toutefois déçu par ses premières visions de la ville, en particulier par la *Rua do Ouvidor*, le centre de la bohème et point de rencontre des intellectuels. Interpellé par son oncle sur ce qu'il attendait, Anselmo répond :

– Moi ? Une avenue comme celles que j'ai admirées dans des gravures, comme celles que j'ai vues décrites : avec des grandes maisons en forme de palaces, des rues soigneusement chaussées de marbre... architecture et goût, art et élégance, et largeur surtout, mon oncle ; largeur, beaucoup de largeur... [...]
[...] Pour ceux qui n'ont pas vu, pour ceux qui n'ont pas rêvé d'une chose meilleure, la rue est admirable ; mais pour ceux qui peuvent établir des confrontations, pardonne-moi, artère de la civilisation locale, pardonne-moi, avenue de l'élégance et de l'esprit fluminense, tu n'es plus qu'une ruelle étroite et sordide³⁰³.^[268]

Avec Pereira Passos, le rêve de boulevard devient une réalité. La transformation physique de Rio de Janeiro s'articule autour d'un ensemble d'avenues qui, en plus de répondre aux besoins de la circulation, représentent des instruments de politique hygiénique et de mœurs et apparaissent dans la littérature de propagande de l'époque comme le symbole d'une ville « civilisée »³⁰⁴. C'est le cas de l'Avenida Central (aujourd'hui Avenida Floriano) dont l'ouverture occasionne la destruction des quartiers populaires de la région centrale de la ville ;

³⁰² ABREU M., *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, IPLANRIO, 1988, p. 73-79.

³⁰³ COELHO NETO H., *A Capital Federal*, Porto, Livraria Chardron, 1915, p. 78-80.

³⁰⁴ BENCHIMOL J., *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990, p. 226-231.

elle est conçue comme l'axe principal de tout le projet de rénovation urbaine. Son caractère monumental et sa sociabilité en font un symbole de cet espace urbain renouvelé, inspiré de la modernité européenne. Les façades des bâtiments, une célébration de l'éclectisme français, selon Needell³⁰⁵, symbolisent en quelque sorte la victoire définitive des formes et des types de sociabilité importés, qui chassent les traditions locales avec lesquelles ils ont cohabité tout au long du XIX^e siècle, selon le schéma proposé par José Luis Romero pour les villes latino-américaines³⁰⁶. Ce n'est donc pas un hasard si toutes les rédactions des principaux journaux de Rio de Janeiro, ainsi que les principaux lieux de sociabilité des hommes de lettres, comme les cafés et restaurants qu'ils fréquentent, s'installent sur cette avenue, qui supprime la *Rua do Ouvidor* comme point de rencontre de l'intellectualité locale et référence en matière de vie mondaine. Et c'est aussi le lieu le plus évident pour installer celui qui sera le plus important monument de cette ville transformée : le Théâtre municipal, dont l'architecture, inspirée du Palais Garnier, dans un style qu'aujourd'hui nous appelons éclectique et qui reprend les leçons de l'architecture académique française de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁰⁷, en parfaite harmonie avec les façades du nouveau boulevard (Fig. 13). Plus spécifiquement, l'endroit

Figure 13. Teatro Municipal [Reproduction photomécanique], Rio de Janeiro, Papeleria e Typographia Botelho, ca. 1912.



Instituto Moreira Salles, Mestres do Séc. XIX. Reproduit avec autorisation.

³⁰⁵ NEEDELL J., *A Tropical Belle-Époque...*, op. cit., p. 36-45.

³⁰⁶ ROMERO J., *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008, p. 227-246.

³⁰⁷ Pour une description détaillée de l'édifice de l'époque, voir BARRETO P., *Theatro municipal de Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Musso, 1913.

choisi pour le nouvel édifice est la place Floriano où il domine tout un ensemble monumental qui comptait aussi la Bibliothèque nationale, la Chambre municipale (*Palácio Pedro Ernesto*), la Cour suprême nationale (le *Supremo Tribunal Federal*) et le *Palácio Monroe*.

De son côté, São Paulo³⁰⁸ – qui croît à une vitesse extraordinaire entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle³⁰⁹ – ne connaît pas d'intervention des pouvoirs publics sur l'ensemble de la ville ; son expansion relève d'initiatives privées, tandis que la municipalité intervient sur quelques lieux à haute valeur symbolique.

São Paulo a été fondée au XVI^e siècle sur une colline entre deux vallées, celle de la rivière Tamanduateí et celle de la rivière Anhangabaú. Ces limites naturelles, grosso modo ce que l'on appelle le « Triangle historique », ont contenu l'expansion de la ville jusqu'au XIX^e siècle. C'est seulement dans la seconde moitié de ce siècle que nous avons une expansion de São Paulo au-delà des deux vallées, principalement à l'ouest, avec le quartier Campos Elíseos à l'initiative de deux entrepreneurs, le Suisse Frederico Glete et l'Allemand Victor Nothmann (1841-1905), transformant d'anciennes fermes au-delà de la vallée de l'Anhangabaú en lots résidentiels destinés à l'élite économique de la province de São Paulo³¹⁰. Campos Elíseos a été le premier quartier de São Paulo où s'est appliquée la mise en œuvre d'un projet urbanistique moderne, adapté à une vie à l'européenne³¹¹. Une séparation spatiale est créée, donc, entre les deux régions, fait qu'on observe dans le vocabulaire utilisé alors : les régions à l'ouest de l'Anhangabaú deviennent la « ville nouvelle », en opposition au centre historique³¹². La municipalité, en plus de chercher à embellir le centre par la réglementation des constructions et l'imposition de normes esthétiques aux bâtiments, va intervenir plus directement, surtout sur ces espaces que sont les deux vallées, et principalement sur celle de l'Anhangabaú, qui donne sur la région occupée par l'élite et qui, jusqu'au début du XX^e siècle, était encore une région semi-rurale coupant la ville. Déjà, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, les législateurs, conscients que l'effet esthétique de cette vallée occupant l'«

³⁰⁸ Nous reprenons ici la description de l'espace urbain autour du Théâtre municipal de São Paulo que nous avons déjà développé dans POLLETI D., « Les programmes du Théâtre Municipal de São Paulo : théâtre et société dans une modernité périphérique (1911-1922) », *Anais do Museu Paulista*, v. 30, 2022.

³⁰⁹ São Paulo passe d'environ 30.000 habitants en 1870 à presque 250.000 en 1900 et presque 600.000 en 1920.

³¹⁰ Cristina Peixoto-Mehrtens utilise le quartier de Campos Elíseos comme un exemple paradigmatique de l'expansion urbaine de São Paulo : des entrepreneurs privés finançaient leurs propres projets d'ouverture de nouveaux quartiers, pour lesquels ils recevaient des concessions et l'appui de la municipalité qui, ensuite, fournissait ces quartiers avec les services nécessaires, comme transports, eau, police et éclairage, de manière que les frontières entre les compétences publiques et privées étaient brouillées. (PEIXOTO-MEHTENS C., *Urban Space and National Identity in Early Twentieth Century Sao Paulo, Brazil: Crafting Modernity*, Basingstoke; Palgrave Macmillan, 2010, p. 21-25)

³¹¹ CAMPOS C., *Os rumos da cidade...*, *op. cit.*, p. 45-50.

³¹² COSTA L., *O ideário urbano paulista na virada do século: o engenheiro Theodoro Sampaio e as questões territoriais e urbanas modernas (1886-1903)*, São Carlos, RiMa Editora, 2003, p. 58-74. Dans le même temps, la population ouvrière était envoyée de l'autre côté du Tamanduateí.

arrière » de la ville n'était pas des plus plaisants et ne rendait pas justice à la capitale de la province qui allait bientôt devenir la plus riche du pays, cherchaient des solutions pour l'embellir. Mais c'est seulement au début du siècle suivant que la vallée de l'Anhangabaú devient le principal axe d'un projet d'intervention urbanistique conçu par le paysagiste français Joseph Bouvard (1840-1920)³¹³. Le Théâtre municipal, lui aussi inspiré du Palais Garnier et œuvre de Ramos de Azevedo³¹⁴, devait être alors le centre d'un ensemble architectural monumental occupant les deux côtés de la vallée³¹⁵ ; celle-ci serait alors transformée en un jardin bénéficiant de la canalisation du cours d'eau et formerait un décor auquel s'ajouterait le *Viaduto do Chá*³¹⁶ (Fig. 14).

Figure 14. Vue de la ville de São Paulo [Photographie], entre 1921 et 1930.



Arquivo Nacional, Fotografias Avulsas. Domaine public.

³¹³ Sur l'urbanisation de la vallée de l'Anhangabaú et sur le travail de Joseph-Antoine Bouvard à São Paulo, voir SIMÕES JUNIOR J., *Anhangabaú: história e urbanismo*, São Paulo, Editora SENAC São Paulo, Imprensa Oficial, 2003; D'ELBOUX R., « Joseph-Antoine Bouvard in São Paulo, 1911: Antecedent Events and Repercussions », *International Journal of New Technology and Research*, v. 2, n° 5, 2016, p. 56–60.

³¹⁴ Peixoto-Mehrtens (*Urban Space and National Identity...*, *op. cit.*, p. 19-20) considère Ramos de Azevedo comme un des exemples les plus achevés de la génération libérale républicaine, urbaine et bien éduquée, qui monte en importance dans les dernières années de la monarchie. Né à Campinas, il étudie l'architecture à Gand, en Belgique, et, grâce à son excellent parcours universitaire, il a l'honneur d'une exposition à Paris avant de rentrer au Brésil et de devenir de loin le plus important architecte de la São Paulo de la « belle époque ». Personnage fondamental pour la construction du nouveau visage de la ville, aujourd'hui encore nous pouvons apprécier de nombreux bâtiments et monuments dessinés par Ramos de Azevedo, en plus du Théâtre municipal, comme la *Pinacota*, le *Palácio das Indústrias* et le *Mercado Municipal* (voir CARVALHO M., *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Edusp, FAPESP, 1999 ; LEMOS C., *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, Pini Editora, 1993).

³¹⁵ Pour une analyse détaillée de l'architecture du théâtre, ainsi que dans son insertion dans le paysage de la vallée de l'Anhangabaú, voir COSTA R., *Parnaso Paulistano: história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*, Thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

³¹⁶ Projet de l'architecte français Jules Martin (1832-1906) inauguré en 1892, le *Viaduto do Chá*, dont la structure métallique est venue d'Allemagne.

Le Théâtre municipal devient, de cette façon, le principal symbole de l'insertion de São Paulo dans le monde moderne et il représente cette même « fantaisie de civilisation » que son homologue de Rio de Janeiro, mais en un peu plus modeste – et José Luís Romero note, pour les villes latino-américaines en général, que les théâtres sont des lieux des plus représentatifs en ce qui concerne l'exhibition de luxe et de l'imitation des formes de vie européennes dont nous venons de parler plus haut³¹⁷. Toutefois, si le théâtre de São Paulo n'a pas le même raffinement architectural, sa position sur le flanc de la vallée de l'Anhangabaú lui confère un caractère plus autonome et spectaculaire³¹⁸.

Figure 15. « Théâtre municipal » [Illustration], *O Malho*, 11/09/1903.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public.

Un théâtre pour qui ?

Toutefois, ces deux théâtres n'ont pas plu à tout le monde, à commencer par les hommes de théâtre qui, depuis près d'un siècle, se battaient pour la construction d'un « théâtre national », mais qui trouveront les portes de ces monuments fermées : ils seront finalement exclus de cette célébration de la modernité ou de la « civilisation » de ces deux villes.

Une caricature, publiée en 1903 dans *O Malho* (Fig. 15), montre ainsi la silhouette d'Artur Azevedo, qui voit son rêve se concrétiser avec l'annonce de la construction du Théâtre municipal de Rio de Janeiro, mais qui se méfie déjà du projet : comme l'indique la légende du dessin, il dit qu'il n'est plus aussi épris qu'il l'était auparavant. Artur Azevedo exprime lui-même sa méfiance dans un article publié dans le journal *A Notícia*, le 31 janvier 1904 :

Il y a des nuages dans mon contentement : j'aurais voulu que notre cher maire persiste dans l'idée d'acheter le S. Pedro de Alcântara, ou qu'il modifie l'appel à projets pour la construction du Théâtre municipal, de manière à ce que celui-ci, avec

³¹⁷ ROMERO J., *Latinoamérica...*, op. cit.

³¹⁸ CAMPOS C., *Os rumos da cidade...*, op. cit., p. 82-93. Campos récupère l'expression « fantaisie de civilisation » de Jeffrey D. Needell.

ce cadre de scène de 12 à 14 mètres, ne se prête pas exclusivement à l'opéra et aux pièces à grand spectacle. Un théâtre aussi vaste sera l'annihilation de l'idée de réveiller l'art dramatique. Il n'y a pas de comédie capable de résister à cette immensité³¹⁹.^[269]

Le problème aperçu par les contemporains était la monumentalité elle-même de l'édifice, comme nous pouvons le lire dans ce commentaire de l'écrivain et journaliste Lima Barreto :

Le Théâtre municipal ! Il n'est pas viable. La raison est simple : il est trop grand et trop luxueux. Supposons qu'une pièce du plus respecté de nos auteurs remplisse la salle une fois, reçoive un bon accueil de l'opinion, y-aurait-il à Rio de Janeiro et alentours, Méier et Petrópolis inclus, suffisamment de gens en queue-de-pie pour le remplir dix, vingt ou trente fois ? Évidemment non. [...]

On a construit un théâtre rempli de marbres, de complications luxueuses, un théâtre qui exige la queue-de-pie, de hautes toilettes, des décolletés, des coiffures, des diadèmes, des accessoires, et on veut qu'il serve à réveiller l'art dramatique, faisant appel au peuple de Rio de Janeiro. [...]

Pour qu'un tel théâtre puisse se maintenir, il était nécessaire qu'on ait vingt mille personnes riches, vraiment riches, et magnifiques, intéressées par le théâtre en langue portugaise. [...] Or, cela, nous ne l'avons pas³²⁰.^[270]

Tout le monde a compris, dès l'annonce de l'appel à projets pour la construction du nouveau théâtre, que la grandeur et le luxe de l'édifice le rendraient prohibitif pour les artistes nationaux. Les années suivantes, Artur Azevedo, de manière bien ironique, se référerait au Théâtre municipal toujours comme au « somptueux palace » et il prévoyait que la situation de l'art dramatique national serait semblable à celle « de certains gentilshommes qui habitent dans des palaces mais qui n'ont rien à manger³²¹ » étant donné que le projet de la municipalité de Rio de Janeiro ne prévoyait pas la constitution d'une troupe dramatique. Finalement, toutes les peurs des hommes de théâtre brésiliens se sont concrétisées. Les théâtres municipaux ont été utilisés presque exclusivement par les grandes compagnies théâtrales et d'opéra européennes qui visitaient l'Amérique du Sud en tournée, et les artistes nationaux ne trouvèrent presque pas de place dans ces deux maisons de spectacle construites par les municipalités. En 1920, nous lisons dans les pages du journal *O Paiz* :

³¹⁹ Cité par SANTOS N., *Theatro Municipal do Rio de Janeiro...*, *op. cit.*, p. 26.

³²⁰ BARRETO L., *Toda crônica*, vol. I, org. Beatriz Resende et Rachel Teixeira Valença, Rio de Janeiro, Agir, 2004, p. 71-72.

³²¹ Cité par ERMAKOFF G., *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*, Rio de Janeiro, RJ, G. Ermakoff Casa Editorial, 2010, p. 62. « [...] de certos fidalgos que moram em palácios, mas não têm absolutamente o que comer... »

Quand le grand maire Passos a décidé de construire le Théâtre municipal, son initiative a été saluée comme un pas décisif dans la perspective de stimuler le sursaut des arts scéniques au Brésil. Les faits ont nié cruellement cette illusion. Notre embryonnaire art théâtral n'a pas réussi à s'épanouir entre les riches marbres de l'opulent palace de l'Avenue³²².^[271]

De manière semblable, le *Diário Popular*, le lendemain de l'inauguration du Théâtre municipal de São Paulo, se plaignait qu'on « n'ait pas consacré la première soirée à un des compositeurs nationaux, à Carlos Gomes, par exemple, qui, en plus d'être Paulista, exprime vivement les meilleures conquêtes intellectuelles de notre type ethnique, avec son opéra *Il Guarany*³²³. » Il est piquant de constater l'évolution des projets présentés dans les chambres municipales des deux villes.

À Rio de Janeiro, selon le décret n° 92, du 16 juin 1894, les impôts récoltés seraient destinés à la formation du Théâtre *Dramatique* Municipal [*Teatro Dramático Municipal*]. Le décret n° 139, du 10 mai 1895 autorisait le maire à l'*organiser* – et non le *bâtir* – selon les conditions définies par le décret n° 200, du 31 octobre de la même année. Ici, nous voyons qu'il s'agit, effectivement, d'une troupe théâtrale : on fixe que le théâtre municipal aura 10 comédiens et 8 comédiennes, en plus du personnel technique nécessaire pour les spectacles, comme le siffleur, le machiniste, l'agent de billetterie... ainsi que deux professeurs, l'un de prononciation et l'autre de pratique théâtrale. L'année suivante, le 6 mai, le décret n° 257 parle effectivement, pour la première fois, de construire un édifice, pour lequel il autorise l'expropriation de plusieurs propriétés sur la place Tiradentes. Ensuite, le décret n° 252, de 2 juillet 1896, en plus d'ordonner à la mairie de commencer les travaux du nouveau bâtiment dans un délai de 90 jours, donne aussi 60 jours pour que, au cas où il serait possible d'acquérir un des théâtres de la capitale, la troupe prévue par le décret n° 200 du 1895 commence à réaliser des spectacles. Parallèlement, les trois décrets qui visaient l'organisation des impôts sur les divers divertissements de la capitale pour financer le nouveau théâtre montrent une curieuse évolution : les deux premiers (n° 47, du 17 décembre 1896, et n° 71, du 5 janvier 1898) précisent que les impôts sont destinés au Théâtre *Dramatique* Municipal, tandis que le dernier (n° 446, du 27 juillet 1903) cite tout simplement le *Théâtre Municipal* – le mot « dramatique » disparaît. Enfin, le n° 1023, du 18 mai 1905 ne parle que des travaux pour bâtir l'édifice, et ne dit rien sur les spectacles ou sur sa destination.

³²² *O Paiz*, 29 juin 1920.

³²³ Cité par BERNARDES M., *O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*, Thèse em Histoire sociale, Unicamp, 2004, p. 24. « Pena que não se consagrasse a primeira noite a um dos compositores nacionais, a Carlos Gomes, por exemplo, que, além de paulista, exprime vivamente as melhores conquistas intelectuais do nosso tipo étnico, com sua ópera *O Guarani*. »

À São Paulo, si la préoccupation première a toujours été le monument, on observe quand même une préoccupation artistique au départ. La loi n° 200, de 20 février 1896, après avoir défini que le nouveau bâtiment devrait être grand et construit selon les systèmes les plus modernes et les plus avancés, être éclairé à l'électricité, et posséder des jardins et des salles luxueuses, n'oublie pas d'imposer quelques conditions pour promouvoir l'art national : le concessionnaire devrait réserver une partie de l'édifice pour l'installation des conservatoires dramatique et musical qui seraient créés par la Chambre municipale, en plus de donner trois spectacles annuels au bénéfice des meilleures élèves de chaque conservatoire, ainsi que de l'auteur national de la meilleure pièce de l'année selon le choix d'une commission qui serait créée à ce propos ; en outre, trois mois de chaque année seraient réservés pour la saison d'une compagnie dramatique en langue nationale qui jouerait préférentiellement des pièces d'auteurs brésiliens. Ensuite, la loi n° 336, du 24 janvier 1898, allège considérablement ces exigences : le concessionnaire ne doit que réserver des salles du bâtiment pour l'installation d'*un* (et non *des*) conservatoire dramatique et musical. Finalement, la loi n° 643, du 24 avril 1903, autorise tout simplement le maire à commencer les travaux – aucune référence à des questions artistiques n'est faite.

Bref, dans les deux cas, les premiers projets de théâtres municipaux montrent au départ une certaine préoccupation pour contribuer à l'élévation de l'art dramatique national et servir d'appui aux artistes et auteurs nationaux. Cependant, ces préoccupations ont tendance à disparaître avec le temps pour ne laisser que le bâtiment-monument, symbole du progrès d'une ville qui coupe ses amarres avec son passé et entre dans une nouvelle ère, aussi bien pour sa valeur esthétique – le Municipal de São Paulo « atteste, dans la grandeur et la magnificence de ses lignes architecturales, la richesse de São Paulo et souligner une nouvelle phase, prometteuse des plus féconds résultats dans notre vie artistique et culturelle³²⁴, » selon un commentaire de l'époque – que pour le progrès technique qu'il représente – même avant l'inauguration du Municipal de Rio, les journalistes narrent leurs visites au système de ventilation et à l'usine électrique du théâtre, deux éléments du bâtiment qui sont vantés par João do Rio dans son mémorial du théâtre³²⁵. La lumière électrique – dont l'usage est encore assez réduit dans les deux villes, mais qui a été installée dans ces lieux hautement symboliques que sont les théâtres municipaux et l'Avenida Central – fait désormais partie intégrante du tableau spectaculaire esquissé par la chronique mondaine. La lumière, qui fait briller les bijoux sur les peaux blanches exposées par le décolleté des femmes – dont le contraste avec

³²⁴ Cité par CAMARGOS M., *Theatro Municipal de São Paulo: 100 anos: palco e plateia da sociedade paulistana*, São Paulo, Dado Macedo Edições, 2011, p. 30.

³²⁵ BARRETO, P., *Theatro Municipal do Rio de Janeiro...*, *op. cit.*, p. 123-125.

l'habit noir du public masculin est toujours souligné –, qui fait briller les yeux, qui donne une impression fantasmagorique au bâtiment, de même que la lumière des phares des voitures, tout cela contribue à créer une atmosphère plus ou moins onirique, plus ou moins fantastique. João do Rio ne cache pas son enthousiasme devant tant d'éclat :

[...] L'aveuglante vibration des lampes électriques qui jettent sur le marbre la symphonie changeante des reflets. Le grand Rio est réuni dans la salle – depuis le Président de la République à la plus belle dame, toutes les autorités : celles du gouvernement, de la beauté, du talent, de l'industrie, et dans cette splendide corbeille la lueur des yeux féminins, le scintillement des gemmes ardentes et les vibrations de la lumière font une atmosphère enivrante, dans laquelle on souhaite vivre pour toujours³²⁶.^[272]

Cette enivrante atmosphère féérique est synonyme de modernité et prouve que la ville fait partie du monde « civilisé », comme on peut le lire dans les pages du journal *O Estado de São Paulo* :

[...] Après le spectacle, à la sortie du Municipal, une foule descend l'imposant escalier déjà illuminé par les ampoules qui commencent à être allumées sous l'indécision du crépuscule et se répand par la place, réveillant le *Viaduto do Chá* et l'entrée du *Triângulo*. Les automobiles qui traversent avec difficulté les alentours du théâtre mettent sur les figures féminines les reflets irisés et opalescents de leurs réflecteurs, une rumeur étouffée de conversations et de rires discrets, des silhouettes qui accentuent, comme dans un cinématographe, la noble distinction de leurs lignes, tout un tableau mouvementé et impressionnant que seules les grandes villes civilisées peuvent offrir³²⁷.^[273]

Bref, les théâtres municipaux servent à cultiver une « fantaisie de civilisation », ils expriment une certaine idée de modernité et veulent symboliser l'appartenance de ces deux villes au monde « civilisé » non seulement par leur monumentalité, mais aussi par la création d'une ambiance en quelque sorte onirique, capable de transporter les spectateurs à une autre réalité. Mais l'enjeu est aussi politique dans un espace mondialisé de plus en plus unifié du point de vue économique et culturel, l'appropriation des attributs des « centres modernes » est essentielle pour l'affirmation du rang de la ville sur le plan national et international. À ce propos, notons combien les chroniqueurs de São Paulo n'hésitent pas à comparer « leur » théâtre à son homologue carioca. Jorge Americano (1891-1969) écrit par exemple :

³²⁶ *Gazeta de Notícias*, 18/07/1909

³²⁷ *O Estado de São Paulo*, 19/10/1919

Je le trouve [le Théâtre municipal de São Paulo] plus élégant que le Municipal de Rio de Janeiro, qui est trop lourd et de mauvais goût. À quoi ça sert d'avoir dépensé 12 mille contos pour sortir ce gâteau. Il est très riche en marbre et en ornements dorés, mais il ressemble à une tortue noire.

Voyez le nôtre. Il est couleur crème, clair, léger et élégant. On a dépensé 12 mille contos à Rio et nous en avons dépensé trois mille³²⁸.^[274]

In fine, ce qui compte vraiment est le regard de l'autre, surtout de l'étranger qui visite le pays. Un théâtre est « une attestation de l'indéniable goût artistique, de la richesse et de l'initiative des Paulistas devant leurs visiteurs et le monde civilisé³²⁹ », selon un conseiller municipal de São Paulo en 1895.

Les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo, les plus importants monuments construits à cette époque dans ces villes, sont représentatifs d'un projet de modernisation mené par une élite à qui profite l'ordre mondial et qui, pour cette raison, ne provoque pas de ruptures sociales et exclut de nombreux secteurs de la société. Par conséquent, ces théâtres montrent aussi les limites et les contradictions de ce même projet, ainsi que son caractère exclusif. Ils montrent combien le spectacle devient un enjeu d'hégémonie politique mais, en même temps, en excluant les artistes nationaux, ces théâtres mettent en évidence la contradiction de base du processus de modernisation périphérique par lequel passe le pays à cette époque : chercher le « moderne » par l'imitation des centres capitalistes avancés signifie réaffirmer sa position périphérique et de dépendance.

La modernité et ses exclus : l'inauguration et les protestations

Les inaugurations de ces deux théâtres sont donc le moment de célébration de la modernité ou de la « civilisation » de ces deux villes. Selon *A Tribuna*, toute l'inauguration

[...] parlait de notre progrès, de notre avancement, de notre culture spirituelle, de la civilisation de nos mœurs, de la recherche de notre goût : l'édifice s'harmonise avec notre société, la société qui fait honneur au grand sacrifice du pouvoir municipal, donnant à la ville ce riche monument et faisant taire les vieux regrets de Rio de Janeiro de ne pas posséder une salle de spectacle digne de son développement³³⁰.^[275]

À São Paulo, l'inauguration est la « fête de la civilisation d'un peuple » et un « véritable succès, mettant en évidence l'avancement de notre culture », et le nouveau théâtre

³²⁸ AMERICANO J., *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*, São Paulo, Carrenho Editorial, 2004, p. 224.

³²⁹ *ACMSP*, 1895, p. 57. « [...] un atestado do inegável gosto artístico, riqueza e iniciativa dos paulistas perante seus hóspedes e o mundo civilizado. »

³³⁰ Cité par SICILIANO T., *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo...*, *op. cit.*, p. 46.

était, pour les presque 20.000 personnes qui accompagnent l'inauguration à l'extérieur, une « majesté qui symbolise [...] la rayonnante conquête de sa culture, de sa civilisation³³¹. »

Toutefois, ces discours triomphalistes ne racontent pas toute l'histoire : les inaugurations ont été des événements qui ont connu beaucoup d'improvisation. À São Paulo, le bâtiment a été terminé en août 1911, mais aucun spectacle n'était prévu pour son inauguration – et le théâtre n'avait ni troupe dramatique, de chant ou de ballet, ni orchestre, ni chœur... Par chance, l'imprésario Celestino da Silva (?-1916) a trouvé en Argentine la troupe du célèbre baryton Titta Ruffo (1877-1953), qui a accepté d'inaugurer le nouveau théâtre. Toutefois, il suggère pour la première la pièce *Hamlet*, d'Ambroise Thomas (1811-1889), son rôle favori, mais qui n'avait pas l'éclat attendu et dont le choix provoquait des protestations de quelques nationalistes, qui voulaient inaugurer le nouvel édifice avec un opéra de Carlos Gomes. Mais Ruffo n'avait aucune pièce du compositeur paulista dans son répertoire. Un accord fut trouvé : l'orchestre jouerait l'ouverture d'*Il Guarany* avant *Hamlet*, faisant de Carlos Gomes le premier compositeur écouté dans le théâtre. Mais d'autres problèmes surviennent : l'inauguration, prévue pour le 11 septembre, dut être reportée pour le lendemain parce que le bateau qui apportait les décors d'Argentine n'était pas arrivé à temps. Le jour même, le spectacle commence avec un retard de presque deux heures et l'opéra n'a pas été joué entièrement à cause de l'heure avancée³³².

À Rio de Janeiro la situation est même plus tendue non seulement parce qu'on organise l'inauguration à la dernière minute, mais aussi parce que la classe artistique locale, presque absente à São Paulo, proteste vivement contre les plans.

Les artistes brésiliens et l'inauguration du Théâtre municipal de Rio de Janeiro

Déjà, en 1905, Artur Azevedo exprimait son inquiétude avec l'inauguration du Municipal de Rio de Janeiro, puisque personne ne semblait préoccupé d'organiser une troupe pour cet événement. Il suggère qu'on profite de la présence à Rio de Janeiro de Lucinda Simões (1850-1928) – comédienne portugaise, une des plus célèbres de l'espace lusophone à l'époque – pour lui confier l'organisation d'une compagnie pour le futur théâtre :

Il me semble que le Théâtre municipal continuera sans que personne, sauf moi, *ut falabrahunt* [sic], se soucie des moyens d'organiser une compagnie que puisse

³³¹ *O Estado de São Paulo*, 13/09/1911. « Festa civilização de um povo [...] verdadeiro sucesso, pondo em evidência o adiantamento da nossa cultura. [...] majestade que simboliza [...] a radiosa conquista da sua cultura, da sua civilização. »

³³² CASOY S., *Ópera em São Paulo, 1952-2005*, São Paulo, EDUSP, 2006, p. 24.

l'inaugurer, question qui devrait être traitée à l'occasion de la fête de la première pierre et non du toit.

Il serait, vraiment, regrettable qu'on perde la chance qui s'offre à nous, par un heureux hasard, d'avoir la présence de Lucinda Simões dans cette capitale, de faire quelque chose de viable, sans aucun sacrifice touchant les coffres municipaux.

Encore une fois, je le dis : que l'on confie à l'éminente artiste la charge d'organiser, de diriger [...] une compagnie dramatique destinée à inaugurer le monument, et, cet accord conclu, on disposera d'un beau groupe d'artistes disciplinés, fougueux, pleins de respect pour le public et pour l'art³³³.^[276]

Il suggère aussi une pièce brésilienne : *O Contratador de diamantes*, d'Afonso Arinos (1868-1916). Ainsi, grâce au Municipal, d'autres dramaturges apparaîtraient, stimulés par ce premier succès.

Toutefois, la première idée à circuler en 1909 est l'inauguration du théâtre par la troupe de la comédienne française Gabrielle Réjane (1856-1920), ce qui provoque de vives réactions dans la presse et dans le milieu artistique, soit de la part de nationalistes qui n'acceptent pas de voir le plus grand théâtre brésilien inauguré par des artistes étrangers représentant des œuvres étrangères, soit de la part des artistes nationaux qui jugent avoir le droit d'inaugurer un théâtre pour la construction duquel ils avaient payé des impôts pendant plusieurs années. La question devient chaude pendant les mois qui précèdent l'inauguration, nous trouvons de nombreux textes dans les journaux qui abordent le sujet. Une lettre d'un certain Cunha Júnior dans la *Gazeta de Notícias*, qui vient au secours des artistes nationaux, rappelle l'initiative du théâtre de l'Exposition nationale de 1908 d'Artur Azevedo :

Quand le regretté Artur Azevedo, grâce à sa ténacité, a réussi à implanter dans le milieu des palaces dorés de l'Exposition ce grand édifice, destiné à mettre en valeur les auteurs et les artistes dramatiques brésiliens, beaucoup de monde a reçu cette louable initiative avec un sourire d'incrédulité et quelques pessimistes ont prédit un échec retentissant.

Toutefois, la tentative a été couronnée du plus brillant succès et, la presse, unanime, a proclamé la renaissance du théâtre national.

Les pouvoirs publics n'ont pas pu ou n'ont pas voulu continuer l'œuvre du grand dramaturge. Après la fermeture de l'Exposition et la mort d'Artur Azevedo, les artistes se sont trouvés désemparés et, faisant marche arrière face à l'invasion étrangère, qui leur a pris tous les théâtres, ils se voient maintenant dans la plus précaire situation. Un seul théâtre leur reste encore – le Municipal – mais celui-ci a été livré à un monsieur, pour être inauguré par une compagnie étrangère. [...]

³³³ AZEVEDO A., « 5 de janeiro de 1905 » dans Neves, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 536.

Mais les comédiens nationaux ne possèdent pas ce raffinement d'art avec lequel les artistes d'importation éblouissent certains tempéraments « smarts », imprégné d'un faux « boulevardisme » parisien³³⁴. [...] [277]

Ici, nous notons, d'abord, l'image d'un Artur Azevedo rassembleur, qui a réussi à unir, dans le théâtre de l'Exposition, auteur et comédiens, une initiative qui n'a pas eu de continuation, puisque les artistes, surtout, se sont trouvés sans leur protecteur après la mort du dramaturge, ce dont se sont désolés les comédiens eux-mêmes : l'actrice Lucilia Peres (1882-1962), dans une interview quelques mois avant l'inauguration du théâtre Municipal, dit que celui-ci a été « un pillage infligé aux artistes nationaux. Après le coup de la mort d'Artur Azevedo, ce contrat [louant le théâtre] a été le coup de miséricorde pour le théâtre national. On vient de le tuer³³⁵. »

Les artistes se rassemblent et expriment leurs revendications. La commission dirigeant le *Centro dos Atores e Auxiliares de Teatros*, présente au Conseil municipal une représentation délégation qui, « au nom de toute la classe théâtrale », fait savoir aux conseillers la « situation affligeante dans laquelle se trouve, dans notre patrie, le théâtre national. » Après un bref exposé sur le manque d'écoles pour former les acteurs et la situation précaire, voire « dans les limites du désespoir et de la misère » dans laquelle ils se trouvent, les représentants des artistes critiquent vivement la concession du Municipal, qui, « construit avec l'aide de nos artistes, où ils avaient le droit de trouver une école et un abri, qui devrait représenter pour eux le plus grand espoir et le plus glorieux modèle, » sera donné aux compagnies étrangères, ces mêmes compagnies qui « tirent le moyen de gagner [leur] pain [des artistes] et de beaucoup de familles que les acteurs soutiennent avec leurs efforts, [les] laissant sans toit et sans travail³³⁶ ! »

Toutes ces plaintes ont quand même obtenu un succès relatif : on a décidé que le programme de la soirée d'inauguration serait entièrement composé de pièces et d'artistes nationaux. D'abord, l'hymne national serait suivi par le discours d'inauguration d'Olavo Bilac. Ensuite, on exécuterait le poème symphonique *Insônia*, de Francisco Braga (1868-1945), professeur de l'*Instituto Nacional de Música*. Après l'entracte, le programme prévoyait un extrait de l'opéra *Condor*, de Carlos Gomes, et la pièce en un acte *Bonança*, de Coelho

³³⁴ *Gazeta de Notícias*, 29/05/1909.

³³⁵ *A Vida Elegante*, n. 2, 25/03/1909. « [...] um esbulho feito aos artistas nacionais. Depois do golpe da morte de Artur Azevedo, foi esse contrato o tiro de misericórdia para o teatro nacional. Acabaram de matá-lo. »

³³⁶ *A Imprensa*, 29/05/1909. « [...] momento aflitivo que atravessa em nossa pátria, o teatro nacional. [...] construído avec o auxílio dos nossos artistas, onde eles tinham o direito de encontrar uma escola e um abrigo, que deveria representar para eles a maior esperança e o mais glorioso padrão [...] nos tiram o meio de ganhar nosso pão e de muitíssimas famílias que os atores mantêm com o seu esforço, deixando-nos sem casa e sem trabalho! »

Neto, représentée par la *Companhia Dramática Artur Azevedo*. Enfin, la dernière partie serait occupée par l'opéra en un acte *Moema*, de Delgado de Carvalho (1872-1921) – ancien bibliothécaire de l'*Instituto* qui avait écrit la musique de la pièce *Hóstia*, texte de Coelho Neto, représentée par le *Centro Artístico* en 1898. Comme nous voyons, une soirée dominée par la clique qui avait l'hégémonie sur la littérature et la musique – représentée, respectivement, par les anciens bohèmes embourgeoisés devenus membres de l'ABL et par l'*Instituto Nacional de Música* – qui s'était réunie autour du *Centro Artístico* une décennie plus tôt. Cependant, une fois le théâtre inauguré, les Brésiliens devraient céder la place aux étrangers : le lendemain, la scène serait occupée par la troupe de Réjane, ce qui déplaisait surtout aux comédiens brésiliens, qui ne se satisfaisaient pas d'une seule soirée dans le théâtre qui, pour eux, pouvaient représenter le salut professionnel.

Le discours d'inauguration, prononcé par Olavo Bilac, est intéressant puisqu'il esquisse très bien les traits de la culture et de l'identité officielles brésiliennes de l'époque, ainsi qu'une ligne d'exclusion entre ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas faire partie de cette célébration de la civilisation carioca qu'a été l'inauguration du Municipal. Il commence par inviter les spectateurs à un voyage – « transportez-vous avec moi jusqu'à une lointaine civilisation... » – qui commence dans la Grèce ancienne, passe par Rome, l'Europe médiévale, les Pays-Bas, l'Italie, la France du XVI^e siècle... pour montrer combien le théâtre participe à la « civilisation », avant d'arriver au Théâtre municipal. L'objectif est évident : établir la filiation de la culture brésilienne par rapport à la civilisation occidentale, en cohérence avec le cosmopolitisme des auteurs de l'époque, dont elle est fille par le Portugal. Ainsi, après avoir établi l'évolution de l'art dramatique en Europe, il élabore le même schéma pour le Brésil :

Mais attardons-nous maintenant quelques instants sur notre race et notre langue, dans cette nuit où l'on inaugure dans la capitale du Brésil le Palace du Théâtre. Déclarons bien haut que ce palace n'apparaît pas précoce et inexplicable, sans traditions qui lui dorent l'existence, sans une histoire qui lui donne des droits de cité dans la ville. Notre théâtre est né au XV^e siècle, dans la métropole dont nous avons hérité le génie et la langue. [...] Transplanté au nouveau monde, le théâtre de notre langue a eu la même évolution : le peuple humble des campagnes conserve encore la tradition des autos mystiques du XVI^e siècle [...] ; au cours des deux siècles suivants se sont imposées la comédie et la tragicomédie, où excelle le grand et malheureux Antonio José ; après, avec la réforme romantique, Gonçalves de Magalhães, Porto-Alegre et Gonçalves Dias dans le drame, et Martins Pena dans la comédie, précèdent Alencar et Macedo, et préparent l'avènement du théâtre d'aujourd'hui, dans lequel brillent déjà autant de noms de jeunes écrivains, et où

l'amour de notre cher Artur Azevedo, qui devrait être l'inaugurateur de ce palace, s'est tellement engagé³³⁷ [...] [278]

Or, nous avons vu que le discours de décadence est aussi une manière de se créer une histoire, une accumulation qui sert de base pour une tradition qui, en dernière instance, donne au théâtre brésilien une portée et un éclat internationaux. En ce sens, l'écrivain Olavo Bilac considère le Théâtre municipal de Rio de Janeiro aussi comme une célébration de la dramaturgie, c'est-à-dire d'une partie de la littérature, brésilienne – Bilac parle des « serviteurs de notre théâtre » et de nombreux drames et comédies qui peuvent alimenter le répertoire des compagnies nationales qui, au futur, travailleront dans ce théâtre, ce qui montre la « valeur de l'intelligence brésilienne ». Une intelligence qui est au diapason de la ville, qui montre dans le bâtiment et dans la « brillante réunion » de l'inauguration qu'elle possède une « culture bien définie et bien consciente ». Ensuite, il répond aux critiques faites à l'encontre du Municipal, en particulier le fait qu'il sera donné à une troupe étrangère le lendemain :

Qu'on ne profite pas, comme argument contre cette création, du fait que, après cette fête d'inauguration, le théâtre sera donné à une compagnie étrangère ; qu'on ne dise pas que la ville a voulu avoir le temple avant d'avoir la religion, et que dans la maison somptueuse aujourd'hui inaugurée réside le symptôme d'une funeste mégalomanie.

La religion existe, et on attendait son temple ; et le faste n'est jamais excessif, ni n'est condamnable la somptuosité, quand on veut héberger dignement l'esprit et la culture d'un pays. La religion, qui dans ce cas est l'art national, existe, et aujourd'hui encore elle va se manifester dans l'excellence d'une composition dramatique brésilienne, et dans le brio de compositions brésiennes, du genre musical, genre analogue au dramatique, et dans lequel, pour ne parler que des compositeurs morts, tant de fierté ont donné au Brésil José Mauricio, Francisco Manuel, Carlos Gomes et Leopoldo Miguez. Une fois la maison fondée, on y ajoutera l'école, et de l'école sortira la théorie des artistes. Il serait absurde qu'on fondât la maison du théâtre, quand on pouvait compter avec un théâtre exclusivement, entièrement nôtre, non seulement par le répertoire des pièces mais aussi par la nationalité des comédiens. D'abord, l'histoire du théâtre est une longue série d'imitations littéraires, dans lesquelles le génie de chaque peuple appréhende et perfectionne les legs artistiques du passé, de manière qu'il [...] est impossible de définir avec précision ce qui est un théâtre rigoureusement national ; cette prétention serait ridicule dans une civilisation, qui est une des dernières à être née [...] Et, en outre, il serait risible de vouloir fermer les ports de notre intelligence au

³³⁷ O Paiz, 15/07/1909. Pour l'intergralité du discours, voir l'annexe 14.

commerce des lettres étrangères, cent ans après le décret qui a ouvert les ports de notre côte aux bateaux marchands de tout le monde³³⁸ !...^[279]

Enfin, il parle du public, puisque le théâtre est le « lieu où l'on renforce et évalue les relations sociales, le jardin dans lequel on cultive cette sensible plante de la sociabilité. » Le théâtre est « le salon noble de la ville, son forum social, l'arène élégante ont lieu les tournois de la mode, de la grâce, de la conversation et de la courtoisie³³⁹. »

Le discours d'Olavo Bilac est intéressant parce qu'il montre combien l'inauguration du Théâtre municipal de Rio de Janeiro concentre, en quelque sorte, tout ce qui a été discuté dans ces trois premiers chapitres, raison pour laquelle nous voulons clore cette première partie de notre thèse avec cet événement. D'abord, évidemment, la corrélation entre le théâtre et le niveau de la « civilisation » du pays, une civilisation qui peut bien apparaître aux yeux de beaucoup comme une simple façade, puisque le théâtre est censé représenter un éclat artistique national qui est bien au-delà de la réalité, bien plus mesquine si l'on observe le quotidien des artistes et des scènes locales, ce qui ferait de ce bâtiment un monument creux – une critique qui pouvait être faite à propos du théâtre de São Paulo, aussi. Il s'agit d'une critique qui apparaît souvent dans les débats de l'époque et à laquelle Bilac essaie de répondre. Dans la revue *Careta*, par exemple, nous trouvons le dialogue suivant :

- Le Théâtre national renaît !
- Comment ! Si les affiches de tous les théâtres annoncent des pièces étrangères.
- Je vous dis que le Théâtre national renaît.
- Comment ! S'il n'y a pas, actuellement, dans nos théâtres, un seul acteur national.
- Mais voyez le Théâtre municipal. Quel formidable édifice³⁴⁰ !^[280]

Une critique qui fait écho aux censures imposées aux travaux de rénovation urbaine de Pereira Passos en général, qui serait trop préoccupé de donner à Rio de Janeiro un visage européen sans pour autant résoudre les problèmes quotidiens concrets de la majorité de la population. Le Théâtre municipal est une « œuvre luxueuse, sans aucune relation avec l'assainissement de la ville³⁴¹ ». Et il est piquant de constater que Olavo Bilac lui-même, quelques années plus tôt, trouvait un « contresens dans le fait que le conseil municipal cherche à régénérer le théâtre,

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.* « [...] o lugar em que se estreitam e apuram as relações sociais, o horto moral em que se cultiva essa melindrosa planta da sociabilidade [...] O teatro é ainda hoje o salão nobre da cidade, o seu forum social, a arena elegante em que se travam os torneios da moda, da graça, da conversa e da cortesia »

³⁴⁰ *Careta*, n. 64, 21/08/1909.

³⁴¹ *Jornal do Commercio*, 30/04/1905 dans BRENNAN G., *O Rio de Janeiro de Pereira Passos...*, *op. cit.*, p. 340. « [...] obra luxuosa, sem nenhuma relação com a do saneamento da cidade [...] »

quand il ne traite pas de l'assainissement de la ville » et qu'il serait préférable de « rester privé de théâtre, pourvu qu'on soit privé de la fièvre jaune aussi³⁴². »

Puis, la question d'une mémoire de la littérature – une dramaturgie, en particulier, et, dans le discours, de la musique aussi – nationale, d'un passé hérité par Bilac et ses collègues et qui sert donc de base pour leur position dans la république mondiale des lettres. Une littérature dont l'éclat peut être attesté par la grandiosité elle-même du théâtre qui est inauguré, qui sert alors non seulement de « chapelle » où tous les fidèles du théâtre national communient, mais aussi de véritable temple de la culture nationale. Dans ce temple,, on a une communion à laquelle participent l'élite politique, qui dans ce grand palace, témoigne du succès de son modèle de gouvernance ; l'élite sociale et économique qui avait les moyens de se payer les billets onéreux du spectacle inaugural et qui gagne un honorable espace de sociabilisation, de construction d'un entre-soi et de distinction ; et, enfin, les hommes de lettres et les musiciens qui font partie ou qui sont proches des institutions officielles créées sous le régime républicain. Tous ensemble célèbrent la fantaisie d'un pays « moderne » ou « civilisé », qui rayonnera à travers le monde grâce à ce majestueux bâtiment...

Cependant, les portes du temple ne sont pas ouvertes à tous. Nous verrons dans la deuxième partie que même les écrivains et les musiciens qui, maintenant, participent à la fête auront un espace assez réduit dans la programmation de cette salle de spectacle. Mais d'autres se trouveront encore plus éloignés, à commencer par les comédiens brésiliens qui, d'après le discours de Bilac, tout simplement n'existent pas : ils seront créés par le Théâtre municipal. Mais aussi, des voix critiques à l'égard du « somptueux palace » se lèveront au sein de la république des lettres.

Lima Barreto et Oscar Guanabara : des critiques du Théâtre municipal de Rio de Janeiro

Lima Barreto sera un des écrivains les plus critiques à l'égard du Théâtre municipal et il reviendra souvent dans ses chroniques à ce sujet. Son opposition au majestueux monument de l'*Avenida Central* est complémentaire de son regard critique face aux transformations urbaines de Rio de Janeiro à l'époque, dont les censures assument une tonalité sociale : au contraire de ses collègues de l'ABL³⁴³, il sera un des rares écrivains à dénoncer les injustices et les exclusions opérées par le régime républicain³⁴⁴. La transformation matérielle de la ville

³⁴² *Gazeta de Notícias*, 29/02/1896. « [...] um contrasenso é que o conselho municipal se meta a regenerar o teatro, quando não trata de sanear a cidade [...] ficamos privados de teatro, contanto que também ficássemos privados de febre amarela. »

³⁴³ Voir TENÓRIO G. et C. GUEDES, « A Dupla face da cidade: o Rio de Janeiro nas crônicas do início do século XX. », dans *XVII ENANPUR*, 2017.

³⁴⁴ ORNELLAS C., « Lima Barreto, cronista do protesto eterno, » *Revista USP*, n° 69,2006, p. 197-205.

sera la cible de la plume de l'auteur, ainsi que les nouvelles mœurs qui accompagnent la création de ce nouvel espace urbain, la frivolité des élites qui construisent cette ambiance à l'europpéenne, ainsi que les écrivains qui sont acceptés dans les cercles de l'élite locale, sont des cibles du regard ironique et désenchanté de Lima Barreto. Un désenchantement qui, sans doute, dérive du point de vue extérieur de quelqu'un qui se trouve en situation de marginalité dans le champ littéraire, ce qui est souvent thématiqué dans ses romans, comme dans *Triste fim de Policarpo Quaresma*, où la malheureuse trajectoire du protagoniste – un petit bureaucrate, personnage qui revient souvent dans les œuvres de l'auteur, ce qui fait écho à sa propre vie – contraste avec l'optimisme qui contamine la *Belle Époque* brésilienne³⁴⁵. Au centre de la ville, il oppose les quartiers périphériques, les *subúrbios*, comme le décor préférentiel de ses romans, qui peuvent être vus comme le prisme par lequel Lima Barreto interprète et construit sa relation avec la réalité³⁴⁶. En effet, le discours est ambigu : le *subúrbio* peut représenter une pureté originelle qui n'a pas encore été corrompue par la « civilisation artificielle de Rio », mais il peut apparaître aussi comme un lieu de mœurs archaïques et anachroniques dans la modernité, tandis que le « centre », en dépit de son artificialité cosmopolite, est l'espace où son succès littéraire peut se réaliser³⁴⁷. Il est piquant de constater alors que, dans une de ses chroniques, il propose un projet alternatif pour régénérer le théâtre national, qui a pour base une décentralisation des activités théâtrales par la création d'un réseau de petites scènes, accessibles au plus grand nombre, en total opposition avec l'élitisme du Municipal :

Si le gouvernement municipal avait sincèrement le désir de créer le théâtre, son action, pour être efficace, devait suivre un autre chemin.

Voyons. D'abord : créer dans la *Saúde*, dans la *Cidade Nova*, dans l'*Engenho de Dentro*, à *Botafogo*, des petits théâtres ; on les donnerait à des petites entreprises qui, moyennant une modique subvention, s'obligeraient à représenter, pour la population locale (à *Botafogo*, cela serait uniquement pour les domestiques, les serviteurs, etc.), *Les six degrés du crime*, *O remorso vivo*, *Os dois garotos*, en plus de féeries, de petites revues et d'autres bouffonneries. Dans ce premier cycle théâtral, on devrait compter avec le *Circo Spinelli*, la seule attestation vivante de notre goût spontané par le théâtre.

Puis, la municipalité construirait un petit théâtre commode, mais sans luxe, au centre-ville et on le donnerait à une compagnie plus recherchée qui aurait à cœur de représenter Mme Júlia Lopes, João Luso, Roberto Gomes [1882-1922], Oscar

³⁴⁵ SILVA A., « O Rio de Janeiro pelos olhos de Lima Barreto: a partir de uma leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. », *Leitura*, 1-49, 2012, p. 109-33.

³⁴⁶ BELCHIOR P., *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*, Niterói, Eduff, 2017.

³⁴⁷ SCHWARCZ L., « Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios », *Estudos Avançados*, 31-91, 2017, p. 123.

Lopes, c'est-à-dire, la *troupe* d'auteurs vraiment municipale, sans oublier quelques auteurs portugais et des traductions d'autres de France et d'ailleurs. Ce théâtre recevrait aussi sa subvention.

On aurait de cette manière l'enseignement primaire et secondaire théâtral ; donc avec le temps, après avoir ainsi changé le goût par la scène, on pourrait créer l'enseignement supérieur, parce que non seulement les vocations apparaîtraient, mais l'habitude d'aller au théâtre diffuserait aussi le goût par la queue-de-pie. Le supérieur consisterait dans l'enseignement de l'art de représenter, de scénographier, et dans les représentations de Shakespeare, de Racine, d'Ibsen, de Calderón, de Goldoni et de Dumas nationaux qui apparaîtraient.

Vous ne trouvez pas juste ce programme ? Peut-être a-t-il a des défauts, mais une il a qualité : il prétend oublier l'édifice en faveur des fondations³⁴⁸, [281]

Bref, au contraire de l'exclusivisme du Municipal et de l'imposition d'une culture par le haut, le projet proposé par Lima Barreto envisage la construction du théâtre national par sa base, par l'inclusion des *subúrbios* et du peuple le plus démuné et par le respect de leurs préférences, mais en les éduquant pour que, selon un schéma pyramidal, le théâtre brésilien puisse créer de grands auteurs capables de figurer parmi les plus grands noms de la dramaturgie mondiale.

L'exclusivisme du Municipal est thématé dans une autre chronique de Lima Barreto, de 1922, intitulée « *Um do povo* » [« *Quelqu'un du peuple* »], dans laquelle il raconte sa rencontre avec un certain Felisberto Xubregas, musicien, habitant du lointain *subúrbio* d'*Anchieta*, formé dans l'ancien Conservatoire impérial, donc « connaisseur de musique à fond », qui donnait des concerts, pour lesquels ce qu'il gagnait ne suffisait presque pas pour sa propre subsistance, et écrivait des valses et des polkas, qu'il ne réussissait pas à vendre. Incapable de subvenir aux besoins de sa famille, il s'est mis à faire plusieurs petits boulots et, en dernier, il était « constructeur de fosses ». Un tas de caractéristiques qui ne manquent pas de rappeler la vie de Lima Barreto lui-même. Felisberto raconte être fâché contre la mairie en raison d'un célèbre orchestre viennois qui jouait au Théâtre municipal et qu'il avait envie de voir :

– [...] et moi, pour être « quelqu'un du peuple » et, en plus, musicien, j'ai eu le désir d'écouter le si célèbre orchestre. J'ai brossé mes vêtements et j'y suis allé, jugeant que la chose était à la portée de mes poches.

– Qu'est-ce qui s'est passé ?

– Quand je suis arrivé, tout était cher, c'est-à-dire que n'importe quelle place était si chère que, si j'en louais une, je restais sans manger pendant une semaine.

– Mais tu ne savais pas ?

³⁴⁸ BARRETO, L., *Toda crônica...*, op. cit., vol. I, p. 72.

- Non. J’ai toujours lu que la mairie avait bâti ce théâtre pour l’éducation du peuple.
- Quelle erreur ! Il doit avoir coûté quinze mil *contos*, extorqués au peuple ; mais il a été fait pour l’éducation des riches. C’est ça !
- Xubregas ne m’a plus rien dit ; et, en s’éloignant, il a lancé un héroïque :
- Vive la République³⁴⁹ ! [282]

Lima Barreto – qui avait eu pour protecteur le dernier ministre de l’Empire, dont la faillite va causer sa propre chute et celle de sa famille –, exclu de l’élite littéraire républicaine ainsi que des postes offerts par le gouvernement républicain, va éprouver des sympathies pour d’autres exclus du projet modernisateur promu par le régime républicain : le petit peuple expulsé du centre par les pioches de Pereira Passos, les habitants des *subúrbios*, ainsi que les artistes, qui trouveront fermées les portes de ce monument républicain qui était le Municipal de Rio de Janeiro, représentés par le musicien raté Felisberto Xubregas.

Un autre auteur qui n’était pas du tout impressionné par le nouveau bâtiment était Oscar Guanabarro. Celui-ci, déjà dans son commentaire sur l’inauguration, fait des critiques à l’édifice, en particulier en ce qui concerne l’acoustique de la salle, mais surtout il essaie de répondre au discours de Bilac, en particulier sur un point : celui qui concerne la régénération du théâtre national grâce aux nouveaux comédiens qui seraient formés par la maison :

Le théâtre national brésilien, qui a déjà été un des plus brillants du monde, est mort, il s’est annihilé ; et si l’on pense que le gouvernement municipal sera capable de le remettre sur pied avec des écoles officielles et une direction administrative selon les modèles bureaucratiques, plus grande sera l’erreur, et la preuve, nous la trouvons dans la fête même réalisée hier.

L’*Instituto Nacional de Música*, création officielle, n’a pas pu fournir à la fête d’inauguration du Théâtre municipal quatre chanteurs pour l’exécution d’un opéra national.

Cet établissement créé et maintenu par le gouvernement de la République, doté de fonds publics qui dans des mains particulières, donnerait un résultat satisfaisant, n’a encore rien produit qui vaille les sacrifices de la Nation, en donnant, annuellement, quelques pianistes qui disparaissent et quelques chanteurs qui n’apparaissent jamais.

Les chanteurs de « Moema » ont été fournis par le *Centro Lirico Brasileiro*, dirigé par un particulier, étranger, sans aucune subvention, M. [Cordiglia] Lavalle, ainsi que l’orchestre de 64 professeurs [...]

Et ainsi sera, d’ici 20 ans, le Conservatoire Dramatique qui semble en projet, ou dont l’embryon a été, par l’orateur officiel, annoncé comme un espoir³⁵⁰. [283]

³⁴⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 548.

³⁵⁰ GUANABARINO O., *Transcrições guanabarrinos...*, *op. cit.*, vol. III, p. 444.

Comme nous le voyons, l'opposition de Guanabario au Municipal est donc dérivée de sa propre exclusion de l'*Instituto Nacional de Música*, dont les professeurs sont honorés lors de l'inauguration et célèbrent le nouveau monument. Pour réaffirmer l'inefficacité de l'institut, le critique présuppose l'inefficacité de toute initiative gouvernementale au profit des arts et, au contraire, il affirme que la solution pour la dégénérescence se trouve dans l'initiative privée, ainsi qu'il avait essayé avec un autre exclu de l'institut, Carlos Cavalier Darbilly, avec l'*Academia Livre de Música*. Les années suivantes il continuera à dénoncer le « vol » qui consistait à « ouvrir les coffres publics pour le divertissement de la société dorée fluminense, alors qu'on n'en obtient aucun profit pour le peuple qui paye, ni des enseignements artistiques, ni d'éducation³⁵¹. » Et pourtant, s'il dit alors que l'action gouvernementale ne peut pas sauver le théâtre national, en 1910, il acceptera le poste de directeur de l'école dramatique qui allait être créée en annexe au Municipal, poste pour lequel il élabore un programme assez précis qui est débattu dans la presse³⁵², jusqu'à ce qu'il soit, au dernier moment, écarté au profit de Coelho Neto, faisant de Guanabario un agent doublement exclu des institutions artistiques créées sous le régime républicain.

Si les deux auteurs ont en commun un regard critique envers le nouveau théâtre, Lima Barreto et Oscar Guanabario sont des personnages assez différents. Aux origines sociales modestes du premier, correspond une maison paternelle assez respectable pour le second : Guanabario était fils de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), écrivain et historien, président de l'IHGB de 1886 jusqu'à sa mort. Il fut toujours une figure centrale du journalisme, écrivant pendant de longues années dans deux des principaux organes de l'époque, l'*O Paiz* et le *Jornal do Commercio*. Ils sont aussi différents en ce qui concerne leur postérité. Guanabario, personnage aujourd'hui tout à fait oublié par le grand public, est le critique réactionnaire connu des connaisseurs de l'histoire de la musique brésilienne comme celui qui a combattu Villa-Lobos. Barreto, de son côté, toujours vu de son vivant comme un marginal, est aujourd'hui unanimement célébré exactement pour cette marginalité et c'est peut-être le plus lu des écrivains dont la maturité se situe dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Par exemple, nous trouvons souvent ses livres dans les listes de lectures obligatoires pour les examens de rentrée à l'université au Brésil, un honneur auquel Coelho Neto, considéré par ses contemporains comme le plus grand écrivain brésilien de l'époque, n'a pas droit. Enfin, s'il n'était pas particulièrement proche des modernistes et s'il a même exprimé son aversion pour les écrivains « bourgeois » de São Paulo – et l'élite paulista a été

³⁵¹ *Ibid.*, vol. IV, P ; 87 « Abrir os cofres públicos para auxiliar o divertimento da áurea sociedade fluminense, quando daí não advém nenhum lucro para o povo que paga, nem ensinamentos artísticos, nem educação [...] »

³⁵² *O Paiz*, 04/10/1910.

souvent cible des attaques de Lima Barreto, qui la considérait comme la pire du Brésil pour ses ambitions de grandeur qui, pour l'auteur, n'était qu'une manière d'exploiter les plus pauvres –, la critique postérieure a opéré un rapprochement entre l'écrivain et les réalisateurs de la Semaine d'art moderne de 22, faisant de lui en quelque sorte un précurseur des modernistes³⁵³.

En résumé, entre ces personnages si différents dans leur trajectoire de vie ainsi que dans la création et la réception de leurs œuvres, semble exister un seul lien qui sert de fondement à leur regard critique envers le Théâtre municipal de Rio de Janeiro : leur exclusion des institutions officielles créées sous le régime républicain : l'ABL³⁵⁴ et l'*Instituto Nacional de Música*.

Les dernières décennies du régime monarchique et les premières de la République sont marquées par l'émergence de nouveaux groupes sociaux urbains qui vont mettre en question le *statu quo* impérial, qui ne semble plus capable de correspondre aux désirs d'ascension sociale d'une large gamme de personnages d'origine et de trajectoire diverses, mais qui ont en commun l'expérience de l'exclusion des postes et des prébendes distribuées par l'État et qui vont, donc, trouver dans la militance républicaine une voie pour le salut de leurs carrières.

En ce qui concerne les jeunes bien éduqués, convertis aux lettres, la lutte a deux sens : d'abord, ainsi que pour d'autres groupes sociaux, la République est l'espoir d'obtenir dans la fonction publique des postes qui correspondent à leur « talent » ; mais un salut par les lettres elles-mêmes peut aussi être envisagé à partir des transformations dans les médias qui ont lieu à partir des années 1870. Mais ce processus est lent et peine à correspondre à leurs ambitions, de sorte qu'ils vont songer à une modernisation à marche forcée, selon des préceptes cosmopolites, capable de créer une société urbaine qui, à l'exemple des centres urbains européens, sera capable de leur apporter le salut professionnel. À la fin, les bohèmes des années 1880 vont finir par s'embourgeoiser et se trouveront une place auprès de l'élite politique et économique républicaine.

³⁵³ SCHWARCZ L., *Lima Barreto : triste visionário...*, op. cit., p. 442-461; OLIVEIRA I., « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil », *Terceira Margem*, 11-16, 2007, p. 113-129.

³⁵⁴ Si l'ABL n'est pas née par une initiative gouvernementale, nous avons vu que cela était dans l'horizon des écrivains qui l'ont fondée. En 1904, le gouvernement a finalement cédé une partie du bâtiment connu sous le nom de *Silogeu Brasileiro* pour abriter le premier siège de l'académie, grâce à l'intervention de Mário de Alencar (1872-1925) – qui sera élu membre l'année suivante –, ce qui vaut pour une reconnaissance officielle.

Parmi les écrivains de cette époque, nous trouvons Artur Azevedo, qui a une trajectoire assez particulière et semble occuper une place assez ambiguë entre le champ littéraire et la société du spectacle local. Le dramaturge, qui réussit à occuper une place de chef du théâtre national, va surtout essayer de jongler entre les divers intérêts qui le traversent. Toutefois, le maintien de la cohésion entre tous les groupes qui y investissent semble de plus en plus compliqué du fait du propre développement de la société urbaine carioca et de la multiplication de l'offre de divertissements et de produits culturels, ce qui fait que la société du spectacle est prise d'assaut par des intérêts de plus en plus hétéroclites et des forces centrifuges qui vont acheminer l'unité, toujours relative, du spectacle local vers l'éclatement. En ce sens, l'inauguration du Théâtre municipal, qui a lieu un an après la mort d'Artur Azevedo, montre que le divorce entre l'élite de la classe lettrée, représentée par l'ABL et qui participe à cette célébration de la modernité cosmopolite carioca, et les comédiens, qui se révoltent contre leur exclusion de cette salle de spectacle, semble actée.

Toutefois, si le Municipal de Rio de Janeiro en tant que monument a pour but de représenter le rang de la ville dans l'ordre mondial – ainsi que le Municipal de São Paulo montre la volonté des paulistas de rivaliser avec Rio non seulement économiquement et politiquement, mais aussi culturellement –, ce théâtre peut aussi être vu, par un regard rétrospectif, comme un symbole de toutes les contradictions qui traversent la modernisation brésilienne, et non seulement en raison de son caractère exclusiviste et qui a donc été fait sur mesure pour l'usufruit des classes sociales les mieux positionnées pour profiter des bienfaits des réseaux d'échange du capitalisme mondial. C'est, tout d'abord, parce que l'exclusion des artistes nationaux montre que la modernisation forcée selon les modèles européens implique renforcer la position de dominé du pays sur le plan international. Ensuite, c'est, parce que les dates de fondation des deux théâtres et leur architecture sont représentatives d'un retard : bâtis selon le modèle d'un théâtre parisien qui a ouvert ses portes dans les années 1870 et qui a effectivement inauguré un cycle de théâtres qui seront construits dans le sillage de l'œuvre de Charles Garnier aussi bien dans la province française³⁵⁵ que dans le monde entier, ce modèle commence déjà à être contesté à Paris même, surtout avec le théâtre des Champs-Élysées, qui ouvre ses portes en 1913³⁵⁶.

Maria Alice Volpe considère aussi l'inauguration du Théâtre municipal de Rio de Janeiro comme emblématique des questions qui gouvernent la modernisation et la discussion

³⁵⁵ CUSSINET, M., *L'architecture théâtrale en province (1870-1914)*, These en Art et archéologie, Clermont-Ferrand 2, 1995..

³⁵⁶ ANDIA, B. et G. TEXIER-RIDEAU (orgs.), *Paris et ses théâtres : architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1998.

sur l'identité nationale au début du XX^e siècle. Pour l'auteure, l'édifice couronne une période où le discours progressiste domine, mais en lui donnant un accent conservateur : il s'agit alors de célébrer les conquêtes et non de questionner les visions dominantes à l'époque sur la culture nationale. En outre, si la présence de la « musique de l'avenir » lors de l'inauguration, incarnée par les membres de l'*Instituto Nacional de Música* qui avaient promu le renouvellement de la musique brésilienne les deux décennies précédentes, avait pour but de représenter symboliquement l'idéologie de la civilisation et du progrès, cette même musique deviendra bientôt dépassée, avec Villa-Lobos et les modernistes, et l'événement le plus marquant de cette nouvelle phase des arts nationaux sera la Semaine d'art moderne de 1922, qui aura lieu au Théâtre municipal de São Paulo³⁵⁷.

Par conséquent, la période entre l'inauguration des deux théâtres municipaux (1909-1911) peut être vue comme l'apogée d'un projet de modernisation cosmopolite qui a pour base l'adoption des attributs de la modernité urbaine européenne. Ces deux maisons cristallisent en quelque sorte les gains des décennies précédentes mais, en même temps, laissent apparaître les fissures et les contradictions de ce processus et, comme tout apogée, marquent aussi le début de son déclin.

³⁵⁷ VOLPE, M., *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress : art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*, Thèse, University of Texas at Austin, 2001, p. 127-128.

La « décadence du théâtre national », c'est quoi ? (Conclusion de la première partie)

À la fin de cette première partie de notre thèse, nous espérons avoir convaincu le lecteur de plusieurs choses concernant le débat autour de la « décadence du théâtre national ». Tout d'abord, nous avons voulu montrer la valeur épistémologique de cette discussion pour la compréhension de la formation du spectacle brésilien dans son premier siècle d'existence, ainsi que ses relations avec la société sans pour autant tomber dans une lecture directe de la réalité dans les textes ou interpréter les textes dramatiques comme des critiques de la société, comme une bonne partie de l'historiographie l'a fait, et, ainsi, montrer une insuffisance dans les études brésiliennes à ce sujet.

Inutile aussi de chercher à répondre à la question si le théâtre était en décadence ou non : nous avons vu que pas plus l'idée de décadence que celle de « théâtre national » n'ont pas de définition *a priori* et qu'elles sont manipulées par les agents en fonction de leurs intérêts et de leur position vis-à-vis de leur interlocuteur. Loin de poser un problème, c'est exactement cette manipulation des catégories du débat qui permet à l'historien de saisir les conflits qui se déroulent au sein de la société du spectacle ainsi que les intérêts qui sont en jeu sur les scènes brésiliennes et les stratégies adoptées par les agents pour obtenir les profits disponibles et conquérir des positions plus avantageuses.

Nous avons vu que le théâtre professionnel est né au Brésil en étroite proximité avec l'État, ainsi qu'avec la littérature qui, de son côté, est chargée de la mission de créer un imaginaire et une idéologie qui sert de base pour la nation après son indépendance en 1822. Or, le spectacle participe ainsi à ce projet qui commence avec les romantiques et est actualisé à chaque génération d'hommes de lettres. En ce sens, nous avons vu que dans le discours de décadence il y a une démarche de construction d'une mémoire des arts du spectacle qui s'enracine dans l'histoire nationale et qui sert de gage de respectabilité pour les professionnels de la scène et de l'importance de ces arts pour la patrie. Cette mémoire sera manipulée par quelques agents qui, comme « entrepreneurs de mémoire », deviennent aussi des chefs ou candidats au statut de chef du monde du spectacle local. Toutefois, il n'y a pas qu'une mémoire, mais plusieurs mémoires qui se forment et sont liées non seulement à chaque groupe professionnel qui agit sur la scène brésilienne, mais aussi aux divisions à l'intérieur de chacun de ces groupes. Ces mémoires multiples vont disputer l'hégémonie de la société du spectacle local, ce qui signifie imposer une certaine conception de ce qui doit être et de ce à quoi doit servir le théâtre national. Ainsi, nous voyons que la discussion sur le passé et le présent du

théâtre a pour effet la formation d'identités et de groupes par un jeu de revendications collectives, mais aussi d'accusations réciproques.

De l'autre côté, celui qui accuse se pose presque toujours comme le détenteur de la solution, qui sera non seulement à son propre bénéfice ou au bénéfice de son propre groupe, mais aussi de toute la société du spectacle. Par conséquent, nous notons que la décadence préfigure également une possible régénération et qu'elle est aussi un appel à l'action. Surtout, c'est un appel à l'union : c'est par la communion de tous, par la formation de la « chapelle », qu'on réhabilitera le théâtre national. Mais, encore une fois, le problème se pose au sujet de la bannière et de l'autorité sous laquelle cette union se concrétisera. Ainsi, tous sont d'accord sur un point : le théâtre est en décadence, mais, trouver les raisons et la solution, cela est plus compliqué. Júlia Lopes de Almeida parle du théâtre national comme d'« un malade qui a beaucoup de relations et qui au duquel chevet se trouve tantôt l'un, tantôt l'autre de ses amis en train de lui conseiller de nouvelles panacées comme salut. Chacun apporte sa recette et, avec elle, l'intérêt pour le malade qui dépérit, indifférent à tout¹. »

Dans ce contexte, le nationalisme est lui-aussi un facteur à la fois d'union et de désunion. C'est d'abord parce que tous disent travailler pour l'exaltation de la patrie, mais la manière comme la patrie sera glorifiée est sujet à débats. Puis, si l'assujettissement des arts à la question nationale est une étape nécessaire dans une jeune nation au XIX^e siècle, cette soumission pose des problèmes et impose des contraintes, à commencer par les termes du débat artistique, qui se concentrent alors moins sur des questions d'ordre esthétique que d'ordre thématique, donc non intrinsèquement artistiques. La préoccupation esthétique sera plutôt une question d'importation et d'adaptation de formes créées dans les capitales européennes, Paris surtout, auxquelles seront ajoutés des éléments qui donneront une « couleur locale » aux œuvres nationales, de manière à les différencier. En effet, si les artistes travaillent pour la patrie, cela signifie qu'ils doivent être capables de réaliser quelques-uns des rêves de la jeune nation, en particulier celui d'être à jour avec l'Europe, qui sert de référence, de « méridien de Greenwich » pour que les artistes mesurent leur propre position par rapport à ce qu'il y a de plus moderne au monde. Nous voyons bien les défis auxquels les artistes brésiliens doivent se confronter : en même temps qu'ils doivent enraciner leur propre pratique dans l'histoire nationale, ils doivent aussi être à jour de ce qui se passe à Paris ; il faut être simultanément national et moderne ; jouer avec son passé tout en l'insérant dans les courants et conceptions artistiques européens. Il s'agit, en effet, d'une double domination : l'emprise

¹ *O Paiz*, 15/11/1911. « [...] de um doente de vastas relações e que sente à sua cabeceira ora um ora outro amigo aconselhando-lhe novas panaceias como recurso de salvação. Cada qual traz a sua receita e com ela o interesse pelo doente que define indiferente a tudo »

nationale, d'un part, et la domination étrangère, de l'autre, qui dérive de la propre position périphérique du pays dans l'espace capitaliste mondial. Toutefois, on ne doit pas supposer un schéma selon lequel les nouveautés artistiques parisiennes sont exportées vers le Brésil de manière automatique : toutes les innovations dans les centres artistiques occidentaux ne trouvent pas place en Amérique du Sud, mais il y a une sélection qui est opérée par les agents locaux qui, d'ailleurs, font leur propre lecture de ces produits selon le jeu de relations sociales dans leur propre société. À la fin, s'il y a évidemment des intérêts économiques, sociaux, stratégiques et diplomatiques pour les capitales européennes qui poussent l'exportation de leurs produits vers d'autres régions, les artistes, les intellectuels et le public brésiliens font leur propre lecture de l'histoire culturelle occidentale, de sorte que la notion elle-même de modernité, de même que le « national, » n'est pas donnée à l'avance, mais elle est objet de discussions et de réinterprétations. Enfin, pour étudier la formation du spectacle brésilien, il faut comprendre comment ces deux variables fluides que sont le « national » et le « moderne » interagissent entre elles selon les intérêts de la société au moment étudié.

À ce sujet, il est intéressant d'observer le schéma pour l'histoire de la musique savante brésilienne proposé par le moderniste Mário de Andrade, en particulier dans son texte *Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939. Déjà, dans le premier paragraphe, l'auteur affirme qu'elle a un « drame particulier », commun à toutes les musiques américaines :

Elle n'a pas eu ce bonheur qui ont eu les plus anciennes écoles musicales européennes, de même que les musiques des grandes civilisations asiatiques, d'un développement pour ainsi dire inconscient, ou du moins, plus libre des préoccupations quant à son affirmation nationale et sociale. Ainsi, si d'un côté elle présente des manifestations évolutives identiques à celles de la musique des pays européens, et pour celle-ci elle peut être comprise et expliquée, dans plusieurs cas elle a dû forcer la marche pour s'identifier au mouvement musical du monde ou se donner une signification plus fonctionnelle².^[284]

En fait, le mot « fonction » revient tout au long des écrits de Mário de Andrade sur la musique et c'est un élément fondamental pour comprendre sa pensée.

L'auteur imagine trois périodes dans l'évolution de la musique nationale, qui peuvent être résumées en trois mots : d'abord Dieu, ensuite l'amour et, enfin, la nation. La première phase correspond à l'époque coloniale, quand la musique religieuse est introduite au Brésil par les jésuites comme un outil dans la catéchèse des indigènes. Bien qu'elle soit originellement une importation, cette musique absorbe les éléments de la terre, comme les chants indigènes, et arrive à devenir un élément de socialisation alors même qu'elle devient

² ANDRADE M., *Aspectos da música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins, 1965, p. 15.

inutile pour la liturgie religieuse, mais elle continue à être nécessaire socialement comme un élément qui « exerce une fonction de renouement, correspondant à la collectivité dans laquelle elle se réalise³. »

La deuxième phase commence avec la fixation des premières villes encore dans la colonie et se renforce après la « fausse indépendance », selon les mots de l'auteur. Ici « l'internationalisme musical » domine, la musique cesse d'être un élément nécessaire et elle devient superflue : d'un élément nécessaire pour nouer les liens sociaux, elle assume un caractère ornemental. Son apogée, « période du plus grand éclat extérieur de la vie musicale brésilienne⁴ » est le *Segundo Reinado* et il trouve sa meilleure expression dans Carlos Gomes qui, comme d'autres compositeurs de cette époque, fait quand même des efforts, « ingénument retardés », pour donner à ses œuvres une réalité sociale plus légitime et brésilienne, mais qui va tomber dans l'exotisme du romantisme indianiste.

La proclamation de la République aurait la vertu de donner un caractère plus américain et démocratique au Brésil, qui n'est plus une « excrescence monarchique » en Amérique, ce qui devrait se répercuter sur le développement social de la musique brésilienne et sur son orientation esthétique, mais ce n'a pas été le cas. L'*Instituto Nacional de Música* accomplit l'énorme pas de mettre à jour la technique de composition, mais il ne livra pas le Brésil de la tutelle de l'internationalisme européen et, d'ailleurs, ce que nous observons, c'est la graduelle « décadence de l'éclat extérieur⁵. » Mais un « simulacre d'indépendance économique » et une période de relative abondance avec le café produit un environnement propice pour l'affirmation de la personnalité nationale. Ainsi, nous voyons les premiers indices de processus de nationalisation avec le paulista Alexandre Levy (1864-1892) et Alberto Nepomuceno. Toutefois, c'est seulement avec la Première Guerre mondiale que la conscience nationale se réveille et, quelques années après la fin du conflit, Villa-Lobos abandonne de manière consciente et systématique son internationalisme francisé pour devenir le chef de la phase nationaliste.

Ce que nous voulons souligner dans ce texte de Mario de Andrade résume, pour la musique, un peu tout ce dont nous avons parlé au sujet du théâtre brésilien entre le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, en même temps qu'il lance des pistes sur ce qui viendra dans la deuxième partie de notre thèse. Tout d'abord, une vision évidemment utilitariste comme critère de valeur de l'œuvre d'art. Puis, l'oscillation entre l'affirmation nationale et la nécessité

³ *Ibid.*, p. 24. « [...] exerce uma função religadora, correspondente à coletividade em que está se realizando. »

⁴ ANDRADE M., *Pequena história da música*. São Paulo, Livraria Martins, 1958, p. 158. « [...] período de maior brilho exterior da vida musical brasileira. »

⁵ *Ibid.*, p. 158-159. « [...] decadência do brilho exterior. »

d'être à jour par rapport à l'Europe, un processus qui commence avec l'Indépendance et s'intensifie dans les premières décennies républicaines. Ensuite, la conscience que la position dominée des artistes nationaux dérive de la position périphérique du pays dans l'espace capitaliste mondial et que l'évolution économique et sociale du pays est intrinsèquement liée aux options des musiciens. À cela s'ajoute la question de l'identité nationale : l'« éclat extérieur », ce qui suppose, de l'autre côté, une essence qui se manifeste quand la musique se fait « nécessaire », c'est-à-dire quand elle accomplit sa « fonction » de renouer les liens sociaux. Enfin, question de la prochaine partie, le sursaut nationaliste grâce à la Première Guerre mondiale à la suite d'une période de cosmopolitisme exacerbé. Surtout, Mário de Andrade laisse entendre bien clairement que la question nationale est une contrainte à laquelle le compositeur doit se prendre consciemment :

Le compositeur brésilien de l'actualité est un sacrifié, et cela augmente encore la valeur dramatique passionnante de la période qu'on traverse. Le compositeur, face à l'œuvre à construire, n'est pas encore un être libre, il n'est pas encore un être « esthétique », oublié en conscience de ses devoirs et obligations. Il a une mission à réaliser, un destin préfixé à accomplir, et il s'y sert obligatoirement et non déjà libre et spontanément, d'éléments qui l'amènent à l'accomplissement de son dessein pragmatique⁶.^[285]

C'est ainsi, par l'accumulation progressive de ressources dans la phase nationaliste, que la musique brésilienne deviendra universelle, tout en étant nationale, mais non plus nationaliste, trouvant ainsi sa place dans la culture mondiale :

Elle se lèvera encore un jour à la phase que je qualifierai de Culturelle, librement esthétique, et toujours comprenant qu'il n'y a pas de culture qui ne reflète les réalités profondes de la terre dans laquelle elle se réalise. Et alors notre musique sera, non plus nationaliste, mais tout simplement nationale, dans le sens où sont nationaux un géant comme Monteverdi et un mollusque comme Leoncavallo⁷.^[286]

Toutefois, cela ne signifie pas que nous devons désavouer les compositeurs de la phase internationaliste : même si, dans la future musique nationale, les traits de Carlos Gomes, par exemple, seront abolis, « sa vie et ses intentions peuvent servir d'exemple⁸ » et Mário de Andrade reconnaît que les *brasileirismos* du compositeur ne se limitent pas au choix des livrets, mais que nous en trouvons dans certaines originalités rythmiques, dans une mélodie maladroite et rude qui laissent transparaître la nationalité du musicien. Surtout, l'auteur

⁶ ANDRADE M., *Aspectos da música brasileira...*, op. cit., p. 33.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ ANDRADE M., *Pequena história da música...*, op. cit., p. 163. « [...] a vida e as intenções dele podem servir de exemplo. »

semble avoir conscience qu'il a un double jeu d'accumulation de ressources, qui sont techniques, d'un part, et nationales, de l'autre.

Dans un autre texte, publié pour la première fois en 1928, Mário de Andrade, face à la question sur la « valeur nationale » des artistes de la phase internationaliste, apporte une réponse tout à fait affirmative. Il critique une tendance des « modernes » d'expulser « du radeau national non seulement les œuvres et auteurs passés mais également même ceux qui actuellement emploient la thématique brésilienne dans un orchestre européen⁹. » L'image du radeau [*jangada*] est intéressante puisqu'elle suggère l'idée de flux. Selon l'auteur, ces modernes ont le défaut de ne pas être préoccupés par cette « chose sérieuse qui est la Musique Brésilienne, » mais, au contraire, ils sont dans une démarche dilettante et individualiste sans aucune importance nationale puisque, ainsi que les étrangers, ce qu'ils aiment, c'est l'exotisme, et non « l'expression naturelle et nécessaire d'une nationalité¹⁰. » L'indianisme, en particulier, est une falsification, puisque « l'homme de la nation Brésil est aujourd'hui plus éloigné de l'amérindien que du Japonais ou du Hongrois. L'élément amérindien dans la population brésilien est psychologiquement assimilé et il est déjà presque nul¹¹. » S'il est vrai que, jusqu'au début du XX^e siècle, « la musique brésilienne a vécu divorcée de notre entité raciale, » le problème réside dans le fait que « la nation brésilienne est antérieure à notre race », de sorte que les éléments qui la formaient devraient forcément être des importations qui n'avaient pas encore été totalement assimilées : « Les artistes d'une race indécise sont devenus indécis comme elle¹². » Toutefois, les compositeurs ont préparé le terrain pour l'arrivée de la phase nationaliste, même d'une manière inconsciente :

Dans l'œuvre de José Maurício et plus fortement dans celle de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velásquez [1884-1914], Miguez, on s'aperçoit d'un je-ne-sais-quoi indéfinissable, un mauvais qui n'est pas proprement mauvais, c'est un *mauvais bizarre* pour me servir d'une phrase de Manuel Bandeira [1886-1968]. Ce je-ne-sais-quoi vague mais général est une première fatalité de la race qui sonne au loin. Alors, dans la lyrique de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald [1852-1921], Barroso Neto [1881-1941] et d'autres, on s'aperçoit d'une parenté psychologique bien forte déjà¹³.^[287]

⁹ ANDRADE M., *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962, p. 13. « [...] da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira num orquestra europeia [...] »

¹⁰ *Ibid.*, p. 14. « [...] expressão natural e necessária duma nacionalidade [...] »

¹¹ *Ibid.*, p. 16. « O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio do que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. »

¹² *Ibid.*, p. 13. « [...] a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial [...] A nação brasileira é anterior à nossa raça. [...] Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela. »

¹³ *Ibid.*, p. 17.

Maintenant que la question sociale semble résolue, il faut résoudre la question artistique : c'est la phase nationaliste, pendant laquelle toute œuvre exclusivement artistique et désintéressée est à bannir : le critère de jugement de cette phase est social. C'est par la découverte des éléments essentiels de la nationalité, par sa valeur sociale, que le génie pourra se hisser à la situation de patrimoine universel.

Bref, ce que Mário de Andrade propose n'est pas la terre brûlée, mais la réalisation d'une nouvelle étape dans l'évolution de la culture brésilienne qui n'est possible qu'en fonction des réalisations de ces prédécesseurs. Nous pouvons supposer que la génération fin-de-siècle a eu le mérite de mettre à jour l'art du pays. Maintenant, pour la génération de Mário de Andrade, la mission est autre : « La période actuelle du Brésil, particulièrement dans les arts, c'est celle de la nationalisation. Nous cherchons à conformer la production humaine du pays avec la réalité nationale¹⁴. »

Mais nous ne pouvons pas supposer que Mário de Andrade soit un intellectuel objectif et désintéressé. En effet, ce qu'il fait, c'est se positionner lui-même et sa propre génération dans le temps et sa pensée a toujours des intérêts qui ne sont pas ouvertement avoués – mais ici, nous empiétons sur des questions de la deuxième partie de notre thèse. Il cherche dans le nationalisme – qui, en dépit de ce qu'il dit, est esthétique, dans le sens où il ne se résume plus à mettre dans une forme européenne des thèmes tirés de l'imaginaire national, mais où il cherche effectivement à créer une esthétique nationale grâce à l'incorporation de la musique populaire par la musique savante – comme une manière de se différencier, lui et son groupe, de la génération précédente et des autres groupes et de revendiquer certaines positions. De la même façon, la génération des bohèmes a embrassé un projet modernisateur cosmopolite dans l'espoir de trouver un salut pour ses carrières.

En résumé, l'identité nationale et la modernité internationale sont les deux pôles parmi lesquels les hommes de lettres et les artistes brésiliens doivent s'orienter. Leurs options sont délimitées, en même temps, par la position du pays sur le plan international et par des processus internes à la société brésilienne, deux variables dynamiques et qui interagissent de manière complexe.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la modernisation à marche forcée semble ouvrir de nouvelles opportunités pour les lettres et les arts nationaux. Toutefois, ce processus présente des gagnants et des perdants. L'ouverture du pays au monde, ainsi que les avancements techniques à l'échelle mondiale qui facilitent la circulation, sont préjudiciables à ceux qui sont moins bien lotis pour s'insérer dans les circuits d'échanges internationaux.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18. « O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. »

Surtout, l'adhésion inconditionnelle à une perspective modernisatrice cosmopolite exclut ceux qui ne sont pas vus comme étant dignes de représenter la nation et/ou n'apportent aucun profit à l'élite économique et sociale qui est à la direction de ce processus. Notamment, puisque la modernisation est toujours incomplète et que la société du spectacle ne semble pas capable d'atteindre son autonomie, l'État continue à être une référence pour tous ceux qui vont s'engager dans la cause du théâtre national qui, toutefois, n'arrivera jamais à satisfaire à tous les intérêts.

En effet, des hommes de théâtre comme Artur Azevedo, avaient l'espoir de trouver une issue pour les contradictions de leur milieu dans l'action du gouvernement, qui pourrait *organiser* le théâtre national, pour utiliser un mot qui apparaît souvent dans le débat et qui, à notre avis, signifie concilier les divers intérêts qui agissent sur la société du spectacle. C'est l'idée exprimée par le comédien João Colás (1856-1920) dans sa réponse à l'une des nombreuses enquêtes des premières décennies du XX^e siècle qui cherchent à trouver des explications à la décadence du théâtre :

Il y a douze ans, nous avions du théâtre. Comme il n'y avait pas de loi qui garantissait ou protégeait les droits des artistes et les droits des impresarios, les uns et les autres ont commencé à tricher. Très souvent l'acteur en évidence a posé un lapin à l'impresario, seulement parce qu'il a eu auprès d'une autre compagnie un meilleur contrat. Les impresarios, de leur côté, ont commencé à ne pas payer les artistes. Et alors nous arrivons à cette situation de confusion générale, qui s'appelle la crise théâtrale.

Il faut, avant de penser à faire de l'art, s'assurer de garantir les intérêts de tous. Il faut discipliner avec des lois ce chahut qu'on voit¹⁵.^[288]

Les mesures gouvernementales finiront, au contraire, par devenir une raison de conflit et de désunion à cause de la limitation des prébendes qui peuvent être distribuées. En fait, l'État devient en quelque sorte un régulateur des relations entre les hommes de théâtre. Il favorise quelques-uns, sans doute ceux qui sont le mieux placés pour exprimer les valeurs prônées par le gouvernement, au détriment d'autres et il promeut même la consécration de quelques artistes et écrivains par les institutions qu'il reconnaît ou crée. Surtout, les rares initiatives soutenues par les gouvernements sont des moments de disputes à couteaux tirés et ne font que révéler toute la cacophonie des intérêts qui cohabitent dans la société du spectacle local. En 1903, alors que le Théâtre municipal commençait à devenir une réalité, un certain « R. » notait cela :

¹⁵ *Gazeta de Notícias*, 13/04/1911.

Dans ce pays, quand il s'agit de théâtre municipal, il n'y a pas de moyen de trouver deux opinions qui soient d'accord.

Le rêve d'Artur est une espèce de tour de Babel. Chaque voix qui s'élève soutient une nouvelle théorie, qui se base sur de nouvelles causes et qui augmente la confusion¹⁶.^[289]

Avec la mort d'Artur Azevedo, celui qui était largement reconnu comme le chef du théâtre national et qui essayait quand même de répondre à tous les intérêts, si hétérogènes soient-ils, la situation a tendance à être de plus en plus confuse. En 1922, la décision d'organiser une compagnie pour les célébrations du centenaire de l'indépendance attise les convoitises :

Alors, Messieurs, l'harmonie ne règne pas encore entre la famille théâtrale. Les journaux et les artistes sont toujours à se plaindre de l'indifférence du gouvernement envers le théâtre national. Le jour où le gouvernement écoute les plaintes et décide de faire quelque chose, les *nègres* s'embrouillent et les élus pour être les exécuteurs des mesures gouvernementales écoutent le diable. [...]

Imaginez-vous, Messieurs, que quelqu'un demande à un groupe de maçons d'élever un mur. À la disposition des ouvriers on met la quantité de briques et de ciment nécessaire. [...] On va commencer le travail : un ouvrier prend une brique, un autre prend la même brique, les deux se disputent, le troisième intervient, en réclamant la priorité, un quatrième allègue ses prérogatives, la discussion se généralise, *les esprits s'enflamment*, des briques volent, cassent des têtes. À la fin du combat, il y a des briques partout et des maçons brisés. Le mur n'a même pas été commencé... C'est comme ça, le théâtre national¹⁷.^[290]

Finalement, on ne peut pas oublier celle qui est le support par excellence du débat : la presse, qui non seulement a ses propres intérêts, mais qui sert aussi d'instance de consécration et de reconnaissance mutuelle. En effet, le débat en soi sert pour la fixation de positions. À ce propos, rappelons une citation que nous avons faite au deuxième chapitre, qui dit que la discussion autour du théâtre national était en train de devenir un simple « tournoi de presse, où les débutants viennent exhiber leurs forces et où les anciens combattants s'appêtent à comparaître par amitié ou sympathie pour le novice. » Notons qu'il y a deux niveaux : les débutants, qui discutent entre eux, et les « anciens ». Roberto Ventura¹⁸ souligne que la logique du duel que nous trouvons dans les polémiques littéraires de l'époque présuppose une lutte entre égaux, entre *pairs*. En ce sens, le combat est toujours entre deux adversaires qui

¹⁶ *Gazeta de Notícias*, 22/03/1903.

¹⁷ *O Malho*, n. 1022, 15/04/1922.

¹⁸ VENTURA R., *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*, São Paulo, Companhia das letras, 1991, p. 146-149.

occupent la même position dans les hiérarchies internes de leurs groupes. Ainsi, le fait même de participer au débat peut être vu comme une reconnaissance et une manière de fortifier les liens entre les groupes et même entre toute la société du spectacle. Cela explique, à notre avis, quelques cas curieux de vol d'identité que nous avons observé pendant notre recherche, comme le *Soter* du débat qui a lieu dans les pages du *Correio Paulistano* et du *Diário de São Paulo*, en 1872¹⁹. Et au-delà, non seulement les pseudonymes sont volés, mais même un professeur de l'*Escola Normal*, Miguel Cardoso (1850-1912), voit d'autres répondre à sa place lors d'une polémique, qui aboutit au défi d'un « duel artistique », avec Guanabarino en 1887. Celui-ci, qui jusqu'alors avait utilisé des mots très acerbes à l'encontre de son adversaire, note qu'un troisième personnage s'est infiltré dans le débat avec la signature de son interlocuteur, raison pour laquelle il abandonne sa posture franchement offensive envers celui-ci et il lui adresse des louanges en même temps qu'il désavoue le faussaire :

En profitant d'une discussion sérieuse, dans un terrain accessible uniquement à des personnes d'esprit cultivé et de fine éducation, un ennemi de M. Miguel Cardoso, dans l'intention de l'exposer à l'indignation publique et au mépris de ses amis, a écrit et signé avec le nom de l'illustre professeur de l'*Escola Normal* dans un éditorial du *Diário de Notícias* de hier, prétendant répondre à notre article de polémique artistique commencée avec une totale correction de part et d'autre.

Nous ne tombons pas dans le piège armé par l'écrivain apocryphe.

M. Miguel Cardoso est un artiste très fin, éduqué en Europe, qui a des relations avec des personnes très distinctes de notre société, professeur de professeurs [...] Dans la discussion il pourra être battu, mais, vaincu ou vainqueur, il doit se maintenir, nous le garantissons, dans la hauteur de sa position officielle, nous garderons dans la lutte tout le respect nécessaire à sa condition de jeune homme éclairé, monsieur distingué par ses manières délicates et artiste digne d'entretenir une polémique avec la rédaction d'un journal qui garde les convenances imposées par la civilité²⁰.^[291]

En dépit de la violence rhétorique, il y a quand même quelques règles d'honneur que les participants doivent respecter et, surtout, il y a une reconnaissance mutuelle entre les débatteurs. En ce sens, écrire sous le nom de quelqu'un d'autre peut être vu comme une manière d'accéder à un débat dans lequel normalement on n'aurait pas le droit de prendre place.

En effet, par le débat public on clarifie les enjeux, on met en évidence les agents et leurs positions respectives et l'on cherche à ce que le public croie à l'importance du théâtre

¹⁹ Voir annexe 12.

²⁰ GUANABARINO O., *Transcrições guanabarinas: antologia crítica*, vol. I, org. Luiz Guilherme Goldberg, Amanda Oliveira, et Patrick Menuzzi, Porto Alegre, LiquidBook, 2019, p. 120.

pour la nation. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, des innovations dans la presse, notamment l'apparition de l'interview et de l'enquête, dynamisent le débat et lui donnent plus de clarté. Toutefois, ainsi que les polémiques, ils deviennent si fréquents que quelques observateurs s'interrogent sur l'utilité de leur répétition exhaustive :

M. Lindolfo Collor [1890-1942], jeune journaliste qui est en train de se recommander à l'admiration nationale avec une *enquête* sur notre théâtre, n'a pas pardonné aux gens de la moderne génération l'envie que tous ressentent dans ce pays de dire n'importe quoi qui fasse obscurcir le sens pratique. [...]

Le théâtre national est une *blague* et un détestable prétexte. L'enquêteur a compris cela, et, s'il n'a pas compris, il est pardonné. Donc, comme les sujets les plus futiles sont toujours les plus faciles, il a résolu de perdre un temps inutile et de le faire perdre à des intellectuels qui, pour l'être, n'ont pas beaucoup de notion du temps.

Il les a obligés ou les a incités à dire des choses, plusieurs choses, beaucoup de choses, presque toutes ou toutes sorties du connu et de l'inefficace, dans la certitude que le Théâtre National continuerait comme avant pour des raisons translucides²¹.^[292]

Or l'auteur, qui signe comme le *Conde de Luxo em Burgo*, considère l'enquête d'aucune utilité pragmatique, mais il donne quand même quelques pistes pour comprendre sa réalisation : la volonté du jeune journaliste de se faire remarquer, le besoin qu'on a de parler de ce sujet, même si aucune résolution ne sort du débat... En effet, Pascale Goetschel, pour le cas français, considère l'enquête comme une expression majeure de l'identité et de la cohésion d'un corps professionnel, qui, en plus de légitimer la revue ou le journal qui la publie, permet à ceux qui y répondent d'être en vue. En outre, elle donne le ministère de la parole à quelques agents reconnus comme légitimes interlocuteurs de la conversation, et contribue à la formation d'un discours, certes pas toujours cohérent, mais qui fait système et qui a pour but de convaincre les lecteurs que la décadence est une réalité et que la question du théâtre dépasse les bornes du monde du spectacle²².

Bref, dans cette partie, nous avons abordé surtout la naissance et le développement du débat en soi sur la « décadence du théâtre national ». Toutefois, nous ne devons pas supposer que ce débat est né sans aucune base dans la réalité et qu'il s'agit uniquement d'une conversation entre hommes de lettres et de théâtre. Ainsi, dans la deuxième partie de notre thèse, nous voulons, tout en donnant continuité au débat, alors que nous arrivons aux années 1910 et 1920, donner un peu plus de concrétude à notre histoire. Nous prenons ce que les

²¹ *Careta*, n. 197, 09/03/1912.

²² GOETSCHEL P., *La « crise du théâtre » : une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIIIe siècle-fin des années 1930)*, Mémoire d'HDR, Université Paris 1, 2016, p. 154-171.

acteurs eux-mêmes dénoncent comme les raisons de la décadence et nous allons les confronter à ce que nous pouvons vérifier dans d'autres sources – par exemple, des témoignages de personnes externes au monde du spectacle ou des données statistiques. Notre but est moins de discuter la véracité des propos des personnages de notre histoire que d'analyser le rapport des forces au sein de la société du spectacle, au-delà de la question de la protection de l'État, ainsi que d'identifier des acteurs qui ne participent pas forcément à la discussion, mais qui ont des intérêts et un poids non négligeable dans le spectacle brésilien. Enfin, nous voulons analyser les contraintes auxquelles les hommes de théâtre brésiliens doivent faire face, aussi bien au sein de la société locale qu'en fonction de l'insertion du pays dans le monde, de même que les stratégies et les ressources qu'ils ont à leur disposition et qu'ils mettent en place pour réussir leur dépassement, dont les résultats peuvent pourtant être contradictoires et par finissent par donner des caractéristiques particulières au spectacle brésilien.

Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)

Cosmopolitanism on stage: Theater and society in a peripheral modernity (Rio de Janeiro and São Paulo, 1822-1930)

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n° 629, Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat : Histoire, histoire de l'art et archéologie
Graduate School : Humanités et Sciences du Patrimoine
Réfèrent : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée au **CHCSC (Université Paris-Saclay, UVSQ)**, sous la direction de **Jean-Claude YON**, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

Thèse soutenue à Guyancourt, le 16 décembre 2022, par

Daniel NOGUEIRA POLLETI

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Pascale GOETSCHEL Professeure des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Présidente & Rapporteure
Orna Messer LEVIN Professora Livre Docente, Universidade Estadual de Campinas	Rapporteure & Examinatrice
Christophe CHARLE Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Examineur
Anaïs FLÉCHET Maîtresse de conférences HDR, UVSQ/Université Paris-Saclay	Examinatrice
Sébastien ROZEAUX Maître de conférences, Université Toulouse - Jean Jaurès	Examineur

Vol. II : Seconde partie et conclusion

SECONDE PARTIE

**LE SPECTACLE DANS LA MODERNITE URBAINE : UNE
CRISE AU DEBUT DU XX^E SIECLE ?**

Chapitre 4 – Les lieux du spectacle : édifices théâtraux, spectacles concurrents et dispute pour les espaces.

La civilisation est une sorte de danse de Saint-Guy, une chorée tragi-comique : le malade souffre violemment, mais il souffre en dansant, en faisant des grimaces, avec les plus vives démonstrations de jouissance frénétique, et ainsi il meurt, et ainsi il passe, danseur sinistre, les frontières de l'undiscovered Country. Le plaisir tue, comme la douleur.

(Olavo Bilac)

Quand nous observons les raisons citées par les agents pour expliquer la décadence du théâtre national, tout de suite nous nous rendons compte que les théâtres – c'est-à-dire, les édifices et les salles de spectacle disponibles – sont une des plus grandes préoccupations des hommes de théâtre et de lettres. C'est, par exemple, l'opinion d'Olavo Bilac :

J'ai une idée [pour expliquer la décadence], qui m'a déjà valu beaucoup d'affronts anonymes, mais qui me semble de plus en plus juste. Je crois que ce qui nous manque, pour que nous ayons du Théâtre, est... théâtre. Théâtre-maison, théâtre-édifice, comprenons bien. Parce que, en effet, on ne peut pas donner le nom de *théâtre* à ces taudis dans lesquels nous sommes obligés d'aller, quand nous voulons écouter une pièce. Le *Lírico* et le *S. Pedro* sont toujours fermés ; le *Palace* et le *Moulin*, que sont propres et sont commodes, ne représentent jamais des choses sérieuses. Et les théâtres (?) dans lesquels on représente des pièces qui nous intéressent, comme « *O Dote* » et l'« *Última Noite* », sont des modèles d'inconfort, de manque d'hygiène et de laideur¹.^[293]

Le commentaire de Bilac explicite plusieurs aspects de la question que nous aborderons dans ce chapitre. D'abord, il y a la question de la quantité de salles disponibles, bien sûr, mais ce n'est pas tout : il y a des salles qui sont fermées, ou pour mieux dire, comme nous le verrons dans ce chapitre, ne sont pas accessibles pour certains artistes et certains genres de spectacles ; d'autres sont accessibles, mais nous n'y trouvons pas des « choses sérieuses », ce qui entraîne la question de la concurrence des divers agents pour ces espaces ; enfin, à en juger par ce que nous dit l'auteur, les meilleures pièces nationales sont jouées uniquement dans quelques salles, qui sont petites, sales et laides.

¹ BILAC O., *Bilac, o jornalista*, vol. II, org. Antonio Dimas, São Paulo, Edusp, 2006, p. 377.

Ainsi, nous voyons qu'il y a deux coordonnées dans la discussion : la quantité de salles et la concurrence des divers agents de divers genres de spectacles pour les espaces disponibles, c'est-à-dire une question d'offre et de demande, d'un côté ; et, de l'autre côté, la qualité des salles auxquelles les artistes ont accès.

En effet, pour commencer par ce dernier point, une des revendications les plus courantes des hommes de théâtre, lorsqu'on discutait la construction du théâtre Municipal de Rio de Janeiro, était la nécessité de se construire un « théâtre décent ». Pour quelques-uns, cela était même le plus fondamental de tous les éléments nécessaires pour opérer la renaissance du théâtre national ; ainsi, un certain Gil, très probablement Figueredo Coimbra, en 1891, discutait une des propositions émises dans la Chambre municipale qui demandait la construction d'une nouvelle salle de spectacle par la municipalité :

L'idée à laquelle je fais référence, aussitôt qu'elle sera réalisée, aura résolu parfaitement le problème consistant à donner le premier élan vigoureux à la remise sur pied de notre théâtre. Il semble à première vue qu'elle n'exécute que la partie matérielle du problème, en se limitant à nous donner un édifice ; mais nous devons noter que c'est justement ça la partie principale du plan, puisqu'une fois un théâtre établi dans les conditions projetées, en donnant aux artistes et aux auteurs toutes les garanties requises par leur concours intellectuel et moral, celui-ci marchera naturellement par lui-même².^[294]

D'autre part, si l'on regarde les commentaires sur les bâtiments disponibles, ils sont unanimes à critiquer l'état des salles. Quelques-uns sont assez scabreux et font même état d'une petite faune qui habiterait les salles de spectacle carioca, qui ne se limite pas aux puces, comme le raconte Luís Amaral, pour qui les raisons de la décadence du théâtre

commencent dès la préparation de l'ambiance. Les théâtres, en général, sont sales ; très souvent ils sont remplis de cafards...

J'ai même déjà vu un chat en train de courir sur un piano ouvert, pendant un acte, dans l'obscurité de la salle.

Il y a des employés qui, en plus d'être grossiers, sont presque en lambeaux. Les vendeurs de journaux, des originaux de la pièce et de confiserie, étourdissent l'audience avec leurs cris insistants. [...]

J'oubliais de dire qu'il y a encore, ici à Rio, au moins deux théâtres qui n'ont pas de ventilateurs³.^[295]

² *Diário de Notícias*, 28/06/1891.

³ *A União*, 05/05/1921.

Les critiques viennent de tous les côtés, à commencer par les comédiens, comme l'actrice Lucília Peres, qui, questionnée dans une interview en 1909 sur la solution pour la débâcle théâtrale, répond :

Il y a aussi la nécessité de renouveler le matériel du théâtre. Nos maisons de spectacles sont déplorables, sont indignes de la fréquence du public. Elles doivent disparaître au plus vite pour céder la place à des constructions nouvelles, appropriées, décentes, dans les points centraux de la ville, proches de l'Avenida [Central]. L'actuel aspect matériel des théâtres a beaucoup d'influence sur l'absence de public⁴.^[296]

Bien sûr, le manque d'un théâtre décent est une honte pour le pays, puisque c'est la preuve de son retard et du déficit de sa civilisation, ce qui entraîne, naturellement, une perspective comparative avec d'autres pays, comme le fait Zig (Henrique Chaves ?) :

Si, en matière de musique nous sommes si en retard, bien que dans chaque rue on trouve une société musicale, en ce qui concerne l'art dramatique, nous sommes au-dessous de la critique et nous avons besoin de tout créer ; nous n'avons pas de théâtre décent, ni même quelque chose qui s'approche de ça, puisque le seul édifice qui peut mériter un tel nom, le théâtre São Pedro de Alcântara, manque encore de beaucoup d'améliorations pour s'approcher un peu des théâtres qui ont été dernièrement construits à Paris, à Bruxelles et même à Buenos Aires.

Le Lucinda, le Recreio, le Santana et le Variedades sont d'énormes baraques à l'allure de « bazars orientaux », qui manquent de toutes les conditions d'hygiène, sans air, sans lumière, sans acoustique, insupportables aussi bien en été qu'en hiver⁵.^[297]

Ce n'est donc pas un hasard si une des préoccupations des commentateurs est de construire des bâtiments pour les yeux des étrangers, qui jugent l'état de la civilisation du pays par l'architecture de ses théâtres, comme le dit Luis Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948), dans un article publié dans la revue *Rua do Ouvidor*, cité par Artur Azevedo :

Rio de Janeiro est en train d'avoir en 1899 une année théâtrale et artistique bien remplie. Des célébrités comme Saint-Saëns cherchent notre capitale : les compagnies nationales et étrangères essaient d'attirer le public par des nouveautés ou par des spectacles variés et pour tous les goûts. À chaque fois, on ressent davantage l'impérieuse nécessité de posséder des théâtres construits selon les règles modernes de l'esthétique, de l'hygiène et de la sécurité.

⁴ *A Vida Elegante*, n. 2, 25/03/1909.

⁵ *Gazeta da Tarde*, 26/10/1889.

Il est temps de tourner le dos aux actuels et légitimes pièges à souris que les fréquentes histoires des ingénieurs de la police n'arrivent pas à corriger.

Une capitale qui se respecte présente de beaux théâtres aux étrangers, comme preuve de son avancement ; l'Opéra vaut la tour Eiffel⁶.^[298]

João do Rio affirme que son « patriotisme était humilié » chaque fois qu'une troupe étrangère visitait le Brésil à cause de « l'apparence des coulisses, des salles, du confort interne [des théâtres]. Les compagnies qui arrivaient manifestaient colère et pitié, fureur et commisération à cause des coulisses et des loges⁷. » Construire de beaux théâtres est une question de patriotisme :

Vraiment, nous n'avons pas un théâtre, digne de ce nom, à la hauteur de la richesse et de la prospérité du Brésil. Toutes nos salles de spectacle sont, comme des édifices, insuffisantes, pauvres, petites. [...]

Au nom de notre image, au nom de l'art brésilien et des hommes qui gouvernent le Brésil, pour qu'ils ne passent pas pour des imbéciles aux yeux du futur, nous avons besoin de construire un théâtre digne, d'une architecture admirable et qui soit le symbole de la vigueur, de la forme et du goût de notre nationalité.

Assez d'œuvres rampantes, d'argile et briques, sans goût, à la portugaise. Un peu de marbre et de porcelaine, même du fer ou du granit. Faisons, dans un lieu approprié, un théâtre pour écouter, artistiquement touchés, les grandes beautés de Shakespeare ou les grandes mélodies de Wagner. Nous avons besoin de remplacer le taudis de la Guarda Velha [le théâtre Lírico] par un palace gracieux aux lignes impeccables, droit et élégant comme un jeune oiseau blanc.

Et cela est un devoir, comme de bons patriotes, nous devons tous travailler dans cet objectif⁸.^[299]

Mais les artistes qui visitent le pays ne sont pas le seul motif à cela, l'évaluation du public étranger, surtout à mesure que nous avançons dans le XX^e siècle et que les grandes villes brésiliennes commencent à vouloir attirer des touristes du monde entier, est tout aussi importante, selon les mots de Mário Nunes :

La commission pro-théâtre national a donné, dans son premier contact avec M. le Maire du District Fédéral, la meilleure des impressions. Le Dr. Antonio Prado Júnior a fait de l'établissement du théâtre normal et de la construction de maisons de spectacles un des points majeurs de son programme d'urbanisation de Rio de

⁶ AZEVEDO A., 17 de agosto de 1899 », dans NEVES L., *O Teatro : Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 328.

⁷ BARRETO P., *João do Rio e o palco*, vol. org. Níobe Abreu Peixoto, São Paulo, EDUSP, 2009, p. 126. « O meu patriotismo era humilhado [...] feição das caixas, das plateias, do conforto interno. As companhias que chegavam mostravam cólera e piedade, fúria e dó pelas caixas, pelos camarins. »

⁸ *Novidades*, 25/06/1891.

Janeiro [...] Il n'ignore pas que Rio est une ville sans théâtre, ne pouvant pas classer comme tels les inesthétiques et vieilles baraques dans lesquelles se réalisent des spectacles théâtraux et il fera tout pour que, pendant son administration, une transformation salubre s'opère, pour doter la ville de théâtres élégants et confortables, dignes de la culture du peuple carioca et de la visite d'étrangers.

Rio doit être, par sa beauté inégalable, son automne et son hiver lumineux et chauds, une ville de tourisme. Le Dr. Washington Luís souhaite que soient coordonnées des mesures qui règlent les complexes et multiples problèmes concernant le sujet et, à côté des hôtels de luxe, que nous avons déjà, de l'embellissement [illisible] d'accès commode et facile aux points pittoresques, du développement de la vie sportive, les divertissements de toute espèce, et par conséquent du théâtre, doivent être considérés. [...]

J'ai déjà réclamé, plus d'une fois, pour les constructeurs de théâtres les mêmes faveurs que celles attribuées aux hôtels. [...]

Et voilà ce qui ne peut pas être oublié dans la loi qui concède des faveurs ou qui autorise la concession de prêts pour la construction de théâtres ; sous aucun prétexte les salles de spectacle ne pourront être transformées en cinéma. [...]

Et avec ça, la vie nocturne de la ville acquerra l'éclat qui lui manque encore, et qui est une des grandes attractions, ici même en Amérique du Sud, de la séductrice Buenos Aires⁹.^[300]

Nous voyons par ces commentaires que la question a de multiples facettes. D'abord, il y a le problème de la quantité de salles disponibles, mais aussi de leur qualité : il faut avoir des salles qui, tout en étant confortables pour le public, offrent de bonnes conditions de travail pour les artistes. Puis, la localisation des salles est importante, comme leur architecture externe, qui donne à voir l'état de la civilisation du pays. Ensuite, il est question aussi de l'accès à ces salles – comme nous l'avons vu avec Olavo Bilac, il y a des spectacles qui ne sont pas joués dans certaines salles – ainsi que de la concurrence, non seulement entre les troupes nationales et étrangères, mais aussi avec d'autres genres de divertissement. Bref, il se pose tout un tas de questions qui concernent les bâtiments théâtraux et que nous aborderons en analysant l'évolution du parc théâtral de Rio de Janeiro et de São Paulo.

Si, selon Paulo Masseran, il est impossible d'établir une ligne évolutive des bâtiments théâtraux au Brésil¹⁰, il est intéressant pour nous d'analyser les caractéristiques physiques des

⁹ *Jornal do Brasil*, 26/11/1926.

¹⁰ AMADO M., *Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias*, Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2016, p. 23. Le propos de Masseran a été recueilli par l'auteure lors de la qualification de sa dissertation.

édifices, leurs constructeurs, leur localisation dans l'espace urbain, ainsi que leurs usages. Nous voulons aborder, d'un part, l'offre et la demande d'espaces théâtraux, ainsi que les contraintes imposées pour leur usage en raison d'aspects tels que leur architecture ou leur localisation dans la ville ; d'autre part, nous voulons analyser les intérêts qui régissent la construction des édifices consacrés au spectacle, intérêts qui peuvent être différents de ceux des artistes et des hommes de lettres.

A. L'évolution du parc théâtral au XIX^e siècle

Les premiers bâtiments destinés à des représentations théâtrales au Brésil ont été bâtis au XIX^e siècle dans plusieurs centres urbains et ils recevaient le nom de *Casas de* (ou *da*) *Ópera*¹¹ [*Maisons d'* (ou *de l'*)*Opéra*]. Mais il s'agissait de bâtiments assez modestes, avec une capacité inférieure à 500 spectateurs et sans aucune monumentalité : l'aspect extérieur de l'édifice, qui n'était pas isolé dans un lot et jouxtait d'autres bâtiments, ne le distinguaient guère des constructions qui l'entouraient et rien ne laissait transparaître sa fonction. Le botaniste Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) a décrit la *Casa da Ópera* de São Paulo de la manière suivante :

Rien ne l'annonçait à l'extérieur ; on ne voyait qu'une petite maison à un seul étage, basse, étroite, sans aucun ornement, peinte en rouge avec trois larges fenêtres à volets noirs ; les maisons des particuliers tant soit peu aisés avaient plus d'apparence. L'intérieur avait été moins négligé, mais il était extrêmement petit. On entrait d'abord dans un vestibule étroit d'où l'on se rendait aux loges et au parterre. La salle, assez jolie et à trois rangs de loges, était éclairée par des chandelles placées entre les loges ; quant aux peintures du plafond, de la toile et des décorations, on en voyait de beaucoup moins mauvaises chez de simples particuliers¹².

C'est avec l'arrivée de la famille royale portugaise que Rio de Janeiro gagne un théâtre de grandes dimensions qui se détache dans l'espace urbain, ce que nous ne trouvons à São Paulo que dans la seconde moitié du XX^e siècle.

¹¹ Voir MARRECO R., *C'est là que l'on joue la comédie : les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIII^e siècle*, Thèse de doctorat em Histoire contemporaine, Université Paris IV et Universidade Nova de Lisboa, 2010 ; LIMA E., « Teatro e Memória: Casas de Ópera nas Minas Gerais no século XVIII, » *Urdimento*, 1-6, 2004, p. 67-80 ; FAGERLANDE S., « As casas de ópera e o Rio de Janeiro no século XVIII: novos espaços de liberdade, » *URBANA*, 10-1, 2018, p. 104-30 ; MAYOR M., « O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera, » *Aspas*, 5-2, 2015, p. 103-10. ; SILVA E., « Em busca de um mercado fictício: as casas da ópera na cidade de São Paulo, » *Todas as Musas*, 1, 2009, p. 19-32.

¹² SAINT-HILAIRE, A., *Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine*, Paris, A. Bertrand, 1851, p. 283-284.

La construction et le maintien difficiles d'un « théâtre décent ». Les édifices « officieux » du XIX^e siècle

Le São Pedro de Alcântara.

Comme nous l'avons vu, avec le débarquement des monarques portugais à Rio de Janeiro, l'existence d'une somptueuse salle de spectacle pour la sociabilité des courtisans devient une nécessité. La construction du nouveau bâtiment sera à la charge de Fernando José de Almeida, qui choisira pour son emplacement le *Largo do Rossio*. Celui-ci était, au début du XIX^e siècle, un terrain marécageux semi-rural, situé aux limites de la ville – utilisé comme aire de stationnement de voitures hippomobiles, pâturage pour les animaux¹³, et occupé par des potagers, petites créations d'animaux et certains groupes d'exclus sociaux, comme des esclaves fugitifs¹⁴ – qui, toutefois, depuis le XVIII^e siècle présente une certaine vocation comme espace de rassemblement et de divertissement public : des célébrations politiques et sociales, ainsi que des foires et des festivités qui, de même que les *corridas* de taureaux, semblent être animées par la communauté tzigane qui s'installent dans la région au XVIII^e siècle¹⁵ – raison pour laquelle le Rossio est populairement connu sous le nom de *Campo dos Ciganos* – sont citées par les auteurs que nous avons consultés.

C'est surtout à partir de 1808 que le Rossio, devenu *Praça da Constituição* en 1821 et, plus tard, *Praça Tiradentes*, peut-être en fonction de sa localisation – un terrain qui n'est pas très urbanisé, près du *Campo de Santana*, qui abritera les sièges de plusieurs organes administratifs, non loin du *Paço Real*, le siège du pouvoir colonial qui devient le lieu où le roi exerce ses fonctions, et sur le chemin qui lie celui-ci à la *Quinta da Boa Vista*, la résidence de la famille royale – devient objet d'investissement urbanistique et plusieurs courtisans y construisent leur demeure. Mais la plus importante construction de la place sera sans doute le Real Teatro de São João (Fig. 16). Du point de vue architectural, ce bâtiment est important parce que, plus que les maisons aristocratiques de la même place, il est en rupture avec l'architecture coloniale de la ville, et installe de manière expressive une œuvre purement néoclassique. Inspiré du théâtre São Carlos de Lisbonne¹⁶ (Fig. 17), le théâtre carioca est

¹³ CONTIER A., et al., « A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo (1889-1930), » *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, 3-1, 2003, p. 93.

¹⁴ FRIDMAN F., « Uma cidade nova no Rio de Janeiro, » *Acervo*, 22-1, 2011, p. 141.

¹⁵ MELO V., « As touradas nas festividades reais do Rio de Janeiro colonial, » *Horizontes Antropológicos*, 40, 2013, p. 365-392.

¹⁶ TEIXERA J., « Declinações neoclássicas: o teatro de São Carlos de Lisboa e o teatro de São João do Rio de Janeiro – Modelo e empréstimos, » dans FERNANDES J. e M. PINHEIRO (orgs), *Portugal, Brasil, África: urbanismo e arquitetura: do ecletismo ao modernismo*, Lisboa, Casal de Cambra, 2013, p. 19-31.

Figure 16. Thomas Ender, Vue du Real Theatro de São João [Peinture], 1817.



Wikimedia Commons. Domaine public.

bordé par deux rues, ce qui permet la vue sur la presque totalité du bâtiment. Comme son homologue portugais, il ouvre sur une place, avec un portique saillant qui sert comme d'une espèce de « foyer » naturel qui établit une complicité entre le théâtre et la place : il devient non seulement un espace de communication entre les spectateurs et le peuple sur la place, mais sa partie haute peut devenir un balcon pour des déclarations politiques¹⁷. La salle présentait l'aspect d'un théâtre italien, avec un parterre qui pouvait accueillir un peu plus de mille spectateurs et quatre ordres de loges (un en moins que le São Carlos), avec 30 loges de

**Figure 17. « Vue extérieure du Real Théâtre de S. Carlos en 1893 »
[Illustration], *O Ocidente*, n^a 783, 30/09/1900, p. 216.**



Biblioteca Nacional de Portugal, Hemeroteca Digital. Domaine public

¹⁷ LIMA E., *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*; Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000, p. 45-60.

premier ordre, 28 de deuxième, 28 de troisième et 22 de quatrième¹⁸. Nous savons que le bâtiment fut renouvelé en 1821 – apparemment des œuvres d’embellissement uniquement – avant de disparaître dans l’incendie de 1824.

Inauguré à en 1826 et rebâti grâce au prêt obtenu par Fernando José de Almeida auprès du Banco do Brasil, le nouveau théâtre, rebaptisé São Pedro de Alcântara (et Constitucional Fluminense entre 1831 et 1838), a conservé la façade du projet originel, mais, si l’on en croit la description des observateurs, la taille de la salle a été sensiblement réduite : on parle alors d’environ 600 personnes dans le parterre et 100 loges, capables d’accueillir environ 300 spectateurs, divisés en quatre ordres, en plus d’une loge impériale¹⁹.

En 1838, le théâtre est mis aux enchères par le Banco do Brasil, propriétaire du théâtre à la suite de la mort de Fernando José de Almeida, et il est remporté par les Portugais Manuel Maria Bregaro et Joaquim Valério Tavares, deux personnages qui, de la même façon que José Bernardino de Sá, ont fait fortune dans la traite négrière²⁰. Des travaux ont été faits pour doter l’édifice d’un nouvel éclat, alors que les commentaires de l’époque signalaient son état d’abandon : de nouvelles fresques ont embelli la salle et un nouveau rideau de scène a été peint ; un nouveau lustre de cent chandelles a été acheté pour la salle, les aménagements pour

Figure 18. Friedrich Pustkow, « Theatro S. Pedro de Alcântara » [Lithographie], *Vistas do Rio de Janeiro: coleção Pustkow*, Rio de Janeiro, G. Leuzinger, [1850].



Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Domaine public.

¹⁸ DIAS, J., *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2012, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ Manuel Maria Bregaro était un associé du plus grand marchand d’esclaves de Rio de Janeiro de l’époque, le portugais Manuel Pinto da Fonseca (1804-?), et propriétaire de nombreux bateaux qui réalisaient le voyage entre la côte africaine et le Brésil. Il semble avoir été particulièrement impliqué dans des stratégies pour contourner la vigilance britannique sur l’Atlantique et a forgé des tactiques comme, par exemple, l’usage du drapeau des États-Unis. Sa grande maison accueillait des événements mondains qui réunissaient la haute société carioca et une preuve de sa réussite sociale a été le mariage avec Rodrigo Delfim Pereira (1823-1891), fils illégitime de Pedro I, de sa fille, Carolina Bregaro (1836-1915), qui, d’ailleurs, a eu une relation amoureuse avec le demi-frère de son mari, l’empereur Pedro II (RODRIGUES J., *Brazil and Africa*, Berkeley, U of California P, 1965, p. 181 ; MULHERN J., *After 1833: British Entanglement with Brazilian Slavery*, Thèse, Durham University, 2018, p. 213-214 ; BARMAN R., *Citizen emperor: Pedro II and the making of Brazil, 1825-91*, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 148-149). Joaquim Valério Tavares était actionnaire de nombreux entreprises et établissements financiers cariocas et semblait être très impliqué dans l’assurance et l’hypothèque de « biens vivants », c’est-à-dire d’esclaves (LIMA NETO L., *Music, Theater, and Society in the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): Amidst the Lundu, the Aria, and the Alleluia*, Lanham, Lexington Books, 2017, p. 30).

les musiciens sur le plateau ont été améliorés et les fauteuils du parterre ont gagné des numéros ; surtout, la façade a été remodelée²¹, avec la construction d'un nouvel étage et d'un nouveau fronton²² (Fig. 18). Bregaro et les héritiers de Tavares seront les propriétaires du bâtiment jusqu'en 1851, quand, alors que le parlement discutait son expropriation, le théâtre a brûlé²³. À l'occasion, la Suisse Cécile Däniker (1816-1877), épouse de Heinrich Däniker (1795-1866), commerçant établi à Rio de Janeiro, regrette la destruction du São Pedro dans une lettre destinée à ses trois filles en Europe, puisque c'était « un édifice beau, construit et décoré avec élégance²⁴. »

Le théâtre a été rebâti grâce à João Caetano, qui était déjà actionnaire de l'ancienne entreprise propriétaire et qui prend l'initiative d'établir une nouvelle société pour faire renaître le São Pedro de ses cendres, ce qu'il réussit en seulement un an. Mais un nouvel incendie détruit le théâtre en 1856 et oblige João Caetano à le reconstruire de nouveau – cette fois avec l'appui de Honório Carneiro Leão, ministre de l'Empire lors de l'incendie, selon Henrique Marinho²⁵ – et à le inaugurer à nouveau dès janvier 1857. Toutefois, notons que, déjà en 1855, le théâtre apparaît comme propriété du *Banco Industrial e Mercantil*. Plus tard, il deviendra possession du constructeur et industriel portugais Antônio Teixeira Rodrigues (1850-1900), nous ne savons pas exactement quand, mais c'est celui-ci qui signe l'acte de vente qui, en 1898, fait que le bâtiment redevient la propriété du Banco do Brasil. Enfin, en 1920, le théâtre est acheté par la mairie de Rio de Janeiro qui le renomme João Caetano en 1923²⁶.

Globalement, le dessin du bâtiment antérieur a été maintenu (Fig. 19). En ce qui concerne l'intérieur, le quatrième ordre de loges a été transformé en une galerie et la loge impériale a été sensiblement réduite (Fig. 20). Selon Evelyn Furquim Werneck Lima, le São Pedro de Alcântara – avec sa façade en trois corps, le central étant précédé par un portique et contenant trois portes qui donnent accès au vestibule, un deuxième étage avec trois fenêtres rectangulaires qui s'ouvrent sur un terrasse, le front triangulaire contenant le buste d'Apollon

²¹ CARDOSO, L., *O som social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, século XVIII e XIX)*, São Paulo, Ed. do autor, 2011, p. 410.

²² MARINHO, H., *O teatro brasileiro (alguns apontamentos para a sua historia)*, Paris, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904, p. 63.

²³ PARANHOS, J., *Cartas ao amigo ausente*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 317.

²⁴ Cité par SILVA W., *Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade o século XIX*, Thèse en Musicologie, Universidade Nova de Lisboa, 2015, p. 136. « [...] era um edificio bonito, construído e decorado com elegância [...] »

²⁵ MARINHO H., *O teatro brasileiro...*, op. cit., p. 75. Toutefois, Marinho n'explique pas quelle était la nature de cette « animation », pour utiliser ses propres mots.

²⁶ LABANCA J., « A história do teatro João Caetano », *Teatro Ilustrado*, n° 10, 06/1959, p. 40–42.

Figure 19. Marc Ferrez, Teatro São Pedro [Photographie], ca. 1870.



Instituto Moreira Salles, Mestres do Séc. XIX. Reproduit avec autorisation.

flanqué par les masques de la comédie et de la tragédie, les attiques qui couronnent l'édifice et cachent la toiture, ce qui était la règle en vigueur dans le classicisme français – était le triomphe de la rationalité et présentait toute la symbologie typique des théâtres européens, en même temps qu'il consacrait un certain hybridisme culturel dans la mesure où il conserve les techniques de construction du monde luso-américain, qui ne changeraient qu'avec le Théâtre municipal²⁷. C'est peut-être la raison pour laquelle, depuis sa réouverture, les critiques adressées au São Pedro seront constantes, à commencer par le problème de l'acoustique : on croyait que celle-ci avait été compromise par la manière comme les murs ont été construits, par la charpente et même par la forme elle-même de la salle²⁸. Même l'aspect extérieur n'a pas plu à tout le monde et plusieurs commentateurs le trouvent assez mesquin pour le principal théâtre de la capitale et la plus grande ville du Brésil. Le médecin et historien Moreira de Azevedo adresse la critique suivante au bâtiment, en 1877 :

Il n'est pas beau, ni de bonne architecture ce monument, les pilastres de la façade, entre les fenêtres, sont larges par rapport à la hauteur et les fenêtres sont petites et étroites.

Le théâtre, plus que n'importe quel autre édifice, doit être élégant et majestueux ; temple des arts, il doit être un poème en pierre par la beauté de ses colonnes, arcs, voûtes, chapiteaux et œuvres d'art ; c'est le lieu où l'on peut étudier le goût

²⁷ LIMA E., *Arquitetura do espetáculo...*, op. cit., p. 55.

²⁸ DIAS J., *Teatros do Rio...*, op. cit., p. 82.

artistique d'un peuple, si bien que de tels monuments doivent être le symbole, l'expression exacte du progrès artistique d'une nation.

Que l'on érige, donc, un théâtre monumental, qui soit le livre, où est imprimée l'histoire de l'art, une majestueuse construction qui dira aux futures générations que le culte des arts n'a pas été méprisé au cours de notre siècle²⁹,^[301]

Nombreuses ont été les interventions dans l'édifice. Des travaux de réparation ou d'amélioration ont eu lieu dans des espaces de temps relativement courts³⁰, pour des réparations modestes, comme la reconstruction d'un porche qui était ruiné en 1881, mais aussi pour des changements importants dans la décoration et dans la structure, comme en 1885, quand, sous les ordres des directeurs du Banco Industrial e Mercantil, on installe un nouveau système d'illumination à gaz, transforme le hall et la salle, repeint les murs, améliore la ventilation, installe des fauteuils plus larges et plus confortables et fait des aménagement dans la salle afin d'améliorer ses conditions acoustiques et la visibilité. Cependant, tous ces changements ne reçoivent pas l'approbation d'Artur Azevedo, présent à la réouverture, qui considère que les « conditions acoustiques sont exactement les mêmes qu'avant, » qui trouve de mauvais goût les nouvelles peintures du hall, du toit de la salle et des loges, ainsi que la décoration de l'avant-scène et de la loge impériale, et, enfin, qui fait une observation sur les

Figure 20. Salle du théâtre São Pedro [Photographie], *Fon-Fon*, ano 2, n° 12, 27/06/1908.



Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital. Domaine public.

²⁹ AZEVEDO M., *Rio de Janeiro : sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades*, vol. II, Rio de Janeiro, B.L. Garnier, 1877, p. 161.

³⁰ DIAS, J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 85-87.

nombreux spectateurs qui, pendant le spectacle « portaient la main à la jambe pour, discrètement... la gratter », et il ne doute pas que « le lecteur devine ce qui produisait ce mouvement. Elles étaient tellement nombreuses³¹ ! »

En 1888, des œuvres changent l'organisation des loges. En 1904, l'édifice passe par une nouvelle rénovation pour laisser le « vieux théâtre [...] à l'extérieur plus élégant et à l'intérieur plus propre, plus commode et moins dangereux en cas d'incendie³². » Enfin, des travaux qui ont coûté 300 *contos de réis* au Banco do Brasil remodelent l'édifice, en 1916. Finalement, le théâtre sera démoli en 1928 pour l'élargissement de la rue Luiz de Camões et de l'avenue Passos et pour laisser la place à un nouveau théâtre, construit en béton armé, avec une façade futuriste et une volumétrie puriste, comme un monument capable de symboliser la modernité de l'administration du maire Antônio Prado Júnior (1926-1930)³³. C'est le théâtre João Caetano que nous trouvons sur la place Tiradentes aujourd'hui.

Comme nous le voyons, l'histoire de l'édifice du théâtre São Pedro de Alcântara a été assez mouvementée : avec des problèmes structurels d'origine, des travaux sont menés dans des espaces de temps relativement courts sans pour autant les résoudre ou satisfaire les observateurs. Les critiques concernant les conditions de confort de la salle et sa beauté extérieure sont permanentes tout au long de son existence, et les constantes modifications du bâtiment ne font que déplaire encore plus aux hommes de théâtre. Artur Azevedo, en expliquant son opposition, en 1899, à l'idée que la mairie fasse du São Pedro le théâtre municipal, avance comme argument qu'« on l'a tellement retouché, qu'on l'a gâché³⁴. »

Nous pouvons avoir une idée de combien le bâtiment a changé en comparant une photo de façade dans les années 1920 (Fig. 21) avec celle de 1870 (Fig. 19) : au lieu de douze pilastres, six à chaque étage, aux extrémités de la façade, séparant les corps latéraux du corps central et entre les fenêtres de celui-ci, nous avons, dans les années 1920, six longues pilastres unissant les deux étages ; les six fenêtres rectangulaires du corps central ont donné lieu à des fenêtres en arc et les balcons de celles de l'étage supérieur ont été modifiés ; en compensation,

³¹ AZEVEDO A., « 27 de junho de 1885 » SILVA E., *"De Palanque": as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2010, p. 312. « As condições acústicas são as mesmíssimas que dantes eram. [...] Na platéia, muitos levavam constantemente a mão à perna e disfarçavam... para coçá-la. Já o leitor adivinha o que produzia tal movimento. Eram tantas! »

³² AZEVEDO, A., « 22 de setembro de 1904 », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 524-525. « [...] nosso velho teatro ficará por fora mais elegante e por dentro mais limpo, mais cômodo e menos perigoso em caso de incêndio. »

³³ DIAS, J., *Teatros do Rio de Janeiro...*, *op. cit.*, p. 88.

³⁴ Cité par ERMAKOFF, G., *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*, Rio de Janeiro, RJ, G. Ermakoff Casa Editorial, 2010, p. 44. « [...] mas esse tanto lhe mexeram, que o estragaram [...] »

Figure 21. Augusto Malta, Praça Tiradentes [Photographie], ca. 1920.



Instituto Moreira Salles. Collection Gilberto Ferrez. Domaine public.

les quatre fenêtres de l'étage inférieur des corps latéraux ont été allongées et ont gagné des balcons et des frontons triangulaires, tandis que celles de l'étage supérieur ont gagné des ornements ; l'inscription « Théâtre São Pedro de Alcântara » a disparu au profit d'une décoration sur l'architrave du corps principal ; enfin, les attiques ont été visiblement modifiés et le fronton triangulaire avec le buste d'Apollon a disparu pour céder la place à un fronton rectangulaire avec trois cadres, le central en arc, chacun avec une niche où semblent être installés trois bustes.

Le premier théâtre São José (São Paulo)

Si, à Rio de Janeiro, l'histoire du São Pedro de Alcântara – qui a été bâti grâce à l'appui du gouvernement central et a eu comme propriétaires des importantes institutions financières et, en particulier, la plus importante banque brésilienne, en plus de la mairie de la capitale et plus grande ville nationale – montre qu'avoir un « théâtre décent » n'est pas un objectif si facilement atteignable, l'histoire du premier théâtre São José à São Paulo montre que posséder un théâtre monumental peut même sembler un but irréaliste pour une ville qui, bien qu'en

train de monter en puissance sur le plan national, n'a pas encore les mêmes ressources disponibles que capitale.

Or, nous avons vu dans la première partie qu'il y a de bonnes raisons pour croire qu'Antônio Bernardo Quartim n'avait pas le savoir-faire, ni les ressources nécessaires, pour mener à bien le chantier du nouveau théâtre projeté pour la capitale paulista. Même pour le petit Teatro de São Paulo, que Quartim avait renouvelé quelques années avant d'obtenir le contrat pour bâtir le São José, il est obligé, moins d'un an et demi après avoir donné pour terminés les travaux de restauration de l'édifice, de répondre à un arrêté du président José Antônio Saraiva et de promettre que les réparations sollicitées seraient faites³⁵.

Les conditions du milieu n'aidaient pas non plus. D'abord, São Paulo semble manquer d'architectes qualifiés pour conduire l'œuvre, raison pour laquelle José Antônio Saraiva envoie le major des ingénieurs, Luiz José Monteiro, à Rio de Janeiro, pour que celui-ci puisse consulter des architectes et des professeurs de l'Académie des beaux-arts sur le plan du nouveau théâtre. La correspondance entre le major et le président de la province montre que les avis sont très négatifs : les spécialistes consultés arrivent à la conclusion « qu'on ne peut en rien se servir du plan, puisque tout est en désharmonie et sans les proportions d'un théâtre régulier³⁶. » Luiz José Monteiro essaie d'engager Francisco Joaquim Bethencourt da Silva³⁷ (1831-1911) pour la réalisation du projet, mais il juge les honoraires demandés par l'architecte trop chers et demande l'avis de Saraiva dans une lettre³⁸. Nous n'avons pas trouvé la réponse, mais, selon Eudes Campos, l'auteur du projet définitif, approuvé par l'auteur, peintre, architecte et ancien directeur de l'Académie des beaux-arts, Manuel José de Araújo Porto-Alegre, en 1858³⁹, serait le colonel de l'État-major de l'armée, Francisco Antônio de Oliveira, (1796-1871), militaire et ingénieur apparemment autodidacte⁴⁰, ce qui est dans la lignée de la règle qui prévaut à São Paulo depuis le début du XIX^e siècle, où des militaires-ingénieurs sont responsables des principaux travaux publics⁴¹.

³⁵ *Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Antônio Saraiva, 19/08/1854. APESP, Ofícios diversos.*

³⁶ *Lettre de Luiz José Monteiro au président de la province, José Antônio Saraiva, 01/02/1855, APESP, OD. Voir aussi le lettre du 27/01/1855. « [...] nada se pode aproveitar do plano, por estar tudo em desarmonia e sem proporções de um teatro regular. »*

³⁷ Professeur à l'Académie des beaux-arts, il a été disciple de Grandjean de Montigny, fondateur de la chaire d'architecture et un des membres de la Mission artistique française arrivée au Brésil en 1816, dans cette même institution.

³⁸ *Lettre de Luiz José Monteiro au président de la province, José Antônio Saraiva, 24/02/1855. APESP, OD.*

³⁹ CAMPOS E., *Arquitetura Paulistana Sob o Império: Aspectos Da Formação Da Cultura Burguesa Em São Paulo*. Thèse, Universidade de São Paulo, 1997, p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56-104.

Mais il n'y a pas que le manque d'architectes qui se fait sentir. Dans le rapport lu à l'Assemblée législative provinciale en 1859, le président José Joaquim Fernandes Torres affirme que la construction du nouveau théâtre a connu la « progression qui était possible étant donné le manque de matériaux et d'ouvriers qui occasionne toujours de longs délais pour les travaux de cette ville. » Il ajoute qu'étant donné que « le plan primitif n'offrait pas toutes les conditions de solidité nécessaires dans une construction de cet ordre », l'entrepreneur est en train de remédier à ce problème en fabriquant lui-même des briques⁴² et en bâtissant de nouveaux murs⁴³.

La correspondance de Quartim avec les présidents et les fonctionnaires provinciaux est remplie d'incidents et de plaintes de l'un et l'autre côté qui montrent les nombreuses difficultés techniques. Pour être bref, le résultat est très loin du symbole de civilisation avec lequel les Paulistas songeaient pour leur capitale (Fig. 22). Avec deux étages, plus de 1200 places et quatre ordres de loges, il était un des plus grands du Brésil à l'époque. Mais les contemporains remarquent des défauts structurels, comme une avant-scène trop petite, de mauvais aménagements pour les artistes et une acoustique déficiente, sans compter que le sol

Figure 22. Militão Augusto de Azevedo. Théâtre São José [Photographie], 1862.



Wikimedia Commons. Domaine public.

⁴² Notons que jusqu'à la première moitié du XIX^e, la technique de construction prédominante à São Paulo était la *taipa de pilão*, technique semblable au pisé que nous trouvons en France, qui utilisait le terre argileuse comme matériel principal. C'est à partir des années 1850 que le pouvoir local commence à inciter l'abandon de cette technique pour la construction en briques. (PISANI M., « Taipas: a arquitetura de terra », *Sinergia*, v. 5, n° 1, 2004, p. 9–15.)

⁴³ *AALPSP*, 1859, p. 593. « [...] progresso possível em relação a escassez de materiais e obreiros que sempre ocasionam grandes demoras nas obras desta cidade. [...] Não oferecendo o plano primitivo da obra todas as condições de solidez que deviam atender-se em uma construção dessa ordem. »

était en terre battue et on raconte que, pendant longtemps, les spectateurs devaient assister aux spectacles assis sur des fauteuils apportés de chez eux par leurs esclaves⁴⁴. Inauguré inachevé, le théâtre présentait une façade presque totalement dépourvue d'éléments décoratifs et un observateur juge que le bâtiment « n'a aucune beauté architecturale, il est presque en os » et il doute que l'entreprise soit capable de terminer « un travail qui demande encore des sommes qui ne sont pas petites⁴⁵. » En effet, selon Marina Amado, le São José ne réalise que partiellement les propositions néoclassiques que nous trouvons dans d'autres grands théâtres du XIX^e siècle, comme le São Pedro de Alcântara à Rio de Janeiro, le *São João* à Salvador ou le *Santa Isabel* à Recife. Mais Amado associe le théâtre paulista à d'autres édifices représentatifs du style qui, selon Carlos Lemos⁴⁶, expriment le néoclassicisme tel qu'il s'est manifesté à São Paulo, dans une version provinciale, sensiblement différente du néoclassicisme que la Mission française a diffusé à Rio de Janeiro, qui utilise peu les atours décoratifs et se caractérise par la volumétrie marquée par le dièdre à deux versants du toit principal, achevé par un grand fronton triangulaire⁴⁷.

En outre, la localisation du bâtiment portait préjudice à son caractère monumental : avec sa façade frontale donnant sur le *Largo de São Gonçalo* (actuel *Praça João Mendes*), il était toutefois installé dans le coin d'une rue, de sorte que seulement deux façades étaient visibles. Il était aligné avec une très modeste construction et un de ses murs latéraux était collé à ce qui, par les photos, semble être une écurie. Enfin, en dépit de sa taille, sa construction avait un aspect assez commun par rapport à son entourage, de manière que le bâtiment n'était pas une présence trop marquante dans le paysage⁴⁸.

Sous la présidence de João Teodoro Xavier de Matos, comme nous l'avons vu, l'embellissement de la ville devient une priorité et le théâtre São José est exproprié. Le président nomme alors une commission d'ingénieurs pour évaluer l'édifice. Celle-ci note que la boiserie du hall et du salon était complètement ruinée et que ces parties devraient être reconstruites. En 1874, une nouvelle commission arrive à la conclusion que le mur du fond devrait être considéré comme provisoire et que, de même que la façade, il devrait être reconstruit. Enfin, en 1875 est signé le contrat avec Antônio da Silva Prado. L'extension des

⁴⁴ AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006, p. 169-179.

⁴⁵ *Diário de S. Paulo*, 21/02/1866. « [...] sem a mínima beleza de arquitetura, está quase em osso [...] uma obra que demanda ainda não pequenas somqs. »

⁴⁶ LEMOS C., *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*, São Paulo, Nobel, 1985, p. 104.

⁴⁷ AMADO M., *Teatros em São Paulo...*, op. cit., p. 78.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

travaux nécessaires pour finaliser le théâtre, conforme les conditions du nouveau contrat⁴⁹, montre combien la construction menée par Quartim avait été mal faite. Notons à ce propos, comme l'a fait Aiala Levy⁵⁰, combien les conditions du contrat insistent sur le besoin que l'édifice soit « beau » : les travaux doivent toujours être faits « selon les règles de l'art » ou « avec goût ».

Le bâtiment achevé est inauguré le 11 mars 1876, moins d'un an après la signature du contrat (Fig. 23). La *Província de Sao Paulo* salue les améliorations, mais ne cache pas que l'édifice n'est pas parfait et que les nombreux défauts du projet originel persistent :

Le théâtre est une véritable résurrection. Il est un vrai ciel ouvert par rapport à l'intolérable baraque qu'il était auparavant.

En tenant en compte qu'une grande partie des travaux et des améliorations réalisés se ressentent du fait qu'ils sont de simples réparations du mauvais et de l'horrible qui avait déjà été fait et en considérant que le contrat avec M. Dr. Antônio Prado n'a pas eu pour base une fin mercantile, mais simplement le désir de rendre service à la capitale, il serait déraisonnable de passer au crible les petits défauts et d'obscurcir ainsi les justes félicitations auxquelles l'entreprise a droit pour ce qu'elle a fait et pour la manière désintéressée dont elle l'a fait⁵¹.^[302]

Pourtant, quelques années plus tard, dans le même journal, nous trouvons un avis beaucoup plus dur concernant les conditions de la salle :

Figure 23. Théâtre São José [Photographie], 1876.



Wikimedia Commons. Domaine public

⁴⁹ Voir annexe 11.

⁵⁰ LEVY A., *Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924*, Thèse en Histoire, University of Chicago, 2016. p. 53.

⁵¹ *A Província de São Paulo*, 14/03/1876.

Cela n'est pas un théâtre, c'est un cirque à cheval, ou une baraque foraine... et on dit qu'un grand personnage de la société paulistana est le concessionnaire ou le locataire du théâtre. Toutefois, le répugnant manque de propreté de tout l'édifice donne l'idée que le théâtre est une vieillerie sans propriétaire⁵².^[303]

En 1891, l'édifice est renouvelé par la *Companhia de Teatros Paulista*, qui, apparemment, ne fait pas des grands changements – les commentaires décrivent l'ouverture de quatre portes latérales, la peinture du bâtiment, des changements dans le bar, l'installation de tables de toilettes pour les dames dans les loges et, surtout, l'amélioration de l'éclairage au gaz. Cependant, le journaliste du *Correio Paulistano* trouve que « l'ancien et laid manoir s'est complètement transformé » et juge son aspect « des plus élégants et attrayants, » mais il salue surtout l'idée de la nouvelle entreprise de construire un nouveau théâtre, puisque le « S. José, tout le monde le sait, n'était, jusqu'à récemment, qu'un vieux taudis, sans élégance, sans propreté, sans lumière, sans rien pour le recommander, servant à fragiliser la réputation que les Paulistas ont conquise en matière d'art⁵³. »

Déjà l'année suivante, Martinho da Silva Prado Júnior⁵⁴ (1843-1906) se propose de réaliser des travaux pour « faire [du São José] un édifice moderne⁵⁵. » Il prévoyait la complète rénovation des planchers du parterre et de la scène, l'élévation du toit sur la scène et la pose d'un revêtement, la démolition des loges en bois des artistes et la construction de nouvelles en brique, ainsi que la construction de douze nouvelles loges dans la salle, la création d'une terrasse en face du bâtiment, la construction d'un nouvel étage dans la partie antérieure de l'édifice et l'installation de l'éclairage électrique à l'intérieur. Selon Amado⁵⁶, ces éléments se trouvaient déjà dans d'autres théâtres monumentaux brésiliens du XIX^e siècle, dont l'auteur croit qu'ils ont servi de modèles pour les interventions envisagées. Mais Martinho Prado Júnior et la province n'arrivent pas à un accord.

En 1896, la Chambre municipale décrète (loi n° 252, de 2 juillet 1896), que la fiscalisation des théâtres serait à la charge de l'intendant de police et d'hygiène et que celui-ci aurait le droit d'ordonner la fermeture et la réalisation de travaux dans tous les établissements qui ne remplissent pas les conditions de sécurité, d'hygiène et de commodité,

⁵² *A Província de São Paulo*, 01/04/1884.

⁵³ *Correio Paulistano*, 30/05/1891. « [...] antigo e feio casarão transformou-se completamente [...] dos mais elegantes e atraentes [...] O S. José, todo o mundo o sabe, não passava, até pouco tempo de um velho pardieiro, sem elegância, sem limpeza, sem luz, sem coisa alguma que o recomendasse, servindo para abalar a reputação que os Paulistas conquistaram em matérias de arte. »

⁵⁴ En 1887, Antônio da Silva Prado avait transféré les droits sur le théâtre à l'artiste Claudio Rossi. Celui-ci transfère, en 1891, ces droits à la *Companhia de Teatros Brasileiros*, qui devient la *Companhia de Teatros Paulista* cette même année. Cette compagnie est dissoute en 1892 par l'assemblée des actionnaires.

⁵⁵ AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 167. « [...] torná-lo um edifício moderno. »

⁵⁶ AMADO M., *Teatros em São Paulo...*, op. cit., p. 79.

ce qu'il fait immédiatement pour le théâtre São José. Martins Prado Júnior dépose un recours à la Chambre contre la décision de l'intendant, mais l'avis de la commission de justice lui est défavorable et le recours est archivé⁵⁷.

Le théâtre rouvra en août 1897, mais déjà en février de l'année suivante le théâtre est totalement détruit dans un incendie. Si les journaux regrettent la disparition du plus grand théâtre de São Paulo, ils ne manquent pas de rappeler ses nombreux défauts, en particulier son acoustique, apparemment un des pires souvenirs gardés par les contemporains⁵⁸.

Les théâtres privés du XIX^e siècle.

À côté de ces grands théâtres construits grâce à l'appui des pouvoirs publics, des théâtres privés voient le jour depuis le début le début du XIX^e siècle. Si la plupart des premières salles sont petites et souvent aménagées dans des espaces construits à d'autres fins, nous trouvons, à partir de la seconde moitié du siècle, quelques grands édifices qui pourtant, pour la plupart, ont témoignent de beaucoup d'improvisation dans leur construction.

Les petites salles improvisées de São Paulo

À São Paulo, en plus de la *Casa da Ópera* dont nous avons déjà parlé, nous avons mention d'une seule salle où avaient lieu des spectacles théâtraux dans la première moitié du XIX^e siècle. Celle-ci était aménagée au rez-de-chaussée du *Palácio dos Governadores*⁵⁹ et le premier document qui atteste son existence date de 1832, quand les membres de la société *Harmonia Paulistana* – probablement une association d'amateurs – la sollicitent auprès du président de la province Rafael Tobias de Aguiar, parce qu'elle était plus commode que celle de leur siège⁶⁰ – ce qui indique l'existence d'une autre salle, de laquelle nous n'avons aucune trace, et nous fait penser qu'il est bien possible qu'il y ait eu d'autres espaces, plus ou moins improvisés, où se déroulaient des spectacles théâtraux de troupes amateurs. La Casa da Ópera a fonctionné jusqu'en 1860, quand le président Policarpo Lopes Leão révoque la concession de la société *Harmonia e Constância* à cause du risque d'incendie⁶¹.

⁵⁷ ACMSP, 1897, p. 59-60, 188.

⁵⁸ LEVY A., *Forging an Urban Public...*, op. cit., p. 73.

⁵⁹ Construit entre les années 1680 et 1690 par les jésuites pour être le siège du *Colégio de São Paulo* et de l'Archidiocèse local, le bâtiment est exproprié par la couronne portugaise après l'expulsion des jésuites du Portugal, en 1759, et il devient la résidence du gouverneur-général de São Paulo et, après l'indépendance, le siège du gouvernement provincial.

⁶⁰ *Lettre de la Direction de la société Harmonia Paulistana au président de la province de São Paulo, Rafael Tobias de Aguiar*, 25/09/1932.

⁶¹ AMARAL A., *História dos velhos teatros...*, op. cit., p. 107-110.

Nous trouvons aussi un Alcazar Lyrique à São Paulo, qui fonctionne seulement quelques mois en 1863, avant d’être fermé par la police, probablement à cause des nombreux tumultes qui avaient lieu dans la salle et autour du bâtiment, qui était localisé au numéro 37 de la *Rua do Rosário*, à côté du *Largo do Palácio*. Nous n’avons aucune description de l’édifice sauf une petite note dans le *Correio Paulistano* qui souligne le manque de confort, et les annonces des spectacles qui montrent que le public était divisé entre parterre et galerie, selon Elizabeth Azevedo. L’adresse était auparavant un dépôt de lanternes, ce que laisse penser que l’aspect extérieur ne devait pas distinguer l’édifice et sa fonction des autres constructions qui l’entouraient⁶². Nous ne connaissons pas le propriétaire, mais le théâtre fut inauguré par les artistes français Mme et M. Vallote et Guillemet, celui-ci étant un nom qui apparaît aussi dans l’Alcazar de Rio de Janeiro.

Entre 1864 et 1867, une autre salle est ouverte à São Paulo, le théâtre Bатуíra, propriété du commerçant et médium portugais António Gonçalves da Silva (1839-1909), surnommé le Bатуíra, qui a aménagé la salle au fond de son commerce, au numéro 10 de la *Rua da Cruz Preta*, actuelle Quintino Bocaiuva, et qui, selon Antonio Barreto do Amaral, ne comportait pas plus de 200 spectateurs divisés entre un petit parterre et un ordre de tribunes⁶³.

L’offre : espaces et nombre de places disponibles.

Sans surprise, beaucoup plus de théâtres ouvrent leurs portes à Rio de Janeiro au XIX^e siècle (Annexe 16). Au total, nous avons trouvé 30 établissements qui ont fonctionné comme théâtre dramatique ou musical (postérieurement, quelques-uns ont été détournés pour d’autres genres de spectacles, comme le café-concert, les variétés ou le cinéma), ce qui inclut les reconstructions du São Pedro, mais pas les théâtres amateurs ni les cafés-concerts et les édifices destinés aux spectacles de variétés – pour ces derniers, nous avons trouvé trois exemplaires, un nombre sans doute très sous-estimé. En excluant trois exemplaires pour lesquels il n’a pas été possible de déterminer une date au moins approximative de leur ouverture et/ou de leur disparition, on note que ces scènes ont des vies relativement courtes : l’âge (déterminé simplement par la formule « an de fermeture ou de disparition de la documentation–année d’ouverture ») moyen des théâtres lors de leur disparition est de 25,8 ans, mais l’âge médian est de 21 ans, ce qui indique que quelques-uns qui ont une existence exceptionnellement longue tirent la moyenne vers le haut. En fait, nous avons six théâtres qui ont dépassé la cinquantaine : le troisième São Pedro de Alcântara (73 ans), le São Francisco

⁶² AZEVEDO E., « Alcazar Lyrique », dans *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

⁶³ AMARAL A., *História dos velhos teatros...*, op. cit., p. 111-112.

de Paula (52), le Cassino Brésilien (57), le Pedro II (63), le Variedades (92) et le Príncipe Imperial (50). De l'autre côté, huit n'ont survécu pas survécu plus de dix ans – trois ne sont même pas restés ouverts plus d'un an. Aucun n'est arrivé jusqu'à nos jours.

On note (Tableau 1) que quelques décennies sont plus propices que d'autres à l'ouverture de nouvelles salles, ce qui suggère une relation entre les événements politiques et les évolutions économiques et sociales d'un côté, et la construction de nouvelles salles de spectacle de l'autre. L'installation de la cour portugaise à Rio de Janeiro et surtout l'indépendance politique du pays semblent avoir créé une demande qui se traduit par l'ouverture de six nouvelles salles dans les années 1820, ce qui ne serait égalé que dans les années 1870, quand on semble sentir les effets de la modernisation promue par le vicomte de Rio de Branco. On peut entrevoir aussi des effets du développement urbain après l'abolition de l'esclavage quand on observe que quatre salles ouvrent dans les années 1850 – bien que deux de ces « nouvelles salles » soient, en fait, des reconstructions du São Pedro de Alcântara, les trois théâtres qui voient le jour à la décennie suivante – le Santa Leopoldina (1860), le Variedades de São Cristóvão (1860) et l'Eldorado (1863) – sont inaugurés au début de cette période.

Tableau 1. Théâtres à Rio de Janeiro. Ouvertures par décennie (XIX^e siècle)

Décennie	Théâtres ouverts
1810	1
1820	6
1830	3
1840	1
1850	4
1860	3
1870	6
1880	4
1890	2
Sources : Dias (2012), Lima (2000), CTAC.	

Toutefois, on ne peut pas dire que nous avons à un moment un « boom » de nouvelles salles. Il est même surprenant que les années 1890 ne voient pas un plus grand nombre d'inaugurations, étant donné l'*encilhamento* et le crédit facile – seulement deux salles ouvrent leurs portes dans la dernière décennie du XIX^e siècle, dont une, l'Apolo, est inaugurée exactement en 1890.

Si l'on en juge par le nombre de salles disponibles (Tableau 2), Rio de Janeiro ne fait pas mauvaise figure par rapport aux capitales secondaires de l'Europe au milieu du XIX^e siècle. Si la capitale brésilienne est loin derrière Paris et Londres, elle a presque autant de théâtres que Berlin et Vienne en 1850 et même plus que la capitale autrichienne en 1874 et 1880, pour une population beaucoup plus petite⁶⁴. La vie culturelle et sociale de Rio de Janeiro peut même faire rêver quelques Européens : la Suisse Cécile Däniker-Haller (1816-1887), de retour à Zurich dans les années 1850 après plusieurs années passées au Brésil, exprime plusieurs fois dans son journal intime sa déception de la vie sociale zurichoise, très inférieure

⁶⁴ Rio de Janeiro a 274 972 habitants en 1872, contre 826 341 pour Berlin et, en 1869, 900 998 pour Vienne.

à celle qu'elle avait trouvée dans la capitale brésilienne⁶⁵. Toutefois, au contraire de ce que nous observons en Europe, où l'élargissement du parc théâtral – favorisé par l'expansion urbaine et la libéralisation économique – est bien plus marqué que la croissance démographique dans les principales capitales⁶⁶, l'ouverture de nouvelles salles n'accompagne pas l'augmentation de la population à partir des deux dernières décennies du siècle : nous trouvons un sommet de 11 espaces disponibles en 1880, un quantité que nous ne trouverons qu'en 1913, alors que la population carioca passe de 274 972 habitants en 1872 à 1 157 873 en 1920⁶⁷.

Tableau 2. Salles disponibles par ville.

Théâtres	1850	1874	1880	1888	1891	1898	1900	1908	1910	1913	1929
Paris	21	40	26	-	33	-	36	-	47	47	-
Berlin	5	10	13	-	20	-	22	-	30	38	-
Londres	22	27 ^a	?	-	40	-	61	-	57	52	-
Vienne	5	6	10	-	10	-	10	-	16	17	-
Madrid ^b	-	-	21 ^c	21	-	24	-	18 ^d	-	-	-
Barcelone ^b	-	-	13 ^c	17	-	20	-	24 ^d	-	-	-
Rio de Janeiro	4	9	11	8	9	9	8 ^e	8	9 (18 ^f)	11 ^g (19 ^f)	9 ^h (26 ^f)
São Paulo	2	2	2	2	2 ⁱ	3 ^j	2 ^k	3 ^l (4 ^f)	4 ^m (7 ^f)	4 ⁿ (16 ^f)	8 ^o (26 ^f)

Sources : Amaral (2006), Charle (2008), Dias (2012), Lima (2000), Moisand (2013), *Inventário da cena paulistana*.

^a En 1865.

^b « Théâtres et lieux de spectacle, » selon Jeanne Moisand.

^c Pour la période 1879-1880.

^d Moisand compte pour Madrid et Barcelone, respectivement, 51 et 56 « théâtres et lieux de spectacles, » nous avons exclu les "cinémas (avec variétés et théâtre)" et, pour Madrid, les salles de « spectacles publics ».

^e Sans compter les 3 salles consacrées aux variétés que nous avons trouvées.

^f Théâtres et ciné-théâtres.

^g Et trois salles consacrées aux Variétés.

^h Nous avons compté le São Pedro de Alcântara, dans lequel aucun spectacle n'a été réalisé cette année-là, puisqu'il serait démoli pour la construction du théâtre João Caetano, inauguré l'année suivante. Et une salle de variétés.

ⁱ Et une salle de variétés.

^j Et deux salles de variétés.

^k Et trois salles de variétés.

^l Et quatre salles de variétés.

^m Et quatre salles de variétés.

ⁿ Et deux salles de variétés.

^o Et quatre salles de variétés.

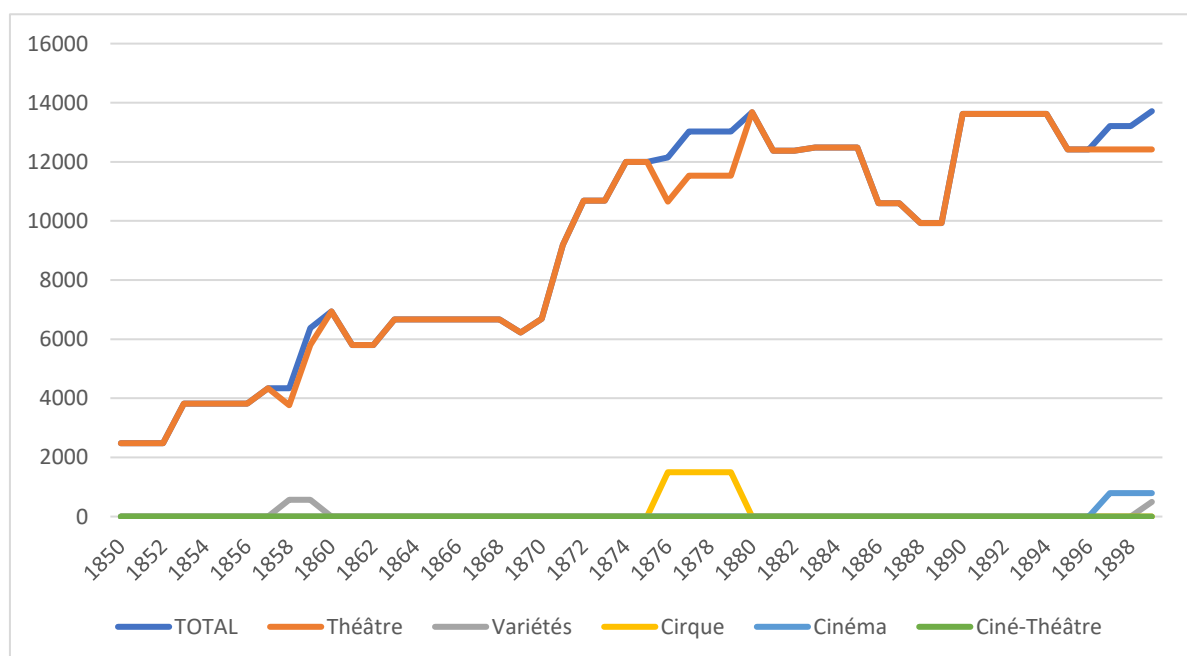
⁶⁵ SILVA, W., *Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade o século XIX*, Thèse en Musicologie, Universidade Nova de Lisboa, 2015, p. 144.

⁶⁶ CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 25.

⁶⁷ « População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais. », *Sinopse do Censo Demográfico 2010*, Disponible sur <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php> (Visité le 30/10/2019)

Notre estimation du nombre de places disponibles⁶⁸ semble confirmer cette analyse (tableau 3, voir aussi annexe 17), même si l'on ajoute les structures permanentes dédiées au cirque, les salles de cafés-concerts et de variétés connues (très certainement un nombre sous-estimé), ainsi que les premières salles permanentes de cinéma à la fin du siècle. On note deux moments d'augmentation rapide du nombre de fauteuils disponibles : la seconde moitié des années 1850 et la première des années 1870, quand on atteint presque 14 000 places, ce qui est plus que Vienne (qui passe de 11 289 places en 1890 à 13 502 en 1900, selon les chiffres de Christophe Charle⁶⁹). Toutefois, cette valeur ne sera jamais dépassée jusqu'à la fin du siècle et on observe même un léger recul s'agissant des scènes théâtrales traditionnelles, tandis qu'à Berlin, par exemple, on passe d'environ 14 000 places en 1893 à 22 500 environ en 1900⁷⁰. Proportionnellement, la poussée du nombre de places est plus prononcée à São Paulo dans la seconde moitié du XIX^e siècle (Tableau 4) : on a presque dix fois plus de fauteuils en 1900 qu'en 1850, tandis qu'à Rio de Janeiro ce nombre est multiplié par trois. Mais la comparaison n'a pas de sens puisque la capitale paulista, qui n'a que deux théâtres à la fin du siècle, part d'une base très réduite aussi bien du point de vue théâtral que social.

Tableau 3. Nombre de places dans les théâtres à Rio de Janeiro (1850-1899)



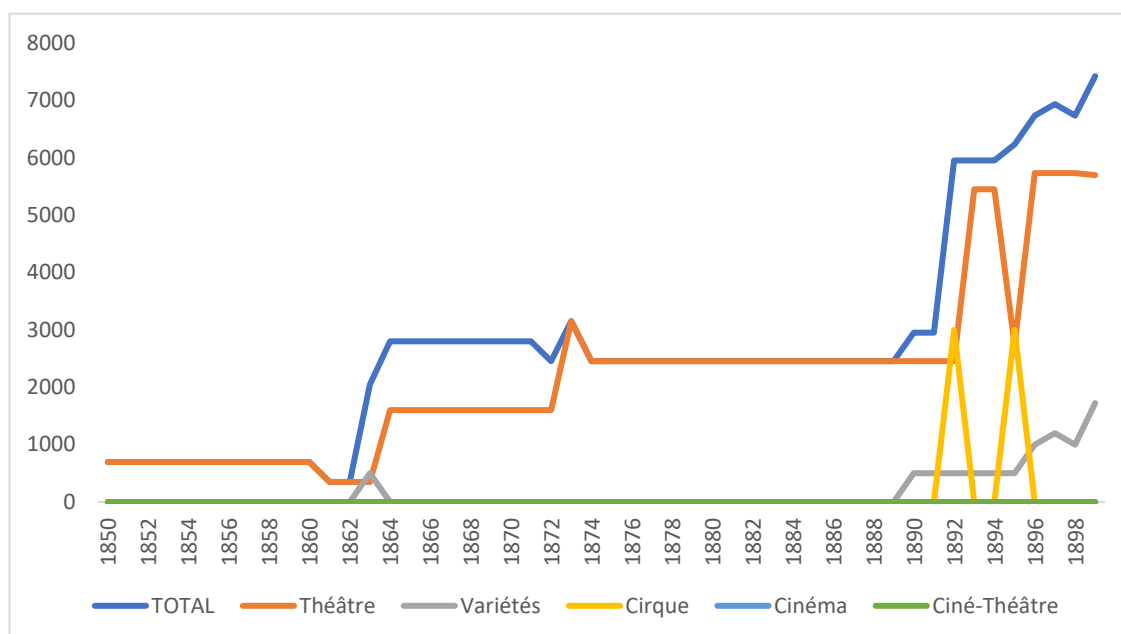
Sources : Dias (2012), Lima (2000), CTAC

⁶⁸ Voir appendice méthodologique 1.

⁶⁹ CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 26.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

Tableau 4. Nombre de places dans les théâtres à São Paulo (1850-1899)



Sources : Amaral (2006), *Inventário da Cena Paulistana*.

À São Paulo, nous ne connaissons que huit salles professionnelles en fonctionnement au XIX^e siècle (Annexe 17) – neuf si l’on inclut le théâtre Batuíra, qui nous semble n’avoir servi qu’à des spectacles d’amateurs – dont une, la Casa de Ópera, rebaptisée *Teatro de São Paulo* en 1854, a été héritée du XVIII^e siècle, une est la salle improvisée du Palácio dos Governadores et deux semblent avoir été des espaces aménagés dans des résidences particulières, mais qui servaient à des représentations professionnelles⁷¹. Côté longévité, les quelques salles construites à São Paulo au XIX^e siècle ne font pas mieux que celles de Rio de Janeiro : une, le théâtre Santana,, a existé pendant 12 ans ; le Politeama a passé la vingtaine (22 ans) et deux, le São José et le Provisório,, la trentaine (32 et 36 ans, respectivement).

Mais, sur un point, les bâtiments paulistanos ont un indisputable avantage par rapport à ceux de la capitale nationale : ils sont, en général, beaucoup plus grands, un constat qui vaut pour l’ensemble des édifices inaugurés jusqu’en 1930. Les indicateurs obtenus à partir du nombre de places de tous les théâtres des deux villes dont cette information est connue (Tableau 5), montrent que, si les théâtres de São Paulo sont moins nombreux, ils ont, en

⁷¹ Le *Teatro de Salão* a reçu une compagnie professionnelle de Rio de Janeiro. Le cas du théâtre Palmira est plus curieux. La salle était aménagée dans un salon de la résidence de M. Joaquim Elias. La vedette de la troupe était quelqu’un qu’on surnommait *Palmirinha*., c’est-à-dire la petite Palmira, qui, selon tous les indices, était un enfant. Serait-elle la fille de Joaquim Elias,, qui a décidé d’aménager une salle dans sa résidence et de constituer une troupe théâtrale pour exploiter le talent d’une enfant prodige ou uniquement pour satisfaire un caprice de sa fille ? Nous ne savons pas. Toutefois, le théâtre Palmira a régulièrement annoncé ses spectacles dans les journaux pendant l’année 1873, l’entrée était payante et il y avait même un système d’abonnement, raison de son inclusion parmi les théâtres professionnels.

moyenne, 1755 places, tandis que ceux de Rio de Janeiro en ont 1303. Bien sûr, que quelques établissements exceptionnellement grands poussent cette valeur vers le haut, surtout d'un échantillon dont la taille n'est pas élevée, mais la valeur de la médiane renforce cette analyse – 1404 contre 1000, respectivement – ainsi que celle du premier quartile, qui indique que le nombre de places des 25% des salles les plus petites est inférieur à respectivement 1226 et 785, respectivement.

Tableau 5. Théâtres (1813-1930). Indicateurs de dispersion.

	Types	Médiane	Q1	Q3	Moyenne	Écart-type
Rio de Janeiro	Théâtres	1000	785	1500	1303	735
	Cinémas	700	526	1078	794	382
	Ciné-théâtres	800	648	1100	840	310
São Paulo	Théâtres	1455	1226	2017	1755	844
	Cinémas	700	450	1200	819	548
	Ciné-théâtres	1328	1005	2000	1570	745

Sources : indicateurs obtenus par l'auteur à partir des données extraites de Amaral (2006), Dias (2012), Silva (2011), Sousa (2014), Sousa (2019), *Inventário da Cena Paulista, Inventários dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929*

Toutes les salles de São Paulo construites pour servir de théâtre professionnel au XIX^e siècle ont plus de 1000 places et une, le Politeama, avec 3000 places, est plus grande que tous les bâtiments de Rio de Janeiro. De l'autre côté, la plupart des salles cariocas sont de dimensions modestes : parmi les 16 théâtres dont nous connaissons le nombre ou, peut-être, l'estimation du nombre de places disponibles, neuf ont moins de 1000 places à l'ouverture. En outre, parmi les salles pour lesquelles cette information n'est pas disponible, nous pouvons déduire par des commentaires des contemporains et des informations que nous avons, qu'elles sont petites⁷² – un théâtre, le Variedades, semble être de taille moyenne et pour l'Alcazar lyrique, Múcio da Paixão considère que le fait qu'il occupe trois bâtiments indique qu'il était grand⁷³. Enfin, nous n'avons trouvé aucune information pour l'Éden-Lavradio, sauf quelques commentaires qui disent que la façade était « modeste » et qu'il occupait le fond d'une propriété.

Enfin, une dernière remarque concerne la distribution des salles dans l'espace urbain. Nous observons, une très forte concentration de maisons de spectacles sur et autour de la

⁷² Par exemple, les descriptions des théâtres dans les journaux lors de leur ouverture soulignaient leur petite taille, on se réfère à ces salles comme à des *teatrinhos* [petit théâtres] ou nous savons que le théâtre était construit sur un terrain réduit.

⁷³ PAIXÃO M., *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora moderna, 1930, p. 236.

Praça da Constituição. Pas moins de douze salles se trouvaient sur la place ou dans une rue qui donnait directement sur celle-ci (la *Rua do Lavradio* incluse) et la plupart des autres se trouvaient à proximité. En effet, avec l'arrivée de la cour portugaise à Rio de Janeiro, l'ancien Rossio est passé par un rapide processus d'urbanisation, qui va faire de cet espace non seulement le centre de la sphère publique carioca au XIX^e siècle, mais aussi un foyer majeur de construction d'une sociabilité selon les modèles européens qui comptait non seulement avec les théâtres, mais aussi avec les résidences aristocratiques construites aux alentours, les associations intellectuelles et d'intérêt commun, comme le *Derby Club* ou le *Club Fluminense*, qui y inaugurent leur siège, et les nombreux cafés, restaurants et brasseries qui ouvrent leurs portes dans la région et deviennent des points de rencontre d'artistes, d'écrivains et d'hommes politiques. Evelyn Furquim Werneck Lima utilise la locution latine *genius loci* – « l'esprit du lieu » – pour décrire le processus par lequel l'ancien *Campo dos Ciganos* devient, dans l'imaginaire carioca du XIX^e siècle, un centre socioculturel de première importance dans l'espace urbain, image de la société « civilisée » voulue par le régime monarchique, ce qui se manifeste dans l'architecture locale, puisque la place devient un foyer privilégié pour observer le passage de l'architecture coloniale vers les formes du néoclassicisme de la Mission française, dont un des exemplaires les plus importants, comme nous l'avons vu, est le *Real Teatro de São João*. Point de rencontre et de divertissement où se mélangent manifestations politiques, pratiques artistiques et sociabilité urbaine, la centralité de la place sera renforcée avec l'installation, au cours du siècle, des terminaux des premières lignes de tramways hippomobiles sur la place elle-même ou dans les rues adjacentes⁷⁴.

Si cette concentration de salles autour de l'actuelle *Praça Tiradentes* confirme ce que nous avons discuté dans la première partie de notre thèse, c'est-à-dire l'étroite relation des arts de la scène avec les valeurs promues par le régime impérial et les bâtiments théâtraux comme des symboles de la « civilisation » de la ville, il n'est pas rare que nous trouvions des agents qui voient dans cette distribution géographique un problème et une des raisons de la « décadence du théâtre national », notamment à mesure que nous avançons dans le siècle et que la zone urbaine s'étend, avec l'apparition de *bairros* de plus en plus distants de la région centrale, puisque la difficulté de rentrer chez soi après le spectacle, dans une ville où les transports publics étaient inopérants, serait une raison d'éloignement du public. Artur Azevedo raconte les galères pour obtenir un moyen de transport tard le soir, ce qui pousserait les spectateurs à rester dans leurs *bairros* où, d'ailleurs, ils peuvent trouver des divertissements de substitution :

⁷⁴ LIMA E., *Arquitetura do espetáculo...*, op. cit., p. 15-86.

Une des raisons de l'éloignement du public de nos théâtres est le souci cause par les difficultés de transport. Avant, pour éviter le temps d'attente du tram, les familles rentraient en voiture, les messieurs en tilbury, et cela ne leur coûtait pas un grand sacrifice. Aujourd'hui, seules les familles riches peuvent *rouler voiture* ; les cochers de la place sont devenus féroce­ment exigeants, et soutiennent qu'après certaines heures du soir il n'y a pas de grille tarifaire : le prix est ce qu'ils veulent – et il n'y a rien de plus désagréable que de discuter avec un cocher. Il n'y a pas si longtemps, alors que j'avais raté le dernier tram de Santa Teresa, on m'a demandé cinquante mille réis. Il n'est pas nécessaire de dire que je suis rentré à pied. [...]

En outre, les banlieues de Rio de Janeiro ne sont plus ce qu'elles étaient il y a dix ou quinze ans : aujourd'hui, toutes ont des divertissements spéciaux, et leurs habitants peuvent se divertir sans aller au centre-ville.

Peut-être que nos artistes ne perdraient rien s'ils allaient travailler de temps en temps loin de la Praça Tiradentes, dans l'un ou l'autre des *bairros*, comme le font les compagnies de cirque⁷⁵.^[304]

B. Les salles du XIX^e siècle : caractéristiques et usages.

En fait, depuis le XIX^e siècle, le cirque est souvent cité comme une des raisons du déclin de la scène, tout simplement parce qu'il jouirait de la préférence du public, en particulier le public plus populaire. La popularité du cirque est, sans doute, en partie liée au fait qu'il est un art plus accessible, soit parce qu'il est moins cher, soit parce qu'on peut trouver des chapiteaux armés un peu partout dans les *bairros* les plus éloignés du centre⁷⁶. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'était pas une présence, assez incommode pour quelques-uns, au centre-ville aussi, et nous notons même quelques essais de construire des bâtiments permanents consacrés à ce genre de spectacle. Dans une scène de la revue de fin d'année *O Rio de Janeiro em 1877*, d'Artur Azevedo, tous les théâtres cariocas narrent leur histoire, vantent leurs gloires passées et pleurent leur déclin en même temps qu'ils se disputent l'attention du personnage *Zé Povinho* – une expression qui signifie à peu près « le petit peuple » –, qui les snobe un par un, jusqu'à ce qu'il trouve le Teatro-Circo, le futur Politeama Fluminense qui avait ouvert ses portes en 1876, à qui il lance : « Voilà que j'ai enfin trouvé quelque chose qui me sert ! »,

⁷⁵ AZEVEDO, A., « 16 de janeiro de 1902 », dans NEVES, L. *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 425-426. « Rouler voiture » en français dans l'original.

⁷⁶ SILVA E., *O circo : sua arte e seus saberes : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Unicamp, 1996 ; DUARTE R., *Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2018 ; LOPES D., *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869-1872*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2015 ; LOPES D. et E. SILVA, *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império*, Rio de Janeiro, Grupo Off-Sina, 2015 ; LOPES D. et E. SILVA, « A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX, » *ILINX*, 13, 2018, p. 12-24.

avant de prendre le « théâtre » dans ses bras – le *Espectador* [Spectateur], voyant la scène, commente que « le *Zé Povinho* n'aime que les cirques à chevaux⁷⁷ ! »

Encore une fois, l'appui de l'État serait fondamental pour quelques-uns pour que le théâtre puisse contrer le cirque, mais, pour Figueiredo Coimbra, quand l'art dramatique est « pris par la volonté de ressusciter, » c'est le gouvernement lui-même qui lui dit : « Ça suffit ! Tu es mort ! Ne remue plus, c'est mal ! » Le journaliste et dramaturge raconte dans une chronique sa visite à une « catacombe », c'est-à-dire un théâtre, où il s'entretient avec l'acteur X, qui parle des « grands espoirs que le défunt art national plaçait dans le gouvernement, » et trouve « le squelettique auteur dramatique Y », qui lui a déclaré qu'il s'attendait à obtenir le prix de 3:000\$ octroyé par le gouvernement à la meilleure pièce nationale. Figueiredo Coimbra, dérangé par autant de naïveté, quitte le théâtre, mais, quand il s'éloigne, il entend « un bruit énorme, tonitruant : un troupeau de chevaux envahissait le théâtre triomphant, dans une course vertigineuse, en train de tout subjuguier sur son chemin : c'était la compagnie équestre des frères Amato. » C'est alors qu'il écoute « une pleureuse invisible », qui lui sanglotait à l'oreille : « Cette fois, il n'y a pas de Christ possible pour ce Lazare⁷⁸ ! »

Quelques-uns vont même suggérer que les spectacles de cirque devraient être interdits pendant la saison théâtrale, comme un certain Rogério, en 1886 :

Mais le cirque commence chez nous exactement quand il devrait finir : pendant la période théâtrale. Dans quelques petits pays, croit-on, où il y a un théâtre national, les compagnies équestres sont soit interdites de travailler en hiver, soit imposées d'un lourd tribut, contre lequel les entreprises ne peuvent pas lutter. [...]

L'art dramatique chez nous n'est pas assez riche pour qu'on puisse donner sur un plateau d'argent à une entreprise étrangère des milliers et des milliers de spectateurs, qui pendant quatre mois, se verraient forcément obligés d'aller dans les théâtres [...]

Et les théâtres nationaux se voient alors face à une tâche peu glorieuse : la lutte infructueuse contre leur insignifiance, et, ce qui est plus sérieux encore, contre la concurrence d'un adversaire terrible, parce qu'il absorbe des spectateurs comme un éponge absorbe l'eau⁷⁹...^[305]

⁷⁷ AZEVEDO, A., *Teatro*, v. I., Rio de Janeiro, Instituto nacional de artes cênicas, 1983, p. 385. « - Ora até que finalmente achei coisa que me sirva! [...] O Zé Povinho não quer saber senão dos cavalinhos! »

⁷⁸ *Revista Illustrada*, n. 505, 1888. « [...] acometido do desejo de ressuscitar [...] Basta ! Estás morto ! Não te mexas mais, que é feio ! [...] grandes esperanças que a falecida arte nacional depositava no governo [...] o esquelético autor dramático Y [...] obter o prêmio de 3:000\$ concedido anualmente à melhor peça nacional [...] um barulho enorme, atoador: uma cavahada triunfante invadia o teatro, em uma vertiginosa carreira, subjuguando tudo à sua passagem: era a companhia equestre dos irmãos Amato. [...] carpideira invisível [...] Desta vez não há Cristo possível para este Lázaro! »

⁷⁹ *Correio da Manhã*, 27/10/1886.

Sur cette question, Artur Azevedo fait ce qu'il fait toujours : il essaie de ménager la chèvre et le chou, cherche des conciliations, évite de s'opposer au public tout en regrettant que le haut art dramatique ne reçoive pas l'attention méritée. En 1895, il déplore que les représentations du grand comédien italien Ermete Novelli (1851-1919) n'aient pas compté avec une salle aussi remplie que ce que mériterait un tel nom de la scène, tandis que les spectacles d'une troupe de funambules japonais auraient attiré la foule :

Au soir de la première des équilibristes japonais, Ferreira de Araújo, voyant le théâtre Lírico complètement rempli, m'a dit : – Le public comprend mieux le japonais que l'italien.

En fait, Novelli, en vingt-deux soirées, n'a pas réussi à attirer dans ce même théâtre autant de public que les funambules orientaux dans leurs trois premiers spectacles. Je n'en veux pas au public d'aimer la jonglerie – tout d'abord, parce que moi, comme tout le monde, je l'apprécie quand elle est bien faite, et puis parce qu'il est, en fin de comptes, semblable à tous les autres publics dans ses prédilections.

L'idéal serait qu'il aille voir les spectacles japonais et les applaudisse avec enthousiasme, sans toutefois laisser vides les représentations de Novelli, ce qui me semble une injustice qui mérite le châtement céleste.

J'aurais voulu que le fait d'être bouche bée face à un funambule qui fait tourner une toupie sur la lame d'une épée n'empêchât pas le public de s'extasier pendant la représentation du *Pain d'autrui*, de Tourgueniev, ou de la *Mégère apprivoisée*, de Shakespeare. Je comprends que les acrobates aiguissent sa curiosité, mais je déplore profondément que, de la même façon, l'annonce d'une représentation d'Ibsen ne l'attire pas, ce qui est la démonstration la plus évidente et désolante qu'il n'est pas au courant de la civilisation intellectuelle du vieux monde.

En matière de théâtre, l'idéal des publics est le parisien, qui va à tous les cirques et à tous les cafés-concerts, mais qui remplit plus de cents fois de suite la salle de l'Odéon, pour écouter un spectacle comme *Pour la couronne* [sic], de François Coppée, et maintenant fait la queue devant le Gymnase parce qu'il est intéressé par la représentation d'une pièce discutée comme les *Demi-vierges*, de Marcel Prévost⁸⁰, [306]

Encore une fois, la référence au public parisien comme un modèle, ce qui n'est pas un gallicisme irréflecti de la part d'Artur Azevedo – même si le propos selon lequel la concurrence élevée à Paris ne nuirait pas à la qualité du spectacle est évidemment faux⁸¹. Le dramaturge, nous l'avons vu, avait construit sa trajectoire, étant donnée ses handicaps de

⁸⁰ AZEVEDO A., « 11 de julho de 1895 », dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., p. 154.

⁸¹ Or, dans la capitale française, la multiplication des salles a tiré le théâtre vers les genres faciles et beaucoup de salles ont disparu dans les quartiers populaires au profit des cafés-concerts (CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, op. cit.).

formation, en tirant le maximum de profit des nouveautés médiatiques qui germent dans la seconde moitié du XIX^e siècle dans le sillage de la gestation de la modernité européenne. Celle-ci s'installe petit à petit dans le pays, mais n'arrive pas à se réaliser complètement. Le résultat est une modernité incomplète, contradictoire, où des éléments modernes et archaïques coexistent. Azevedo, grâce à son parcours particulier, est beaucoup mieux placé que ses collègues pour s'apercevoir des opportunités que ce processus offre à la carrière littéraire et artistique, en même temps qu'il est l'un des plus lésés par les archaïsmes qui empêchent sa pleine réalisation. En ce sens, l'image de Paris, la « capitale de modernité »⁸², c'est la promesse de dépassement des contradictions qui imposent des barrières au développement de la carrière des hommes de lettres et de théâtre. Si l'éruption d'un marché du divertissement massifié semble être un processus inéluctable, dont le dramaturge profite, d'ailleurs, le « public parisien » est celui qui permet quand même la consécration littéraire et artistique sans que l'artiste ait besoin des sinécures ou du mécénat de l'élite ou de l'État.

Nous avons, donc, un problème d'offre : à partir des dernières décennies du XIX^e siècle, le parc théâtral carioca cesse de s'élargir et n'accompagne pas la croissance démographique. Mais nous avons aussi un problème de demande : à en juger par les commentaires, le public brésilien ne semble pas capable de consommer une grande diversité de genres de spectacles dans plusieurs registres allant de la culture « populaire » à la haute dramaturgie, ce qui fait que les professionnels de divers genres se disputent âprement le public potentiel réduit. Dans ce contexte, non seulement le cirque, mais aussi le café-concert est « un terrible concurrent » pour les artistes du théâtre dramatique et quelques journalistes arrivent même à demander la fermeture de ce genre d'établissement, ce à quoi Artur Azevedo, cherchant toujours l'apaisement, répond que cela serait « une attaque à la liberté de commerce, un attentat indigne de n'importe quel gouvernement démocrate⁸³. »

On peut citer d'autres divertissements urbains donnés comme responsables du déclin du théâtre national, à commencer par les spectacles forains : Artur Azevedo regrette que, à cause des fêtes organisées à l'occasion de la passation de pouvoirs du président Prudente de Morais en 1895, les théâtres aient eu des recettes médiocres parce que « le public avait ici dehors des spectacles gratuits⁸⁴... » La même chose peut être dite d'un autre genre de spectacle très populaire au Brésil à la fin du XIX^e siècle : un certain Hermes s'exaspère que « tandis que le théâtre national sombre dans la stérilité, les divertissements barbares ont

⁸² HARVEY D., *Paris, capitale de la modernité*, Paris, les Prairies ordinaires, 2012.

⁸³ AZEVEDO A., « 11 de maio de 1899 », dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 319. « [...] Um terrível concorrente! [...] um ataque à liberdade de comércio, um atentado indigno de qualquer governo democrata. »

⁸⁴ AZEVEDO A., « 16 de novembro de 1894 », *Ibid.*, p. 124. « O público tinha cá fora espetáculos de graça. »

d'audacieux introducteurs. On annonce des corridas de taureaux dans le cirque de la rua do Lavradio⁸⁵. »

Le commentaire d'Hermes mobilise, en fait, un *topos* très fréquent dans cette discussion, qui établit une opposition entre le théâtre national, censé représenter la « civilisation » du pays, et les autres divertissements, jugés moins dignes de représenter la nation puisque moins civilisés. À cela correspond le comportement du public : alors qu'on exige de plus en plus un comportement « civilisé » dans les salles de théâtre dramatique et que les réactions spontanées du public sont de moins en moins acceptées à mesure que nous avançons dans le siècle, le café-concert est une espace où le public passe « quelques heures de léger divertissement, sans préoccupation de la *pose* [...] car on y écoute la *chansonnette* ou on apprécie n'importe quelle autre nouveauté, cigarette à la bouche, chapeau sur la tête, jambes croisées, sans aucune cérémonie⁸⁶. » La situation est d'autant plus tendue que les troupes théâtrales doivent disputer les espaces disponibles avec tout un tas de divertissements.

Les grands théâtres : des salles à usages multiples.

Dans la revue de fin d'année *O Bilontra*, d'Artur Azevedo et Moreira Sampaio, le personnage de *Jogatina* [Jeu d'argent], la commère, qui mène Faustino dans une course effrénée par les événements de 1885, lui présente le *Palais des théâtres*, où habitent l'*Opéra*, l'*Opérette*, le *Mélodrame*, la *Tragédie*, le *Drame*, la *Comédie*, etc. Toutefois, rien ne semble enthousiasmer Faustino, mais *Jogatina* croit que « peut-être parmi les hôtes [il] en trouvera quelques-uns qui lui plairont. » Face à la surprise de son compagnon, elle répond : « Oui, parce que les théâtres hébergent souvent d'autres genres de spectacles, qui ne sont ni la tragédie, ni le mélodrame, ni l'opéra, etc⁸⁷. » Ensuite, le public voit un petit défilé de quelques attractions trouvées dans les théâtres cariocas cette année-là : l'*Estudiantina Figaro*⁸⁸ ; le capitaine Voyer, joueur d'orgue de barbarie ; l'éléphant savant Bosco ; et les singes de l'artiste de cirque Salvini, qui dansent autour de la Tragédie, qui déclame :

Il ne me manquait plus que ça ! Voilà

⁸⁵ *O Reporter*, 07/08/1879. « Enquanto o teatro nacional vai afundando-se na esterilidade, os divertimentos bárbaros vão tendo audazes introdutores. Anunciam-se corridas de touros no circo da rua do Lavradio. »

⁸⁶ *O Commercio de São Paulo*, 22/08/1905. Mots en italiques en français dans l'original. « [...] algumas horas de ligeiro divertimento, sem a preocupação da *pose* [...] pois ali se escuta a *chansonnette* ou se aprecia qualquer outra novidade, de cigarro na boca, chapéu na cabeça, pernas cruzadas, sem cerimonia de espécie alguma. »

⁸⁷ AZEVEDO A., *Teatro...*, op. cit., t. II, p. 536. « Talvez que entre os hóspedes encontres alguns que te agradem. [...] Sim, porque os teatros dão muitas vezes hospedagem a outros gêneros de espetáculos, que não são nem a tragédia, nem o dramalhão, nem a ópera, etc. »

⁸⁸ *Estudiantina Española Fígaro*, groupe de Madrid de *Tuna* – société musicale, typique de la péninsule ibérique, composée d'étudiants qui chantent des chansons accompagnés par des guitares –, qui a obtenu une notoriété internationale après avoir joué au Carnaval de Paris et à l'Exposition Universelle de 1878.

À quoi est réduit le théâtre sur cette terre !
 Des lions, des singes, des éléphants, des tigres,
 Des chats, des chiens, des chèvres et des chevaux...
 C'est une arche de Noé, ce n'est pas le Théâtre !
 Sur ses épaules [l'acteur] Martins prend la charge
 De réanimer la scène brésilienne,
 Et son effort n'est pas récompensé⁸⁹ !^[307]

En effet, si Artur Azevedo se montre tolérant vis-à-vis des arts du cirque, le fait qu'ils occupent les mêmes espaces – et font, donc, concurrence au théâtre dramatique pas seulement en ce qui concerne le public – ne lui plait pas. Dans une de ses chroniques, il raconte un rêve, où il visite le théâtre São Pedro, qui avait été récemment la scène d'un concert du pianiste Mieczyslaw Horszowski (1892-1993). Le dramaturge pense écouter encore les derniers échos de l'instrument de l'enfant prodige d'alors, mais cette hallucination se dissipe bientôt et il trouve la salle transformée en cirque. En se promenant à travers le théâtre, il rencontre les attractions : les animaux, qui, dans son rêve, parlent. Ceux-ci lui demandent des explications à propos d'un article qu'il avait écrit quelques jours plus tôt dans *O Paiz*, où il protestait contre cette invasion du théâtre São Pedro. Azevedo, comme toujours, évite le conflit et s'explique : il regrette tout simplement qu'on « insulte de cette façon le théâtre de João Caetano : mais [il] avoue qu'[il] a un faible pour les chiens savants », comme son interlocuteur, mais que ce ne sont pas « les animaux [qui] ont attaqué cette maison, mais la société tout entière⁹⁰. » Ensuite, il cherche à expliquer pourquoi le São Pedro est un monument historique qui ne devrait pas être désacralisé par des spectacles de cirque : c'est de son portique que Pedro I promulgua la première Constitution brésilienne, en 1824 ; João Caetano le reconstruisit deux fois ; Sarah Bernhardt et Adelaide Ristori y triomphèrent... À la fin, les animaux eux-mêmes tombent d'accord avec l'auteur et le cheval avoue qu'ils ne sont pas satisfaits, puisque leur « travail a été fait pour le cirque, et non pour le théâtre ; ici l'espace, la lumière, l'ambiance, la structure de la salle ne conviennent pas à [leur] talent⁹¹. » Enfin, arrive le propriétaire du cirque, un Italien, qui est stupéfait de découvrir que Ristori s'était présentée dans ce théâtre :

– *La Ristori. Che Ristori ?*
 – Et son génie a fait trembler cette salle.
 – *Che Ristori ? La sublime tragica ?*

⁸⁹ *Ibid.*, t. 2, p. 538.

⁹⁰ AZEVEDO A., « 18 de outubro de 1906 », dans NEVES, L. *O Teatro...*, op. cit., p. 600. « [...] lamentar que insultem por esta forma o teatro de João Caetano: mas confesso que tenho um fraco pelos cães sábios [...] os bichos não atacaram esta casa, mas a sociedade inteira. »

⁹¹ *Ibid.*, p. 601. « O nosso trabalho fez-se para o circo e não para o teatro ; aqui o espaço, a luz, o ambiente, a estrutura da sala não convém ao nosso talento. »

- Oui !
- *Essa a recitado qui ?*
- Oui !
- *Corpo di Baco ! Che profanazione !*
- Voyez-vous comme on célèbre à Rio de Janeiro le décès de la plus grande artiste dramatique du XIX^e siècle, en transformant en cirque à chevaux le théâtre où son génie a brillé !
- Je vais transférer le spectacle ! a crié l’homme. Je ne veux pas être complice de ce sacrilège. Demain je vais monter un cirque⁹² !^[308]

Bref, si Artur Azevedo tolère le cirque et peut même se dire un admirateur de ses artistes, le laisser occuper un espace qui devrait être un lieu exclusif du théâtre dramatique est inacceptable : les deux genres peuvent coexister côte à côte, mais il est fondamental que leurs espaces ne se confondent pas. Dans ce contexte, le cirque dans un bâtiment théâtral est une présence indue qui ressemble même à un sacrilège, comme l’invasion d’un art mineur qui désacralise un espace qui devrait un motif de fierté nationale. Si l’édifice théâtral, et en particulier le São Pedro en raison de son passé qui le lie si étroitement à l’histoire de la patrie, devait représenter la civilisation du pays, son invasion par le cirque est un motif de honte pour toute la nation. Donner de la place à des arts mineurs dans ces bâtiments rompt l’adéquation entre, d’une part, l’architecture et ce qu’elle devrait représenter et, d’autre part, le type d’événement qu’elle est censée héberger. Le résultat est la perte de la respectabilité de l’espace.

Cela ne vaut pas seulement pour d’autres genres de divertissements, mais aussi pour d’autres genres théâtraux considérés comme mineurs. Par exemple, quand on parle de la venue d’une troupe d’opérette pour une représentations dans le Théâtre municipal de Rio de Janeiro, un certain F.V. note le caractère disparate : « Le théâtre Municipal, avec ses onyx et ses marbres, transformé en un ignoble café-chantant. C’est d’une extravagance innommable⁹³ ! » Ce fait mérite même un long et énergique discours de Coelho Neto à la Chambre des députés : selon l’auteur, pour le « pays qui jouit de la réputation d’être le plus intellectuel de l’Amérique du Sud » et dont la capitale peut même « se glorifier du titre d’Athènes américaine, » transformer un « monument comme le théâtre Municipal en patio de comédies salaces⁹⁴ » mérite le qualificatif d’« attentat ». Ensuite, l’écrivain raconte l’histoire de la décadence du

⁹² *Ibid.*, p. 601-602. Les mots en italiques sont en italien dans l’original.

⁹³ *O Paiz*, 24/08/1909. « O teatro Municipal, com seus ônix e seus mármores, transformado em um pífio café-cantante, há de ser de uma extravagância inominável! »

⁹⁴ *ACD*, 1909, v. VI, p. 591. « [...] país que goza dos foros do mais intelectual da América do Sul [...] ostentar o título de Atenas americana. [...] monumento como é o Theatro Municipal a pátio ou corro de comédias salacíssimas »

théâtre brésilien, comme il était passé d'un âge d'or au temps de João Caetano au théâtre qui lui est contemporain et qu'il qualifie d'« orgiastique ». Mais, grâce au militantisme d'Artur Azevedo, le Municipal est devenu une réalité. Coelho Neto se rappelle alors les jours qu'il avait passés en contemplation devant le théâtre en construction, et il confie qu'il avait la sensation alors que « cette maison allait recevoir un Dieu, et [il] sent[ait] dans l'air le léger battement des ailes des anges comme ceux qui présidèrent à Jérusalem à la construction du merveilleux temple » de Salomon. Et il pense à l'acte du Christ face aux marchands que s'y installèrent

en contemplant maintenant ce théâtre si riche qui vient d'être livré à un marchand qui va y installer, non une compagnie de vendeurs de pacotilles, mais une chose pire ; un marché comme celui décrit dans un des premiers livres d'Hérodote, qui l'a vu devant le temple de Mylitta à Babylone⁹⁵.^[309]

Figure 24. Vue sur la vallée de l'Anhangabau avec le Politeama au centre [Photographique], 28/01/1900



Fundação Energia e Saneamento. Reproduit avec autorisation.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 596.

Bref, si l'édifice théâtral représente l'état de la civilisation du pays, la question ne revient pas uniquement à son architecture, mais aussi aux usages qui sont faits de cet espace. La respectabilité du lieu retombe sans doute sur les artistes et dramaturges qui travaillent dans ces édifices, mais nous pouvons voir dans cette polémique un souci un peu plus trivial de la part des hommes de théâtre, aussi : tout simplement la préoccupation de garantir des lieux où exercer leur profession. Et pourtant, on peut imaginer que l'intérêt des propriétaires de ces bâtiments est, au contraire, de garantir que ces immeubles soient prêts à être utilisés pour n'importe quel genre de spectacle de manière à obtenir une meilleure rentabilité et nous voyons même que le cirque était une activité prévue par les bâtisseurs des plus grands théâtres des deux villes (annexes 17.1 et 17.2).

Entre arène et théâtre.

Commençons par le plus grand de tous, le théâtre Politeama de São Paulo, bâti par un certain Francisco de Salvio [ou Salvo], ancien gardien du théâtre São José, qui loue pour dix ans un terrain qui appartenait à la compagnie Antarctica Paulista pour le construire. Nous ne savons pas comment il finance les travaux, étant donné que son emploi antérieur indique qu'il ne s'agit pas de quelqu'un de particulièrement aisé – peut-être a-t-il l'appui de l'entreprise propriétaire du terrain, question à laquelle nous reviendrons. Une chose est toutefois certaine : le résultat est assez grossier. Il s'agit, en effet, d'un énorme bâtiment circulaire, en bois et zinc (Fig. 24), qui mérite le qualificatif de « grande baraque » [*barracão*] par les contemporains. Selon les commentaires de l'époque, lors de l'inauguration il a accueilli environ 3000 personnes, réparties dans 37 loges, une large galerie, 200 places dans les balcons et 574 fauteuils dans le parterre, qui se trouvaient toutefois tous sur le même plan, ce qui obligeait les spectateurs des dernières rangées à se lever pour pouvoir voir la scène. Lors de son inauguration, le sol n'était même pas pavé, mais l'édifice était éclairé par l'électricité⁹⁶.

Comme son format circulaire l'indique, cet édifice semble avoir été imaginé au départ comme un cirque, et c'est par ce genre de spectacle qu'il est inauguré, le 21 février 1892, par la compagnie équestre du Cirque Pierantoni, engagée par Oreste Cartocci – imprésario très actif au Cône Sud, organisant des tournées d'importants artistes italiens, comme Giacinta Pezzana (1841-1919) et Tommaso Salvini (1829-1915), et qui, l'année précédente avait été le responsable pour les représentations d'une troupe italienne d'opérettes au théâtre São José. En outre, la scène était dépourvue de machinerie et le plan de l'édifice n'indique pas l'existence

⁹⁶ AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 326.

d'un espace réservé pour l'orchestre ni d'avant-scène⁹⁷. Cependant, cela n'empêche que, déjà en 1893, le Politeama commence à servir aussi pour la représentation de troupes théâtrales. Si quelques travaux ont été faits, il est loin de plaire aux observateurs :

Nous devons dire avec franchise que l'édifice construit pour le cirque à chevaux est très loin de pouvoir faire office de théâtre. Son aspect est horrible, sa forme circulaire empêche une grande partie des spectateurs de voir complètement la scène. En outre, il n'a pas été entièrement pavé, de manière que les occupants des rangées des fauteuils qui sont à côté des loges sont obligés de poser leurs pieds sur la terre, toujours humide pendant ces temps pluvieux. Par les interstices du toit des loges, il tombe constamment de la terre sur les spectateurs, venue de l'immense tribune qui sert de galerie. L'éclairage est insuffisant en dépit du *soleil* de gaz que l'entreprise a mis au centre de l'édifice qui, quand il était uniquement cirque, avait de l'éclairage électrique, qui a été supprimé. Cela sur l'intérieur ; l'extérieur, c'est-à-dire la partie entre l'escalier de l'entrée jusqu'à la porte centrale de l'édifice est un vaste bournier infranchissable les soirs de pluie⁹⁸.^[310]

À cause de la précarité de ses installations, le Politeama a été un problème très fréquent dans la documentation de l'intendance de travaux publics, de la mairie et même de la Chambre municipale de São Paulo. Déjà en 1894, João Antônio Julião demande en urgence la fermeture du théâtre, ce qui est approuvé par la Chambre suivant l'avis de l'ingénieur de l'Intendance municipale. Francisco de Salvio fait appel de la décision, mais sans succès, si bien que la Chambre autorise sa réouverture comme cirque avec l'argument qu'on tolère des conditions plus précaires pour ce genre d'établissement⁹⁹.

L'année suivante, un nouveau personnage se présente comme le propriétaire du Politeama, José Fernandes de Carvalho¹⁰⁰, qui sollicite auprès de la Chambre une autorisation pour faire des travaux dans le théâtre. Toutefois, le président ne comprend pas la raison pour

⁹⁷ AMADO M., *Teatros em São Paulo...*, *op. cit.*, p. 107.

⁹⁸ *O Estado de São Paulo*, 07/03/1893. Mots en italiques dans l'original.

⁹⁹ *ACMSP*, 1894, p. 139, 177, 195-196, 208-209.

¹⁰⁰ Il s'agit très probablement du même José Fernandes de Carvalho qui pendant quelque temps a dirigé le São Pedro de Alcântara à Rio de Janeiro, dont nous avons parlé plus haut lors de notre discussion autour de la *Revista Theatral*. Selon Sousa Bastos (*Carteira do artista; apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro*, Lisboa, J. Bastos, 1899, p. 796), il était portugais et aurait commencé sa carrière en organisant des troupes itinérantes pour jouer dans les campagnes et, éventuellement, il aurait commencé à organiser des tournées de troupes européennes. À la fin du siècle, toujours selon Sousa Bastos, il habitait à Belém, dans l'état de Pará, au nord du Brésil. Il semble alors très actif dans les régions nord et nord-est du pays et nous trouvons un José Fernandes de Carvalho organisant, à cette époque, les saisons lyriques du théâtre Amazonas, à Manaus, la plus grande ville située dans la forêt amazonienne. (PÁSCOA L., « A trajetória do tenor Giovanni Badaracco através da crítica e da iconografia musical entre 1899 e 1901, » dans BLANCO P. (éd.), *Iconografia Musical na América Latina: discursos e narrativas entre olhares e escutas*, Salvador, EDUFBA, 2019, p. 227-256.) Pourtant, selon José Inácio de Melo Souza et Marina Rodrigues Amado, c'est entre les années 1901 et 1902 que le Politeama passe des mains de Francisco de Salvio à celles de Paschoal Segreto.

laquelle cette demande est arrivée au pouvoir législatif municipal, étant donné que ce genre d'autorisation était donnée par l'Intendance de Travaux et de Justice, à laquelle il la renvoie¹⁰¹. Des travaux sont menés en 1896 et le théâtre rouvre le 10 mai avec la troupe du comédien italien Giovanni Modena¹⁰². Mais le Politeama connaîtra d'autres rebondissements au cours de son histoire : nous savons que le théâtre a hébergé un bowling – le *Boliche Sport* – au cours de l'année 1898, dont l'interdiction donne naissance à un établissement à côté, sur des terrains qui appartenaient aussi à la compagnie Antarctica Paulista, dédié exclusivement à ce genre de divertissement. Nous avons mention, cette même année, de quelques travaux dans l'édifice, ce qui n'empêche pas que, déjà en 1901, la compagnie Antarctica soit assignée à le fermer et à réaliser des travaux à cause de son mauvais état. Il est rouvert en 1902 comme café-concert, appelé *Politeama-Concerto*, propriété de l'imprésario Paschoal Segreto (1868-1920), sans toutefois manquer d'intercaler des spectacles de variétés et de théâtre dramatique et musical¹⁰³. Il redevient théâtre en 1904, et ce jusqu'en 1914, quand il fut détruit dans un incendie.

Bref, le Politeama est un exemple, peut-être extrême, des multiples usages auxquels pourrait servir un bâtiment théâtral. Au cours de son histoire, il est théâtre, cirque, café-concert et même bowling. Il héberge les spectacles les plus divers, comme variétés, cinéma, illusionnisme, rencontres sportives – lutte gréco-romaine, en particulier – et d'autres plus curieux, comme une troupe dramatique de pygmées en 1900¹⁰⁴, la « chanteuse cosmopolite » Carmen Ruiz et un spectacle où un renard vivant était lâché sur scène et chassé par dix chiens en 1904¹⁰⁵. Tout cela dans un bâtiment dont la structure, tous les observateurs sont d'accord à ce sujet, était assez précaire. Et pourtant, cette « vaste baraque dont le constructeur n'a eu d'autre but que d'y accommoder un grand nombre de spectateurs¹⁰⁶ » accueille des saisons lyriques régulières, même après l'inauguration du Municipal en 1911, avec des troupes venues directement d'Italie et qui parfois comptaient avec des noms importants de la scène internationale, comme Emma Carelli (1877-1928), qui y joue en 1906. Le Politeama sert aussi de scène pour quelques étoiles du théâtre mondial, comme Sarah Bernhardt, en 1905, en dépit du fait que le premier théâtre Santana, inauguré en 1900, était un bâtiment beaucoup plus élégant et solide. En fait, ce *barracão* avait quand même quelques avantages, à commencer

¹⁰¹ ACMSP, 1895, p. 157.

¹⁰² AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 334-5.

¹⁰³ AMADO M., *Teatros em São Paulo...*, op. cit., p. 104-106

¹⁰⁴ AMARAL A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, op. cit., p. 353.

¹⁰⁵ ARAÚJO V., *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 103.

¹⁰⁶ AZEVEDO A., « 13 de maio de 1897 », dans NEVES, L. *O Teatro...*, op. cit., p. 233 « [...] vasto abarracamento cujo construtor só teve em vista acomodar grande número de espectadores [...] »

par sa taille, qui, sans doute, plaisait aux imprésarios soucieux de vendre le plus grand nombre de billets possible. On parlait bien de son acoustique, aussi... sauf quand il pleuvait, dans ce cas, non seulement « il pleuvait [à l'intérieur du théâtre] comme dans la rue » – et dans les loges des artistes, il semblait à l'acteur portugais Chaby Pinheiro (1873-1933) qu'il « pleuvait plus que dans la rue », si bien qu'après les spectacles les artistes étaient obligés « de mettre tout dans des malles et de les mettre au centre de la scène, la seule zone exemptée de chutes d'eau » – mais le zinc du toit « était le précurseur du Cinéma sonore ; quand la pluie tombait pendant la représentation, le fracas était tel que ni le public n'écoutait [les artistes], ni [ceux-ci] ne s'écoutaient les uns les autres¹⁰⁷. »

Rio de Janeiro a eu son Politeama aussi, qu'Artur Azevedo considère comme encore pire que celui de São Paulo¹⁰⁸. Inauguré en 1876 sous le nom de *Teatro Circo*, c'était à l'origine un pavillon en bois provisoire situé dans la rue du Lavradio, 94, propriété du français Auguste Barthel, sans scène et dédié exclusivement au cirque. En 1879, le théâtre São Luís est fermé pour la réalisation de travaux d'urgence et la troupe de l'actrice Emília Adelaide (1836-1905) est obligée de déménager. La comédienne portugaise négocie avec le propriétaire du Teatro Circo et obtient de celui-ci la réalisation de quelques aménagements, notamment la construction d'une scène et l'installation de fauteuils au parterre, pour que sa compagnie puisse s'y installer. Rebaptisé Politeama Fluminense, il rouvre ses portes en 1880 et, de la même façon que son congénère paulistano, il servira dès lors à de nombreuses compagnies dramatiques et lyriques. Comme pour le théâtre de São Paulo, il passe par des travaux successifs, séparés par des courtes périodes, et il connaît exactement la même fin : un incendie en 1894¹⁰⁹. Selon l'Almanach Laemmert de 1883, il pouvait accueillir jusqu'à 1500 spectateurs¹¹⁰, chiffre qui arrive à 2500 au début des années 1890¹¹¹, ce qui fait de lui le plus grand théâtre carioca du XIX^e siècle, avec le théâtre Lírico.

Celui-ci était, jusqu'à l'inauguration du Municipal en 1909, la principale scène d'opéra de la capitale brésilienne, point de rencontre de l'élite locale et scène privilégiée des vedettes internationales qui visitaient la capitale brésilienne, comme Sarah Bernhardt, en 1905. Et

¹⁰⁷ PINHEIRO A., *Memórias de Chaby*, Lisboa, Gráf. Portuguesa, 1938. « [...] chovia como na rua. [...] chovia mais do que na rua [...] tínhamos que meter tudo em malas e arrastar estas para o centro do palco, – única zona isenta de cataratas. [...] era o precursor do Cinema sonoro; quando a chuva desabava durante a representação, o estrondo era tal que nem o público nos ouvia nem nós nos ouvíamos uns aos outros. »

¹⁰⁸ Le dramaturge parle du Politeama de São Paulo comme « une espèce, en mieux », de l'ancien Politeama carioca. AZEVEDO A., « 13 de maio de 1897 », *op. cit.*, p. 233.

¹⁰⁹ DIAS J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁰ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brazil para 1883*, vol. I, Rio de Janeiro, H. Laemmert & C., 1883.

¹¹¹ *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1891*, vol. III, Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, 1891, p. 1528.

pourtant, comme pour les deux établissements que nous venons de voir, à son origine, il y avait le cirque. Inauguré en 1871 sous le nom de D. Pedro II – il change de nom après la proclamation de la République –, il fut construit sur le terrain auparavant occupé par un cirque – le *Circo Olímpico*. Son propriétaire, le marchand portugais Bartolomeu Correia da Silva, personnage qui apparemment ne disposait pas d'un grand capital, semble avoir bâti l'édifice en utilisant les recettes de la billetterie du cirque et selon les contingences imposées par le succès, ou non, des spectacles¹¹². Si le nouvel édifice est devenu le principal théâtre d'opéra local, il a continué à être utilisé comme cirque – ce qui était, d'ailleurs, prévu par le projet de construction original, qui contenait une structure amovible permettant de transformer rapidement la salle d'opéra en arène¹¹³. Ces usages assez hétérogènes ont toujours été sujets à des commentaires ironiques de la part des contemporains. Dans *O Rio de Janeiro em 1877*, le personnage Théâtre Pedro II se présente comme « le théâtre des extrêmes, ou le cirque des saltimbanques, ou la salle du grand opéra¹¹⁴. » Plus tard, Lima Barreto narre une visite à la salle :

En effet, d'abord ces herculéennes barres de fer, qui traversent la salle, côte à côte, m'ont surpris et, dans la flagrante adaptation aux trapèzes qu'on y devine, j'ai entrevu un cirque ; mais, en même temps, cet air pétulant et somptueux de la salle ; ces héraldiques dragons qui soutiennent l'emblème de la République qui se juxtapose si bien à la sphère armillaire de l'Empire ; les loges présidentielles ; m'ont donné l'impression de l'opéra.

Au collègue qui de manière si spontanée me guidait parmi les grandeurs de Rio, j'ai soumis mon doute, auquel il a répondu de façon brève et directe – C'est le *Lírico* ! Satisfait, je suis rentré chez moi sachant que cette cloison déguisée en opéra, somptueux et hautain, était le *Lírico*.

Qu'est-ce que c'est le *Lírico* ? C'est un cirque... c'est un opéra...

Rien de tout ça. Il est tout ça dosé et combiné, adapté aux exigences de notre civilisation¹¹⁵.^[311]

Nous voyons que l'auteur, en critiquant le théâtre, veut atteindre la société carioca – ce bâtiment est « adapté aux exigences de notre civilisation. » Lors des soirées de spectacles

¹¹² SILVA L., *Historia do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço gráfico do Ministerio da Educação e Saude, 1938, p. 55; DIAS J., *Teatros do Rio de Janeiro...*, op. cit., p. 112-115.

¹¹³ VIEIRA F., *Palco e picadeiro: o Teatro Lírico*, Rio de Janeiro, 19 Design e Editora Ltda, 2015. Nous prenons ici une partie de notre article POLLETI D., « La mise en scène de la modernité : les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo, » dans BEAUCE P., S. DUBOUILH et C. TRIOLAIRE (éd.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2021, p. 206-07.

¹¹⁴ AZEVEDO A., *Teatro*, v. I., op. cit., p. !82. « [...] o teatro dos extremos, ou o circo dos saltimbancos, ou a sala da grande ópera. »

¹¹⁵ BARRETO L., *Toda crônica*, op. cit., vol. I, p. 66.

d'opéra ou des grandes vedettes internationales, quelques observateurs remarquent le contraste entre « la salle de cirque à chevaux et la suprême élégance de la *toilette* des dames et la correction des messieurs », jugé « inénarrable » : seule la plume de « Dostoïevski, habituée aux grandes antithèses, serait capable de capturer, avec une flagrante vérité, l'opposition de ce modernisme du milieu avec la vétusté du tableau¹¹⁶. » Cette « vétusté » peut être comprise de deux façons : d'abord la permanence du cirque, un art qui, au début du XIX^e siècle, était vu comme un symbole des temps passés, dont la disparition était un corolaire de la modernité – « le cirque agonise », écrit un observateur, « la couverture en toile de couleur sale “imperméable à n'importe quelle pluie” est en train d'entrer dans le brouillard des traditions défuntes¹¹⁷ » –, ce qui produit un contraste avec le public d'opéra, un spectacle censé, au contraire, représenter la modernité de la ville ; mais aussi la vétusté elle-même du bâtiment, ce qui est très remarqué par les contemporains. Pour Luís Edmundo, le Lírico était, au début du XX^e siècle, « le meilleur théâtre de la ville », mais il s'agissait d'une « ruine dorée, avec une petite entrée en carreaux, encerclée de miroir, quelques-uns très vieux, très sales, très tachés, et des concierges à la présentation grotesque et mal soignée¹¹⁸. »

En résumé, le Lírico était, dans les dernières décennies du XIX^e et jusqu'à l'inauguration du Municipal, en 1909, la scène la plus réputée de la capitale brésilienne. Point de rassemblement de l'élite locale lors des soirées d'opéra et hébergeur des plus grandes vedettes européennes, il servait aussi de cirque et sa structure ne semble pas satisfaire les demandes de confort et de beauté de la société carioca, et cela en dépit des références fréquentes, que nous trouvons dans la presse, à des travaux réalisés dans l'édifice¹¹⁹. Non seulement les habitués adressent des réclamations – Artur Azevedo publie une lettre collective où les signataires demandent de l'espace dans la seconde classe de fauteuils, où les spectateurs sont assis sur des bancs sur lesquels l'espace est très limité par des barres en fer très rouillées, probablement de la structure qui transforme la salle en arène¹²⁰ –, mais ce théâtre souille l'image du Brésil. Luís Edmundo raconte que Gabrielle Réjane, en voyant la salle où elle allait

¹¹⁶ *Correio da Manhã*, 27/09/1906. « [...] sala de circo de cavalinhos e da suprema elegância da *toilette* das senhoras e correção dos cavalheiros [...] Dostoievski, afeita às grandes antíteses, seria capaz de apanhar, com flagrante verdade, a oposição desse modernismo do meio com essa vetustez do quadro. »

¹¹⁷ *O Rio Musical*, n. 54, 05/07/1924 cité GOMES T., *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, Editora UNICAMP, 2004, p. 71. « O circo agoniza. A cobertura de pano cor de sujo 'impermeável a qualquer chuva' vai entrando na névoa das tradições saudosas. »

¹¹⁸ EDMUNDO L., *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Senado Federal, 2003, p. 265. « O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma releis entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada [...] »

¹¹⁹ Par exemple, dans sa chronique du 08 juin 1885, Artur Azevedo parle des améliorations faites dans le Pedro II, qui, il le regrette, ont concerné exclusivement l'extérieur du bâtiment. Moins d'un après, le 27 avril 1886, de nouveaux travaux ont été menés, cette fois dans le foyer. (Dans SILVA, E., '*De Palanque*'..., *op. cit.*, p. 291, 803.

¹²⁰ AZEVEDO A., « 26 de julho de 1900 », dans NEVES, L., *O teatro...*, *op. cit.*, p. 365-366.

jouer, se serait exclamée : « Mais, c'est un cirque¹²¹ ! » De même, Lugné-Poe (1869-1940) en fait des commentaires très peu flatteurs après son retour de sa tournée avec Eleonora Duse (1858-1924) en Amérique du Sud :

Le Théâtre Lyrique [...] était un vieil et immense théâtre accroupi au pied d'un coteau ; l'acoustique était déplorable, les coulisses délabrées, les employés et ouvriers métis ou noirs, ni soigneux, ni soignés ; une avant-scène de cinq mètres de profondeur en son milieu éloignait les artistes et le public ; donc rien de favorable à la grande comédienne¹²².

Et pourtant, au début du XX^e siècle, ce théâtre, « bien que vieux, est le plus confortable »¹²³ de la ville en 1906, ce qui ne fait pas honneur aux autres établissements. Et, en effet, d'autres théâtres, grands et importants dans le panorama artistique des deux villes, semblent encore plus improvisés que ceux que nous venons de voir.

Des théâtres provisoires... destinés à durer.

Un autre mobile de la construction de théâtres au XIX^e siècle est la réponse temporaire à un besoin urgent. On construit alors une structure provisoire, prévue pour fonctionner quelques années seulement, pendant lesquelles une autre salle de spectacle plus solide serait (re)construite. Aussi bien Rio de Janeiro que São Paulo ont eu leurs théâtres *Provisórios* qui, pourtant, sont restés ouverts pendant des décennies et ont fini par être acceptés dans le paysage culturel des deux villes comme des structures permanentes.

Nous avons déjà évoqué le *Provisório* de Rio de Janeiro, inauguré en 1852 et construit à la suite de l'incendie du São Pedro de l'année précédente. Prévu pour fonctionner pendant trois ans, il finit par maintenir ses portes ouvertes plus de deux décennies et, déjà en 1854, il est rebaptisé *Lírico Fluminense*, signe que le titre de provisoire ne se justifiait plus. Toutefois, son propre nom originel indique une construction précaire et, au bout des trois ans, les observateurs font état d'une situation lamentable. José de Alencar, par exemple, fait plusieurs références à l'état du bâtiment, toujours avec une note ironique. Le 28 avril 1855, il signale que le « *Provsório* peut tomber sur nos têtes », qu'il « commence à se révolter contre sa permanence » et que quelques « poutres du plancher ont compris que, une fois passés les trois ans d'existence, elles avaient le droit de pourrir et de se casser. Et ainsi elles l'ont fait, donnant

¹²¹ EDMUNDO L., *O Rio de Janeiro do meu tempo...*, op. cit., p. 266.

¹²² LUGNE-POË, « Avec Eleonora Duse au Brésil », *Revue bleue*, 1932, p. 747. Microfiche, BnF, Département des arts du spectacle.

¹²³ ROMÊO A., (org.), *Almanaque d'O Theatro*, Rio de Janeiro, Typ. Da Pap. Portella, 1906. « [...] apesar de velho, é o mais confortável [...] ».

au gouvernement et à l'entreprise un grand exemple d'exactitude et de loyauté dans le respect des contrats¹²⁴. » L'auteur arrive même à suggérer que les fréquents changements de date et annulations des spectacles étaient dus au fait que les directeurs « avaient besoin, de temps en temps, surtout pendant ces temps pluvieux, de publier une annonce pour signaler que l'édifice existe encore, et n'est pas tombé par terre¹²⁵. » Les conditions du théâtre deviennent même un sujet de débat parlementaire, où l'on discute pour savoir si la poursuite des spectacles ne représente pas un danger pour le public à cause du risque d'effondrement du bâtiment¹²⁶.

À en juger par les commentaires, le risque d'effondrement aurait plainé sur le Lírico Fluminense pendant toute son existence. Et pourtant, ce théâtre non seulement est resté en fonctionnement pendant plus de deux décennies, mais il a été la principale scène lyrique des années 1850 et 1860, hébergeant des vedettes internationales comme Rosine Stoltz, Emma La Grua (1831-1865), Enrico Tamberlick, Adelaide Ristori, Carlotta Patti (1835-1899), Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), Sigismond Thalberg (1812-1871) et Pablo de Sarasate (1844-1908) – et cela, en dépit du fait que, apparemment, les conditions techniques du théâtre étaient assez limitées pour la réalisation de grands spectacles¹²⁷, ce qui ne faisait sans doute pas honneur au pays, puisque non seulement le bâtiment était précaire, mais il était laid, aux yeux des contemporains¹²⁸.

São Paulo a eu, aussi, son théâtre provisoire, né de la fermeture du principal – et dans ce cas, seul – théâtre de la ville. C'est en 1872 que le São José est fermé par le gouvernement provincial à cause de l'état de ses installations. La compagnie de Joaquim Augusto Filho, qui occupait le théâtre, est délogée, mais les artistes ont mis « la main à pâte et, en quelques heures, grâce à la bonne volonté qu'ils ont trouvée auprès du public, ils ont organisé les bases pour ériger un théâtre provisoire¹²⁹. » C'est Horácio de Souto Muniz qui, au début des années 1870 était « fiscal » de la compagnie de Joaquim Augusto Filho, qui se charge d'organiser la

¹²⁴ ALENCAR J. *Ao correr da pena*, São Paulo; Martins Fontes, 2004, p. 302-303. « [...] o Provsório começa de novo a revoltar-se contra a permanência. [...] alguns barrotes do soalho entenderam que, estando passados os três anos de existência, tinham todo o direito de apodrecerem e partirem-se. E assim o fizeram, dando ao governo e à empresa um grande exemplo de exatidão e lealdade no cumprimento dos contratos. [...] O Teatro Provisório pode cair em cima das nossas cabeças. »

¹²⁵ *Ibid.*, p. 119. « [...] precisavam de vez em quando, principalmente nestes tempos de chuva, publicar um anúncio para fazer constar que o edifício ainda existe, e não veio à terra. »

¹²⁶ *APB*, 1854, t. III, p. 235-236.

¹²⁷ José de Alencar raconte le fiasco de la représentation de *Robert le Diable*, de Meyerbeer (1791-1864) en 1854. Pièce qui est un des meilleurs exemplaires du « grand opéra français » du XIX^e siècle et très exigeante du point de vue technique, sa production, au Brésil, aurait été un échec à cause du manque d'une machinerie adéquate pour la réalisation des effets visuels que cet opéra exige. (ALENCAR, J. *Ao correr da pena*, *op.cit.*, p. 133)

¹²⁸ DIAS, J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 110.

¹²⁹ *Correio Paulistano*, 28/01/1873. « [...] puseram-se em campo e dentro de poucas horas, graças à boa vontade que encontraram no público, organizaram as bases para levantar-se um teatro provisório [...] »

construction d'un nouveau théâtre, ce qu'il réussit grâce à l'appui trouvé auprès d'un groupe d'investisseurs composé de João Ribeiro da Silva (1821-1882), Camilo Gavião Peixoto (1830-1883), Antonio Aguiar de Barros (1823-1889), [Francisco ?] Sampaio Moreira (1833-1918), le baron de [São João de ?] Rio Claro, Miguel da Silva Lima, Diogo Antônio de Barros (1844-1888) et Bento Gavião, des noms issus de l'élite politique et économique de la province, membres de quelques-unes des plus importantes dynasties paulistas¹³⁰. Or, ce sont les mêmes noms qui, quelques mois plus tôt, avaient créé une association, dont les statuts furent approuvés par le décret impérial n° 5.072 du 28 août 1872, ayant pour but la construction d'un « théâtre en règle, digne de ce nom et qui corrigera et remplacera le minotaure [...] dénommé la Grande Baraque de São José, » dont le projet était la reproduction d'un théâtre de Bordeaux – le Grand Théâtre ? – qui serait « construit dans les proportions modernement utilisées pour de telles édifications ; rien de grandes baraques monstrueuses, petit, en harmonisation avec les convenances de l'art, des entreprises et du public. » L'édifice, qui s'appellerait théâtre Ginásio Dramático, serait bâti entre les rues São Bento et São José, où deux ruelles latérales seraient construites afin d'isoler les quatre façades et « l'inconvénient de ne pas être un théâtre sur une place sera[it] corrigé en le reculant et en créant un patio ou ante-vestibule dans la rue de São Bento¹³¹. » Nous voyons donc que, bien que l'édifice projeté soit considéré comme petit – on parle alors de trois ordres de loges, chaque ordre comportant 19 loges, et plus de 300 places dans le parterre –, on note quand même la préoccupation d'insérer le bâtiment dans le paysage urbain et tout en mettant en valeur sa beauté.

¹³⁰ AZEVEDO E., « Theatro Provisório », *Inventário da Cena Paulista*, 2014. João Ribeiro da Silva était avocat, ingénieur et imprésario, propriétaire d'une usine de briques et importateur de ciment, il était le beau-frère de Camilo Gavião Peixoto. Celui-ci était fils de Bernardo José Pinto Gavião Peixoto (1791-1859), président de la province entre 1836 et 1838 et puis entre 1847 et 1848. Antônio Aguiar de Barros était agriculteur, député du parti libéral et deux fois vice-président de la province en 1878 et 1883. Pour Sampaio Moreira, Elizabeth Azevedo pense qu'il s'agit de José Sampaio Moreira (1865-1943), agriculteur, marchand et banquier qui donne le nom à l'édifice situé dans la rue Líbero Badaró, inauguré en 1924, et qui est considéré comme le premier gratte-ciel de São Paulo. Toutefois, comme il était trop jeune en 1872, nous croyons qu'il s'agissait, en fait, de son père, Francisco de Sampaio Moreira (1833-1918), commerçant né au Portugal qui a fait fortune à São Paulo et que nous trouvons mêlé à des nombreuses affaires financières tout au long du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ainsi que dans la construction des chemins de fer de la province. Pour le baron de Rio Claro, Azevedo pense qu'il s'agit de Amador Rodrigues de Lacerda Jordão (1825-1873), le baron de São João de Rio Claro, agriculteur, député général de la province de São Paulo à plusieurs occasions. Miguel da Silva Lima était marchand et investisseur. Diogo Antônio de Barros était commerçant, industriel et major, fils d'Antônio Pais de Barros (1791-1876), le premier baron de Piracicaba. Enfin, Azevedo suggère que Bento Gavião, nom cité dans le *Correio Paulistano* du 28 janvier 1873, correspond, en fait, à Bernardo Avelino Gavião Peixoto (1829-1912), frère de Camilo, député pendant trois législatures et président de la province de Rio de Janeiro entre 1882 et 1883.

¹³¹ *Correio Paulistano*, 22/05/1872. « [...] teatro em regra, digno desse nome, e que sirva de *errata* e substituição ao minotauro [...] denominado o Barracão de S. José [...] construído nas proporções modernamente usadas para tais edificações; nada de *barracão monstro*; pequeno, harmonizando com as conveniências da arte, das empresas e do público [...] o inconveniente de não estar o teatro em um largo será remediado recuando-se a edificação e formando-se um pátio ou ante-vestíbulo na rua de Séao Bento [...] »

Toutefois, ce théâtre ne serait jamais construit. Au lieu, le théâtre *Provisório Paulistano* sera inauguré le 23 août 1873. Cependant, les investisseurs n'ont pas tout de suite abandonné le projet originel : c'est seulement en novembre de cette même année qu'on annonce la vente du terrain et du matériel acquis. Peut-être, la raison de cette décision revient-elle au fait que le théâtre, en dépit de son nom et de sa très rapide construction, sort mieux que prévu. C'est Horácio de Souto Muniz qui, dans une assemblée des actionnaires, reconnaît que

[...] au début, on avait planifié un édifice beaucoup plus modeste, et qui serait, comme le nom l'indique, entièrement provisoire. Le hasard des circonstances a fait que le plan s'est élargi et qu'il a enfin, pris [de telles] proportions. Animé par les uns, conseillé par les autres, appuyé par tous, j'ai fait peut-être un vol plus haut que ce qui convenait¹³².^[312]

À la fin, le bâtiment a coûté 29:780\$000, ce qui était moins de la moitié du capital social de l'entreprise qui visait la construction du Ginásio Dramático, évalué à 80:000\$000¹³³. Deux ans après son ouverture, sa capacité a été estimée à 1.200 places. Un observateur qui aurait visité le bâtiment quelques jours avant son inauguration, se « félicite que nous ayons un théâtre, certes petit, mais au moins propre et beau, tout éclairé au gaz, avec des bars, des toilettes et tout le nécessaire pour la commodité du public¹³⁴. » Selon lui, le théâtre avait deux ordres de loges et un troisième étage avec des balcons.

Toutefois, l'emplacement porte préjudice à l'effet esthétique du bâtiment, ce qui était pourtant une préoccupation du projet du Ginásio Dramático. Le Provisório Paulistano était situé sur le « coude » de la rue Boa Vista, exactement là où celle-ci faisait une courbe et devenait rue de l'Imperatriz (actuelle XV de Novembro). Le plus grand problème, c'était le fait que l'édifice était caché, puisqu'il était situé derrière une ligne de maisons donnant sur le trottoir, c'est-à-dire qu'il occupait le centre d'un îlot délimité, de l'autre côté, par le ravin qui délimitait les limites de la ville coloniale¹³⁵. Ainsi, cet édifice ne remplissait pas une des principales fonctions attribuées à ce genre de bâtiment au XIX^e siècle, que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises au cours de cette thèse, celle de, par son aspect extérieur, représenter la grandeur ou la « civilisation » de la société locale.

L'emplacement était, d'ailleurs, un problème aussi du Provisório carioca, mais pour une raison diamétralement opposée : situé sur le *Campo da Aclamação* (actuel *Campo de*

¹³² *Correio Paulistano*, 08/10/1873.

¹³³ AZEVEDO E. « Theatro Provisório », *op. cit.* De cette valeur, 12:100\$000 ont été payés par les actionnaires, tandis que le reste a été financé par la banque B. Gavião, Ribeiro & Gavião, un nom qui renvoie sans doute aux investisseurs que nous venons de citer, à un taux d'intérêt annuel de 15%.

¹³⁴ *Diário de S. Paulo*, 22/06/1873. « [...] vamos ter teatro, embora pequeno, mas ao menos asseado e bonito, todo alumiado de gás, com botequins, latrina e tudo o mais que nos é preciso para comodidade dos teatros. »

¹³⁵ AMADO M., *Teatros em São Paulo...*, *op. cit.*, p. 81.

Santana), isolé, donc, du principal pôle théâtral du XIX^e siècle, il n'était pourtant ni centralisé, ni situé dans une de ses extrémités, et ne s'alignait pas non plus avec les immeubles qui entouraient la place. Le théâtre fut bâti sur un lot détaché, dans un coin de la place, dans la continuité de la *Rua dos Ciganos*, une position qui génère des critiques d'un député, pour qui le bâtiment donne l'impression que la rue est fermée pour les piétons qui s'y trouvent¹³⁶. Ainsi, à travers les commentaires des contemporains, nous observons que l'emplacement et la laideur du Provisório carioca faisaient de ce théâtre une présence plutôt encombrante sur le Campo da Aclamação. Ce n'est pas un hasard si, après sa démolition en 1875, alors que le théâtre avait perdu son importance avec l'inauguration du Pedro II et que le bâtiment menaçait de ruine, aucun autre immeuble n'ait été érigé à la place. Au contraire, le Lírico Fluminense a donné lieu à des jardins, projet du paysagiste français Auguste François Marie Glaziou (1833-1906), imprimant les caractéristiques générales du lieu qui subsistent encore aujourd'hui à cet endroit.

La suite des événements n'a pas été plus heureuse pour le Provisório Paulistano. En fait, il nous semble que la réouverture de São José, en 1876, entraîne une réduction de son importance, ce qui a été noté par Elizabeth Azevedo¹³⁷, dans une ville qui n'est pas encore préparée pour proposer une offre de spectacles large et diversifiée. Son utilisation au cours des décennies suivantes est assez intermittente et compte avec des troupes professionnelles et amateurs, variétés, illusionnisme et des événements assez diversifiés comme une foire aux fleurs en 1881¹³⁸. Déjà, en 1878, il change de nom et s'appelle théâtre Ginásio. Au début des années 1880, le propriétaire est le commerçant, très probablement portugais, João Mondego (?-1882). En 1883, il est rebaptisé Variedades Paulistas par son nouveau propriétaire, un certain Pineau Majeau¹³⁹, et se met à fonctionner plutôt comme un café-concert, si bien que des spectacles théâtraux y ont lieu occasionnellement. En 1886, il est rebaptisé théâtre du *Congresso Ginástico Português*, du nom de l'association de petits commerçants portugais qui l'achète, nom maintenu jusqu'en 1891, période pendant laquelle il est utilisé surtout pour des spectacles amateurs, si bien que les troupes professionnelles continuent à y jouer de temps en temps. En avril 1891, alors qu'il est exploité par la *Companhia de Teatros Brasileiros* (CBT), entreprise fondée à Rio de Janeiro en 1900, le théâtre change encore une fois de nom et s'appelle alors Alcazar Paulista, nom qu'il ne gardera que pour deux mois, période pendant

¹³⁶ APB, 1852, t. II, p. 397.

¹³⁷ ELIZABETH A., « Teatro Gymnasio », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Nous n'avons trouvé aucune information sur ce personnage, sauf quelques annonces dans les journaux paulistas qui indiquent l'existence d'un restaurant Pineau-Majeau à Campinas, à moins de 100 km de São Paulo, en 1879.

laquelle il fonctionne surtout comme café-concert. Il est rebaptisé, en juin, théâtre Minerva. En 1893, avec la dissolution du Congresso Ginástico Português, le bâtiment est mis aux enchères. Nous ne savons pas qui l'a acheté, mais nous savons que, déjà en 1894, il est exploité par José Fernandes de Carvalho, le même propriétaire du Politeama que nous avons cité plus haut. Enfin, en 1895, nous avons un dernier changement de nom et le théâtre s'appelle Apolo, jusqu'à sa démolition en 1889.

En résumé, on note que le Provisório Paulistano a une trajectoire assez erratique. Né à partir d'un projet de bâtiment temporaire, il finit par survivre plus de deux décennies, période pendant laquelle il change de propriétaire et de nom à plusieurs reprises et abrite des spectacles assez divers. Nous avons mentionné de plusieurs travaux plus ou moins importants dans l'édifice, surtout à partir des années 1890 – nous avons peu de commentaires sur des problèmes structurels du bâtiment pour la période antérieure, sauf quelques indications, au début des années 1880, qui signalent l'existence de gouttières dans la salle quand il pleut et le borbier que devenait la rue de l'entrée, qui n'était pas pavée¹⁴⁰, ce qui indique que l'édifice était relativement plus solide que la plupart des autres théâtres, aussi bien à São Paulo qu'à Rio de Janeiro. Quand il devient Alcazar Paulista, en 1891, la presse indique qu'un nouveau système de l'éclairage – à gaz incandescent – a été installé¹⁴¹. Enfin, on sait que le changement de nom, de théâtre Minerva à théâtre Apolo, fut marqué par une intervention importante dans l'immeuble, qui renforce sa sécurité, augmente sa capacité – on parle alors de 1480 spectateurs – et change son aspect intérieur et extérieur – nous pouvons déduire des commentaires de l'époque que la façade était dans un style éclectique, avec un fronton irrégulier, trois fenêtres en arc en plein cintre au premier étage et une grande porte centrale, en arc en plein cintre, également, avec un portail en fer travaillé¹⁴². Toutefois, ces travaux ne suffisent pas pour contrer le vieillissement du bâtiment et, déjà en 1896, on discute à la Chambre municipale des risques que son état précaire fait courir au public. Mais José Roberto Leite Penteado (1858-1926), intendant de police et hygiène, explique, dans un rapport, pourquoi il est inutile de demander au propriétaire de faire de grands travaux :

Il est loin de correspondre aux exigences du public, la construction ayant débutée, en plus, avec un caractère temporaire, il était même connu sous le nom de théâtre Provisório. Cependant, ce théâtre est passé par de nombreux travaux, les constructions de la scène jusqu'au fond ont été radicalement modifiées. Plus d'une fois on a reconnu la nécessité d'un viaduc liant le Largo do Palácio à la rue de la

¹⁴⁰ AZEVEDO E., « Theatro do Congresso Gymnastico Portuguez », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

¹⁴¹ AZEVEDO E., « Alcazar Paulista », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

¹⁴² AZEVEDO E., « Theatro Minerva », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

Boa Vista. Cette œuvre, dont la construction sera forcément réalisée, rend inévitable l'expropriation de ce théâtre, de manière qu'il serait inutile d'exiger des propriétaires la réalisation de travaux dans le Théâtre¹⁴³.^[313]

Comme nous le voyons, le théâtre était déjà considéré comme condamné en 1896. C'est donc un motif de surprise que son achat, en 1898, avec d'autres immeubles voisins, par Antônio Álvares Leite Penteado (1852-1912), important nom de l'élite paulista¹⁴⁴. L'Apolo sera alors démoli et à sa place sera construit le théâtre Santana. Pourquoi Antônio Álvares Penteado réalise-t-il cette œuvre sachant que la construction d'un viaduc entraînerait l'expropriation et la démolition de l'édifice dans un futur pas si lointain ? La réponse à cette question nous n'avons pas.

Ce qui est encore plus surprenant, c'est de voir que le nouveau théâtre, s'il est loin d'être le plus grand, avec 1124 spectateurs, était sans doute le plus luxueux de São Paulo à l'époque. L'ingénieur et architecte allemand Maximilian Emil Hehl (1861-1916)¹⁴⁵ est à l'origine de ce projet ; dans ses notes publiées par le *Correio Paulistano*, il qualifie le style de la façade de « renaissance allemande », tandis que l'intérieur du vestibule, le foyer et la salle seraient en style baroque. En outre, toujours selon les notes de l'ingénieur,

ce théâtre a été construit avec toutes les améliorations et règles des théâtres modernes d'Europe, sans colonnes divisaires dans les loges de tous les étages, la construction de ceux-ci étant en fer, soigneusement exécutée ; il en est de même pour toute la charpente de la toiture, où se trouve une salle pour la peinture de décors, etc¹⁴⁶.^[314]

De plus, outre les accommodations pour le public comme un foyer avec un buffet, la scène était entourée par 36 loges pour les artistes, ainsi que quatre grandes salles pour les choristes et les ballerines, indiquant que ce théâtre a été planifié pour accueillir de grands spectacles, ce qui est confirmé par le volume important de la boîte scénique – celle-ci et ses dépendances occupaient 261,75 m², sur un total de 784,75 m² occupés par le bâtiment, selon la note du *Correio Paulistano* que nous venons de citer, et les cintres étaient installés à une hauteur de 25 mètres. Et, effectivement, des saisons lyriques régulières ont eu lieu dans ce théâtre, qui a,

¹⁴³ Cité par AMARAL, A., *História dos velhos teatros de São Paulo...*, *op. cit.*, p. 319.

¹⁴⁴ Antônio Álvares Penteado est né à Mogi Mirim au sein d'une famille traditionnelle de propriétaires ruraux. Dans les années 1890, il déménage dans la capitale provinciale et devient un des pionniers de l'industrie paulista. Il a eu cinq enfants, dont deux filles qui se sont mariées avec des membres de la puissante famille des Prado.

¹⁴⁵ Maximilian Hehl est né à Cassel dans une famille d'ingénieurs. Il a étudié l'ingénierie à Hanovre avant de déménager au Brésil en 1888 pour travailler dans la construction des chemins de fer de l'État de Minas Gerais. Il s'installe ensuite à São Paulo, où il devient professeur de l'École polytechnique (aujourd'hui attachée à l'Université de São Paulo). Son projet le plus célèbre est la Cathédrale métropolitaine de São Paulo, en style néogothique, dont la construction a débuté en 1913.

¹⁴⁶ *Correio Paulistano*, 19/03/1900.

d'ailleurs, hébergé d'importantes vedettes internationales comme Gabrielle Réjane, Coquelin Aîné et Clara della Guardia¹⁴⁷. Ce théâtre a donc été une œuvre d'envergure, ce qui est surprenant, étant donné qu'on savait déjà que, très probablement, il aurait une vie courte, ce qui fut effectivement le cas, puisque le théâtre est vendu au gouvernement municipal et démoli en 1912.

Les théâtres non construits de São Paulo dans les années 1890.

Le succès de la construction du Santana devient encore plus difficile à expliquer quand on constate que de nombreux projets ont vu le jour à São Paulo dans la dernière décennie du XIX^e siècle mais qui n'ont pas abouti. Déjà en 1890, nous trouvons dans les journaux un appel convoquant des investisseurs pour la création d'une société qui s'occuperait de la construction, sur un terrain qui serait donné gratuitement par l'Intendance municipale, d'un complexe d'édifices destinés à la récréation public, qui compterait avec un, théâtre, un hippodrome couvert, des salons de concerts, des bals publics et des jardins, sans compter la construction, à proximité, d'un grand hôtel. Selon l'annonce, la direction du projet revenait à Antonio Cândido da Rocha – probablement le fils (1857-1923) de même nom du président de la province (1821-1882) entre 1869 et 1870, ce qui indiquerait les liens entre ce projet et l'élite économique et politique de São Paulo –, qui compterait avec le financement du *Banco União de São Paulo*¹⁴⁸ et le projet architectural de celui qui signera le plan du Municipal de São Paulo, Francisco de Paula Ramos de Azevedo¹⁴⁹. Antônio Cândido da Rocha avait déjà demandé l'accord de la Chambre municipale et reçu un avis très favorable de la commission

¹⁴⁷ AZEVEDO E., « Theatro Sant'anna (I) », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

¹⁴⁸ Le Banco União de São Paulo a été fondé par Antônio de Lacerda Franco (1853-1936), qui a été directeur de l'Association Commerciale Paulista, de la Compagnie Paulista des chemins de fer et de la Companhia Telefônica de São Paulo. Anne G. Hanley montre, par les noms de ses directeurs, les liens que cette institution garde avec l'élite économique de l'État et, par là, avec plusieurs des plus importants entreprises et projets économiques qui marquent les débuts de l'industrialisation de São Paulo, comme la Companhia Melhoramentos, la Companhia Central Paulista (une importante entreprise de traitement de café) et les chemins de fer, processus qui va propulser la ville et l'État au premier rang national (HANLEY, A., *Native capital: financial institutions and economic development in Sao Paulo, Brazil, 1850-1920*, Stanford, Stanford UP, 2005, p. 128-129). Il est intéressant de noter que le directeur du portefeuille immobilier n'était autre que Ramos de Azevedo et que c'est des bureaux de cette banque qui sortent les projets de nombreuses villas construites à cette époque destinées à l'habitation de l'élite paulista, pour la plupart, selon Eudes Campos, projetées par Maximilian Hehl, l'architecte du premier théâtre Santana, qui, après son arrivée à São Paulo est tout de suite employé comme collaborateur de Ramos Azevedo dans son bureau particulier (CAMPOS E., « Nos caminhos da Luz, antigos palacetes da elite paulistana », *Anais do Museu Paulista*, 13-1, 2005, p. 11-57). La transition républicaine est marquée par l'apparition de nombreuses institutions financières à São Paulo, qui se situent dans la convergence de ces deux processus qui sont l'*Encilhamento* et l'expansion de la culture du café. Ces institutions joueront un rôle important dans le processus postérieur d'industrialisation et d'urbanisation de São Paulo. Le Banco União de São Paulo lui-même est à l'origine du groupe Votorantim, jusqu'à nos jours un des plus grands conglomérats industriels et financiers du Brésil (MARCONDES R. et A. HANLEY, « Bancos na transição republicana em São Paulo: o financiamento hipotecário (1888-1901). », *Estudos Econômicos*, 40-1, 2010, p. 103-31.

¹⁴⁹ *Correio Paulistano*, 02/08/1890.

des travaux publics, en particulier en ce qui concerne la donation du terrain situé sur le Campo da Luz¹⁵⁰, mais le projet n'aboutit pas à cause d'une divergence entre le gouvernement de l'État, à qui le terrain appartenait vraisemblablement, et le gouvernement municipal¹⁵¹.

Nous avons mentionné de plusieurs autres projets de théâtres à São Paulo dans la dernière décennie du XIX^e siècle. Encore en 1890, la Chambre municipale rejette la demande d'Henrique Sastré et du Dr. Felício de Camargo – personnages sur lesquels nous n'avons pas d'informations – de construire un théâtre sur le Largo do Paissandu, parce que, selon l'avis de la commission de travaux publics, celui-ci était étroit et un tel bâtiment serait préjudiciable à la circulation¹⁵². Cette même année, une autre demande, d'un certain Pedro de França Pinto, sollicitant un terrain sur la Praça da República pour construire un théâtre, est refusée¹⁵³.

La Praça da República est, d'ailleurs, un des endroits les plus cités pour la construction d'un théâtre. En 1897, c'est l'ingénieur João dos Reis de Souza Dantas Sobrinho¹⁵⁴ qui se propose de construire un théâtre qui s'appellerait *Ópera Paulista*. En dépit de l'approbation de la commission des travaux publics, on ne donnera finalement pas suite à ce projet. Enfin, en 1899, c'est le projet pharaonique de Giacomo Leoni, dont nous avons déjà parlé et qui a été rejeté à cause de sa taille démesurée ; il se situait vraisemblablement au coin de la place avec la rue Barão de Itapetininga.

En outre, nous trouvons dans les archives municipales de São Paulo un projet, daté de décembre 1893, de construction d'un théâtre qui serait situé dans la rue Boa Vista et qui, selon Amado, incorporerait quelques-unes des caractéristiques marquantes des grands théâtres européens de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, comme l'organisation des secteurs avec des dépendances d'appui, le volumineux appareil scénique de la Scala de Milan et les larges espaces d'accès et de convivialité, ainsi que la distinction extérieure des trois corps qui composent le bâtiment et que nous trouvons dans le Palais Garnier¹⁵⁵.

Enfin, la construction d'un théâtre était prévue dans le projet que le conseiller Pedro Augusto Gomes Cardim présente à la Chambre municipale, en 1897, pour l'urbanisation de la Várzea do Carmo, qui autorisait l'intendant à lancer un appel d'offres pour l'ouverture de voiries et l'embellissement des constructions de la région – parmi les appareils prévus, nous

¹⁵⁰ ACMSP, 1890, p. 140, 156.

¹⁵¹ AZEVEDO E., « Colyseu Paulista », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

¹⁵² ACMSP, 1890, p. 156.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁴ Personnage que nous avons déjà cité, il était descendant de la famille Souza Dantas, une des plus brillantes de l'empire. Comme ingénieur, nous trouvons son nom particulièrement cité dans des projets de construction de chemins de fer. Il a reçu le titre de comte par la Saint-Siège.

¹⁵⁵ AMADO M., *Teatros em São Paulo...*, *op. cit.*, p. 138-141.

trouvons un « théâtre élégant et moderne qui sera[it] donné à la municipalité dès qu'il serait construit¹⁵⁶. »

Il est intéressant de noter les personnages qui se sont engagés dans ces projets – aussi bien les théâtres construits que ceux non construits – et les lieux envisagés. Tout d'abord, nous notons une évidente participation d'une élite enrichie par l'expansion de l'économie du café. Par les noms de personnes et d'institutions que nous avons cités, nous pouvons lier ces théâtres à toute une constellation de quelques-uns des plus représentatifs sous-produits du *complexo cafeeiro*, tels que les banques, les premières industries et les chemins de fer, sans compter, évidemment, quelques-unes des plus traditionnelles familles politiques locales. Même la grande baraque qu'était le Politeama, dont la construction a été à la charge d'une figure assez méconnue et qui ne faisait sans doute pas partie de l'élite économique, fut bâtie sur le terrain qui appartenait à la compagnie Antarctica Paulista, considérée comme une des principales marques de la modernisation paulista de la fin du XIX^e siècle et dont la naissance et le développement ont été possibles grâce au dynamisme économique et financier apporté par le café¹⁵⁷. Il est curieux de noter que le terrain sur lequel fut bâti le Municipal appartenait au danois Adam Ditrik von Bülow (1840-1923), un des détenteurs du contrôle actionnaire de la compagnie Antarctica Paulista, qui était lié par les affaires à Antônio da Silva Prado, maire de São Paulo pendant toute la période de construction du Municipal et qui, déjà auparavant, avait été le responsable de la rénovation du premier théâtre São José¹⁵⁸.

En outre, à travers les noms que nous avons cités, nous notons la participation des immigrants européens, qui sont, en même temps, une cause et une conséquence du processus de transformation sociale et urbaine résultant du développement de l'économie du café. Une conséquence, parce que c'est la prospérité économique qui encourage la venue de nombreux immigrants. Une cause, parce que les étrangers participent à ce processus, soit dans la figure d'entrepreneurs qui montent socialement, se mettent à côté de l'élite traditionnelle et participent comme dirigeants de la construction de la nouvelle configuration sociale et de l'espace qui voit le jour, soit comme ouvriers et fonctionnaires dotés d'un savoir-faire,

¹⁵⁶ ACMSP, 1897, p. 197. « [...] teatro elegante e moderno que será entregue à municipalidade logo que esteja construido. »

¹⁵⁷ ASSIS E., et M. MARSON, « As origens do financiamento industrial no Brasil (1891-1940): um estudo da Companhia Antarctica Paulista », *Análise Econômica*, v. 38, n° 77, 2020, p. 227-258..

¹⁵⁸ CAMPOS C., *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 85. Bülow était, avec l'allemand João Carlos Antônio Frederico Zerrenner (1843-1933), propriétaire de la Zerrenner, Bülow e Cia., une des plus importantes compagnies d'importation et exportation de São Paulo et un des quatre plus grands exportateurs de café par le port de Santos. En 1893, la Zerrenner, Bülow e Cia devient actionnaire majoritaire de la compagnie Antarctica Paulista. La liaison avec Antônio da Silva Prado est due au fait que celui-ci était propriétaire de la verrerie Santa Marina, qui fournissait les récipients pour la bière produite par la compagnie.

travaillant sur les chantiers qui se multiplient à l'époque et jouant, ainsi, le rôle – qui est joué aussi par quelques Brésiliens qui étudient en Europe, comme Ramos de Azevedo – de passeurs, et dont l'influence se fait sentir non seulement dans les grands chantiers d'œuvres monumentales comme le Municipal, mais aussi sur tous les genres de constructions qui se transforment à l'époque¹⁵⁹.

De plus, nous voyons par la localisation de ces bâtiments, comme le théâtre s'insère dans la nouvelle configuration spatiale en construction. Sans surprise, les premiers théâtres se trouvent sur la colline historique entre les rivières Anhangabau et Tamanduatei. Les deux premiers, la Casa de Ópera et le São José, se situent sur des places à côté des centres du pouvoir – pour le premier, les Palais des gouverneurs, sur le Largo do Colégio, et, pour le second, la Chambre municipale, sur le Largo de São Gonçalo. En ce sens, le théâtre Provisório marque une première rupture : ce bâtiment, le premier qui n'a pas compté sur de l'argent public pour être construit, n'était situé ni sur une place, ni à côté d'un centre du pouvoir politique¹⁶⁰, mais dans la rue Boa Vista – qui, d'ailleurs, a été envisagée pour la construction d'un autre théâtre, comme nous l'avons vu – et il a reçu ce nom en fonction de son emplacement : situé aux limites du triangle historique, de ce point l'observateur, jusqu'au XIX^e siècle, avait une « belle vue » de l'horizon qui s'étend de la *Várzea do Carmo* (actuel Parque D. Pedro II) jusqu'aux actuels *bairros* Brás et Pari, jusqu'à la Serra da Cantareira. Cet emplacement stratégique a attiré de nombreuses affaires dans cette rue et sa région : plusieurs des premiers hôtels, qui s'attendaient à séduire des visiteurs avec la vue, s'y sont installés, de même que plusieurs cafés et restaurants qui construisaient des terrasses tournées vers la *Várzea*, auxquels s'ajoutent le *Frontão da Boa Vista* – lieu fréquenté par l'élite locale où se pratiquait la pelote basque – ainsi qu'un important commerce de mode et de bijouterie, sans oublier les alentours, où l'on pouvait trouver les sièges des journaux *O Correio Paulista* et *A Província de São Paulo*, de même que la typographie de Jules Martin et le consulat français¹⁶¹. Cela fait de la rue Boa Vista un des premiers pôles socio-culturels de São Paulo.

¹⁵⁹ Carlos Lemos, par exemple, aborde l'importance de la main-d'œuvre immigrante pour l'adoption de l'éclectisme dans les maisons de la classe moyenne et son influence même sur l'architecture vernaculaire des maisons des classes ouvrières. (LEMOS C., « Transformações do espaço habitacional ocorridas na arquitetura brasileira do século XIX, » *Anais do Museu Paulista*, 1-1, 1993, p. 95-106.) L'influence des architectes étrangers se fera sentir même bien plus tard, dans l'éclosion du modernisme brésilien, (FALBEL A., « Immigrant Architects in Brazil: Old and New Tools for a Historiographical Discussion, » *Les Cahiers de La Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère*, 2, 2018.

¹⁶⁰ AZEVEDO E. « Theatro Provisório », *op. cit.*

¹⁶¹ AMADO M., « Memórias da arquitetura teatral paulistana: a Rua Boa Vista e um teatro não construído em 1893, » dans *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, 2014; BARBUY H., *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*, São Paulo, EdUSP, 2006, p. 117.

Immédiatement au-dessous, au-pied de la colline, à la hauteur de la Rua da Boa Vista, la Várzea do Carmo est un autre endroit visé pour la construction d'un théâtre comme partie d'un projet qui envisageait, comme nous avons vu, l'embellissement de toute la région. En fait, cet endroit est, dans la seconde partie du XIX^e siècle, un des plus représentés dans la peinture et dans la photographie sur São Paulo, et nous le trouvons sur de nombreuses cartes postales de l'époque. Mais ces représentations sont multiples et ambiguës : cette limite de la ville, à la fois intégrée et à l'extérieur de l'espace urbain, offre, en même temps, un cadre naturel pittoresque et une zone sauvage à domestiquer. Considérée comme un des plus beaux paysages de la ville, cette région, espace d'abattement d'animaux et de dépôt de déchets, était fréquentée par une population équivoque et condensait les peurs sociales, ce qui en faisait un espace à civiliser. Bref, il s'agissait d'un problème urbanistique sur lequel vont se pencher les administrateurs paulistanos. Toutefois, la Várzea do Carmo, entre les dernières années du XIX^e siècle et les premières du XX^e siècle, perd peu à peu son importance en tant qu'espace privilégié pour représenter la ville, au profit de la vallée opposée, celle de l'Anhangabaú¹⁶².

Or, nous avons déjà parlé de cet espace à l'ouest de cette vallée, où, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est mis en place un projet urbanistique à l'européenne par l'initiative privée, tandis que les pouvoirs publics agissent sur la vallée pour faire d'elle la carte postale de la ville et étendre le centre en direction de ces nouveaux terrains – en même temps que la Várzea do Carmo devient une région de frontière qui sépare le centre historique des quartiers populaires qui se forment à l'est. En effet, c'est à l'ouest du triangle historique que se manifeste le mieux l'interaction de la triade café-complexe du café-urbanisation dont parle Cândido Malta Campos¹⁶³ : pour être bref, selon l'auteur, le découpage du sol par l'initiative privée pour le transformer en lots résidentiels destinés à l'élite du café, dans un processus qui transforme un sol « agraire » en sol urbain, exprime un changement de mentalité et d'intérêt concernant la valeur du sol urbain. En effet, la ville de São Paulo se trouverait dans le rôle de concentrer et de centraliser les activités économiques liées au café et reproduirait, dans le milieu urbain, les processus déclenchés dans le milieu rural. Sa croissance découlerait, donc, de la diversification des investissements à partir du capital accumulé dans la campagne, qui était alors réinvesti dans la ville et transformé en espace urbain édifié, qui, ensuite, attirait d'autres capitaux et investissements qui répondaient aux besoins de transport, électricité, eau,

¹⁶² OLIVEIRA M., « O registro dos limites da cidade: imagens da várzea do Carmo no século XIX, » *Anais do Museu Paulista*, 6/7-1, 1999, p. 37-59 ; RIBEIRO V., *Várzea do Carmo a Parque Dom Pedro II: de atributo natural e artefato - Décadas de 1890 a 1950*, Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2012.

¹⁶³ CAMPOS C., *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 58-74.

assainissement, etc., ce qui conférait un fort caractère spéculatif aux projets urbains. En ce sens, l'administration public, qui le plus souvent arrivait dans un deuxième temps comme un complément des initiatives privées déjà commencées, est mise au service de la reproduction du capital, de sorte que les œuvres d'infrastructure sont subordonnées à cet objectif, la croissance de la ville se fait sans projet d'ensemble et les améliorations envisagées sont plutôt ponctuelles et d'extension limitée. Cela explique peut-être l'intérêt de ces personnages directement liés à l'économie du café dans la construction de théâtres. Mais, si l'utilisation du sol pour la reproduction du capital est un fait déjà observé par de nombreux historiens des villes brésiliennes, nous ne pouvons pas oublier la dimension symbolique de l'urbanisme, qui est explicite dans les efforts des leaders politiques républicains de modernisation de la ville, ce qui fait partie de la propre légitimation du nouveau régime¹⁶⁴.

Or, nous observons par l'emplacement de ces théâtres – effectivement construits ou projetés – que les endroits investis ou envisagés sont, sans surprise, préférentiellement des places et, particulièrement, des lieux qui ont quelques connotations symboliques pour la population locale et/ou qui sont des objets d'interventions urbanistiques – toujours selon le modèle mixte, mi-privé, mi-public –, à commencer par la vallée de l'Anhangabaú, où s'installe le Politeama et où s'installera, au début du XX^e siècle, non seulement le Municipal, mais aussi le second théâtre São José (Fig. 25), inauguré en 1907 et qui fait partie de l'ensemble architectural imaginé par la vallée de l'Anhangabaú à la hauteur du *viaduto do Chá*. Le projet est signé par l'architecte suédois Carlos Ekman (1866-1940), responsable du projet de nombreuses villas de l'élite paulista construites à l'époque et figure importante pour la

¹⁶⁴ REIS N, *São Paulo vila, cidade, metrópole: São Paulo 2004, 450 anos, declare seu amor à cidade*, São Paulo, Prefeitura de São Paulo, 2004, p. 139-41.

Figure 25. Guilherme Gaensly, São Paulo, Théâtre São José II [Carte postale], ca. 1910.



Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domaine public.

diffusion de l'art nouveau au Brésil¹⁶⁵. Le constructeur et premier concessionnaire – sans qu'il soit pour autant clair dans nos sources s'il s'agit du propriétaire¹⁶⁶ – a été l'ingénieur Regino Aragão, diplômé de l'Escola Politécnica¹⁶⁷ et un autre nom important pour les transformations

¹⁶⁵ HOMEM M., « Carlos Ekman, um inovador na arquitetura paulista », dans *Vila Penteado: 100 anos*, São Paulo, FAUUSP, 2002 ; SALDANHA D., *Vila Penteado: estudo e análise iconográfica de seus desenhos ornamentais*, Dissertation de maîtrise em Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2017.

¹⁶⁶ Aracy A. Amaral affirme que le propriétaire du second São José était le très riche propriétaire foncier José Estanislau do Amaral, grand-père de la peintre moderniste Tarsila do Amaral, ce qui confirmerait encore plus les liaisons du monde du spectacle paulistano avec le capital de la culture du café. Toutefois, José Estanislau do Amaral est mort en 1880, selon la *Genealogia Paulista*, et le théâtre ne fut inauguré qu'en 1909. Même pour le père de Tarsila, José Estanislau do Amaral Filho, mort en 1899, il n'est pas facile d'imaginer comment ce bâtiment pourrait être sa propriété. Aracy A. Amaral ne cite pas ses sources pour cette information et aucun des auteurs qui ont travaillé avec des sources primaires sur les théâtres paulistanos ne citent ce nom, que nous n'avons pas trouvé dans nos documents. (AMARAL A., *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, Editora 34, Edusp, 2003, p. 32 ; LEME L., *Genealogia Paulistana*, vol. VI São Paulo, Duprat & Comp., 1905, p. 208)

¹⁶⁷ A Escola Politécnica, fondée en 1893, est une création de l'élite économique paulista qui visait non seulement à répondre à une demande économique et à former des cadres dirigeants techniques en adéquation avec les exigences de l'industrialisation et de l'urbanisation, mais c'était aussi un instrument d'affirmation de l'autonomie de São Paulo face au gouvernement central qui servait d'outil de formation et de renovation de l'élite organique paulista. En ce sens, la Politécnica est, en même temps, une conséquence et un des agents de l'ascension de São Paulo sur le plan national, puisqu'elle participe à la consolidation de la structure administrative municipale et de l'État en même temps qu'elle en est un résultat. (FICHER S., *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo* São Paulo, Edusp, 2005 ; LANÇA J., *Capitais e formação acadêmico-profissional dos egressos da Escola Politécnica de São Paulo (1899 a 1905)*, Dissertation de maîtrise em Educação, Universidade de São Paulo, 2018.

urbaines qui ont eu lieu à cette époque¹⁶⁸. Ce théâtre est assez particulier comparé à ses contemporains, à commencer par le Municipal juste en face, en raison de sa composition sobre, son ornementation discrète et, en particulier, sa structure métallique, importée d'Allemagne, qui était apparente à l'intérieur¹⁶⁹. Toutefois, en dépit de sa localisation privilégiée et de sa taille – environ 3 000 places – le second São José a été sous-utilisé, surtout après l'inauguration du Municipal, et quelques espaces de l'édifice ont été cédés pour des activités diverses dans les années 1910, comme boutiques, ateliers et résidences, jusqu'à l'arrêt complet de toute activité théâtrale en 1920¹⁷⁰.

Un autre lieu envisagé pour la construction d'un théâtre a été le *Campo da Luz*, situé un peu plus au nord du triangle historique. Il s'agit d'un des plus traditionnels lieux de loisirs de la capitale paulista depuis le début du XIX^e siècle, quand un premier jardin botanique, daté de 1800, y est créé par ordre royal. Ensuite, en 1825, il devient un *Passeio Público*, c'est-à-dire un parc, ce qui consacre son statut comme lieu de promenade de la population de la ville. Les promeneurs pouvaient y écouter de la musique grâce aux groupes installés dans le kiosque du jardin, ou même assister à d'autres événements et spectacles, comme une ascension aérostatique en 1876 et un « homme-poisson » en 1879. L'ouverture de la première station ferroviaire de São Paulo en 1867, fait de la Luz une région de frontière entre ce que nous appelons dès lors le « centre » et les quartiers plus éloignés, qui deviendront des *bairros* industriels et prolétaires. Plus tard, déjà à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la Luz sera une des principales cibles d'intervention urbanistique – ce dont témoignent, par exemple, la somptueuse station inaugurée à nouveau en 1900, œuvre du célèbre architecte anglais Charles Henry Driver (1832-1900), architecte renommé de stations ferroviaires, ou le nouveau kiosque dessiné par Maximilian Hehl, daté de 1911 – qui visait faire de cet endroit un espace moderne de sociabilité urbaine et dont l'importance comme symbole de la ville est attestée par les nombreuses cartes postales qui utilisent son image¹⁷¹.

¹⁶⁸ Regino de Paula Aragão est originaire de l'État de Ceará, mais il est diplômé par l'Escola Politénica en 1900 et a fait la plus grande partie de sa carrière à São Paulo. Parmi ses réalisations, nous trouvons de nombreuses villas pour l'élite paulista et plusieurs cités ouvrières. Il a été aussi concessionnaire du service d'eau et d'assainissement de la ville de Santo Amaro (aujourd'hui un district de São Paulo) et industriel, étant propriétaire d'une usine de carreaux et d'une scierie. (NASCIMENTO A., « Produtos, fornecedores e artesãos em obras do Escritório Técnico Samuel das Neves: 1909-1920, » *Revista CPC*, 23, 2017, p. 144-45.)

¹⁶⁹ KÜHL B., *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*, Cotia, Ateliê Editorial, 1998, p. 109-10.

¹⁷⁰ AZEVEDO A., « Theatro São José (II) », *Inventário da Cena Paulistana*, 2014.

¹⁷¹ LESSA, E., « O jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza », PIRES H., A. AZEVEDO et M. BANDEIRA (orgs), *Jardins - Jardineiros - Jardinagem*, Braga, CECS, 2014, p. 33-35 ; MINODA, T., *Artefatos no Jardim da Luz: usos e funções sociais (1870-1930)*, Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2017 ; OHTAKE, R. et C. DIAS, *Jardim da Luz: um museu a céu aberto*, São Paulo, Edições SESCSP, 2011 ; ELAZARI, J., *Lazer e vida urbana: São Paulo, 1850-1910*, Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, Université de São Paulo, 1979, p. 67-75.

Mais le champion en nombre de projets – nous en avons trouvé trois – de théâtres non construits dans les années 1890 est la Praça da República, qui était un espace privilégié dans l'évolution urbaine de São Paulo parce qu'elle se situe sur une des extrémités de la rue Barão de Itapetininga, qui prolonge la Viaduto do Chá – c'est-à-dire l'œuvre qui a été conçue pour être la principale liaison entre le triangle historique et les nouvelles zones urbanisées à l'ouest de la vallée de l'Anhangabaú. Jules Martin, le responsable du projet du viaduc, avait bien compris la complémentarité entre son œuvre et la place, qui était alors connue sous le nom de *Largo dos Curros*, et il y prévoyait la construction de la cathédrale de São Paulo comme couronnement de l'axe formé par le viaduc et la rue Barão de Itapetininga. Avec la proclamation de la République, la place qui sera rebaptisée en hommage au nouveau régime devient plus que jamais un problème pour les responsables politiques paulistanos, comme l'atteste une série d'articles de l'ingénieur et urbaniste Adolfo Augusto Pinto (1856-1930) dans le *Correio Paulistano*, en 1890, intitulés « améliorations municipales », pour qui « la Praça da República se trouvant très proche de la partie centrale de ville, avec laquelle elle sera bientôt liée par le Viaduto do Chá, l'aménagement est une mesure que les circonstances imposent¹⁷². » Le théâtre qui y serait construit, ferait la paire avec celui de l'Escola Normal, établissement éducationnel longtemps considéré comme un modèle, et par lequel passeront de nombreux noms de l'élite intellectuelle paulista passeront et dont le bâtiment est le premier monument érigé par le régime républicain à São Paulo, œuvre d'Antônio Francisco de Paula Sousa (1843-1917) et Ramos de Azevedo¹⁷³.

Enfin, nous avons le Largo do Paissandu. Celui-ci était, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, souvent cité comme un endroit dangereux à cause de la population qui le fréquentait et associé à la prostitution, raison pour laquelle il passera, comme d'autres sites qui jouissaient de la même réputation, par des interventions urbanistiques de caractère médico-hygiéniste et policier¹⁷⁴. Toutefois, cette place jouissait d'une position privilégiée puisqu'elle se situe sur la principale voie de liaison, à côté du Viaduto do Chá, entre l'ancien centre-ville et les régions nouvellement urbanisées à l'ouest – où se trouve, d'ailleurs, exactement à mi-chemin, c'est-à-dire sur la vallée de l'Anhangabau, le Politeama – la rue (aujourd'hui avenue) São João, qui deviendra au début du XX^e siècle, comme nous le verrons,

¹⁷² *Correio Paulistano*, 26/01/1890. « [...] achando-se a Praça da República muito próxima da parte central da cidade, com a qual em breve estará ligada pelo Viaduto do Chá, o ajardinamento é medida que as circunstâncias impõem. »

¹⁷³ SEGAWA, H., *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 39.

¹⁷⁴ SANTOS, C., *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 126, 132.

le principal pôle de divertissement de la capitale paulista, jouant un rôle semblable à celui de l'Avenida Central à Rio de Janeiro. Sur le Largo do Paissandu, en particulier, déjà en 1906 est inauguré le Moulin Rouge, futur théâtre Carlos Gomes, mais, surtout, cette localisation deviendra une référence pour le cirque : une vocation qui se manifeste déjà dans les dernières décennies du XIX^e siècle quand il devient un endroit habituel où les troupes ambulantes montent leurs tentes, mais c'est surtout quand le « café des artistes » – dénomination d'une rencontre hebdomadaire, normalement le lundi, des artistes et imprésarios de cirque dans un des cafés ou restaurants de la région – déménage du Largo do Rosário au Largo do Paissandu au début du XX^e siècle¹⁷⁵, faisant de celui-ci au XX^e siècle le plus important pôle pour les affaires du cirque – lieu où des artistes débutants ou expérimentés cherchaient des engagements et où les imprésarios réglait leurs affaires – de São Paulo, voire du Brésil¹⁷⁶.

Mais la présence du cirque n'est pas une exclusivité du Largo do Paissandu. En effet, les autres places citées antérieurement, semblent avoir été même plus visées par les troupes ambulantes¹⁷⁷ à la fin du XIX^e siècle – à commencer par la vallée de l'Anhangabaú, où le premier théâtre construit, le Politeama, a été projeté pour le cirque, comme nous l'avons vu. Il est curieux d'observer que l'espace laissé vide après l'incendie du premier théâtre São José, sur la Praça João Mendes, est lui-aussi investi par ce genre de spectacle, ce qui assure sa continuité comme espace de sociabilité théâtrale et de divertissement.

En résumé, on note que l'expansion du parc théâtral paulistano au XIX^e siècle accompagne l'expansion urbaine de la ville. Ces théâtres – envisagés ou effectivement construits – soit ont tendance à se situer dans des zones qu'on peut dire de frontière de la région centrale, qui peuvent être les anciennes frontières de la ville coloniale – cas de la vallée de l'Anhangabaú, où les théâtres jouent un rôle de liaison entre l'ancien centre historique et le « nouveau » centre, et de la région de la rue Boa Vista et de la Várzea do Carmo, qui deviendra au XX^e siècle une frontière entre le centre et les quartiers ouvriers à l'est – ou les frontières à l'ouest de ce qui jusqu'à nos jours, est connu comme le « centre », c'est-à-dire les districts Sé (en gros, le triangle historique) et República – cas de la Praça da Luz ; soit ils profitent des zones fraîchement urbanisées à l'ouest et qui feront partie de cette région centrale

¹⁷⁵ Il est curieux de noter que c'est exactement le même mouvement, au même moment, du principal point de rassemblement de la communauté noire paulistana, alors que l'église Notre-Dame du Rosaire – siège de la Confrérie de Notre-Dame du Rosaire des Hommes Noirs – sur le largo do Rosário est démolie pour la modernisation et l'embellissement de la place – qui sera rebaptisée Praça Antonio Prado en 1904, en hommage au maire qui dirige les travaux urbains de l'époque – et reconstruite sur le Largo do Paissandu. (F. SANTOS et N. GHIRARDELLO, « A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e o espaço urbano negro na cidade de São Paulo pós-abolição. », *Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades*, 7-53, 2019, p. 109-24.)

¹⁷⁶ TAMAOKI, V., *Largo do Paissandu - Onde o Circo se Encontra*, [vidéo] 2008, Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=FjxbphbYS_Y.

¹⁷⁷ Voir Annexe 15.

élargie. Mais ces théâtres ne sont pas seuls, ils sont imaginés comme partie d'un ensemble architectural de quelques lieux hautement symboliques et, ainsi, doivent représenter le progrès de la ville, parfois comme vecteurs de transformation de quelques espaces jugés problématiques. En outre, ils ont tendance à se situer dans des lieux qui ont vocation à être des lieux de loisirs de la population locale et qui sont déjà investis par d'autres genres de divertissements. Le résultat est une distribution assez différente, au XIX^e siècle, de celle de Rio de Janeiro, où la future place Tiradentes est le pôle indiscutable du spectacle carioca. À São Paulo, ce n'est qu'à la toute fin du siècle qu'on note chez les entrepreneurs une préférence, qui sera affinée aux premières décennies du XX^e siècle, pour les régions à l'ouest de la ville.

Enfin, si la relation des salles de spectacle avec l'économie du café est évidente par leur insertion dans l'urbanisation de São Paulo à l'époque, elle est encore plus évidente quand on observe les noms qui étaient liés à ces projets, puisqu'ils étaient presque tous ceux de personnages importants de la politique et de l'économie municipales et provinciales, en plus d'être des agents fondamentaux du processus de transformation du paysage urbain. À cela, nous devons ajouter les architectes et les ingénieurs, qui fournissent le savoir technique nécessaire pour doter la ville de toute l'infrastructure nécessaire pour son fonctionnement, ainsi que pour lui donner un certain degré de monumentalité et de beauté nécessaires pour symboliser son avancement et répondre aux soucis de distinction de l'élite, dont les théâtres sont parmi les exemples les plus significatifs.

Tout cela explique, peut-être, pourquoi les théâtres paulistanos sont sensiblement plus grands que les cariocas, quoique moins nombreuses, et nous invite à réfléchir sur la distinction fait par José Murilo de Carvalho¹⁷⁸ entre une ville « orthogénétique » et une autre « hétérogénétique ». Rio de Janeiro appartiendrait au premier type : une ville où prédomine la fonction politique et administrative au détriment de la fonction économique – celle-ci serait limitée au commerce, ce qui lui donne un profil consommateur plus que producteur –, ce qui ferait que la dynamique de la vie intellectuelle serait profondément associée à l'État, à commencer par le fait que presque tous les intellectuels travaillaient dans la bureaucratie publique. En outre, la fonction de capitale nationale imposerait l'obligation de dominer symboliquement les autres États et de donner à voir à l'étranger l'image d'un pays civilisé – Júlio Lucchesi Moraes¹⁷⁹ parle d'un « biais à l'ostentation ». De l'autre côté, São Paulo s'approcherait du second type : une ville moins attachée aux obligations politiques, où la

¹⁷⁸ CARVALHO J., « Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro », dans FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 13–20.

¹⁷⁹ MORAES, J., *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*, Thèse en Histoire économique, Universidade de São Paulo, 2014, p. 105-106.

fonction productive prédomine, raison pour laquelle la vie intellectuelle et artistique est moins dépendante de l'État et les artistes et intellectuels sont financés par l'oligarchie locale – ce qui, pour Júlio Lucchesi Moraes, signifierait que la création artistique est plus connectée à la sphère de la production.

Ces différences entre les deux villes auront des conséquences sur le caractère de la production artistique locale, question sur laquelle nous reviendrons. Pour l'instant, discutons les prémices de ce schéma par l'exemple des théâtres, à commencer par São Paulo. Pour la capitale paulista, l'étroite relation des salles de spectacle avec l'ensemble de l'économie mise en place aux dernières décennies du XIX^e siècle à partir de la culture du café est évidente. Pourtant, nous ne pouvons pas établir de séparation entre monde artistique et monde politique, puisque l'administration publique est sollicitée pour la concession de bénéfices, sans compter les théâtres qu'elle-même construit ou finance, comme le premier São José, le Municipal et le Colombo. En outre, presque tous les agents que nous avons vus sont très attachés à la politique provinciale, ce qui n'est pas une aberration dans le système économique local de l'époque et c'est même une des principales raisons qui ont permis à l'élite paulista de contourner la question foncière et d'asseoir son pouvoir : selon Dean, une des raisons qui explique le rôle précurseur des agriculteurs paulistas dans l'industrialisation et la diversification des activités urbaines, outre les particularités de l'économie du café, c'est précisément leur emprise sur l'administration publique qui aurait permis la légalisation de leurs possessions foncières, ce qui n'aurait pas été possible sans avoir un peu d'influence politique, étant donné les complications du système brésilien de propriété immobilière¹⁸⁰. Tout cela fait des bâtiments théâtraux paulistanos une expression du développement économique particulier à São Paulo à cette époque, qui se manifeste dans le processus d'urbanisation de sa capitale.

Les salles privées cariocas.

L'histoire est assez différente à Rio de Janeiro, non seulement parce que les théâtres sont plus petits et très concentrés autour de la place Tiradentes, mais aussi parce que les agents impliqués dans leur construction sont, en général, beaucoup moins importants du point de vue social et économique.

Tout d'abord, voyons les premiers propriétaires des salles en question (annexe 17.1). Le nom le plus célèbre est celui de Roberto Jorge Haddock Lobo, probablement le fils du célèbre médecin portugais (1817-1869), connu pour avoir pratiqué la première anesthésie de l'histoire du Brésil, qui a commandé la construction du Príncipe Imperial, inauguré en 1881.

¹⁸⁰ DEAN, W., *Industrialização de São Paulo, 1880-1945*, São Paulo, Difel, 1971, p. 51.

La participation des commerçants portugais est notable non seulement dans l'administration du São Pedro, mais aussi dans la construction du Lírico, dont nous avons déjà parlé, dont le propriétaire ne semble pas être quelqu'un de particulièrement riche. Un autre probable homme d'affaires qui a bâti un théâtre, le Politeama Fluminense, est Auguste Barthel, dont nous trouvons le nom dans la presse des années 1880 comme étant le propriétaire d'une usine de fleurs artificielles. La communauté française est représentée aussi par Jean Victor Chabry, bâtisseur du São Francisco de Paula, qui, sauf une coïncidence de noms improbable, était un professeur de français arrivé au Brésil en 1817 qui avait pour épouse une modiste¹⁸¹. En outre, quand nous cherchons le nom d'Anastácio de Miranda Coelho, le premier propriétaire du Vaudeville, dans le moteur de recherche de l'hémérothèque en ligne de la Bibliothèque nationale brésilienne pour les années 1870, nous trouvons plusieurs notices liées à des affaires diverses, notamment des cas judiciaires, comme des faillites, mais nous ne pouvons pas dire clairement s'il s'agit d'un homme d'affaires ou d'un fonctionnaire du système judiciaire local. De plus, nous savons qu'au moins un théâtre était construit sur un terrain de propriété d'un hôtel : il s'agit de l'Eldorado, futur Fênix Dramática, situé sur les jardins de l'Hôtel Brisson. C'est peut-être le cas, aussi, du Casino Franco-Brésilien (futur Santana et Carlos Gomes), dont les sources nous informent qu'il se trouvait au fond de l'Hôtel Richelieu, mais est-ce que le terrain où se dressait le bâtiment du théâtre était sa propriété ? Ce n'est pas clair, en dépit du fait que les sources soulignent souvent la complémentarité entre les deux établissements, puisque le théâtre semble avoir été bâti comme un café-concert pour – ou au moins comptant avec – les hôtes de l'hôtel. Finalement, nous avons un théâtre qui appartenait à un homme de lettres, l'Éden Lavradio, qui était propriété de Luís Delfino dos Santos (1834-1910), poète et sénateur de l'État de Santa Catarina.

Mais les plus grands bâtisseurs de théâtres sont les artistes et hommes de théâtre cariocas eux-mêmes, qui ont construit au moins dix maisons de spectacles – ce qui inclut deux reconstructions du théâtre São Pedro de Alcântara par João Caetano¹⁸², ce qui démontre la volonté, voire la nécessité, que ces agents avaient d'élargir l'offre potentielle et de se construire un espace pour leur profession. Ce besoin devient particulièrement évident quand nous avons une rupture d'une troupe, ce qui entraîne la création d'une nouvelle compagnie

¹⁸¹ SILVA C., « Uma perspectiva atlântica: a circulação de mercadorias no Rio de Janeiro após a transferência da Corte portuguesa para o Brasil (1808-1821). » *Navigador*, v. 8, n° 16, 2012, p. 32.

¹⁸² João Caetano aurait inauguré un autre théâtre dans les années 1830, dans la rue du Valongo, qui se serait appelé théâtre São Pedro (alors que le São Pedro de Alcântara avait été rebaptisé Constitucional Fluminense). Pour quelques auteurs, il s'agit du même établissement, situé dans la même rue, qui était connu sous le nom de théâtre du Valongo. Toutefois, José Dias assure qu'il s'agissait de deux édifices différents. Mais comme nous n'avons trouvé aucune référence dans nos sources primaires sur un théâtre São Pedro dans cette rue – et Dias ne cite pas ses sources – nous ne l'avons pas comptabilisé dans notre population.

qui, pour pouvoir réaliser des spectacles, doit créer un nouvel espace. C'est le cas du théâtre du Porfírio, qui commence à être bâti par une troupe d'artistes portugais dissidents du théâtre São Pedro de Alcântara, dirigée par Victor Porfírio de Borja, mais qui n'a jamais été fini. Ce sont en partie les mêmes artistes qui inaugurent le théâtre de la Praia de D. Manuel, en 1834, et, probablement, le théâtre de la Rua dos Arcos – inauguré en 1824, qui était la propriété de la Société du *teatrinho* de la Rua dos Arcos, dont faisait partie Victor Porfírio de Borja et d'autres acteurs, selon la base de données *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*¹⁸³. Un autre Portugais qui prend l'initiative d'ériger des théâtres est Furtado Coelho, qui construit deux salles : le théâtre São Luís, inauguré en 1870, et le Lucinda, qui ouvre ses portes en 1880, baptisé en hommage à son épouse, la comédienne portugaise Lucinda Simões. Puis, le Français Joseph Arnaud, le fondateur de l'Alcazar lyrique, semble avoir été pianiste avant de se convertir en imprésario. Un autre Français, quelqu'un connu par la presse comme « l'acteur Roger », est à l'origine du théâtre Variedades, inauguré en 1877 et qui, pendant ses premières années, apparaissait aussi dans les journaux avec le nom français de *Variétés*. Avec cet établissement, nous avons quatre édifices dont l'origine est directement liée à la présence de la communauté française, ce qui montre que l'influence gauloise va au-delà des pièces et des artistes, mais touche même la conception des maisons des spectacles, ce qui peut être vérifié, aussi, par les noms des bâtiments (Annexes 16 et 17), soit parce qu'ils font une évidente référence à un établissement parisien (Alcazar lyrique, Ginásio Dramático, Tivoly, Variedades, Casino, Eldorado, Vaudeville, Moulin Rouge, Folies Bergères, Trianon), soit tout simplement parce que le nom est en français (Maison Moderne, Palace-Théâtre) ou fait référence à une pièce française (ce que nous croyons être le cas du théâtre Chantecler). Le cosmopolitisme est notable, en outre, dans l'adoption de quelques noms en anglais (Brazilian Garden, High-Life), sans compter les Politeamas, qui s'inspirent des nombreuses salles italiennes à usages multiples qui portent ce nom. Enfin, il y a plusieurs salles qui trouvent des équivalents au Portugal (Ginásio, Variedades, Príncipe Imperial, Apolo, Recreio, República, Éden, Politeama...) sans que pour autant cela indique forcément une influence de l'ancienne métropole sur le théâtre brésilien, puisqu'il peut s'agir d'une coïncidence liée à la signification du vocable dans la langue commune aux deux pays ou, tout simplement, d'une inspiration commune du théâtre français – et quelques-unes des maisons brésiliennes sont même antérieures à leurs homologues portugaises.

Mais les relations qui lient les mondes du spectacle brésilien et portugais sont bien visibles par les agents que nous venons d'évoquer et, particulièrement, par le théâtre Apolo

¹⁸³ « Theatrinho da Rua dos Arcos (1826) », *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro* [en ligne]

de la rue de Lavradio, inauguré en 1890. Il s'agit, en fait, d'un des meilleurs théâtres cariocas du XIX^e siècle (Fig. 26) : selon l'*Almanak Laemmert* de 1891, « ce beau Théâtre de construction élégante et solide est un des plus plaisants et des mieux ventilés », et « la salle est vaste et peut accueillir plus de mille cinq cents personnes¹⁸⁴. » Il avait une structure en fer fabriquée en Europe, dans l'atelier de Moisant Savey, Laureys & Comp., faite selon le modèle de la Maison Eiffel, qui fut montée à Rio de Janeiro par la firme Haupt & Rapp. La responsable pour le projet du théâtre est la firme Meanda & Curty¹⁸⁵. Il s'agit d'un des rares bâtiments du XIX^e siècle qui existe toujours : il est aujourd'hui occupé par l'école Celestino da Silva, du nom du dernier propriétaire du bâtiment qui, à sa mort, en 1916, a légué l'édifice à la mairie de Rio de Janeiro pour le transformer en un établissement d'enseignement¹⁸⁶, ce qui signifiait bien évidemment la fin de toute activité théâtrale à partir de cette date. Il avait été bâti par trois agents qui participent activement au transit entre Portugal et Brésil. L'initiative reviendrait à deux portugais, l'ancien comédien devenu répétiteur et directeur de troupe, Guilherme da Silveira (1846-1890)¹⁸⁷, et l'impresario, que nous venons de citer, Celestino da Silva (?-

Figure 26. Augusto Malta, Teatro Apolo [Photographie], 1920.



Instituto Moreira Salles, collection Gilberto Ferrez. Reproduit avec autorisation.

¹⁸⁴ *Almanak Administration, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1891*, vol. III, Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, 1891, p. 1528. « Este bonito Teatro de construção elegante e sólida é um dos mais aprazíveis e bem ventilado [...] A sala é vasta e pode comportar mais de mil e quinhentas pessoas. »

¹⁸⁵ « Theatro Apollo (1890) », *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro* [en ligne].

¹⁸⁶ C'est le même destin que celui de l'édifice de l'Éden Lavradio, acheté par la mairie de Rio de Janeiro en 1899 pour abriter l'Escola Profissional Souza Aguiar.

¹⁸⁷ Guilherme Squiner da Silveira est né à Lisbonne en 1846. Selon Sousa Bastos, il aurait essayé la carrière de musicien et de chapelier, avant de devenir acteur, activité qu'il aurait commencé à exercer dans le théâtre amateur avant d'être engagé par des troupes professionnelles de Lisbonne. Il est arrivé à Rio de Janeiro en 1872, où il continue sa carrière de comédien avant de devenir impresario, activité qu'il exerce des deux côtés de l'Atlantique simultanément, en intercalant des séjours dans les deux capitales. Il est mort à Madrid, en 1900. (BASTOS A., *Carteira do artista...., op. cit.*, p. 65-66 ; BASTOS A., *Diccionario do teatro portuguez*, Lisbonne, Imprensa Libanio da Silva, 1908, p. 169-170)

1916)¹⁸⁸, ainsi qu'à un Brésilien qui, pourtant, a vécu une grande partie de sa vie au Portugal, où il a même obtenu le titre de vicomte, Luís de Braga Júnior (1850-1918)¹⁸⁹. Ce sont les mêmes personnages qui ont bâti, en association avec deux hommes d'affaires établis à Rio de Janeiro, Antonio Ramos et Alfredo Miranda, le théâtre de Dona Amélia à Lisbonne, inauguré en 1894, qui était considéré comme un des meilleurs théâtres portugais à l'époque et qui est toujours en fonction de nos jours sous le nom de théâtre municipal São Luiz¹⁹⁰.

Pourtant, l'Apolo, construit par des agents qui disposaient d'un capital important¹⁹¹, constitue une exception parmi les édifices cariocas, surtout si l'on considère les établissements qui n'ont pas compté avec le financement des pouvoirs publics ou, au moins, avec le statut de théâtre officiel. Au contraire, nous pouvons entrevoir que la plupart des bâtiments avaient quelque chose de vernaculaire – ce serait le comédien Victor Porfírio de Borja lui-même le responsable du projet du bâtiment du théâtre du Porfírio, par exemple¹⁹² –, voire d'improvisation. Parfois, rien n'annonçait à l'observateur l'existence d'un théâtre dans le bâtiment, comme le théâtre Lucinda, qui, « comme la plupart des théâtres existants ou qui existaient à Rio de Janeiro, extérieurement, n'avait pas l'apparence d'une salle de spectacles... celui qui passait devant la porte, pensait être en face d'un théâtre en raison des affiches¹⁹³, » et dont le bâtiment, d'après Lafayette Silva,

[...] était composé de corps divers et n'affichait pas de prétentions architecturales.
L'entrée sur la rua do Espírito Santo était modeste, rendant difficile l'évacuation du

¹⁸⁸ Selon Sousa Bastos, Celestino da Silva était Portugais de naissance, mais « il aurait habité longtemps à Rio de Janeiro ». Dans les dernières années du XIX^e siècle, il y passa[it] quelques mois de l'année », et le reste du temps il « viva[it] à Lisbonne, à Porto ou en Italie, où il a des propriétés. » (BASTOS, A., *Carteira do artista...*, *op. cit.*, p. 794)

¹⁸⁹¹⁸⁹ D'après Sousa Bastos, Luís de Braga Júnior, plus connu au Portugal comme vicomte São Luís de Braga, est né à Rio Grande do Sul de parents portugais qui auraient fait fortune au Brésil. Il aurait fait une partie de son éducation au Portugal et y aurait commencé à travailler comme journaliste, avant de s'installer à Rio de Janeiro, où il aurait commencé à travailler au théâtre comme souffleur, avant de devenir imprésario. Selon Sousa Bastos, il aurait déménagé au Portugal dans les années 1890 et fait fortune au début de cette décennie, quand il aurait été touché par la « fièvre de compagnies et d'autres affaires qui est devenue épidémique à Rio de Janeiro », ce qui donne à entendre que Braga Júnior a bien su profiter de l'*encilhamento* pour s'enrichir. (BASTOS A., *Carteira do artista...*, *op. cit.*, p. 797-798)

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 195-196 ; BASTOS A., *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 332-333.

¹⁹¹ Capital qui peut-être n'a pas été remboursé. Selon l'*Almanaque d'O Théatro* de 1906, Guilherme da Silveira « faisait du non-remboursement une addiction et sans payer ses créanciers, il a fait construire ici l'Apolo et à Lisbonne, le D. Amélia. » (ROMÊO A. (org.), *Almanaque d'O Theatro...*, *op. cit.*, s/p.

¹⁹² DIAS J., *Teatros do Rio de Janeiro...*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹³ SANTOS G., « Recordações do teatro Lucinda », *Boletim SBAT*, septembre/octobre 1856, p. 13-14, cité par DIAS, J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 164. « [...] tal como sucedeu à maior parte dos teatros existentes ou que existiam no Rio de Janeiro, exteriormente, não tinha aparência de uma casa de espetáculos... quem passava pela porta, verificava estar junto a um teatro, por causa dos cartazes [...] »

public à la fin du spectacle. Un chemin couvert conduisait au théâtre, encerclé sur le devant et les côtés par un terrain assez vaste¹⁹⁴.

En outre, toujours selon Lafayette Silva, il était « *abarracado* », un adjectif qui vient de « baraque » et qui donne à entendre que le théâtre avait la forme ou l'aspect d'une baraque, mais ce qu'il a voulu dire avec cette expression n'est pas clair.

Et pourtant, le Lucinda est meilleur et plus solide que d'autres théâtres cariocas du XIX^e siècle, comme le théâtre de la Rua dos Arcos, qui était situé au fond d'une résidence et dont la scène était une boîte en bois, en face de laquelle étaient disposées des chaises couvertes par une toile. Ce « théâtre », inauguré en 1826 et évidemment improvisé, a accueilli des artistes consacrés, comme la compagnie de Ludovina Soares da Costa, et il est resté ouvert pendant huit ans, période pendant laquelle on a même élargi sa capacité par la construction d'une véranda divisée en loges¹⁹⁵.

Cela explique, peut-être, pourquoi nos sources ne donnent pas le nom des architectes de la plupart des bâtiments et, pour ceux dont cette information est connue, nous trouvons en majorité des noms peu importants pour l'histoire de l'architecture brésilienne. La grande exception revient au théâtre Provisório, œuvre de Carl Friedrich Gustav Waehnelde (1830-1873), responsable aussi des projets du Palace du Catete et de la façade de l'ancienne gare ferroviaire D. Pedro II¹⁹⁶.

Un autre nom important qui participe à la construction de théâtres à Rio de Janeiro est celui de Grandjean de Montigny, un des membres de la Mission artistique française et fondateur de la chaire d'architecture de l'académie des beaux-arts, figure importante pour la diffusion du néo-classicisme au Brésil – style dont un des premiers exemplaires d'importance à Rio de Janeiro a été, nous l'avons vu, le théâtre São João, dont le projet revient au maréchal José Manuel da Silva et qui a probablement compté avec la participation de José da Costa e Silva (1747-1819), auteur du projet du théâtre São Carlos de Lisbonne¹⁹⁷. Nous savons que Montigny est le responsable d'au moins un bâtiment théâtral, celui du São Francisco. La salle était destinée à la représentation d'amateurs de la communauté française à Rio¹⁹⁸, ce qui explique son exigüité, fait qui n'a pas été un obstacle pour son utilisation par le théâtre

¹⁹⁴ SILVA L., *Historia do teatro brasileiro...*, *op. cit.*, p. 72. « [...] composta de corpos diversos e sem pretensões arquitetônicas. A entrada sobre a rua do Espírito Santo era modesta, dando difícil escoamento ao público no fim do espetáculo. Um caminho coberto estendia-se até ao teatro, cercado pela frente e pelos dois flancos de um terreno assaz vasto. »

¹⁹⁵ DIAS, J., *Teatros do Rio de Janeiro...*, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹⁷ Si l'architecte responsable du théâtre São João, dont la construction a commencé en 1811, a été José Manuel da Silva, nous savons que l'auteur du São Carlos, José da Costa e Silva, s'est installé à Rio de Janeiro en 1812, raison pour laquelle José Dias songe à une possible collaboration de ce dernier dans le projet. (*Ibid.*, p. 72).

¹⁹⁸ p. 41.

professionnel. Grandjean de Montigny dessine aussi, pour l'homme d'affaires Luís de Sousa Dias, le bâtiment du théâtre du Plácido, qui était, pourtant à l'origine destiné à un hôtel lors de son inauguration en 1820 – ce n'est qu'en 1823 qu'une salle de spectacle commence à y fonctionner¹⁹⁹. En outre, José Dias affirme, pour l'Alcazar lyrique, que « l'édifice théâtral obéissait principalement au classicisme dicté par les élèves de Grandjean de Montigny, mais reflétait aussi de forts traits de l'architecture portugaise²⁰⁰, » mais l'auteur ne nous donne aucune description du bâtiment – ce que nous n'avons pas trouvé, non plus – et il ne cite pas la source de cette information.

En outre, José Dias attribue à un certain Leroyer la construction du São Luís²⁰¹ et nous savons que le Politeama Fluminense est l'œuvre de Francisco Justin, sur qui nous n'avons pas trouvé des informations biographiques, mais dont le nom est parfois mentionné dans la presse, dans les années 1880, toujours accompagné par le qualificatif d'ingénieur, mais qui, dans l'*Almanak Laemmert*, apparaît listé comme un architecte, bien qu'il « se charge aussi de l'installation d'Établissements industriels et de construction de Chemins de fer²⁰². »

Enfin, selon José Dias²⁰³, le projet du théâtre Apolo de la rue du Lavradio appartient à un certain Morais de los Rios, très probablement Adolfo Morales de los Rios (1858-1928), architecte espagnol arrivé à Rio de Janeiro à la fin des années 1880 et professeur à l'Académie des beaux-arts. Toutefois, la biographie écrite par son fils ne lui attribue pas la paternité de cette œuvre, mais seulement celle de la couverture métallique de l'édifice²⁰⁴.

Morales de los Rios Filho attribue à son père d'autres œuvres concernant le monde du spectacle, notamment des « petits théâtres » pour des sociétés amateurs (le *Teatrinho* de la Guarda Velha et le *Teatrinho* de la société N. S. Auxiliadora) et le Parque Fluminense (établissement de divertissements multiples qui appartenait à Paschoal Segreto), sans compter plusieurs projets non réalisés, ce qui inclut une participation au concours pour la construction du Municipal de Rio de Janeiro. En outre, il serait responsable du projet du Palace Théâtre²⁰⁵, mais il est difficile de savoir s'il s'agit du bâtiment qui était un bowling avant 1902, quand il a réouvert comme théâtre Cassino Nacional, ou des travaux qui l'ont transformé en salle de

¹⁹⁹ DIAS, J., *Teatros do Rio...*, op. cit., p. 100.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 117. « A arquitetura do edifício teatral obedecia principalmente ao classicismo ditado pelos alunos de Grandjean de Montigny, mas refletia também fortes traços da arquitetura portuguesa. »

SOUZA, S., *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2002,

²⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

²⁰² *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro para 1882*, Rio de Janeiro, H. Laemmert & C., 1882, p. « [...] encarrega-se também da instalação de Estabelecimentos industriais e construções de Estradas de Ferro. »

²⁰³ DIAS J., *Teatros do Rio...*, op. cit., p. 170.

²⁰⁴ RIOS FILHO A., *Adolfo Morales de los Rios: figura, vida e obra*, Rio de Janeiro, Editor Borsoi, 1959, p. 345.

²⁰⁵ *Ibid.*.

spectacle cette année-là ou même des modifications qui possiblement ont eu lieu quand celui-ci est devenu Palace-Théâtre, en 1906²⁰⁶.

Ce théâtre, inauguré au début du XX^e siècle, assure la continuité, en quelque sorte, d'un trait commun à plusieurs salles du XIX^e siècle, celui d'avoir été aménagée dans un bâtiment qui n'était pas à l'origine destiné au théâtre, comme c'était le cas du théâtre du Plácido, que nous avons déjà vu. Parmi les salles dont nous savons qu'elles se trouvent dans cette situation – peut-être sont-elles plus nombreuses –, nous avons le théâtre de la Praia de D. Manuel (dont le bâtiment était une caserne de l'Artillerie de campagne²⁰⁷) et le Variedades (aménagé dans un édifice abandonné qui avait été une usine à savon²⁰⁸), sans compter celles qui ont été bâties pour servir à d'autres genres de spectacle, comme c'était le cas du Politeama Fluminense, qui était un cirque, et du Cassino Brésilien, postérieurement rebaptisé Santana et, plus tard, Carlos Gomes, qui était à l'origine un café-concert²⁰⁹, comme c'était le cas de l'Alcazar lyrique. Enfin, quelques salles ont été bâties originellement pour le théâtre amateur, comme le théâtre du Plácido et le São Francisco de Paula.

D'autre part, plusieurs salles bâties pour le théâtre ont fini par servir à de multiples usages et quelques-unes ont des trajectoires assez hasardeuses. Pour prendre un seul exemple significatif, citons le théâtre Príncipe Imperial, inauguré en 1881. À peine quatre mois après son inauguration, nous avons une demande de licence pour démolir une partie de l'édifice afin de bâtir un nouveau bâtiment – mais nous ne savons pas quelle était la nature exacte de ce travail. En 1886, il est rebaptisé théâtre Éden Fluminense et l'année suivante Recreio Fluminense. Déjà en 1888, il est inauguré de nouveau, « reconstruit selon toutes les règles de l'hygiène et du bon goût », selon l'Almanak Laemmert de 1890, avec le nom de Variedades Dramáticas. En 1900 il est réouvert comme café-chantant, baptisé Moulin Rouge. En 1903, l'édifice redevient un théâtre du nom de São José. Nous avons mention d'une rénovation en 1921, qui remodèle entièrement ses installations. En 1926, signe de nouveaux temps, il est rebaptisé Cine-Teatro São José et, finalement, en 1931, il devient tout simplement Cinema São José. Jusqu'aux années 1980, quand il sera finalement démoli, il sera utilisé exclusivement comme cinéma²¹⁰.

²⁰⁶ José Dias écrit que « le théâtre a eu, originalement, sa construction adaptée d'un bowling, étant le projet de Morales de los Rio » (DIAS J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 173), ce qui donne à entendre que c'est de 1902 que date l'intervention de l'architecte. Galante de Sousa, de son côté, affirme que le Palace-Théâtre a été « construit par Morales de los Rios, en 1906 » (SOUSA, J., *O Teatro no Brasil*, vol. I, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1960, p. 296), ce qui montre clairement que, pour l'auteur, l'intervention a eu lieu en 1906.

²⁰⁷ DIAS J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 104.

²⁰⁸ Ibid., p. 154.

²⁰⁹ Ibid., p. 135.

²¹⁰ Voir les entrées avec les noms de ces théâtre dans la base de données *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*.

Une hiérarchie entre les salles ?

En résumé, nous notons que la plupart des théâtres du XIX^e siècle, et particulièrement à Rio de Janeiro, sont des constructions assez modestes, voire de fortune. Situés souvent au fond d'un terrain ou avec une façade peu imposante, ils ne satisfaisaient pas le désir des hommes de théâtre qu'ils soient la manifestation publique de la dignité de leur profession, ce qui serait directement lié au degré de « civilisation » du pays. Cependant, il ne s'agit pas uniquement de l'architecture des bâtiments, mais aussi de l'usage qui en est fait. Les commentaires de l'époque suggèrent que la présence de spectacles moins nobles signifie une perte de la respectabilité de la salle et peut même rassembler à un blasphème contre un espace sacré, comme nous l'avons vu pour le São Pedro de Alcântara. En revanche, nous pouvons bien imaginer l'intérêt, voire la nécessité, que les propriétaires ont de diversifier les usages des salles, ce qui concerne non seulement les genres de spectacles qui y sont représentés, mais aussi les autres espaces construits et même à l'extérieur du théâtre.

Théâtre et bière : les théâtres « champêtres ».

En effet, une bonne partie des théâtres de la seconde moitié du XIX^e siècle étaient ce qu'on qualifiait à l'époque de « champêtres » [*campestres*]. Cela veut dire que le théâtre possédait un « jardin », c'est-à-dire un espace à l'air libre, qui pouvait être en face ou autour du bâtiment, où se trouvait un bar [*botequim*], peut-être un buffet et souvent une petite scène pour des numéros de musique. Il nous semble que cet espace, en plus de servir au divertissement des spectateurs pendant les entractes, était ouvert à tous ceux qui se procuraient une « entrée » [*entrada*], c'est-à-dire un billet qui donnait accès au jardin sans pour autant donner droit à un fauteuil dans la salle de spectacle²¹¹. Ce qui est sûr, c'est qu'une partie considérable du public allait au théâtre non pour assister au spectacle, mais pour rester dans le jardin et y boire un verre avec des amis.

L'*Almanak Laemmert* liste 14 théâtres à Rio de Janeiro pour l'année 1901, dont huit sont utilisés par des professionnels et, parmi ceux-ci, cinq sont champêtres. Deux sont explicitement classifiés comme cela : le Lucinda et le Recreio Dramático. Puis, l'existence d'un jardin est mentionnée pour l'Apolo, ainsi que celle d'un grand patio et d'une longue

²¹¹ C'est la conclusion à laquelle nous arrivons à partir de quelques indices que nous trouvons dans nos sources. Par exemple, souvent quand tous les billets pour un spectacle étaient vendus, les journaux annonçaient qu'une affiche devant la billetterie informait les spectateurs qu'il ne restait que des *entradas*. En outre, dans la description de la distribution des places d'une salle, parfois nous trouvons une catégorie de billets qui s'appelait tout simplement « jardin ».

terrasse devant le bâtiment, sur le hall, dans le Variedades Dramáticas²¹² – et, en 1888, quand celui-ci s'appelait Príncipe Imperial, un certain Manuel Domingues Duarte sollicite de la Chambre municipale une autorisation pour élargir le *jardin* devant l'édifice²¹³. Enfin, si rien n'est dit sur le Santana, nous savons, par d'autres descriptions, qu'il possédait un jardin, lui aussi²¹⁴. Un autre théâtre champêtre était le Fênix Dramática, qui n'est pas listé dans l'*Almanak* de cette année-là, bien que nous sachions qu'il était toujours en fonctionnement²¹⁵.

Le théâtre champêtre était cité comme une solution pour le climat du pays, le jardin étant un espace où le public pouvait se rafraîchir pendant les chaudes soirées tropicales. De plus, il facilitait la circulation d'air dans la salle de spectacle, par une architecture qui favorisait la porosité entre l'extérieur et l'intérieur. Le Lucinda, par exemple, était « entouré, devant et des deux côtés, par un terrain assez vaste. Autour de ce terrain, il y avait des chemins, couverts aussi, et plusieurs auvents adjacents offraient des tables et des fauteuils aux habitués du bar », et l'édifice était « entouré à la hauteur des loges par une véranda qui servait de promenade, offrant sur la partie frontale, où elle était plus large, un espace pour tables, aussi²¹⁶. » Pour quelques-uns, le jardin était même une nécessité :

S'il n'y avait pas le Recreio Dramático et le Variedades, qui ont toujours eu des jardins, nous, dans un climat de four chaud, assisterions aux représentations dans des théâtres comme le S. Pedro de Alcântara et le Lírico. Heureusement, les deux petits théâtres cités ont fait une telle propagande grâce au succès public qu'ils ont toujours eu, que, plus tard, quand on a construit l'Apolo, l'idée d'aménager un jardin et de faire un bâtiment illuminé et ventilé n'a pas été méprisée²¹⁷.^[315]

Mais les jardins ne plaisaient pas à tous. Au contraire, nombreuses sont les critiques contre ce type de bâtiment en raison du bruit à l'extérieur qui perturbait le déroulement du spectacle. Artur Azevedo, par exemple, se plaint que plusieurs théâtres cariocas « sont des vraies antichambres des brasseries. Les bouchons qui sautent dans les jardins accompagnent l'orchestre et le vacarme des spectateurs d'entrée [*entrada*] interrompt les dialogues sur la

²¹² *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro e indicador para 1901*, Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, 1901, p. 708-709.

²¹³ DIAS J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 166.

²¹⁴ SILVA L., *História do teatro brasileiro...*, *op. cit.*, p. 59.

²¹⁵ L'insertion dans l'*Almanak* dépendait de l'initiative des propriétaires de déclarer leurs établissements auprès de la rédaction de la publication, située dans la librairie Laemmert.

²¹⁶ SILVA L., *História do teatro brasileiro...*, *op. cit.*, p. 72. « [...] cercado pela frente e pelos dois flancos de um terreno assaz vasto. Em torno desse terreno corriam caminhos, também cobertos, e di versos telheiros adjacentes ofereciam mesas e assentos para os frequentadores do botequim. [...] circundado na altura dos camarotes por uma varanda que servia de passeio, oferecendo ao lado da frente, em que era mais larga, também espaço para mesas. »

²¹⁷ *Novidades*, 25/06/1891.

scène²¹⁸. » Et c'est la raison pour laquelle cette architecture est souvent citée comme un des motifs de la décadence du théâtre national, de telle manière que le dramaturge promet de se « battre contre lesdits *jardins* de nos théâtres, qui sont une des causes les plus marquantes de l'état de dégradation auquel est arrivé entre nous l'art dramatique²¹⁹. »

Du côté des imprésarios et propriétaires des salles, il est facile de comprendre l'intérêt des jardins, qui sont une manière d'attirer le public et de gagner de l'argent avec la vente de boissons ou le loyer de l'espace. Mais de nombreux indices nous permettent d'affirmer que le lien entre le monde du spectacle et l'alcool était beaucoup plus profond et que les compagnies de boissons, et de bière, en particulier, ont une importance non négligeable dans le financement des divertissements urbains et même dans l'élargissement des parcs théâtraux des deux villes. En effet, depuis l'installation des premières usines au milieu du XIX^e siècle, celles-ci se préoccupent de créer un environnement propice à la consommation de leurs produits, à commencer par leurs propres usines. Par exemple, depuis les années 1850, la Fábrica de Cerveja Nacional, du commerçant portugais Alexandre Maria Villas-Boas (?-1864), offrait des espaces en plein air et un salon, où les visiteurs pouvaient boire, écouter de la musique, danser, jouer et même faire de la gymnastique dans des équipements offerts par l'entreprise. La compagnie de l'Allemand Henrique Leiden (?-1865) possédait même un petit théâtre, où l'on réalisait des spectacles de variétés et de musique et même des représentations dramatiques données par des troupes amateurs qui étaient annoncés dans la presse²²⁰. À São Paulo, la Companhia Antarctica Paulista était propriétaire d'un parc à côté de ses installations au début du XX^e siècle, dans le quartier d'Água Branca, qui comptait avec des lacs artificiels, un carrousel pour les enfants, des kiosques à musique, des restaurants, des salons de bal, un cinématographe gratuit et même des compétitions sportives, ce qui inclut des matchs de football dans un des premiers stades de São Paulo²²¹.

Mais les actions de la Companhia Antarctica pour offrir des divertissements aux paulistas vont beaucoup plus loin et touchent très directement le monde du spectacle. Nous avons déjà vu que le Politeama avait été bâti sur des terrains qui lui appartenaient. Une petite

²¹⁸ AZEVEDO A., « 17 de agosto de 1899 », dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 328. « [...] verdadeiras antecâmaras das casas de chopos. As rolhas a saltaram nos jardins acompanham a orquestra e a vozeria dos espectadores de entrada interrompe os diálogos do palco [...] »

²¹⁹ *A Notícia*, 11/08/1898. « [...] bater-me contra os chamados *jardins* dos nossos theatros, que são uma das causas mais salientes do estado de degradação a que chegou entre nós a arte dramática [...] »

²²⁰ MELO V. et T. KARLS, « Novas dinâmicas de lazer: as fábricas de cerveja no Rio de Janeiro do século XIX (1856-1884) », *Movimento*, 24-1, 2018, p. 147-60.

²²¹ ELAZARI J., *Lazer e vida urbana...*, *op. cit.*, p. 67-91. Aujourd'hui, l'ancien *Parque da Antarctica* est le siège de la Sociedade Esportiva Palmeiras, club sportif et une des trois grandes équipes de football de São Paulo. Notons que son stade était populairement connu sous le nom de Parque Antarctica, en dépit de son nom officiel de Palestra Itália, comme un dernier vestige du parc primitif, et cela jusqu'à la fin des années 2000, quand l'ancien stade a été démoli pour la construction d'une arène moderne, baptisée Allianz Parque.

salle à côté de ce théâtre était aussi propriété de la compagnie : il s'agit de l'Eldorado, projet de Carlos Ekman et Augusto Fried – celui-ci, architecte allemand qui était lui-aussi un bâtisseur de villas destinées à l'élite paulistana – inauguré en 1899 comme café-concert et qui a été utilisé comme ciné-théâtre entre 1907 et 1914 sous le nom de Bijou Théâtre avec la représentation de quelques troupes professionnelles²²². Après la démolition de cet établissement pour l'embellissement de l'Anhangabaú, la compagnie bâtit le Cine Central à peu près sur le même local. Pas loin, le Cassino Antarctica, établissement de plus de 1 300 places, servait surtout pour les spectacles de variétés, si bien que nous y trouvons des représentations dramatiques professionnelles²²³. Par ailleurs, la Companhia Antarctica Paulista prête 100:000\$000 réis à Pedro França Pinto pour construire le Colombo, grand théâtre de presque 2 000 places dans le quartier populaire de Brás, inauguré en 1908²²⁴. En fait, l'entreprise semble avoir élu cette région comme cible préférentielle de ses investissements dans le marché de divertissements, puisque nous savons que le Piratininga, cinéma inauguré en 1910 sous le nom d'Éclair et qui occupait un ancien entrepôt avec couverture en zinc, comptait avec des chaises en fer fournies par cette entreprise²²⁵, et nous y trouvons une maison de divertissements qui s'appelait Recreio Antartico do Brás, où les amateurs du « tir sur cible, du jeu de ballon et de la bière *Antarctica* peuvent passer de très agréables heures²²⁶. »

À Rio de Janeiro, aussi, la boisson alcoolisée se fait remarquer dans le financement de divertissements divers. Le théâtre Carlos Gomes, par exemple, comptait avec un patio où étaient disposées des tables et des chaises en fer fournies par une compagnie de bière²²⁷. Le Cirque Olímpico, établissement à l'origine du théâtre Lírico, était situé en face de l'usine de la Cerveja Nacional, ce qui provoquait une relation de complémentarité entre les deux établissements, de telle manière que même les artistes du premier se produisaient parfois dans le kiosque qui se trouvait dans les jardins du dernier²²⁸. Enfin, le plus important imprésario de Rio de Janeiro au début du XIX^e siècle, Paschoal Segreto, avait des accords avec les

²²² SOUZA J. « Bijou – Rua São João, 19-21 », *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica da cidade de São Paulo (1895-1929)* [En ligne]. AZEVEDO, E. « Bijou Theatre », *Inventário...*, *op. cit.*

²²³ SOUSA D., *Cidade e Cerveja Companhia Antarctica Paulista e Urbanização Em São Paulo*, Dissertation de maîtrise, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 82-96.

²²⁴ SOUZA J. « Bijou – Rua São João, 19-21 », *Inventário...*, *op. cit.*

²²⁵ SOUZA J. « Piratininga », *Inventário...*, *op. cit.*

²²⁶ Cité par ARAÚJO V., *Salões, circos e cinemas de São Paulo...*, *op. cit.*, p. 269-27. « [...] apreciadores do tiro alvo, do jogo da bola e da cerveja *Antarctica* podem passar horas agradabilíssimas. »

²²⁷ DIAS, J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 139.

²²⁸ MELO V. et T. KARLS, « Novas dinâmicas de lazer... », *op. cit.*, p. 154.

producteurs de bière, en particulier avec la compagnie Brahma²²⁹, et il a même créé une firme de distribution de boissons alcoolisées, la Paschoal Segreto Chopps²³⁰.

Bref, les jardins favorisent la dispersion de l'attention du public lors de la sortie du spectacle. Ce genre d'établissement est ouvert à un public qui « n'est pas attiré par le spectacle proprement dit : [qui] va au théâtre comme il irait à un autre point de réunion, [qui] reste au jardin à boire ou à discuter, et souvent ne sait même pas quelle pièce on représente, » et qui, comme il ne va pas « au théâtre pour écouter les artistes, peu importe que les vrais spectateurs les écoutent ou non²³¹. » Alors que les professionnels de la scène cherchent à cultiver un entre-soi, à faire société et, de cette façon, donner de la dignité à leur profession, comme nous l'avons vu dans la première partie, le spectacle est, au contraire, capturé par des logiques hétéronomes qui concernent aussi bien la sortie au spectacle que le circuit économique dans lequel le théâtre s'insère, ce qui commence par l'architecture elle-même des bâtiments, qui, répondant à un besoin de bien aérer la salle dans un pays de climat chaud, favorise la porosité entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice. Parfois le bruit de la rue, aussi, ou même d'un théâtre voisin, pouvait être un problème pour ces constructions légères. Nous trouvons des commentaires qui indiquent que c'était un problème, par exemple, des théâtres São Luís et Ginásio Dramático, qui partageaient un mur, ce qui fut mis en scène par Artur Azevedo dans une scène de *O Rio de Janeiro em 1877*²³². Plus tard, le dramaturge fait un commentaire que suggère la mauvaise isolation acoustique fut la raison de la disparition du premier, transformé en maison de billard à cause « du bruit de la rue et du bruit des steaks qu'on battait dans l'hôtel voisin²³³. » C'est une des raisons pour lesquelles l'auteur s'insurge contre l'idée de fonder le théâtre Municipal dans un des bâtiments existants, parce que le théâtre officiel « doit être complètement fermé et muni de ventilateurs électriques, » puisqu'« il n'y a pas pour les artistes – et pour les auteurs surtout – plus grande déception que les exhibitions de drame ou de comédie sans le confort, le silence, le respect indispensables²³⁴. »

²²⁹ Selon Alice Gonzaga, Brahma avait un accord d'exclusivité avec le Parque Fluminense pour la fourniture de boissons alcoolisées même avant que celui-ci devienne propriété de Paschoal Segreto (GONZAGA A., *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 68).

²³⁰ MARTINS W., *Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*, Dissertation de maîtrise em Histoire sociale, UFRJ, 2004, p. 53-63.

²³¹ AZEVEDO A., « 9 de março de 1899 », dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 314. « [...] não é atraído pelo espetáculo propriamente dito: vai ao teatro como iria a outro qualquer ponto de reunião, deixa-se ficar no jardim a beber ou a conversar, e muitas vezes nem sabe que peça se representa. [...] para ouvir os artistas, pouco se importa com que os verdadeiros espectadores os ouçam ou não. »

²³² AZEVEDO A., *Teatro...*, op. cit., v. I, p. 384.

²³³ AZEVEDO A., « 30 de setembro de 1897 », dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 251. « [...] do barulho da rua e do barulho dos bifes que se batiam no hotel vizinho. »

²³⁴ AZEVEDO A., « 9 de março de 1899 », dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 314. « [...] deve ser completamente fechado, e munido de ventiladores elétricos. Não há para os artistas e para os autores

Dans l'*Almanak Laemmert* de 1901, nous lisons que « les théâtres champêtres donnent des représentations de vaudevilles, opérettes et pièces de genre léger²³⁵, » ce qui suggère une association entre ce type de théâtre et des spectacles plus populaires et moins importants symboliquement, ce qui n'est pas forcément vrai quand nous voyons les discours sur les diverses maisons de spectacle de l'époque. Le Lucinda, par exemple, comme toutes les maisons de spectacles de l'époque, a une trajectoire assez accidentée, avec des usages multiples, des changements de noms – Variedades, entre 1882 et 1884, et Éden Concerto entre 1887 et 1889 – et de petits travaux qui essayaient de corriger des problèmes structurels plus ou moins persistants – João do Rio se souvient que, « à chaque nouvelle rénovation, il n'y avait personne qui ne la jugeait provisoire et qu'il n'y a pas si longtemps, on s'attendait à chaque instant à de grands travaux²³⁶. » Pourtant, cette salle a réussi à se construire une certaine mystique, si l'on en croit les commentaires faits par les contemporains, comme refuge de la haute dramaturgie et de la sphère intellectuelle carioca.

Les salles cariocas dans l'imaginaire de l'époque.

Le Lucinda apparaîtrait, dès son ouverture, comme un point de rencontre des intellectuels de l'époque, comme Joaquim Serra, Machado de Assis et Quintino Bocaiuva, qui se donnaient rendez-vous dans son foyer²³⁷, et comme un espace pour la réalisation de conférences d'abolitionnistes et de républicains. Cette estime semble être due à son propriétaire, Furtado Coelho, ce descendant de la noblesse portugaise qui est apparu au public carioca dans le Ginásio Dramático et qui est souvent portraituré dans la presse un des paladins du théâtre national. Quand le Lucinda est vendu et transformé en dépôt pour une usine de fers à repasser, les lamentations se font entendre dans journaux et de la part des hommes de lettres, qui associent toujours le bâtiment à son premier propriétaire, de la même façon qu'on associe toujours le São Pedro de Alcântara à João Caetano. João do Rio parle du « théâtre des gloires de Lucinda Simões, le centre artistique de Furtado Coelho, une maison remplie de traditions, des meilleures traditions de notre art dramatique²³⁸. » La disparition du Lucinda est un motif,

principalmente maior desgosto que as exibições de drama ou comédia sem o conforto, o conchego, o silêncio, o respeito indispensáveis. »

²³⁵ *Almanack Administrativo... para 1901, op. cit.*, p. 708. « Os teatros campestres dão representações de vaudevilles, operetas e peças de gênero ligeiro. »

²³⁶ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, *op. cit.*, v. I, 77. « [...] a cada nova reforma, não havia quem não a julgasse provisória e que ainda não há muito tempo esperavam a cada instante as grandes obras. »

²³⁷ DIAS J., *Teatros dos Rio...*, *op. cit.*, p. 166.

²³⁸ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, *op. cit.*, v. I, p. 77. « [...] o teatro das glórias de Lucinda Simões, o centro artístico do Furtado Coelho, uma casa cheia de tradições, das melhores tradições da nossa arte dramática. »

[...] pour tout le monde qui est professionnel du théâtre ou qui l'aime, [de] profonde et inconsolable chagrin. Avant-hier, un vieillard, ancien régisseur, avait, devant le portail de l'édifice, les yeux inondés de larmes... il faut, bien connaître le grand cœur des « gens de théâtre » pour comprendre la sincérité et l'ampleur de son sentiment face à la destruction qu'on est sur le point de faire²³⁹.^[316]

Mais, évidemment, il ne s'agit pas uniquement d'une question affective : si le Lucinda était un théâtre petit et précaire, il garde son importance en tant qu'espace où les artistes brésiliens peuvent exercer leur métier. C'est le cas surtout pendant l'hiver, quand les troupes européennes visitent le pays en tournée et occupent les plus grands théâtres, mais « il ne vient pas encore autant de compagnies qui occupent tous nos théâtres. Il y a des restes, alors. Le Lucinda était un reste²⁴⁰. » De même, si la disparition de l'Apolo n'a pas provoqué les mêmes commotions sentimentales – peut-être parce que celui-ci, plus grand et plus confortable, était très associé aux compagnies portugaises de théâtre musical –, le geste de Celestino da Silva « n'a pas été bien reçu par nos artistes, qui ont vu ainsi fermer un nouveau terrain de travail²⁴¹. »

Quelques théâtres étaient associés à un public spécifique. On a, par exemple, construit un mythe autour du Ginásio Dramático comme le lieu de rencontre d'un public d'élite – un discours qui ne correspondait peut-être pas à la réalité, puisque quelques indices indiquent qu'il était fréquenté par un public assez hétérogène²⁴², mais qui sans doute collait bien aux usages faits de cet établissement aussi bien par les auteurs qui lui étaient contemporains que pour les futures générations qui, dans une démarche mémorialiste, élisent le théâtre de Joaquim Heleodoro comme l'âge d'or du théâtre brésilien. De l'autre côté, le São Januário, localisé dans une région commerciale qui, au milieu du XIX^e siècle, était considérée comme éloignée du centre de la ville, était vu comme le théâtre préféré de la « *classe caixeiral* », c'est-à-dire les employés de commerce, raison pour laquelle cette maison était stigmatisée par la critique de l'époque²⁴³.

Un cas curieux est celui du Recreio da Cidade Nova, salle pour laquelle nous avons trouvé très peu de références – seulement quelques annonces de spectacles pendant quelques

²³⁹ *Correio da Manhã*, 29/01/1909.

²⁴⁰ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, *op. cit.*, v. I, p. 77-78. « [...] ainda não vêm de pancada tantas companhias que ocupem todos os nossos teatros. Daí haver sobras. / O Lucinda era uma sobra. »

²⁴¹ *Correio da Manhã*, 05/09/1916. « [...] não foi bem recebido pelos nossos artistas, que viram assim fechado um novo campo de trabalho [...] »

²⁴² SILVA S., *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, Thèse en Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 2000, p. 52.

²⁴³ SOUZA S., « O teatro de São Januário e o 'corpo caixeiral': teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, » dans *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, 2013; SOUZA S., « Cultura e política no Rio de Janeiro: os caixeiros e o teatro de São Januário na segunda metade do século XIX, » *LPH Revista de História*, 18, 2008, p. 83-120.

mois de l'année 1885 – qui servait, en 1884, pour les spectacles de marionnettes sous le nom de théâtre de Philomena Borges. Si nous avons découvert l'existence de cet établissement, c'est grâce à Artur Azevedo, qui en fait un personnage d'*O Bilontra*, revue de l'année de 1885 – et un numéro chanté par lui est même devenu un des plus grands succès musicaux de 1886, un lundu connu populairement comme *Ataca, Felipe !*, en référence au propriétaire de cette salle de spectacle, l'artiste Felipe José de Souza Lima²⁴⁴, qui joue lui-même le rôle de son établissement lors de la première. Le théâtre est représenté comme un type populaire, dont le langage est rempli de fautes grammaticales. En effet, dans ce théâtre éloigné du centre, les billets étaient très bon marché : entre 300 et 1\$000 réis, c'est-à-dire que la place la plus chère coûtait la même chose que les billets les moins chers des théâtres de la place Tiradentes. Il nous semble que la troupe était mixte, avec des comédiens professionnels et amateurs, et les spectacles de marionnettes continuent à y avoir lieu à côté des pièces dramatiques. Bref, tout semble indiquer qu'il s'agit d'un théâtre très populaire. C'est, donc, avec surprise que nous observons que le répertoire joué dans ce lieu avait quelque chose d'ambitieux, puisque nous y trouvons des pièces d'auteurs parmi les plus estimés de l'époque, comme ceux de ladite « école réaliste »²⁴⁵.

Quelques lieux peuvent être intrinsèquement associés à un certain genre de spectacle. L'Alcazar lyrique, transformé et rebaptisé Santa Isabel en 1877 par Antonio Francisco de Sousa Martins, un des grands paladins de la cause du théâtre national, devient la scène d'un nouvel essai de régénération du théâtre national par la représentation de spectacles plus sérieux. Toutefois, à peine trois ans plus tard, le bâtiment est vendu et transformé en boulangerie²⁴⁶. Apparemment, le nouvel établissement n'a pas réussi à échapper à l'image de son précurseur. C'est ce que montre une scène de *O Rio de Janeiro em 1877* :

ALCAZAR – Je suis Santa Isabel.

PEDRO II – Tiens, mords ici ! Tu veux te faire passer pour Santa Isabel, mais avec moi ça ne marche pas. Tu existes, mais tu es l'Alcazar... Tu peux te déguiser comme tu veux... tu seras toujours l'Alcazar !

²⁴⁴ MENCARELLI F., *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Thèse, Universidade Estadual de Campinas, 2003, p. 228.

²⁴⁵ Comme *Dalila*, d'Octave Feuillet, dont la première a eu lieu le 21 novembre (*Gazeta de Notícias*, 21/11/1885). Pourtant, Artur Azevedo se moque des prétentions de ce théâtre. Dans un commentaire sur la représentation d'*A Morgadinha de Valflor*, du Portugais Pinheiro Chagas (1842-1895), il dit que « le public riait à perdre haleine pendant les situations dramatiques, tandis que les épisodes comiques lui enténébraient le visage. Heureusement pour les spectateurs, dans la pièce de Pinheiro Chagas la partie dramatique est plus importante que la partie comique ; à partir du 3^e acte, on riait du début à la fin. » (dans SILVA E., « *De Palanque* »..., *op. cit.*, p. 385.)

²⁴⁶ CACCIAGLIA M., *Pequena história do teatro no Brasil*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1986, p. 84.

ALCAZAR – Pourquoi tu me dénonces ? Si les gens savent qui je suis, ils n’y viennent pas²⁴⁷...^[317]

Nous voyons, donc, que se séparer de son passé était la condition pour donner du prestige à cet espace et, ainsi, attirer un public respectable – ce qui retombe sur le prestige des artistes qui y jouent et, par ailleurs, du « théâtre national » lui-même pour lequel Martins se bat –, ce qui s’accompagne de travaux qui transforment l’édifice et donnent plus de confort aux spectateurs. Joaquim Heleodoro, lui aussi, se montre préoccupé, par les travaux qu’il réalise dans le Ginásio Dramático, de garantir de bonnes conditions de confort pour attirer les « familles et dames distinguées »²⁴⁸, tout comme Furtado Coelho en relation au Lucinda²⁴⁹. Mais la tentative de l’acteur Martins échoue : l’Alcazar était trop fort dans l’imaginaire du public pour qu’on puisse faire fi du passé de ce lieu. Furtado Coelho, de son côté, fut plus heureux dans sa transformation du Casino Franco-Brazilien :

CASINO – [...] Je suis le Casino. Avant j’étais miteux et malodorant... j’exhalait une odeur d’*angu*. Les familles m’avaient fui, les pères ne voulaient pas que leurs fils me visitassent. La police avait les yeux sur moi. On y trouvait, quand même, le premier acteur comique national... Quand, d’un coup, un homme propre m’a décoré, m’a lavé, m’a savonné, m’a parfumé : les familles sont de retour, les fils ont obtenu de nouveau l’autorisation des pères pour me visiter, la police s’est détendue sur mon comportement... Voyez : je suis en veste, cravate blanche, chapeau claqué²⁵⁰...^[318]

En résumé, la lutte des hommes de théâtre pour un « théâtre décent » a des significations multiples. Elle signifie, avant tout, une protection, voire un élargissement, de l’espace de travail, ce qui devient particulièrement important quand la présence de troupes étrangères – question du dernier chapitre – le réduit encore plus, sans compter le fait que presque tous ces établissements sont ouverts à différents genres de spectacles, ce qui augmente la concurrence, tandis que l’offre de lieux de spectacle peine à s’élargir dans les dernières décennies du siècle à Rio de Janeiro. On peut se demander si ce plafond de verre n’est pas une conséquence d’un public potentiel encore assez restreint. Voyons, à ce propos, le théâtre Vaudeville, inauguré en 1874 avec adresse dans la rue de São Jorge, au fond d’une propriété située au coin avec la rua do Hospício, pas loin de la place Tiradentes. Apparemment, il s’agissait d’un théâtre assez décent, puisque les commentaires que nous trouvons après son inauguration sont très positifs sur son aspect et ses installations :

²⁴⁷ AZEVEDO A., *Teatro...*, op. cit., v. I, p. 384.

²⁴⁸ SILVA S., *As noites do Ginásio...*, op. cit., p. 50.

²⁴⁹ DIAS J., *Teatros do Rio...*, op. cit., p. 165.

²⁵⁰ AZEVEDO A., *Teatro...*, op. cit., v. I, p. 383.

Nous avons assisté à un des spectacles quotidiens donnés dans ce nouveau et élégant théâtre, et nous sommes très satisfaits, non seulement par la variété et la bonne exécution du spectacle, mais aussi par la beauté de l'édifice.

Le théâtre *Vaudeville* est, de façon inégalée, le plus propre et le mieux aéré de Rio de Janeiro, et celui qui offre le plus de commodité au spectateur.

[...] l'entreprise du théâtre *Vaudeville* a eu l'objectif de préparer pour chaque spectateur une place où il soit à l'aise, sans être incommodé par ses voisins, ou par ceux qui passent devant lui.

Le théâtre était parfaitement illuminé, ce qui prouve que la somme destinée à la lumière n'a pas été économisée²⁵¹.^[319]

Ce n'était pas un petit théâtre : selon Lafayette Silva, « il possédait un ordre de *frisas* [c'est-à-dire des loges situées au fond du parterre], deux de loges, des vérandas spacieuses dans le premier ordre et galeries, il était encerclé par de petits et beaux jardins²⁵². » Pendant les premières années, ce théâtre héberge des troupes professionnelles et, à partir de 1875, il est loué par un personnage assez respecté du théâtre carioca, Antonio Francisco de Sousa Martins. Mais les annonces de spectacles dans les journaux se font de plus en plus rares dans la seconde moitié de cette décennie et, au début des années 1880, nous n'avons presque plus de traces d'événements à cet endroit, sauf pour deux ou trois commentaires qui suggèrent la réalisation de spectacles d'amateurs. Nous savons que le théâtre existe au moins jusqu'en 1885, puisqu'il apparaît dans l'*Almanak Laemmert*. À notre avis, il n'y a pas de doute : il s'agit d'un bâtiment qui était sous-utilisé. Pourquoi les professionnels délaissent-ils cette salle de spectacles, alors que tout le monde se plaint du manque de théâtres et de l'état des théâtres existants ? Peut-être que l'expansion que nous avons vue entre les années 1850 et 1870 a effectivement dépassé les capacités que le peuple carioca de l'époque pouvait offrir en termes de public. Mais pourquoi préfère-t-on d'autres établissements qui, à en croire les commentaires de l'époque, étaient plus petits et plus précaires ? Nous ne savons pas. Peut-être l'implantation est-elle un problème ? Bien que proche de la Praça da Constituição, il était situé du côté opposé à la plupart des autres théâtres, dans une région souvent citée comme un lieu de prostitution²⁵³ – une activité qui n'était jamais loin des théâtres brésiliens, mais qui, dans la région autour du Vaudeville, était particulièrement de bas niveau. Vivaldo Coaraci parle de la rue de São Jorge et des rues adjacentes au tournant du siècle comme d'« une zone de putrescence, de prostitution d'infime catégorie, des derniers degrés de l'échelle boueuse », où il était

²⁵¹ *A Reforma*, 18/07/1874.

²⁵² SILVA L., *História do teatro brasileiro...*, op. cit., p. 49. « Tinha uma ordem de frisas, duas de camarotes, espaçosas varandas na primeira ordem, galerias na terceira, circulado de pequenos e bonitos jardins. »

²⁵³ SCHETTINI C., « Between Rio's Red-Light District and the League of Nations: Immigrants and Sex Work in 1920s Rio de Janeiro, » *International Review of Social History*, 62, n° S25, 2017, p. 121.

« dangereux pour un piéton pressé d'essayer de traverser la foule indisciplinée de soldats et de marins à moitié bourrés et agressifs qui, le soir, fait bouillir ces rues d'infâme renommée²⁵⁴. »

Or, la question ne se résume pas seulement au maintien et à l'expansion du marché de travail : le « théâtre décent » est la « chapelle » où le monde du spectacle peut communier et qui représente, aux yeux du monde, la dignité artistique et professionnelle de ceux qui font de la scène leur vie. Son aspect extérieur est important, ainsi que le public qui le fréquente, d'où la nécessité d'offrir aux spectateurs un minimum de confort. Toutefois, les variables auxquels les hommes de théâtre font face sont multiples et échappent à leur contrôle, à commencer par la nécessité de rendre ces espaces rentables, d'où la presque obligation de multiplier ses usages, voire de chercher l'appui d'agents externes, ce qui entraîne l'insertion du spectacle dans des logiques hétéronomes. En outre, ces édifices ont leur propre histoire et jouent souvent un rôle dans l'imaginaire des contemporains en relation avec les spectacles et les événements qui y ont lieu, ainsi qu'avec les personnalités qui leur sont associées. Ce sont des paramètres avec lesquels les acteurs doivent composer et vouloir les détourner peut se montrer difficile ou même préjudiciable. Par exemple, après le décès de Paschoal Segreto, ses héritiers renouvellent le São José, un des plus populaires théâtres de la place Tiradentes, afin d'attirer un public plus huppé. Loin de plaire à tout le monde, cet acte provoque la colère de nombreux contemporains, comme un critique de la *Revista de Teatro & Sport*, qui accuse les héritiers de l'imprésario de chercher une ascension sociale par le désaveu du passé de l'entreprise :

Aujourd'hui, pour la seule raison d'avoir remodelé le petit théâtre de la place Tiradentes, les pascholinos, messieurs à grand air, ferment les portes du São José au public modeste mais honnête qui allait y trouver un peu de bonheur pour oublier les revers du sort. En ce temps-là, l'ouvrier aux mains calleuses mais à l'âme nette, qui allait le soir au S. José laisser à l'entrée le produit de son travail [...], n'était pas, comme dans l'expression méchante et crépine des mandataires de la rua de l'Espírito Santo, LE MÉLANGE SOCIAL, une espèce de torchon dont on se défait à coups de pied dans un caniveau²⁵⁵.^[320]

Le résultat de cette manœuvre est le pire possible : avec un théâtre plus luxueux et la réorganisation de la troupe et des spectacles, l'entreprise perd son public habituel sans pour autant réussir à attirer un public d'élite, qui avait d'autres options pour son désir de distinction.

²⁵⁴ V., *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*, 1955, p. 101. « ([...] zona purulenta, a da prostituição de ínfima categoria, dos últimos degraus da escala lamacenta [...] era até perigosos a um transeunte apressado cortar caminho pelo meio dos magotes de marinheiros e soldados, já meio embriagados, de desordeiros costumazes, que à noite fervilhavam naquelas ruas de péssimo renome. »

²⁵⁵ *Revista de Teatro & Sport*, n° 420, 25/11/1922.

Par conséquent, la compagnie, la plus rentable de Rio de Janeiro jusqu'au début des années 1920, est dissoute en 1926²⁵⁶.

À la fin, l'enjeu pour les agents est double : exercer leur profession et en vivre ainsi que donner du sens à leur activité. Dans l'un et l'autre cas, les hommes de théâtre sont confrontés à des disputes qui vont bien au-delà de la société des gens de théâtre et ils doivent composer avec des intérêts qui sont étrangers au monde du spectacle, mais qui y investissent pour des raisons multiples. La situation au début du siècle ne va que se compliquer un peu plus.

C. Le début du XX^e siècle : le théâtre et la multiplication des divertissements urbains.

L'activité théâtrale européenne semble bien se porter à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : en général, nous observons un essor de l'offre théâtrale, avec un net accroissement des professions du spectacle et une augmentation du nombre de théâtres supérieure à la croissance démographique ou, au moins, le maintien d'un niveau élevé à Paris, en même temps que nous voyons l'essor des avant-gardes dramatiques. Et pourtant, c'est à cette époque que les plaintes se font plus audibles et que nous avons la mise en système du discours de « crise » du théâtre, qui puise dans des registres pluriels concernant la morale, la politique, l'esthétique, l'économique et le social et qui est intrinsèquement lié à l'industrialisation du secteur, d'un côté, et à l'essor d'autres formes de loisir, de l'autre²⁵⁷.

Au Brésil, nous pouvions imaginer que la dynamique économique et sociale serait très profitable pour le monde du spectacle, avec une croissance économique réelle, bien que très inégalitaire et instable, et une urbanisation très prononcée : Rio de Janeiro passe de 520 000 habitants en 1890 à 1,15 million en 1920 et 1,75 million en 1940, tandis que São Paulo passe de 65 000 à, respectivement, 580 000 et 1,3 millions. Et pourtant, ce qu'on observe par le nombre de nouvelles salles n'est pas particulièrement brillant.

Au total, pendant toute la période entre 1900 et 1930, douze établissements qui ont fonctionné, au moins pour un temps, exclusivement comme théâtres ont ouvert leurs portes à Rio de Janeiro (Annexe 15.2), ce qui inclut la reconstruction du São Pedro de Alcântara, inauguré à nouveau comme João Caetano en 1930. À São Paulo, ce nombre est un peu plus

²⁵⁶ GOMES T., *Um espelho no palco...*, op. cit., p. 181.

²⁵⁷ GOETSCHEL P., *La « crise du théâtre » : une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIII^e siècle-fin des années 1930)*, Mémoire d'HDR, Université Paris 1, 2016.

important : treize (annexe 16.2), ce qui s'explique par le fait que la capitale paulista hérite moins de établissements du XIX^e siècle.

Ces théâtres sont, en général, plus grands que ceux du XIX^e siècle, en particulier pour Rio de Janeiro : des 12 exemplaires trouvés, sept ont une capacité supérieure à 1.000 places. Un en a un peu moins : le Teatro Centenário, inauguré en 1920 comme cinéma, pour lequel les sources indiquent une capacité d'accueil de 910 spectateurs. Le Cassino Nacional avait 839 places à son inauguration, mais il arrive à 1 822 en 1925. Le Trianon est inauguré comme Cinéma Éclair-Palace, quand il avait 1.128 places, mais apparemment cette capacité diminue quand il est transformé en théâtre, puisqu'on parle d'environ 600 spectateurs. Enfin, le Fênix Dramática, inauguré en 1910, avait 705 fauteuils et pour le théâtre Olímpia (Cinema Teatro à l'ouverture), nous n'avons aucune information à ce sujet. À São Paulo, aussi, tous les théâtres ont plus de 1.000 places, sauf trois : le Boa Vista avait 982 places ; le Carlos Gomes, 780 à son inauguration comme café-concert sous le nom de Moulin-Rouge, mais, à partir de 1918, les sources enregistrent 1 232 spectateurs²⁵⁸ ; quand le Royal a fonctionné exclusivement comme théâtre dramatique, la capacité enregistrée est de 800 places, mais il en avait presque 1 200 lors de son inauguration, en 1913, comme ciné-théâtre ; enfin, nous n'avons pas d'informations sur le Teatro Popular, mais il était à l'origine une salle pour les troupes d'amateurs qui a occasionnellement été utilisée pour des spectacles professionnels et, selon toute vraisemblance, elle était petite.

Dans les deux villes, les pouvoirs publics se montrent des importants constructeurs : ils ont construit trois maisons à Rio (le Municipal, le Casino et le João Caetano) et deux à São Paulo (le Municipal et le Colombo). Nous avons assez peu d'informations sur les propriétaires ou constructeurs des autres édifices cariocas. Parmi les cas sur lesquels nous avons quelques informations, nous ne trouvons plus de noms de comédiens-directeurs de troupe associés à la construction de nouvelles salles et quelques noms importants apparaissent. Le bâtiment du Cassino Nacional était la propriété de Romana G. da Rocha Monteiro (1849?-1914), héritière d'une importante famille de l'Empire²⁵⁹ et, selon les nombreux litiges que nous trouvons dans des pages judiciaires des journaux, une grande propriétaire foncière à Rio. Eduardo Palassin Guinle (1846-1912), le patriarche des Guinle, une des plus riches familles brésiliennes de la

²⁵⁸ Dans tous les cas de changement du nombre de spectateurs, il est possible que cette modification ait lieu avant la date du premier registre de la nouvelle capacité (voir appendice méthodologique 1).

²⁵⁹ Selon la notice de sa mort (*Gazeta de Notícias*, 16/06/1914), elle était fille du marquis d'Itamarati. Il s'agit, probablement, Francisco José da Rocha Leão (1806-1883), baron et vicomte d'Itamarati, propriétaire de la villa qui a abrité le Ministère des affaires étrangères après la proclamation de la République, raison pour laquelle jusqu'à nos jours on se réfère à ce ministère comme « l'Itamarati ». La confusion revient probablement au fait que l'épouse du vicomte, Maria Romana Bernardes da Rocha (?-1896) a reçu le titre de marquise après la mort de son époux.

première moitié du XX^e siècle²⁶⁰, est propriétaire du Fênix Dramática. Puis, nous avons deux théâtres bâtis par des imprésarios portugais : le Politeama, dont la propriété revient à Eduardo Victorino, et le República, érigé par João de Oliveira (1878-1943).

À São Paulo, outre les théâtres dont nous avons déjà parlé, l'importance de l'aristocratie agraire paulista est confirmée par le théâtre Carlos Gomes (Moulin Rouge à l'inauguration, en 1906), dont l'immeuble appartenait à Isolete Augusta de Souza Aranha (1867-1957?), fille de Joaquim Policarpo Aranha (1809-1902), le baron d'Itapura, grand propriétaire foncier de Campinas. En outre, Armando Álvares Penteado (1884-1847) inaugure un nouveau théâtre Santana – un bel édifice projeté par Maximilian Hehl et construit par le bureau de Ramos de Azevedo – après la démolition du premier, qui appartenait à son père. Le Brás Politeama fut bâti par trois imprésarios du cirque, c'est le seul théâtre bâti à São Paulo au début du XX^e siècle par des agents issus du monde du spectacle. Puis, nous avons trois théâtres qui appartenaient à des sociétés commerciales : le Cassino Antarctica ; le Boa Vista, dont la société propriétaire était celle du principal journal de São Paulo à l'époque, *O Estado de São Paulo* ; et l'Olimpia, construit par une compagnie d'importation de vin. En outre, le Royal faisait partie d'un projet de trois salles de cinéma commandé par les ingénieurs et entrepreneurs Rodrigo Cláudio da Silva et Horácio de A. Rodrigues, des personnages bien placés dans la société paulistana²⁶¹. Enfin, nous avons une salle ouverte par une société d'aide mutuelle, le théâtre Oberdan, qui était aussi le siège de la société Leale Guglielmo Oberdan, liée à la communauté italienne.

La ville : ennemie du théâtre ?

En général, ces salles fonctionnent plus longtemps que celles du XIX^e siècle. À Rio, seulement trois salles ont survécu dix ans ou moins : les deux les plus précaires, le Politeama (cinq ans) et le Politeama do Méier²⁶² (10 ans), et le Casino (neuf ans). À São Paulo, seul un théâtre se trouve dans cette situation, le Teatro Popular, petit théâtre dans le prolétaire *bairro* du Brás pour lequel nous avons des mentions de spectacles de 1904 à 1908²⁶³. Pour autant,

²⁶⁰ Voir BULCÃO C., *Os Guinle: a história de uma dinastia*, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2015.

²⁶¹ SOUZA, J., « Royal – Sebastião Pereira », *Inventário dos espaços...*, *op. cit.* [en ligne]

²⁶² Le Politeama était une « grande baraque » avec un cadre en fer qui a été construit en seulement 66 jours (DIAS, J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 274-275). Sur le Politeama do Méier, nous n'avons pas trouvé de descriptions, mais tout indique que ce théâtre, situé dans un quartier assez éloigné du centre à l'époque, a les mêmes caractéristiques que les autres politeamas que nous trouvons à Rio et à São Paulo.

²⁶³ Le Teatro Popular était installé dans un bâtiment qui était, à l'origine, un bowling. Apparemment, il était déjà ouvert en 1903 et était utilisé par des amateurs de la communauté espagnole locale. Nous y trouvons quelques spectacles professionnels entre 1904 et 1906. À partir de 1907 et jusqu'au début de 1908, nous n'y trouvons que des projections cinématographiques, mais nous ne sommes pas certain de la date à laquelle cette salle a disparu.

seulement trois théâtres existent toujours aujourd'hui, tous publics : les deux municipaux et le João Caetano à Rio.

Or, nous avons vu que, particulièrement à São Paulo, le théâtre tire profit du capital qui est à la base l'expansion urbaine – Júlio Luccheli Moraes²⁶⁴ voit même une connexion intersectorielle entre le secteur des divertissements et le marché immobilier, puisque les théâtres, situés dans les régions les plus densément peuplées, et occupant souvent de larges espaces, peuvent devenir une importante source de rentes monétaires – la société Leale Guglielmo Oberdan, par exemple, voulait, avec le théâtre Oberdan « obtenir des moyens financiers pour réaliser plus largement l'œuvre humanitaire proposée par son programme²⁶⁵. » Toutefois, nous pouvons imaginer la relation inverse : la pression immobilière peut causer la disparition de quelques salles, comme le théâtre Lucinda, le Lírico (démoli en 1934 pour la construction d'une banque, mais dont l'emplacement est devenu un parking) et le second São José de São Paulo, qui devient le siège de la Light and Power dans les années 1920, ou augmenter les loyers de manière à les rendre impraticables pour les troupes locales, comme c'était le cas du deuxième Fênix Dramática. Celui-ci était un des plus beaux édifices jamais construits à Rio de Janeiro (Fig. 27) il a pourtant été sous-utilisé : il est resté fermé une bonne

Figure 27. N. Viggiani, Theatro Phenix [Photographie], 1923.



Instituto Moreira Salles, Mestres do Séc. XIX. Domaine public.

²⁶⁴ MORAES J., *Sociedades culturais...*, *op. cit.*, p. 240-41. Voir aussi MORAES, J., *São Paulo, capital artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2014, p. 16-28.

²⁶⁵ *O Estado de São Paulo*, 16/04/1929. « [...] obter meios financeiros com que possa realizar mais largamente a obra humanitária a que se propõe no seu programa. »

partie de son existence « parce que MM. Guinle, ses propriétaires, exigeaient un loyer trop élevé – 150 contos par an²⁶⁶ ! » En effet, sa construction fut finalisée en 1908, mais il n'a été inauguré qu'en 1910 parce qu'aucun imprésario ne voulait payer la somme demandée. Que la dynamique du marché immobilier ait été une des variables avec laquelle les hommes de théâtre devaient jouer, cela est explicite dans un commentaire d'Abner Mourão (1890-1957), sous le pseudonyme d'Isabela Nelson, qui trouvait urgent le déménagement du théâtre national :

Il y a encore une difficulté : où déménager ? À Rio, on ne déménage ni quand ni où on veut. La campagne contre la disette de la vie, qui vient de se terminer [...] a constaté que la crise de l'habitation à Rio est épouvantable. Les maisons ont atteint des prix maximaux, précisément parce qu'il est difficile d'en trouver une vide...
[...]

J'ai déjà noté que, quand on parle de déménagement du théâtre national, tout de suite on parle du Fênix que, comme leur grand hôtel, MM. Guinle tiennent presque prêt, flambant neuf, élégant et si bien situé à la fin de l'Avenue. Le Fênix, en outre, par son nom et par l'emplacement où il a été construit, a une tradition séductrice. Il rassemble, donc, toutes les conditions pour la décisive, incontournable et urgente expérience. Tous ceux qui s'intéressent vraiment à notre théâtre aimeraient l'y voir installé.

Domage que le Fênix soit propriété de MM. Guinle ! [...] Pour le Fênix, comme ils l'ont déjà fait avec un autre magnifique bâtiment de l'Avenue qui, pour ça, est resté longtemps fermé, ils vont demander une fortune. Et le théâtre national, pour l'instant, ne peut pas payer. Il a besoin encore qu'on le paie²⁶⁷.^[321]

Mais le problème ne se résume pas à une question de spéculation immobilière : l'expansion même de la ville, avec les travaux d'infrastructure nécessaires, surtout pour la circulation, peut avoir comme conséquence la disparition de salles. C'est le cas du premier Santana de São Paulo et du premier Fênix Dramática à Rio, démoli pour l'ouverture de l'Avenida Central. Plus tard, ce sera le cas du traditionnel Recreio Dramático, démoli en 1969 pour le prolongement de la rue Pedro I.

²⁶⁶ NUNES M., *40 anos de teatro*, vol. I, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, p. 30. « [...] porque os Srs. Guinle, seus proprietários, exigiam aluguel muito alto – 150 contos por ano ! »

²⁶⁷ *O Paiz*, 22/05/1913.

Le Casino (Fig. 28) est un autre théâtre qui succombe aux exigences de la modernisation. Celui-ci, bien que construit en profitant de la structure d'un bâtiment inachevé²⁶⁸, a été érigé, après la signature d'un contrat avec la municipalité, par un impresario très estimé dans les cercles intellectuels brésiliens, l'italien Nicolino Viggiani²⁶⁹, et il était très bien localisé sur le *Passeio Público*, avec la façade tournée vers la mer, proche de l'Avenida Central et du théâtre Municipal. De plus, c'était une belle construction en style éclectique,

Figure 28. « Le Nouveau théâtre de Rio de Janeiro » [Photographie], *Revista da Semana*, 12/06/1926



Com a inauguração do Theatro Casino, marcada para 15 do corrente, vai o Rio ser dotado duma casa de espectáculos na verdade digna duma sociedade elegante e culta. A sala offerece, nas suas condições de conforto e apratimento, uma feição de alto e fino gosto, de estylo quanto possível esmerado. E, se realmente houve, como se diz, da parte dos constructores o cuidado perfeito da ecustica e outros requisitos até agora tão desprezados ou ignorados, teremos no Casino o nosso primeiro theatro de comedia, um theatro-escola para os artistas e para o publico.

Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public.

²⁶⁸ À l'origine, le bâtiment du Casino devait être un palace qui servirait de maison de jeux et de divertissements nocturnes, conçu comme partie d'un ensemble architectural destiné à attirer des touristes étrangers et dont l'inauguration était prévue pour les célébrations des 100 ans de l'indépendance du Brésil en 1922. Pourtant, la faillite de la compagnie responsable du projet après les début de la construction a laissé une structure abandonnée, qui a été reprise par l'impresario Nicolino Viggiani en 1924.

²⁶⁹ Nicolino Viggiani a été très actif dans l'organisation de tournées de troupes théâtrales et, en plus, il a organisé, en Amérique du Sud, de nombreuses conférences de plusieurs écrivains et artistes parmi les plus réputés en Europe, comme Joséphine Baker et Marinetti. La visite de celui-ci, en 1926, est particulièrement importante, puisque le futurisme a été le mouvement d'avant-garde européen qui a eu le plus d'influence sur le modernisme brésilien. La visite du poète italien montre, d'ailleurs, que l'impresario, qui avait de nombreuses affaires locales, avait des relations importantes dans le milieu littéraire et intellectuel paulista et carioca, puisqu'il compte avec l'appui de nombreuses personnalités dans l'organisation de la réception du chef des futuristes (BARRO, O., *O pai do futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*, Rio de Janeiro, E-papers, 2010; SCHWARTZ J., « Marinetti au Brésil en 1926 », *Ligeia*, 109/112-2, 2011, p. 179-88; BRUM R., « Entre presenças e escritos: reverberações da viagem de Marinetti em 1926 na América Latina », *Estudos Ibero-Americanos*, v. 38, 2012 ; FARIA M., « Os modernistas e o futurismo, » *Revista de Letras*, n. 24, 1984, p. 25-35).

avec quelques éléments baroques et néoclassiques, et très confortable pour le public. En résumé,

...une salle de spectacles vraiment digne d'une société élégante et cultivée. La salle offre, dans ses conditions de confort et de satisfaction, une apparence de goût fin et raffiné, de style soigné. Et, s'il y a eu réellement, comme on le dit, de la part des constructeurs, une l'attention parfaite portée à l'acoustique et à d'autres spécificités jusqu'à nos jours si méprisées, nous aurons dans le Casino notre premier théâtre de comédie, un théâtre-école pour les artistes et pour le public²⁷⁰.^[322]

Et, en fait, pendant environ dix ans, ce théâtre a été le plus proche d'un théâtre officiel que nous trouvions au Brésil jusqu'alors. Il est inauguré en 1926 et déjà, en 1928, Antônio Prado Júnior, maire de Rio entre 1926 et 1930, réalise des travaux dans le bâtiment pour y installer le théâtre Normal, profitant d'un budget de 800 contos qui avait été approuvé pour la création d'un théâtre de comédie brésilienne. En 1934, la mairie y installe l'Escola Dramática [École dramatique] et le bâtiment devient le siège du *Teatro-Escola* [Théâtre-École], compagnie dirigée par Renato Vianna (1894-1953) – personnage aujourd'hui vu comme un réformateur et un des précurseurs du théâtre « moderne » brésilien – et appuyée par le gouvernement de Getúlio Vargas (1930-1945) qui présentait un ambitieux projet de régénération des arts scéniques brésiliens qui concerne aussi bien l'actualisation esthétique que l'éducation des comédiens et du public²⁷¹. C'est devant ce théâtre que la *Casa dos Artistas*, association de secours mutuel des professionnels de la scène, installe un buste d'un de ses fondateurs, le comédien Leopoldo Fróes (1882-1932)²⁷², mort précocement trois ans plus tôt, ce qui démontre l'attachement de la classe artistique à ce bâtiment. Toutefois, cela n'empêche pas la démolition de l'édifice l'année suivante pour l'élargissement de la rue en réponse à l'augmentation du trafic. L'argument de la mairie, selon lequel l'édifice était sur le point de s'effondrer, est vivement réfuté par les artistes cariocas et le critique Augusto Maurício parle d'un « attentat au théâtre national »²⁷³.

Artur Azevedo va même plus loin dans ses plaintes concernant les effets des changements urbains sur le théâtre : la ville en soi serait devenue un divertissement concurrent qui détourne le public des salles de spectacles. Pourtant, c'était un défenseur enthousiaste du

²⁷⁰ *Revista da Semana*, n. 25, 12/06/1926.

²⁷¹ RODRIGUES S., « Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil », *Artcultura*, 16-29, 2014, p. 19-30 ; MEDEIROS E. « O teatro brasileiro e a tentativa de modernização », *Terra Roxa e Outras Terras*, 14, 2008, p. 36-46 ; MILARÉ S., « O grande sonho do guerreiro da quimera: teatro-escola como um ideal », *Olhares*, 1, 2009, p. 108-17. ; COPATI G. et L. GORITO, « A última encarnação do Fausto: teatro modernista brasileiro em diálogo com os cânones europeus », *Espaço Acadêmico*, 18-205, 2018, p. 96-105.

²⁷² DIAS J., *Teatros do Rio...*, *op. cit.*, p. 353.

²⁷³ MAURÍCIO A., *Algo do meu velho Rio*, Rio de Janeiro, Livraria Editôra Brasileira, 1966, p. 173. « [...] atentato ao teatro nacional [...] »

projet modernisateur de la Première République et il a souvent salué, dans ses revues de fin d'année, les transformations subies par Rio de Janeiro et les nouvelles mœurs qui accompagnaient la transformation du paysage urbain²⁷⁴ :

Le public est complètement éloigné des théâtres, et, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, la raison me semble n'être autre que les améliorations de la ville. Il a passé jusqu'à nos jours son existence sans avoir de rues où se promener ; soudain, comme par magie, on lui offre des avenues larges et très bien entretenues et le pauvre veut manger à s'en faire péter la sous-ventrière, comme on dit ; il ne retournera au théâtre que quand il sera repu des longues promenades du soir, ou des plaisirs du plein air²⁷⁵.^[323]

Ainsi, la transformation urbaine impose une nouvelle donne avec laquelle le monde du spectacle doit jouer. Il s'agit de trouver une place dans le tissu urbain qui se forme et où la spéculation immobilière présente un risque existentiel pour de nombreuses maisons de spectacles, sans compter les nouvelles habitudes et pratiques qui accompagnent le changement de l'espace. Quelques décennies plus tard, Pascoal Carlos Magno (1906-1980), important dramaturge, critique et agitateur culturel entre les années 1930 et 1970²⁷⁶, résume toutes ces questions dans un long article, qui montre non seulement les défis auxquels les hommes de théâtre doivent faire face, mais aussi la façon dont cela devient un élément limitant de l'expansion du marché du travail pour les artistes et comment ceux-ci sont attachés à certains endroits en fonction de leur valeur comme lieux de mémoire :

Un de mes amis exhibe, parmi les pièces de son musée de pièces brésiliennes, deux fauteuils en palissandre authentique. Chacun avait sur le dossier, sur une plaque en métal blanc, un numéro : – Ils viennent du « Lírico ». Vous vous souvenez du « Lírico » ? C'était notre meilleur théâtre, à l'acoustique parfaite, lignes sobres, une très discrète décoration intérieure. Mais voilà qu'arrive alors un maire et, comme il n'aime pas le théâtre, il décide de le démolir et de le transformer l'espace en parking ? [*sic*]

[...] Si ma mémoire ne me trompe pas, c'est le même maire qui a ordonné de détruire le Casino Beira-Mar, qui était un excellent théâtre construit sur le Passeio

²⁷⁴ Dans *Guanabarina*, par exemple, le chœur chante une des principales améliorations du Rio de Janeiro de Pereira, l'avenue Beira Mar, élément central du paysage carioca et symbole d'une ville balnéaire dont la vue devient objet de plaisir pour touristes et l'élite locale, qui fait de cet endroit un des principaux pôles de sociabilité à côté de l'Avenida Central (voir RIBEIRO, R., « Rio de Janeiro e a Avenida Beira Mar: desejo de paisagem e cidade balneário nas primeiras décadas do século XX », *Confins. Revue franco-brésilienne de géographie*, n° 39, 2019) : « Quelle chose amusante / C'est de se promener / Sur la belle avenue / Beira-Mar ! / Quel bonheur / et quel plaisir » (AZEVEDO A., *Teatro...*, op. cit., t. V, p. 478)

²⁷⁵ AZEVEDO, A., « 29 de novembro de 1900 » dans NEVES, L., *O Teatro...*, op. cit., p. 606.

²⁷⁶ Voir MADEIRA, G., *Paschoal Carlos Magno: mosaico de um culturalista (1906-1980)*, Thèse em Histoire, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

Público, parmi des arbres, à coup de beaucoup de dynamite. La ville grandit. Et l'intérêt pour le théâtre aussi. Il augmente le nombre d'acteurs, d'auteurs, de scénographes, de metteurs en scène, de machinistes, de couturiers, de costumiers, d'électriciens. Mais ses scènes disparaissent ? On dit que c'est en raison des changements subis par la ville²⁷⁷.^[324]

Paschoal Carlos Magno continue : il cite l'Apolo, donné par son propriétaire pour devenir une école ; il raconte sa douleur quand il voit le bâtiment du Lucinda, dont la structure subsiste ; ses regrets concernant le São José, transformé en cinéma par les héritiers de Paschoal Segreto ; il se rappelle le Trianon, qu'il fréquentait dans sa jeunesse et de la lutte d'Artur Azevedo pour un théâtre national qui s'est conclue dans le Municipal, qui sert uniquement aux compagnies étrangères ; il se plaint de la cupidité des propriétaires du Fênix Dramática et surtout, du manque d'appui du gouvernement municipal pour le maintien des théâtres cariocas.

En résumé, si l'expansion de la vie urbaine pouvait apparaître aux hommes de lettres et de théâtre comme une condition *sine qua non* pour leur salut professionnel, comme nous l'avons vu dans la première partie, la dynamique urbaine du début du XX^e siècle se montre un facteur limitant l'expansion du théâtre comme activité professionnelle. Nous pouvons même aller plus loin et nous poser la question de la place du théâtre dans cette nouvelle société en gestation : si la nouvelle morphologie urbaine est une des principales, voire la principale, expressions de cette modernité rêvée par l'élite dirigeante de l'époque, pouvons-nous dire que les arts de la scène brésiliens se trouvent mal dotés pour exprimer cette modernité et, ainsi, devenir un symbole forte de l'identité locale, comme artistes et écrivains rêvaient depuis la première moitié du XIX^e siècle ? Quels sont les éléments de cette modernité qui déstabilisent le monde du spectacle et le met en difficulté pour trouver son plein épanouissement ? Une investigation dans ce sens peut commencer par une analyse de l'expansion d'un ensemble plus large de l'équipement de divertissement des deux villes à l'époque.

Cinémas et ciné-théâtres : quelle relation entre le théâtre et le septième art ?

Si nous revenons au tableau 2, nous voyons que, si nous prenons en compte les ciné-théâtres, c'est-à-dire les espaces qui servent à la fois pour la représentation de pièces théâtrales et la projection de films, nous arrivons à des nombres beaucoup plus optimistes pour le théâtre brésilien : Rio de Janeiro et São Paulo comptent 26 salles chacune en 1929. Mais méfions-nous des conclusions trop hâtives : toutes les salles que nous avons classifiées comme ciné-

²⁷⁷ Cité par DIAS, J., « O teatro carioca na década de 1920 », *Revista da Academia Carioca de Letras: edição comemorativa de 90 anos (1926-2016)*, 2016, p. 90..

théâtres ont fonctionné plus – et le plus souvent beaucoup plus – pour la projection de pellicules que pour des spectacles scéniques. De l'autre côté, plusieurs des établissements trouvés dans la catégorie « théâtre » ont souvent servi comme salles de cinéma, de sorte qu'ils pourraient se trouver parmi les ciné-théâtres si nous n'avions pas fait le choix de considérer toutes les salles dont l'activité principale semblent avoir été les spectacles en scène comme des théâtres, même quand les projections filmiques y sont fréquentes²⁷⁸.

La relation entre film et scène dans les ciné-théâtres peut s'établir de deux manières : soit il s'agit d'une salle qui, la majeure partie de l'année, est utilisée pour la projection cinématographique mais qui peut, éventuellement, être utilisée par des compagnies théâtrales ; soit la représentation de pièces a lieu en alternance avec les films lors d'une même soirée. Dans ce cas, il s'agit d'une petite pièce, presque toujours en un acte, qui est programmée dans l'intervalle entre deux films ou en fin de soirée. Quelques-unes des salles de cette catégorie sont à l'origine des théâtres où la programmation cinématographique devient dominante, d'autres des cinémas où des spectacles scéniques ont commencé à avoir lieu à un moment donné, tandis que certaines ont, depuis leur inauguration, servi aux deux genres de divertissements. Des représentations théâtrales ne sont parfois trouvées que très occasionnellement dans quelques espaces : dans le cinéma Império, à Rio, par exemple, qui a eu une vie relativement longue – il a fonctionné entre 1925 et 1971 – nous n'avons trouvé des spectacles scéniques, petites pièces avant les films, que pendant deux mois en 1926. D'un autre côté, quelques ciné-théâtres ont hébergé des compagnies importantes : le Royal Cine, par exemple, dans le distant *bairro* de Santa Cruz, en dépit de sa courte existence entre 1910 et 1914, a été utilisé par quelques-uns des artistes les plus côtés à la place Tiradentes ; à São Paulo, il n'était pas rare de trouver au ciné-théâtre São José, dans le lointain Belenzinho, des représentations d'opéra.

Les édifices qui ont exercé la double fonction de cinéma et de théâtre sont plus nombreux que ceux qui ont servi exclusivement comme théâtres, aussi bien à Rio (Annexe 153) qu'à São Paulo (Annexe 16.3). En revanche, ils sont plus petits : si l'on considère tous ceux qui, à un moment donné de leur trajectoire, se situent dans cette catégorie, nous trouvons une moyenne de 985 places à Rio de Janeiro, mais ce nombre est tiré vers le haut – la valeur de la médiane est 872 – par deux grands bâtiments qui étaient à l'origine conçus pour le théâtre dramatique : le Príncipe Imperial (1 425 places) et le República (2 756 places). Si l'on considère seulement les établissements qui ont été inaugurés comme ciné-théâtres (Tableau

²⁷⁸ Voir appendice méthodologique 1. Pour la relation complète de théâtres, ciné-théâtres et cinémas, voir annexe 17

5), la moyenne est de 840 à l'ouverture, ce qui est beaucoup plus proche des cinémas (794 places) que des théâtres (1 303 places), mais si on utilise la médiane comme référence, les valeurs sont beaucoup plus proches : 1 000 places pour les théâtres et 800 pour les ciné-théâtres, tandis que les cinémas tombent à 700 places. D'un autre côté, à São Paulo, la capacité d'accueil des ciné-théâtres est plus élevée qu'à Rio de Janeiro et beaucoup plus proche des théâtres – on utilise soit la moyenne (1 570 et 1 755, respectivement), soit la médiane (1 328 et 1 455) –, tandis que les cinémas ont des valeurs identiques à leurs homologues cariocas.

En ce qui concerne la qualité de la construction et le confort des spectateurs, tandis que les théâtres sont visiblement mieux bâtis que ceux du XIX^e siècle, en dépit de la persistance de quelques constructions précaires, les ciné-théâtres sont beaucoup plus hétérogènes, ce qui les rapproche des cinémas et un peu des théâtres du XIX^e siècle. Parfois, ils peuvent passer par des transformations assez radicales au cours de leur trajectoire : un exemple en est le cinéma Soberano, à Rio de Janeiro, inauguré en 1909 et où avaient lieu, depuis le début de ses activités, des représentations de petites pièces théâtrales pendant les intervalles entre les films. Originellement, c'était une modeste salle de 200 places située au rez-de-chaussée d'un bâtiment de style éclectique en tout semblable à ceux qui lui étaient contigus dans la rue da Carioca. Pourtant, des travaux divers dans les années 1910 et 1920 vont finir par faire fusionner cet édifice avec une construction voisine et le cinéma, rebaptisé Iris, occupe dès lors tous les étages, avec une grande salle dont la capacité d'accueil se situe entre 1 200 et 1 600 spectateurs, selon les commentaires de l'époque. Si, extérieurement, le langage éclectique est toujours prédominant, comme pour ses voisins, son porche et son hall, avec son grand escalier en fer, reçoivent une décoration art nouveau. Ce cinéma, reconnu et protégé comme patrimoine historique, est le plus ancien cinéma carioca toujours en fonction, avec une programmation composée de films pornographiques et de spectacles érotiques²⁷⁹.

Quelques espaces étaient franchement improvisés, voire temporaires – mais, comme quelques théâtres du XIX^e siècle, ils persistent longtemps dans le paysage –, et d'autres étaient de très beaux édifices. À São Paulo, par exemple, le Coliseu dos Campos Elíseos, inauguré en 1911 avec une importante troupe venue de Rio de Janeiro, celle du théâtre Carlos Gomes carioca, a été adapté d'un cirque, le Pavilhão dos Campos Elíseos. En 1916, l'ingénieur José de Sá Rocha, chargé de la fiscalisation des cinémas paulistanos, fait une série de critiques à cet établissement, qui avait été bâti à « titre provisoire, quand il y avait pléthore de compagnies théâtrales et un manque de locaux pour leur fonctionnement. Ce provisoire est devenu

²⁷⁹ SANTOS B., *Conflito entre uso e forma nas salas de cinema tombadas do Rio de Janeiro*, Dissertation de maîtrise em Architecture, UFRJ, 2015, p. 49-64.

définitif, et le théâtre est passé par des travaux dont on ignore si c'était avec ou sans licence. C'est une grande baraque en zinc et bois²⁸⁰. » D'un autre côté, nous avons le São Pedro, un des rares édifices toujours en fonction et protégé depuis les années 1980 à titre de patrimoine historique. Inauguré en 1917, il « sortait du commun des cinémas de cette époque parce qu'il n'avait pas été monté dans un hangar quelconque, déjà construit. Le bâtiment a été fait pour le théâtre²⁸¹, » selon le témoignage d'Angelo Catapano, habitué du São Pedro entre les années 1920 et 1940, qui nous donne une idée de ce qu'était la programmation :

La programmation était très variée, elle mélangeait un peu de cinéma, de théâtre ou la présentation de quelque chanteur. Parfois il n'était que théâtre pendant deux mois, parfois que cinéma, qu'opérette. Les opérettes étaient belles. Des compagnies napolitaines venaient et d'autres célèbres comme celle de Lea Candini. Ça quand le São Pedro était de la Compagnie Bruno... Bruno, je ne me rappelle pas. Quand il a été acheté par Serrador, il était cinéma seulement²⁸².^[325]

Ce témoignage suggère que l'espace était disponible pour n'importe quel imprésario, de théâtre ou de cinéma, celui qui accepterait de payer le plus cher l'aurait, le genre de spectacle qui y aurait lieu dépendrait uniquement des rapports de force ou, pour être plus précis, de la richesse des entrepreneurs qui cherchaient un espace pour leur activité.

Cela entraîne une question cruciale pour le monde du spectacle du début du XX^e siècle : le rapport du théâtre au cinéma. Sans surprise, la peur de la « mort du théâtre », omniprésente un peu partout dans le monde, apparaît au Brésil. On commence à discuter cette question déjà dans la première décennie du siècle, mais Artur Azevedo veut se montrer rassurant : s'il « ne nie pas que les spectacles cinématographiques soient un agréable divertissement », il croit que « le cinématographe finira par fatiguer le public, et le théâtre ne l'a jamais fatigué, et ne le fatiguera jamais, parce que le théâtre est la vie, il n'a rien d'artificiel et de mécanique²⁸³. » Mais là, il n'est pas nécessaire de dire qu'Azevedo, pourtant quelqu'un qui a très bien saisi la direction prise par la modernité médiatique des dernières décennies du XIX^e siècle, se trompe : non seulement le cinéma n'a jamais fatigué le public, mais il est

²⁸⁰ Cité par SOUZA J, « Coliseu dos Campos Elíseos », *Inventários dos espaços...*, *op. cit.* [en ligne]. « [...] a título provisório, em ocasião em que havia pletora de companhias teatrais e deficiência de locais para o seu funcionamento. Esse provisório tornou-se definitivo, e o teatro tem passado por reformas, ignoro se com licença ou sem ela. É um barracão de zinco e madeira. »

²⁸¹ Cité par WALKER J. (ed.), *Theatro São Pedro: resistência e preservação*, São Paulo, Arquivo do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 21. « O São Pedro saía do comum dos cinemas daquela época porque não foi montado aproveitando qualquer galpão, já construído. O prédio dele foi feito de acordo para teatro. »

²⁸² *Ibid.*, p. 22.

²⁸³ AZEVEDO, A., « 3 de outubro de 1907 », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 637. « Não nego que os espetáculos cinematográficos sejam um agradável divertimento [...] o cinematógrafo acabará por fatigar o público, e o teatro nunca fatigou, nem jamais o fatigará, porque o teatro é a natureza, é a vida, nada tem de artificial nem de mecânico. »

unanimement vu comme une des plus importantes expressions de la modernité par des penseurs et critiques sociaux, et cela précisément en raison de son caractère mécanique, devenant un objet de réflexion très fréquente, par exemple, dans l'école de Frankfurt, sous la plume d'Adorno, Horkheimer²⁸⁴, Kracauer²⁸⁵ et, bien évidemment, Walter Benjamin²⁸⁶, qui, dans son plus célèbre texte²⁸⁷, donne au cinéma le rôle d'agent le plus puissant du processus qui conduit à l'ébranlement de la tradition et, par conséquent, à la *crise* et au renouvellement de l'humanité qui aurait eu lieu dans le monde au début du XX^e siècle – et notons que l'auteur oppose, tout au long de son article, cinéma et théâtre, celui-ci devenant, logiquement, l'exemple majeur d'un ancien rapport à l'art, au point de s'écrouler sous le poids des nouvelles technologies qui chamboulent la sensibilité de l'homme moderne.

En résumé, le cinéma est sans doute la plus grande invention culturelle de la modernité. Le théâtre qui, pendant des siècles, a régné seul comme le principal spectacle public urbain ne va pas rester indifférent à cette nouvelle technologie qui envahit le domaine que lui était jusqu'alors presque exclusif.

Une concurrence pour les espaces et pour le public ?

Ce problème se pose déjà par la concurrence ou par l'association de ces deux genres de spectacles concernant les espaces de spectacles disponibles, ainsi que le possible détournement du public d'un genre vers l'autre.

Tout d'abord, nous voyons que les constructeurs ou les premiers propriétaires (Annexes 15.3 et 16.3) des ciné-théâtres ont un profil assez différent de ceux des théâtres. Nous trouvons peu de noms liés à l'oligarchie économique et politique des deux villes, sauf pour les bâtiments qui avaient été conçus au départ pour le théâtre dramatique et avec la notable exception du théâtre Santa Helena, de São Paulo, qui était la propriété de Manuel Joaquim de Albuquerque Lins (1852-1926), lié à la très traditionnelle famille Sousa Queirós par mariage et président de l'état de São Paulo entre 1908 et 1912. Plusieurs ciné-théâtres étaient la propriété de compagnies cinématographiques et appartenaient à des personnages méconnus mais dont nous trouvons les noms associés à d'autres cinémas, soit comme bailleurs, soit comme propriétaires²⁸⁸. Nous n'avons trouvé qu'un seul ciné-théâtre qui était

²⁸⁴ ADORNO, T. et M. HORKHEIMER, « La production industrielle de biens culturels » dans *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 129-176.

²⁸⁵ KRACAUER, S., *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010.

²⁸⁶ Pour une étude condensant les points de tous ces auteurs sur le cinéma, voir GIRARD, M., « Benjamin, Adorno, Kracauer: le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la masse ? », dans FÜZESEY, S., *Le choc des métropoles*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2008, p. 225-40.

²⁸⁷ BENJAMIN, W., *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012.

²⁸⁸ Voir annexe 17.

la propriété d'un artiste : le ciné-théâtre Abigail Maia, du nom de la célèbre comédienne (1887-1981), épouse d'Oduvaldo Viana (1892-1972), qui était le propriétaire de cet établissement de vie très courte (moins d'un an, apparemment. Parmi les constructeurs, plusieurs noms indiquent une origine étrangère, particulièrement des Italiens à São Paulo²⁸⁹, mais aussi des Portugais : c'est le cas du bâtisseur du São Pedro de São Paulo, Manuel Fernandes Lopes (1889-1940), né à Sarzedas de São Pedro (d'où le nom du théâtre) et arrivé au Brésil à l'âge de 8 ans, où il a commencé une trajectoire d'ascension sociale par le commerce, d'abord – il possédait un restaurant dans le région de l'Avenida São João à l'âge de 19 ans –, puis en investissant dans des maisons de spectacles aussi bien à São Paulo qu'à Rio de Janeiro – à sa mort, il posséderait 24 cinémas –, en plus d'avoir été le représentant des studios MGM au Brésil, le président du Clube de Portugal et du Cassino Antártica, sans compter quelques postes politiques locaux et une activité de mécénat artistique²⁹⁰.

En général, nous voyons, donc, que les ciné-théâtres ont été bâtis par des personnages extérieurs au monde du théâtre. Mais qu'est-ce que ce genre d'établissement représente pour les professionnels de la scène ? Pouvons-nous dire qu'il représente un déclassement du théâtre, qui devient une activité secondaire par rapport à un nouvel art, ou, au contraire, qu'il s'agit d'une opportunité pour les artistes qui voient leur espace de travail potentiel élargi ? D'une manière plus générale, quelle est la relation entre cinéma et théâtre ? Le septième art détourne le public des spectacles scéniques, ce qui expliquerait, en partie, pourquoi le nombre d'édifices consacrés exclusivement au théâtre peine à augmenter tandis les ciné-théâtres en fonctionnement arrivent à être trois fois plus nombreux que les théâtres (Tableau 2) ? Ou peut-être le cinéma dynamise-t-il le marché des divertissements et l'élargit, ce qui profiterait au théâtre ? Évidemment, une uchronie du genre « ces ciné-théâtres seraient-ils construits comme des établissements exclusivement théâtraux si le cinéma n'existait pas ? » – n'a pas de sens. Mais nous pouvons aborder la façon dont les acteurs ont vécu ce phénomène, les questions qu'ils se posent et les stratégies qu'ils ont mises en œuvre pour s'adapter à la nouvelle réalité.

Tiago de Melo Gomes donne une vision assez optimiste de cette relation : l'auteur part d'un commentaire du critique Mário Nunes, qui signale, dans les années 1920, un mouvement de troupes théâtrales vers les ciné-théâtres des *bairros* périphériques de Rio de Janeiro, ce qui serait une manière pour les artistes de trouver une indépendance par rapport aux propriétaires et impresarios qui contrôlaient les établissements de la région centrale. L'historien cite l'exemple d'Araci Cortes (1904-1985), qui aurait à plusieurs reprises profité des ciné-théâtres

²⁸⁹ Pour la contribution de la communauté italienne au cinéma brésilien, voir BARRO M., *Participação italiana no cinema brasileiro*, São Paulo, SESI-SP, 2017.

²⁹⁰ WALKER J. (ed.), *Theatro São Pedrom op. cit.*, p. 25-29.

éloignés du centre pour exercer sa profession avec un peu plus de liberté²⁹¹. D'un l'autre côté, plusieurs théâtres de la Praça Tiradentes auraient commencé à projeter des films et quelques-uns ont même été entièrement transformés en cinémas. Pour Gomes, il s'agit d'un processus de « réorganisation », de « restructuration » ou d'une « nouvelle réalité », termes pour décrire l'irruption du cinéma dans le marché du divertissement carioca qui signalent qu'il s'agit d'une nouveauté qui n'a pas détruit les anciennes formes de loisirs²⁹². Or, que le théâtre n'ait pas été détruit par le cinéma est, rétrospectivement, une évidence. Toutefois, nous croyons que, sur cette question spécifiquement, l'analyse de Gomes fait fi de l'expérience des acteurs de l'époque. Le commentaire lui-même sur lequel Gomes s'appuie pour avancer son argument souligne la précarité de ces troupes – ce sont des *mambembes*, en dépit d'un « relatif succès pécuniaire » – et le fait qu'il s'agit d'un mouvement de désespoir en réponse aux échecs successifs des entreprises du centre-ville :

Ce sont des « troupes » mal organisées, formées par les éléments disponibles, qui n'ont pas le temps de répéter les pièces et qui utilisent des vieux décors. La rente que les propriétaires de ces maisons de divertissements offrent n'est pas suffisante pour faire plus. Et c'est ainsi qu'auteurs et artistes tombent en discrédit, mais il faut vivre dans l'intimité de la classe théâtrale pour avoir une idée de la raison d'être des *mambembes*²⁹³. [326]

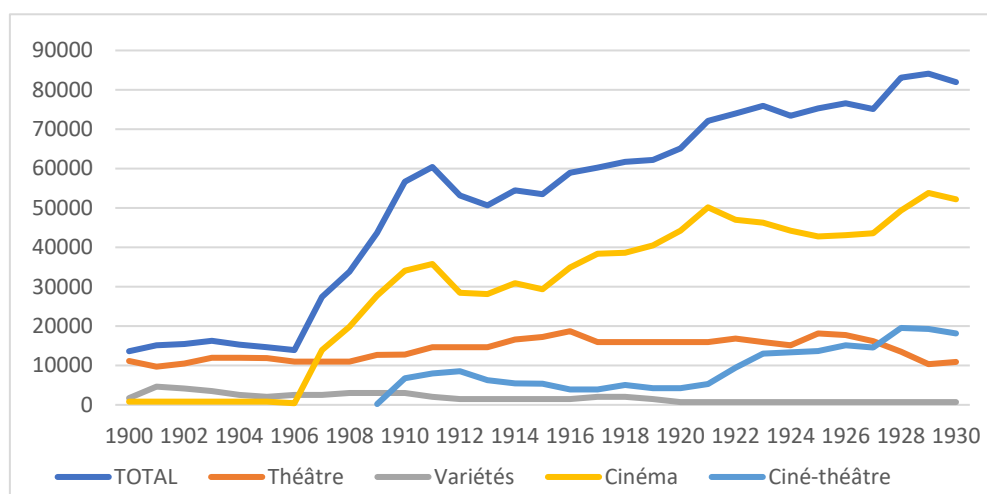
Si à Rio de Janeiro, le nombre de salles dédiées exclusivement ou majoritairement au théâtre peine à augmenter, tandis qu'à São Paulo ce nombre, en dépit d'une croissance proportionnelle beaucoup plus marquée, reste à un niveau assez bas par rapport aux capitales européennes (Tableau 2), l'analyse de notre estimation – rappelons-le, très optimiste – du nombre de places disponibles est ambiguë (Tableaux 6 et 7). Dans un premier temps, l'apparition du cinéma ne semble pas représenter un obstacle pour l'augmentation de l'offre de places pour les spectacles scéniques : à Rio de Janeiro, on passe de 11 120 places en 1900 à un maximum de 18 706 en 1916, tandis qu'à São Paulo on passe de 4 217 places dans la première année à un maximum de 16 786 en 1924. Dans les deux cas, cette croissance – 68% et 398%, respectivement –, est plus marquée que celle de la population entre 1900 et 1920 –

²⁹¹ RUIZ R., *Araci Cortes, linda flor*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984, p. 166-69.

²⁹² GOMES T., *Um espelho no palco...*, p. 64-65.

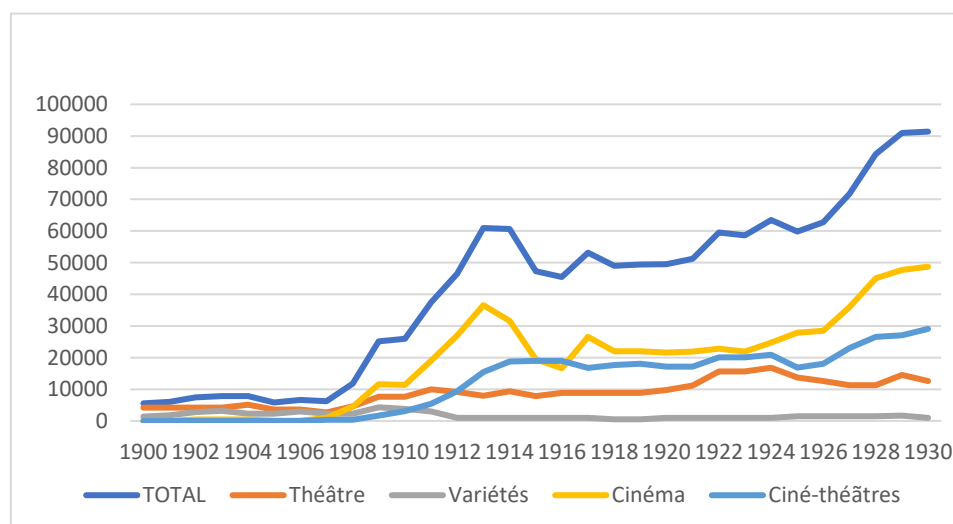
²⁹³ NUNES M., *40 anos de teatro...*, op. cit., vol. II, p. 5.

Tableau 7. Nombre de places dans les théâtres et cinémas à Rio de Janeiro (1900-1930)



Sources : estimation de l'auteur à partir des données extraites de, Silva (2011), Sousa (2014), Sousa (2019),

Tableau 6. Nombre de places dans les théâtres et cinémas à São Paulo (1900-1930)



Sources : estimation de l'auteur à partir des données extraites de : *Inventário da Cena Paulistana, Inventários dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929*

43% et 142%²⁹⁴ – et cela en dépit de la croissance spectaculaire du nombre de fauteuils dans les cinémas autour de 1910 – un essor suivi d’une chute sensible à Rio de Janeiro et assez brutale à São Paulo, ce qui indique que la construction de salles pour le cinéma, qui n’exigeait pas forcément un capital important, a bien attiré de nombreux investisseurs qui ont, ainsi, saturé le marché, qui passe ensuite par une correction²⁹⁵.

²⁹⁴ Population de Rio de Janeiro, selon l’IBGE, en 1900 : 811 443 hab. ; en 1920 : 1 157 873 hab. / São Paulo, en 1900 : 239 620 hab. ; en 1920 : 579 033 hab.

²⁹⁵ Artur Azevedo avait bien noté, en 1907, que la concurrence entre les cinémas allait fatalement entraîner la chute de nombreuses salles, raison pour laquelle le théâtre ne devrait pas attendre le pire : « De plus, les petits

Devons-nous arriver, donc, à la conclusion que le cinéma ne détourne pas le public du théâtre ? Il y a bien évidemment d'autres facteurs, au-delà de la croissance populationnelle, que nous ne sommes pas en mesure d'évaluer, comme la croissance économique et l'amélioration générale du niveau de vie, ce qui entraîne, évidemment, un élargissement du public potentiel – ceux qui ne pouvaient pas s'offrir une place de théâtre auparavant, doivent maintenant choisir entre une pièce et un film – ; l'amélioration des transports, ce qui fait que le public éloigné des centres-villes peut se rendre plus facilement au théâtre ; et le développement du tourisme, qui connaît un premier essor au début du XX^e siècle et qui peut représenter un surcroît de spectateurs pour les théâtres. En outre, rappelons que plusieurs théâtres projetaient des films de temps en temps, de sorte que toutes les places n'étaient pas tout le temps disponibles pour le théâtre dramatique. De toute façon, les données que nous possédons semblent indiquer que, concernant l'offre de places, nous avons la reprise d'une dynamique positive pour le théâtre brésilien après la stagnation des dernières décennies du XX^e siècle, surtout si l'on ajoute les ciné-théâtres, qui peuvent sans doute être vus comme des lieux alternatifs de travail pour les artistes nationaux.

Pourtant, ces chiffres sont bien loin de ceux des capitales européennes, non seulement de Paris (plus de 40 000 places en 1898) et de Londres (71 000 en 1900), mais aussi de Berlin (42 000 places en 1897, alors que la population était de 1 678 924 habitants). En revanche, si l'on compare Rio de Janeiro et São Paulo à Vienne, la situation semble beaucoup plus favorable aux villes brésiliennes, puisque la capitale autrichienne avait 18 832 places en 1910, alors qu'elle avait plus de 2 millions d'habitants²⁹⁶. On pourrait avancer comme argument que la comparaison avec les capitales européennes n'a pas de sens étant donné les différences historiques et sociales des deux continents, mais la comparaison avec Buenos Aires ne fait pas honneur aux cariocas et aux paulistas non plus, si l'on en croit les chiffres de Teodoro Klein²⁹⁷, qui compte 33 000 places en 1910 et 54 000 en 1928, alors que la population de la capitale argentine était de 1 575 814 habitants en 1914.

Toutefois, cette dynamique positive s'estompe à partir de la seconde moitié des années 1910, pour Rio de Janeiro, et de la seconde moitié des années 1920, pour São Paulo. À la fin de notre période d'étude, 1930, la capitale carioca avait moins de places destinées exclusivement ou prioritairement aux spectacles scéniques (10 871), qu'en 1900, tandis que les Paulistanos terminent avec 4 000 places de moins par rapport au nombre maximal. D'un

théâtres cinématographiques commencent à engager les uns contre les autres une concurrence destructrice. » (AZEVEDO A., « 3 de outubro de 1907 », dans NEVES, L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 637)

²⁹⁶ CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, *op. cit.*, p. 28.

²⁹⁷ KLEIN T., *Una Historia de luchas : la Asociacion argentina de actores*, Buenos Aires, Asociacion argentina de actores, 1988, p. 44.

autre côté, le nombre de places dans les ciné-théâtres augmente dans les années 1920 et devient majoritaire dans la seconde moitié de la décennie à Rio de Janeiro, comme c'était le cas à São Paulo déjà au début de la décennie précédente. Notons que la capitale paulista, en dépit d'une population plus petite²⁹⁸, surpasse la capitale nationale en ce qui concerne la capacité d'accueil non seulement des théâtres, mais aussi des ciné-théâtres et si l'on compte tous les lieux de divertissements, incluant les cinémas et les salles de variétés (une valeur sans doute très sous-estimée pour celles-ci), et cela grâce à une remarquable poussée des places dans les cinémas dans la seconde moitié des années 1920, dont le nombre reste pourtant légèrement inférieur à celui de Rio de Janeiro. Une situation qui ne plait pas à de nombreux acteurs :

Complète, décisive, irrémédiable faillite du théâtre.

Une ville avec presque deux million d'habitants, quelles maisons de spectacles fonctionnent ici ?

Lírico – Municipal – República – Fênix – fermés.

S. José – mixte de cinéma et scène

Nous avons le Palace, le Recreio, le Trianon et le Carlos Gomes – avec une fréquence moyenne de 2.000 spectateurs par jour, ou, plus ou moins un dixième [sic] de la population.

Ni public, ni acteurs, ni pièce, ni auteurs.

Il y a trente et cinq ans, Rio de Janeiro avait seulement 700.000 âmes.

Et fonctionnaient, remplis : Variedades S. José, Lucinda, Santana, Apolo, Politeama, Éden, Fênix, Lírico, S. Pedro, Folies Bergères, Guarda Velha.

On dira – mais il n'y avait pas de cinémas.

En revanche, - quatre frontons, un bowling, avec une fréquence nocturne et diurne de 4.000 personnes²⁹⁹.^[327]

Un autre facteur est la localisation des édifices. Selon Tiago de Melo Gomes, cette « réorganisation » du secteur du divertissement dont nous avons parlé plus haut a une direction : la formation d'une *culture de masse* à Rio de Janeiro – terme que l'auteur utilise pour souligner l'existence d'un répertoire culturel disponible de manière plus ou moins indifférente pour de vastes segments sociaux³⁰⁰ – processus auquel le théâtre participe en symbiose avec d'autres formes de divertissements, comme le cirque, et avec les nouvelles technologies qui voient le jour à l'époque, comme le cinéma et l'industrie phonographique,

²⁹⁸ Rio de Janeiro arrive à 1 764 141 habitants en 1940 et São Paulo à 1 326 261.

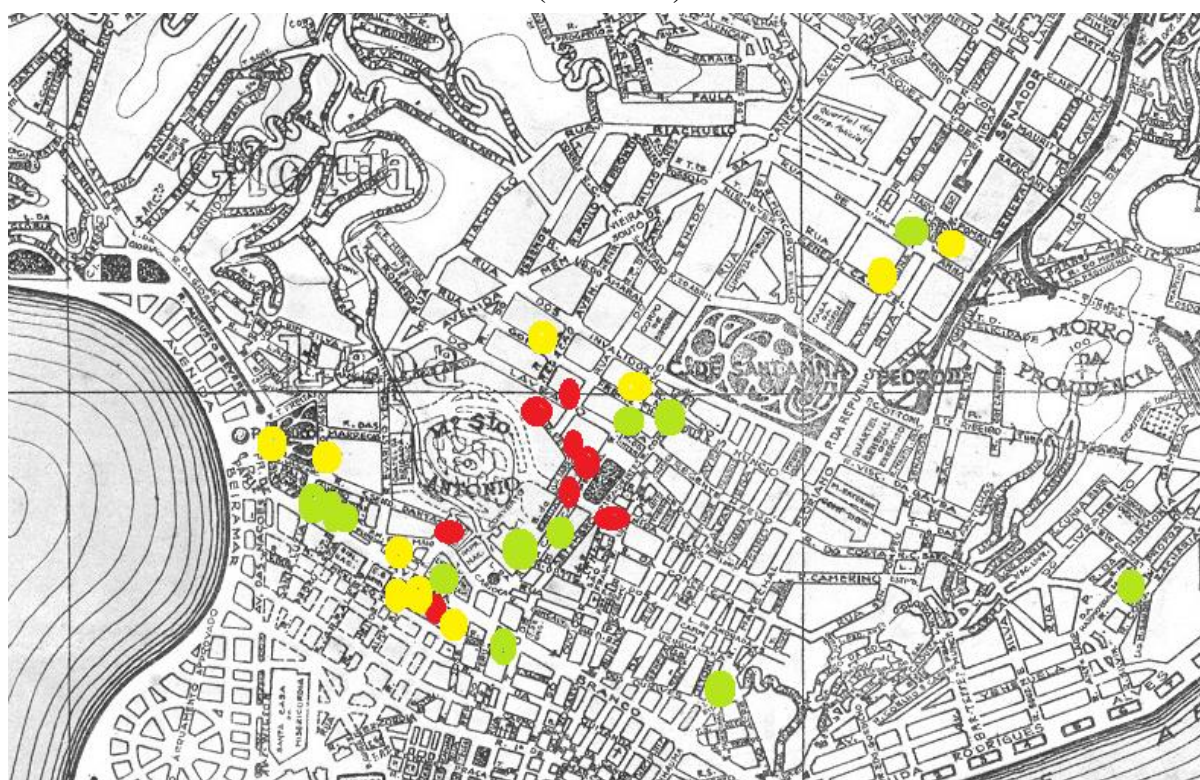
²⁹⁹ *O Imparcial*, 03/11/1928.

³⁰⁰ GOMES T., *Um espelho no palco...*, p. 34.

d'où l'importance d'une décentralisation des spectacles scéniques, ce qui serait rendu possible grâce aux ciné-théâtres.

En effet, si l'on observe la localisation des maisons de spectacles, nous notons une nouvelle distribution dans l'espace urbain, à commencer par la région centrale de Rio de Janeiro (Figure 29). Nous voyons, sur ce plan de 1929, en rouge, la localisation approximative des théâtres du XIX^e siècle qui sont arrivés au XX^e : ils se concentrent autour de la Praça Tiradentes, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut. Des constructions du XX^e siècle (en jaune), quelques-unes se trouvent à proximité : le Chantecler et, un peu plus loin, le República, ainsi que quelques ciné-théâtres, en vert³⁰¹. Pourtant, nous voyons que les nouvelles salles se concentrent sur l'avenue Central, rebaptisée Rio Branco en 1912 : des douze bâtiments construits jusqu'en 1930, six se trouvent sur ou près de la principale artère du plan de Pereira Passos. De plus, cinq ciné-théâtres se trouvent également dans la même région, se concentrant

Figure 29. Localisation des établissements de divertissements à Rio de Janeiro (région centrale), (1900-1930)



Légende :

- Théâtres hérités du XIX^e siècle.
- Théâtres inaugurés au XX^e siècles.
- Ciné-théâtres.

Source du plan : Artur Duarte Ribeiro, *Planta informativa da cidade do Rio de Janeiro especialmente organizada para o Guia Briguiet* [Cartographique], Rio de Janeiro, RJ : F. Briguiet, 1929. [Détail de la région centrale]. Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Domaine public.

³⁰¹ Seulement ceux qui n'ont jamais servi exclusivement pour le théâtre dramatique. Les bâtiments que, à des moments différents de leur trajectoire, nous avons classés comme théâtres et ciné-théâtres, se trouvent en jaune.

autour du Municipal, sans compter une sixième salle, plus au nord³⁰², légèrement isolée. En effet, João do Rio note cette tendance en 1915, ce qu'il appelle « l'Avenidomania » :

Il y a cinq ans, en plein délire des cinématographes, Cristiano de Sousa songeait à faire bâtir un théâtre sur l'Avenue. Mais ni son prestige, ni son élégance et ni son talent n'ont réussi à faire comprendre le théâtre sur l'Avenue.

– L'époque est aux cinématographes ! Le théâtre ne donne rien – disaient les capitalistes. [...]

Alors, le propriétaire d'un cinéma de l'Avenue est monté à Santa Teresa, décidé à faire le sacrifice et a crié :

– Qu'on le fasse ! [...]

Il a ouvert non seulement le théâtre – horreur ! – mais aussi le chemin à une nouvelle maladie : « l'Avenidomania » Théâtrale ! [...] Mais aujourd'hui, on n'ouvre pas un journal sans lire la nouvelle d'un nouveau théâtre sur l'Avenue^{303, [328]}

Ce commentaire apporte plusieurs éléments pour notre discussion, au-delà du fait que l'Avenida Central est devenue le lieu préférentiel pour la construction de nouvelles maisons de spectacles au début du XX^e siècle. Tout d'abord, l'indication que le cinéma détourne des investissements : les capitalistes préfèrent investir dans le cinéma, où le retour serait plus sûr. Cette certitude a peut-être causé la faillite de nombreux imprésarios, puisque le nombre de places dans les cinémas accuse une forte chute au début des années 1910 – ce qui ne se passe pas avec les ciné-théâtres, qui semblent résister beaucoup mieux et dont le nombre de places dépasse même, pendant une brève période, celui des cinémas à São Paulo, comme nous pouvons le voir dans les tableaux 6 et 7 : ce fait suggère que, d'un point de vue économique, la multiplicité des usages de l'espace est aussi un important atout pour la rentabilité des cinémas et, en ce sens, leur expansion pourrait bien représenter une opportunité pour d'autres genres de spectacles qui avancent dans leur sillage, comme le théâtre, en particulier, ce qui provoquerait une certaine symbiose entre les deux arts.

Cette interaction se vérifie aussi dans la localisation des établissements. Comme nous le voyons, théâtres et ciné-théâtres investissent les mêmes lieux de la ville et se concentrent autour d'une région qui comprend la place Tiradentes et la partie sud de l'Avenida Central, ainsi que la région où nous trouvons deux théâtres – le Politeama et le Centenário, celui-ci étant, en fait, à l'origine un cinéma qui n'a fonctionné qu'un an comme théâtre – légèrement isolés à l'ouest du Campo de Santana, qui sont accompagnés par un ciné-théâtre – le Cinema

³⁰² Notons que le plan n'est pas orienté dans la direction de la rose des vents.

³⁰³ BARRETO P., *João do Rio e o teatro...*, *op. cit.*, vol. I, p. 242.

Santana³⁰⁴. Mais nous observons que les ciné-théâtres sont plus dispersés : dans la région centrale de Rio, nous voyons le cinéma Elite, légèrement isolé, et, surtout, le Cinema Teatro Telma, déjà dans le *bairro* de Gamboa. Toutefois, nous nous apercevons que la décentralisation des cinémas et, par conséquent, des ciné-théâtres, est beaucoup plus marquée quand nous avançons en direction des *bairros* éloignés du centre, qui ne sont pas représentés sur notre plan. Nous trouvons des cinémas même sur la bucolique île de Paquetá, par exemple, jusqu'à nos jours un des derniers endroits dans la ville de Rio de Janeiro qui résiste à l'urbanisation.³⁰⁵ Nous voyons (Tableau 8), que, parmi les onze espaces en dehors de la zone centrale où nous avons trouvé des représentations scéniques, un seul peut être qualifié de « théâtre », le Politeama do Méier, tous les autres sont des ciné-théâtres

Nous observons un phénomène semblable à São Paulo (Fig. 30), mais avec une différence : il y a deux axes qui marquent l'expansion du parc théâtral au début du XX^e siècle. D'un côté, à l'ouest du triangle historique, c'est l'avenue São João qui sert de référence. Celle-ci correspond, à peu près, à l'Avenida Central de Rio de Janeiro : un boulevard élégant, lieu d'une sociabilité cosmopolite d'élite, avec des bâtiments de façade en style éclectique. D'une voie étroite au XIX^e siècle, elle se transformera en une large avenue au début du XX^e par un procédé semblable à celui adopté par le baron Haussmann pour ouvrir les boulevards parisiens : la démolition des immeubles d'un des côtés de la voie³⁰⁶.

Tableau 8. Théâtres et ciné-théâtres dans les *bairros* de Rio de Janeiro (1900-1930)

Bairro	Etablissement
Bangu	Cinema Bangu
Copacabana	Copacabana Cassino Teatro
Estácio	Cinema Teatro Estácio
Engenho de Dentro	Cinema Brasil Cine Engenho de Dentro
Madureira	Cineteatro Abigail Maia Cineteatro Madureira
Méier	Teatro e Cinema Santo Antônio Politeama do Méier
Quintino Bocaiuva	Cinema Apolo
Piedade	Cinema Piedade Cineteatro Piedade
Santa Cruz	Royal Cine
São Cristovão	Cinema Bijou / Cinema Rio
Tijuca	Cinema Vélo Cineteatro América Cineteatro Brasil Cineteatro Vila Isabel
Vila Isabel	Cinema Chic

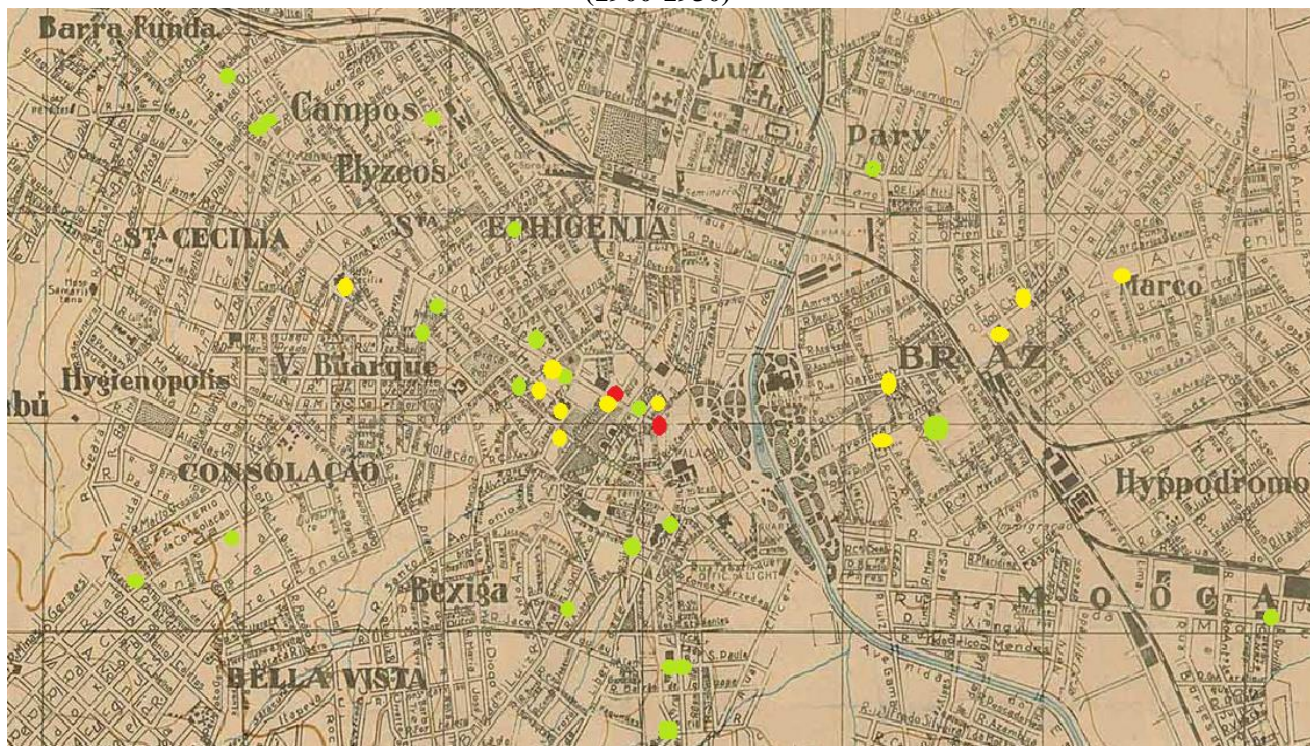
Source: Silva (2011), Sousa (2014), Sousa (2019).

³⁰⁴ Et cette proximité entre cinéma et théâtre serait renforcée dans ce lieu si nous avions ajouté dans ce plan les cinémas : on trouvait de nombreuses salles de projection dans le *bairro* de Cidade Nova, et sur la avenue Senador Eusébio, en particulier, où se trouve le Centenário, nous trouvons les cinémas Onze de Junho et Universal (voir annexe 17.1).

³⁰⁵ SOUSA R. *Salas de Cinema No Rio de Janeiro: 1896 - 1995*, Thèse, , 2019 ; SOUSA, R., *Cinemas No Rio de Janeiro: Trajetória e Recorte Espacial*, Dissertation de maîtrise, , 2014.

³⁰⁶ SANTOS R., *Rua São João: o boulevard paulistano da Primeira República (1889-1930)*, Thèse em Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2017, p. 15. Maria Lucia Bressan Pinheiro et José Eduardo de Assis Lefèvre (cités par *Ibid.*, p. 80) expliquent que l'avenue São João a pu assumer ce rôle grâce à

Figure 30. Localisation des établissements de divertissements à São Paulo (région centrale), (1900-1930)



Légende :

- Théâtres hérités du XIX^e siècle.
- Théâtres inaugurés au XX^e siècles.
- Ciné-théâtres.

Source du plan : *Planta da cidade de São Paulo, mostrando todos os arrabaldes e terrenos arruados* [Cartographique], Rio de Janeiro, E.M.E., 1924 [Détail de la région centrale]. Biblioteca Nacional, Cartografia. Domaine public.

On note une particulière concentration dans une petite zone, qui forme à peu près un carré, délimité par la vallée de l'Anhangabaú, la rue Barão de Itapetininga (à l'angle desquelles se trouvent le Municipal et le São José), l'avenue São João et l'avenue Ipiranga : nous y trouvons cinq des 13 théâtres bâtis au début du XX^e siècle, plus le Politeama (exactement sur l'Avenue São João quand celle-ci croise la vallée) et deux ciné-théâtres. Nous sommes ici au cœur du « nouveau centre » [*centro novo*], pour utiliser une expression employée jusqu'à nos jours, cette région à mi-chemin entre le « vieux centre » [*centro velho*] et les nouveaux *bairros* résidentiels de l'élite. Cet espace remplace, peu à peu, dans les premières décennies du XX^e siècle, le triangle historique comme principale pôle de sociabilité, vie nocturne et commerce de luxe et, surtout entre les années 1940 et 1960, quand l'usage de l'automobile se généralise, il devient le pôle centralisateur incontesté des activités de prestige

quelques caractéristiques particulières, à savoir, sa position géographique à l'ouest et sa largeur, ce qui lui conférait une grande importance dans la liaison entre le centre et les *bairros* de Santa Cecília, Perdizes, Lapa et avec les autoroutes qui lient la capitale à l'intérieur de l'État, en direction de Jundiaí et de Campinas, ce qui fait de cette voie la principale liaison avec la zone ouest, raison pour laquelle elle concentre la circulation de tramways, bus et voitures particulières.

de la capitale paulista, tandis que le vieux centre, d'accès difficile à cause de ses rues étroites, se popularise³⁰⁷.

Ainsi, nous voyons que, comme à Rio de Janeiro, les nouveaux théâtres investissent les zones les plus nobles de ces villes qui passent par de profondes mutations au début du siècle, ce qui ne nous surprend pas : « La proximité spatiale du public le plus prospère est en effet un atout essentiel pour le développement des divers marchés du spectacle, puisqu'il sert d'arbitre en premier ressort pour le lancement des nouveautés et leur diffusion à long terme³⁰⁸. » C'est la raison pour laquelle en Europe, aussi, les théâtres sont attirés par les « terrains centraux, dont la valeur foncière est la plus élevée de la ville (banque, commerces de luxe, bureaux), ce qui, à l'inverse, réduit la fonction résidentielle et induit des migrations pendulaires vers la périphérie³⁰⁹, » d'où la localisation près d'un boulevard, stratégique non seulement pour des questions symboliques, mais aussi pour des raisons de mobilité du public.

À ce propos, revenons au commentaire de João do Rio : Cristiano de Sousa avait eu du mal à convaincre les capitalistes de construire un théâtre sur l'Avenue en dépit de son élégance, en plus d'autres attributs. Or, nous avons vu que la quête des hommes de théâtre brésiliens pour un « théâtre décent » est, en quelque sorte, la recherche d'un lieu honorable où la société du spectacle peut communier et confirmer son importance sociale. Toutefois, les obstacles pour la réalisation de ce rêve sont représentés, au début du XX^e siècle, par la difficulté du théâtre brésilien de se faire présent sur l'Avenida Central, soit parce que le Municipal a les portes presque fermées aux artistes nationaux, soit parce que le loyer élevé de l'Apolo est excessif pour les troupes locales, ainsi que la difficulté de convaincre les imprésarios à d'y construire une salle pour des représentations scéniques. Les rêves des artistes nationaux semblent se concrétiser avec le Trianon, inauguré en 1915 et adapté d'une salle de cinéma. Ce théâtre, bien que petit, est souvent décrit dans la presse comme « élégant » et répond à une demande d'une partie du public pour un espace de distinction, grâce à une savante stratégie de marketing, dont la localisation sur l'Avenida était un élément essentiel³¹⁰.

Si l'on retourne à São Paulo, l'importance de la proximité des voies de circulation est confirmée quand nous regardons de l'autre côté du vieux centre, à l'est, où se situe le *bairro* ouvrier du Brás, qui abrite un nombre non négligeable de maisons de spectacles, bien que moins concentrées qu'à l'ouest. Ici, les principaux axes sont les principales voies de liaison avec le centre : la rue du Gasômetro et, surtout, l'avenue Rangel Pestana – la première rejoint

³⁰⁷ CAMPOS C., « Construção e desconstrução do centro paulistano, » *Ciência e Cultura*, 56-2, 2004, p. 35.

³⁰⁸ CHARLE C., *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 29.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

³¹⁰ FERREIRA A., *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*, Dissertation de maîtrise em Théorie littéraire et Littérature comparée, Universidade de São Paulo, 2004..

la seconde à la hauteur du chemin de fer, d'ailleurs. Ainsi, comme à Rio, une division spatiale se crée entre une zone de théâtres plus associés aux classes populaires – représentée, dans la capitale brésilienne, par la Praça Tiradentes qui, au XX^e siècle, est particulièrement associée au théâtre musical léger – et une zone de théâtres situés au cœur de la partie la plus noble de la ville. Comme à Rio, nous observons que le cinéma, par les ciné-théâtres – une présence qui serait encore plus clair si nous avions représentées les cinémas sur les plans –, se trouve dans les mêmes zones le théâtre. Et exactement de la même façon, nous voyons que les cinémas se décentralisent beaucoup plus facilement que les théâtres³¹¹. Si, dans la capitale paulista, les théâtres évoluent selon deux axes opposés, les ciné-théâtres, au contraire, se trouvent un peu partout et arrivent à des endroits où les salles utilisées majoritairement pour les spectacles scéniques sont absentes, comme la région sud, le *bairro* ouvrier de Barra Funda, à l'ouest, et celui de la Móoca, à l'est, sans compter les régions lointaines qui ne sont pas représentées sur notre plan, qui pourtant couvre la majeure partie de la ville dans les années 1920 : à l'ouest, nous avons le théâtre Carlos Gomes, le troisième avec ce nom, dans le *bairro* nommé Lapa, et le ciné-théâtre São Carlos, dans l'Água Branca ; à l'ouest, dans la lointaine Penha, il y avait le Cine Penha Teatro, ainsi que le ciné-théâtre São José, dans le Belenzinho.

Ainsi, nous n'avons que très partiellement le phénomène que Christophe Charle observe pour les capitales européennes, où les terrains centraux sont investis par les activités culturelles nobles, ce qui explique l'« élitisation » du théâtre à la fin du XIX^e siècle, en même temps que nous voyons la création de salles aux publics mêlés dans les périphéries suburbaines³¹². Au Brésil, les théâtres restent fortement ancrés au centre et si, à São Paulo, nous trouvons des salles dans un quartier populaire, la zone où ces établissements se situent est très limitée par rapport à la taille de la ville. Si le théâtre professionnel est présent dans les quartiers éloignés du centre³¹³, c'est grâce aux ciné-théâtres. Ces données semblent renforcer l'hypothèse de Tiago Gomes : si le théâtre participe au processus de massification culturelle dans la première moitié du XX^e siècle, c'est possible grâce à ces établissements mixtes qui hébergeaient des spectacles scéniques à côté de la projection de film. En ce sens, l'apparition du cinéma aurait une contrepartie bénéfique pour le théâtre, sur ce point en particulier.

³¹¹ Voir SOUZA J., *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1894-1930): o cinema dos engenheiros*, São Paulo, Senac, 2019.

³¹² CHARLE, C., *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 30.

³¹³ Nous ne parlons pas ici des spectacles de variétés, des cafés-concerts ni du music-hall, pour lesquels nous n'avons pas suffisamment de données pour bien évaluer leur distribution dans la ville. Nous ne parlons pas non plus des cirques qui, au Brésil, ont généré un genre spécifique de spectacle, le *cirque-théâtre*, c'est-à-dire la représentation de pièces, souvent les plus grands succès de la place Tiradentes, avec l'insertion de numéros et de pratiques typiques du cirque. Ce genre de spectacle joue un rôle non négligeable dans, par exemple, la popularisation de quelques chansons lancées dans les théâtres du centre-ville.

Pourtant, à en juger par les commentaires que nous trouvons à l'époque, cette solution ne plaît pas aux hommes de théâtre et on continue à demander des salles dans les zones suburbaines³¹⁴ – comme Artur Azevedo le faisait au début du siècle –, où le public local pourrait « se divertir sans avoir besoin de venir dans les théâtres du centre-ville, dont les spectacles se terminent presque toujours tard et exigent une plus grande recherche dans les toilettes, outre les soucis auxquels il est confronté à cause du manque de transport pour rentrer³¹⁵. » La question des difficultés de locomotion est aussi une raison citée par un certain B. J., en 1929, dans un article intitulé « La crise théâtrale et le problème des transports³¹⁶. » Toutefois, la réalisation de cette idée n'est pas exempte de difficultés pour les troupes théâtrales : Paschoal Segreto, dans une lettre publiée par Mário Nunes, souligne la précarité des troupes qui travaillent dans les *subúrbios*, la mauvaise qualité des installations des lieux de spectacles, ainsi que les difficultés financières auxquelles les imprésarios doivent faire face³¹⁷.

Surtout, nous croyons que le problème des termes utilisés par Tiago Gomes réside dans le fait que l'auteur fait fi de l'expérience des acteurs de l'époque dans le sens où il ne s'attarde pas sur la façon dont ils ont vécu ces transformations qui chamboulent leur pratique professionnelle, au profit d'une analyse sans doute fine, mais qui privilégie la description des événements et s'appuie sur le regard rétrospectif de l'historien – ce qui n'est pas un problème en soi, mais qui perd de vue le fait que l'époque était un moment d'indéfinition face auquel les acteurs devaient réagir et mettre en place des stratégies pour que leur profession continue à avoir du sens dans une modernité en cours de gestation.

Théâtre et cinéma : de la décadence à la crise ?

En effet, si nous accompagnons le déroulement du débat autour de la question du théâtre national, nous notons une légère, mais perceptible, évolution des termes employés à partir du XX^e siècle et surtout après la Guerre, puisqu'on parle de plus en plus de « crise », tandis que la discussion autour de la « décadence » semble s'affaiblir un peu, sans pourtant disparaître³¹⁸. Et il semble que cette « crise » ait beaucoup à voir avec le cinéma. Mário Nunes

³¹⁴ MORAES, J., *Sociedades culturais...*, *op. cit.*, p. 266.

³¹⁵ *O Paiz*, 12/07/1918. « [...] recrear-se sem ser preciso vir aos teatros do centro da cidade, cujos espetáculos acabam quase sempre tarde e exigem maior apuro nas toilettes, afora as caceteações a que está sujeito com a falta de conduções para casa. »

³¹⁶ *A Manhã*, 10/07/1929.

³¹⁷ NUNES M., *40 anos de teatro...*, *op. cit.*, vol. I, p. 115.

³¹⁸ Soyons précis : dans un débat où, comme nous avons dit, les termes sont très flous, le mot « crise » apparaît parfois dans le débat depuis le XIX^e siècle comme un équivalent de la « décadence ». Ce que nous essayons de

narre, par exemple, les réunions de la « classe théâtrale » dans le théâtre Recreio, où le critique sent « qu'il y a de la part des artistes les plus directement sacrifiés par la crise du théâtre et par l'abandon dans lequel il vit de profonds mécontentements qui devaient être considérés comme des aspirations dignes d'être prises en compte. » Surtout, « l'idée dominante des deux premières assemblées était le combat au cinéma, » puisque

les puissantes organisations cinématographiques prenaient le contrôle des théâtres et expulsaient les artistes, transformant ces salles de spectacle en salles de projection de films. Les exemples en étaient, le théâtre Casino – qui, d'ailleurs, a été donné par MGM aux concessionnaires Viggiani & Laport parce qu'il était inutile comme cinéma – l'Íris, le S. José et, maintenant, le Lírico. Et même la pratique de mélange de films avec des revuettes [*sic*] a été peu à peu abandonnée, les entreprises cinématographiques ne cachant pas leur désir de ne se préoccuper que des films et des numéros de variétés à succès³¹⁹.^[329]

Et ce ne sont pas uniquement les artistes qui ont des raisons pour de se plaindre : les imprésarios et les directeurs de théâtre, eux aussi, trouvent dans le cinéma un concurrent beaucoup moins cher. Déjà en 1911, nous trouvons un dialogue – sans aucune référence à son auteur, ni précision pour savoir s'il s'agissait d'une interview – qui commence avec la question « Le théâtre National est-il en crise ? » La réponse est, évidemment, affirmative et la raison principale en est le cinéma :

[...] elle est formidable cette influence du cinématographe. La pellicule a mis la scène en crise. Crise de temps et crise d'argent.

Voyez : Comment un imprésario peut-il rivaliser avec le prix d'un spectacle de cinématographe ? Quelques sous de chacun... On tourne le film, la main sur la manivelle, l'« écran » au fond et, sur celui-ci, les figures s'agitent. [...]

Le cinématographe ultramoderne, dans ce siècle de perfection, de vision prête de choses [*sic*, traduction littérale], dans lequel la psychologie a tout pénétré et dans lequel l'analyse a atteint l'extrême, surpasse le théâtre.

Le « *film* » arrive à être une perfection. Il donne toutes les charmantes « nuances » d'un sourire, toute l'ampleur tragique du désespoir estampé sur le visage et toute l'expression du geste.

Plus de garde-robe, plus de décor, voilà le cinéma. [...]

montrer ici c'est que, en analysant les tendances de moyen et long terme du débat dans son ensemble, cette évolution des termes est révélateur des nouveaux défis posés aux hommes de théâtre par les transformations sociales pour lesquelles passent le Brésil et le monde dans les premières décennies du XX^e siècle.

³¹⁹ *Jornal do Brasil*, 07/10/1927.

Notons la différence entre le cinématographe et la compagnie de théâtre. Celle-ci a des contrats avec les artistes, des dépenses avec la garde-robe, des répétitions et ne donne pas de spectacles tous les jours³²⁰.^[330]

L'intéressant de ce commentaire c'est que non seulement il oppose le théâtre au cinéma « ultramoderne » en fonction de critères pragmatiques que nous verrons *ad nauseam* dans tout le débat des décennies suivantes – le prix des sessions, les coûts auxquels producteurs et imprésarios doivent faire face, la reproductibilité des films contre la nécessaire présence de la troupe au théâtre... –, mais aussi par un critère qui fait du cinéma l'expression d'une des principales découvertes de la modernité : la psychanalyse. Ainsi, la cinématographie ne serait pas uniquement mieux dotée techniquement que le théâtre pour faire face aux défis du début du XX^e siècle, mais elle exprimerait mieux la sensibilité de l'homme moderne, dans le sens où la caméra capte mieux la dimension psychique de l'individu. Celle-ci se forme dans la modernité par un processus d'*intérieurisation des instances* qui, dans les sociétés prémodernes restent collectives, créant une culture basée sur l'individu qui est la condition d'existence de la psychanalyse³²¹.

Un autre auteur qui discute la question d'un point de vue psychologique est le médecin et écrivain Antônio José de Azevedo Amaral (1881-1942), dans un article publié en 1929 et intitulé « Crise du théâtre », où l'auteur pose comme postulat un « conflit latent » entre le « théâtre classique et la scène équipée avec les ressources de la technique scientifique moderne, » une dispute dont dépendrait l'existence de l'art scénique. Dans ce conflit, le nouvel art aurait un avantage insurmontable sur les arts de la scène, qui concerne tout simplement la narration : la capacité de narrer des épisodes simultanés, quelque chose que le langage scénique ne serait pas capable de faire, ce qui serait suffisant pour condamner le théâtre « à la sombre crypte mortuaire, où se trouvent déjà tant de productions du génie humain, qui ont dû céder leur place aux nouvelles formes, créées par l'esprit de l'époque scientifique. » Mais, surtout, le grand problème du théâtre serait plus ancien et trouverait ses racines au XVIII^e siècle, quand « l'intellectualisme a affecté de telle manière l'art dramatique qu'il a éclipsé son essence profonde, qui est la propre raison d'être du théâtre. » Pour Azevedo Amaral, le « véritable théâtre », qui est « né d'une nécessité psychologique », n'est pas intellectuel, comme le théâtre moderne, mais exclusivement émotif et réalise sa fonction éducative, c'est-à-dire l'inculcation d'une idée dans l'esprit du spectateur, « en diminuant transitoirement la capacité inhibitoire de l'intelligence par l'exaltation passionnelle. » Cet effet est obtenu par

³²⁰ *Gazeta de Notícias*, 23/11/1911. Mots en italiques en français dans l'original.

³²¹ VERMOREL H. et M. VERMOREL, « Psychanalyse et modernité, » *Revue française de psychanalyse*, 3-57, 1993, p. 844.

« l'association du rythme chorégraphique, de la mélodie et de la combinaison de couleurs, l'idée centrale se détachant au milieu de cet ensemble d'éléments stimulants de la sensibilité, comme seul élément intellectuel, résumée en des phrases isolées, qui s'intercalent dans des motifs musicaux³²². » Maintenant, le cinéma, en particulier le cinéma sonore, prend le relais d'une réaction qui aurait débuté au milieu du XIX^e siècle avec Wagner qui, pour autant, n'avait pas trouvé de médium adéquat pour réaliser ses ambitions, ce qui maintenant est possible grâce à la technique :

La réaction contre l'intellectualisme du théâtre des deux derniers siècles a commencé avec Wagner, dont l'immortalité sera assurée plus par son grand génie dramatique que par son pouvoir musical. Dans le théâtre wagnérien, on rétablit, par une forme consciente et hautement efficace, la finalité et les méthodes du théâtre primitif, du théâtre d'Eschyle et de Sophocle et de la scène shakespearienne. La combinaison du son et de la visualisation, renforcée par un ensemble de *trucs* techniques a permis au formidable créateur du théâtre de Bayreuth de produire une atmosphère de suggestibilité et d'intoxication mentale, que Nietzsche a définie admirablement, quand, lors de sa rupture avec Wagner, il l'apostropha comme n'étant plus qu'un dangereux magicien.

Le cinéma parlé permettra la réalisation de ce que Wagner n'est pas arrivé à obtenir dans une perfection absolue, avec les ressources associées de la poésie, de la polyphonie musicale, de l'art de la couleur et, il faut ne pas l'oublier, avec les astuces d'une géniale charlatanerie scénique. Autour du nouvel art dramatique, qui est en train d'émerger des progrès de la technique scientifique, il sera possible de réaliser un ensemble d'éléments de suggestion esthétique, idéalisé par le maître germanique pour l'immense attaque de suggestion [*sic*, traduction littérale de « *ofensiva sugestionadora* »], que sa volonté de domination ambitionnait lancer sur les multitudes qui devaient être fanatisées dans ses temples musicaux³²³.^[331]

Et les termes très forts utilisés par l'auteur – « atmosphère de suggestibilité », « intoxication mentale », « volonté de domination », « multitudes qui devaient être fanatisées » – ainsi que la référence à Wagner – dont le degré d'influence dans la création de la mythologie et de

³²² *O Paiz*, 03/0/1929. « [...] conflito latente ... teatro do feitio clássico e a cena aparelhada com os recursos da técnica científica moderna [...] sombria cripta mortuária, onde já acham recolhidas tantas produções do gênio humano, que tem tido de ceder lugar a formas novas, criadas pelo espírito da época científica. [...] o intelectualismo afetou por tal forma a arte dramática, que se eclipsou a sua essência profunda e a própria razão de ser do teatro [...] O verdadeiro teatro distingue-se do teatro moderno por ser exclusivamente emotivo. [...] diminuindo-lhe transitoriamente a capacidade inibidora da inteligência pela exaltação passional. [...] a combinação do ritmo coreográfico, da melodia e da combinação de cores, destacando-se no meio desse conjunto de elementos estimulantes da sensibilidade a ideia central resumida, como único elemento intelectual, em frases isoladas, que se intercalam nos motivos musicais. »

³²³ *Ibid.*

l'idéologie nazie est, jusqu'à nos jours, objet de discussion³²⁴ –, ne sont pas fortuits : Azevedo Amaral, qui a soutenu une thèse en Allemagne, en 1903, et qui prêchait des idées racistes et eugéniques, a été un des principaux intellectuels autoritaires du Brésil dans les années 1930³²⁵ et un des plus grands apologistes de l'*Estado Novo* (1937-1945), régime dictatorial, dont la Constitution comptait avec des inspirations fascistes, instauré par Getúlio Vargas, qui a flirté avec l'Allemagne nazie avant d'entrer dans la Seconde Guerre du côté des alliés.

L'important est de souligner que cet article d'Azevedo Amaral fait un parfait pendant à la citation antérieure du fait qu'ils rendent compte de deux processus qui, s'ils peuvent paraître antinomiques, forment le noyau fondamental de la culture moderne occidentale : tandis que le journaliste anonyme considère le cinéma comme la meilleure expression culturelle pour sa capacité à rendre compte du psychisme de l'individu, l'écrivain salue le septième art comme un phénomène de masse et comme un outil capable de l'endoctriner – ce qui, d'ailleurs, n'est pas loin des vertus éducatives attribuées au théâtre dès le XIX^e siècle, comme nous l'avons vu, et ce qui, maintenant, apparaît comme un attribut du cinéma. Or, il n'est pas nécessaire d'insister ici sur la façon dont la psychanalyse, tout en se basant sur un modèle social et culturel qui met l'individu au premier plan, s'intéresse tôt aux phénomènes de masse dans la constitution psychique individuelle – avec Freud³²⁶ lui-même, par exemple –, ce qui devient même une branche de la psychologie avec Gustave Le Bon³²⁷, qui publie la *Psychologie des foules* en 1895, non par hasard l'année de la naissance du cinéma³²⁸. Nous n'avons pas non plus besoin de rappeler combien toute la réflexion de l'école de Francfort découle d'une préoccupation politique et est intimement liée à l'ascension des régimes totalitaires en Europe³²⁹.

En résumé, à en juger par le commentaire de l'époque, la modernité chamboule les codes et les valeurs, et le cinéma semble beaucoup mieux placé que le théâtre pour répondre aux nouveaux besoins culturels et de représentation des hommes de l'époque. Et c'est sur ce point que nous trouvons que l'analyse de Tiago de Melo Gomes passe à côté d'une dimension fondamentale des défis auxquels les hommes de théâtre doivent faire face, parce que

³²⁴ VIERECK P., *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, New York, Routledge, 2017 ; CHASSAIN-PICHON F., *De Wagner à Hitler: portrait en miroir d'une histoire allemande*, Paris, Passés-composés, 2020.

³²⁵ FAUSTO, B., *O pensamento nacionalista autoritário: 1920 - 1940*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001 ; TRINDADE, H., *La Tentation fasciste au Brésil dans les années trente*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1988.

³²⁶ FREUD S., *Psychologie des masses et analyse du moi*, Paris, PUF, 2010.

³²⁷ LE BON G., *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 2013. Pour une vision panoramique de la formation de cette branche de la psychologie dans le contexte de la modernité, voir MOSCOVICI, S., *L'âge des foules : un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1991.

³²⁸ SAND S., « 1895. Les images, les foules et le cinéma », *Le Mouvement social*, n° 172, 1995, p. 7-19.

³²⁹ KOEPNICK L., *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*, Lincoln, U of Nebraska P, 1999.

l'ascension de nouvelles formes de divertissements urbains – le cinéma, surtout – met en échec le pouvoir politique et social, ce que Jean-Claude Yon appelle la « dramaturgie »³³⁰, qu'artistes et écrivains voulaient attribuer au théâtre. Ce qui se trouve menacé, c'est l'autorité sociale du théâtre, qui apparaît de plus en plus comme un art du passé, tandis que son ennemi représente parfaitement les temps nouveaux :

THÉÂTRE NATIONAL – Très ancien et obsolète divertissement, heureusement remplacé par le cinéma et par les sessions de bambochade. Le carioca préhistorique louait une loge au S. Pedro et y allait avec son épouse, sa progéniture, sa *mucama* et son *moleque*, qui portaient plusieurs outils indispensables pour un travail qui, débutant à 8 heures le soir, d'ordinaire terminait la nuit suivante. L'homme moderne va au cinéma, qui dure une heure, maximum, et là-bas il établit des relations qui éduquent et redressent. C'est pour ça que tout est si éduqué et redressé³³¹.^[332]

En dépit de l'ironie contenue dans ce commentaire, notre intérêt se porte sur l'observation selon laquelle l'homme moderne va au cinéma non seulement pour se divertir, mais aussi pour « établir des relations ». Là, encore une fois, c'est la fonction du théâtre en tant que lieu préférentiel de sociabilité urbaine qui se trouve menacé. À ce propos, revenons aux planches que nous avons abordées plus tôt avec la localisation des théâtres dans les deux villes de notre étude. À Rio de Janeiro, la place Floriano Peixoto est, jusqu'à nos jours, populairement connue sous le surnom de « *Cinelândia* », ce qui était le cas à São Paulo, aussi, pour la région se situant autour du croisement des avenues Ipiranga et São João jusqu'aux années 1970, et cela en dépit du fait que les deux régions étaient les points de plus grande concentration de salles de spectacle, sans compter la présence de ces bâtiments monumentaux, les théâtres municipaux, censés représenter la grandeur et le progrès de la ville. Cela montre combien le cinéma est objet de référence dans le paysage urbain, comme c'était le cas du théâtre au XIX^e siècle.

Même les anciennes demandes des hommes de théâtre concernant la construction de bâtiments monumentaux qui, extérieurement, exprimeraient la « civilisation » du pays et la propre dignité de leur profession, perd du sens à mesure que nous avançons dans le siècle et que les villes brésiliennes adoptent de plus en plus un modèle urbanistique à l'américaine, à partir des années 1920 – décennie qui marque, pour quelques auteurs, le début du processus

³³⁰ YON J., *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012

³³¹ O Paiz, 26/01/1916. *Mucama* fait référence à l'esclave qui, jusqu'au XIX^e siècle, occupait le rôle de femme de chambre. *Moleque* était un très jeune esclave, enfant ou adolescent.

de métropolisation de São Paulo³³² —, avec la verticalisation constructive. Les effets de ce processus sont bien visibles aujourd’hui pour les théâtres municipaux, qui ont beaucoup perdu de leur effet monumental à cause des constructions nettement plus grandes qui les entourent. L’association entre le modèle urbanistique américain et la crise du théâtre est indiquée par un commentaire qui accuse l’impresario Francisco Serrador Carbonnel (1872-1941) de vouloir transformer tous les théâtres en cinémas :

Francisco Serrador, ingénieur reconstruteur des terrains de l’Ajuda, à qui Rio doit son premier sursaut d’urbanisation new-yorkaise, est accusé, par les journaux, d’appliquer des procédés euthanasiques au théâtre national. Souhaitant démontrer la suprématie du cinéma sur le théâtre, il a inventé les spectacles mixtes, dans lesquels on exhibe de super films et de super « *mambembes* ». Il démontrera, ainsi, la nécessité régénératrice de transformer tous les théâtres en cinémas³³³.⁽³³³⁾

Un autre journaliste exprime une plainte en ce sens dans un article intitulé « crise théâtrale », quand circule la rumeur qu’on allait vendre « encore un théâtre pour le transformer en gratte-ciel, qui abriterait un cinéma au rez-de-chaussée³³⁴. »

Le cinéma semble s’insérer beaucoup mieux dans la nouvelle morphologie urbaine. Les salles de projection s’adaptent mieux à la nouvelle morphologie des zones centrales et trouvent refuge dans les nouvelles typologies architecturales qui voient le jour à l’époque, s’installant, par exemple, au rez-de-chaussée des gratte-ciel ou à l’intérieur des galeries commerciales ; elles accompagnent mieux l’expansion de la zone urbaine et bientôt, à côté des somptueux « palais cinématographiques » du centre-ville, une multitude de cinémas de quartier (ou *de bairro*, en portugais) de tailles variées se multiplient dans les zones périphériques, devenant un point de rencontre et de sociabilité de la population locale³³⁵. Les salles de théâtre, d’un l’autre côté, semblent avoir du mal à s’adapter aux temps nouveaux, soit parce qu’elles restent fortement ancrées dans les zones centrales, soit parce que leur installation dans les grands bâtiments à usages multiples, semble plus compliquée³³⁶.

³³² Pour un discussion sur les diverses périodisations possibles, voir MEYER, R., *Metropole e urbanismo: São Paulo anos 50*, Thèse en Aménagement du territoire, Université de São Paulo, 1991.

³³³ *O Malho*, n. 1281, 02/04/1927.

³³⁴ *O Imparcial*, 26/03/1927. « [...] vai ser arrendado mais um teatro para transformar-se em arranha-céu, abrigando no pavimento térreo um cinema. »

³³⁵ SANTORO P., *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*, Dissertation de maîtrise en Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2004 ; LEVY A., « "Art, Luxury, Elegance": Crafting an Aesthetic of Aspiration in São Paulo’s Early Cinemas, » *Journal of Global South Studies*, 38-1, 2021, p. 25–53,

³³⁶ A Rio de Janeiro, le premier cas d’un théâtre situé au rez-de-chaussée d’un bâtiment est le Carlos Gomes qui, après un incendie, est reconstruit et inauguré de nouveau en 1932. Quelques ciné-théâtres se trouvent dans cette situation. C’est le cas, par exemple, du somptueux Santa Helena, à São Paulo (voir CAMPOS C. et J. SIMÕES JÚNIOR, *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*, São Paulo, Editora SENAC, 2006.)

La présence physique elle-même du cinéma semble chambouler la distribution du capital symbolique des divertissements urbains. Abordant le cas de São Paulo, Paula Freire Santoro montre comment les salles de cinéma, ce fruit de la révolution technologique, apparaissent au début du XX^e siècle comme un décor urbain qui représentait le progrès, la ville civilisée, en rupture avec le monde rural ou avec l'ancienne ville provinciale du XIX^e siècle et comme un élément clé de la construction d'un style de vie cosmopolite. C'est par les films, plus que par les pièces de théâtre, que les modes de vie d'autres centres urbains sont véhiculés, l'écran permet de « voyager vers d'autres mondes » et donne la possibilité au public de circuler entre parmi « les citoyens du monde », pour reprendre deux expressions de Paula Santoro³³⁷. C'est l'idée qu'on trouve dans un commentaire de Ruy Barbosa, qui se disait un grand admirateur du cinéma :

[...] le cinéma est le théâtre condensé et rapide. C'est le drame ou la comédie qui a pour fond la réalité, la nature et l'univers dans la variété infinie de toutes ses scènes. Il n'y a pas de coulisses, pas de feinte, pas de mensonges. On n'y fait pas de décors au pinceau, en carton ou en chiffon. Les rivières coulent, les montagnes s'élèvent ; les chutes d'eau sont réelles ; on voit les troupeaux dans les pâturages ; la nature y montre la multiplicité incalculable de ses aspects et l'action humaine s'y produit dans toute la plénitude de son développement. Dans le cinéma, je voyage dans de lointains pays ; je vois des mondes par où il me serait impossible de passer ; je vais dans les déserts de l'Afrique, jusqu'aux glaciers polaires, je pénètre dans les profondeurs de nos forêts, je suis avec les hommes de toutes les nationalités et de toutes les races ; je contemple l'attitude, l'action de toutes les traditions et je regarde des scènes dont la grandeur remplit l'âme d'une impression de consolation. Dans le cinéma je vois, j'apprends, j'acquiers, en quelques instants, une expérience que, pendant plusieurs années, je ne pourrais pas accumuler^{338, [334]}

En résumé, non seulement le cinéma est un concurrent pour le théâtre, mais il y déstabilise aussi toutes les certitudes sur lesquelles artistes et hommes de lettres avaient créé tout un discours concernant l'importance des arts du spectacle pour la nation et la société. D'où la notion de crise, qui est plus profonde que celle de décadence, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'une question concernant la qualité des spectacles ou la quantité de pièces à l'affiche, mais aussi d'un sujet qui met à mal la fonction sociale du théâtre. Une crise qui, pour beaucoup, peut trouver une correspondance dans une crise civilisationnelle, non seulement parce que nous entrons dans l'ère technique, mais aussi parce que le passage de la

³³⁷ SANTORO P., *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo...*, op. cit., p. 15-17.

³³⁸ *Careta*, n. 616, 10/04/1920.

suprématie du théâtre au cinéma correspond au passage à une nouvelle hégémonie culturelle, alors que les États-Unis détrônent la France comme principale référence pour les citoyens brésiliens, et ses produits – non seulement le cinéma, mais aussi la musique, toujours appuyée sur des supports créés par la révolution technique, l'industrie phonographique, dans ce cas – envahissent le marché local. En ce sens, culture américaine et industrialisme sont intimement liés, ce qui, du point de vue culturel, pourrait ressembler à une déchéance civilisationnelle :

Quelles manifestations de l'art nous arrivent de la grande patrie nord-américaine ? La cinématographie ? Celle-ci est beaucoup plus une preuve de développement industriel que la révélation d'un art. Les usines de films nord-américaines sont de prodigieuses organisations commerciales et industrielles, elles ont pour but les profits fabuleux qu'elles obtiennent, et elles ne soignent la facture de leurs films que pour obtenir plus de profits. C'est une démonstration formidable du développement matériel³³⁹.^[335]

À cela, l'auteur de ce commentaire oppose « la France, comme exemple, [qui] est une civilisation qui a atteint son apogée³⁴⁰. » Et, dans ce diagnostic les hommes de lettres brésiliens ne sont pas seuls : Firmin Gémier (1869-1933), pendant une tournée aux États-Unis en 1925, alors qu'il était directeur du théâtre de l'Odéon, donne son opinion sur la « crise » du théâtre américain et ses commentaires sont reproduits dans la presse brésilienne, dans un article où il n'est pas clair de savoir ce qui est une citation littérale de Gémier et ce qui est l'opinion du journaliste :

[...] D'une certaine manière, le grand mal qui affecte le théâtre yankee est le même, bien qu'en plus petites proportions, qui touche le théâtre des autres pays américains. Le théâtre français – dit Gémier – est protégé artistiquement par une muraille de traditions classiques. Bien que le matérialisme montre sa force envahissante dans tous les pays du monde, il ne délogera jamais les valeurs artistiques des pays comme la France et l'Allemagne de ses valeurs artistiques. Dans ces pays, la tradition artistique gravite d'une manière puissante et l'esthétisme est profondément enraciné dans la conscience du public, des auteurs, des interprètes et des autres éléments qui intègrent l'institution dramatique.

Dans les pays nouveaux, comme l'Amérique du Nord, le matérialisme au détriment de l'esthétisme est parfaitement compréhensible. Pour créer une tradition artistique et un patriotisme esthétique il est exigé un esprit de sacrifice qui n'existe plus à

³³⁹ *A Máscara*, 1, 2, 29/04/1927, cité par GOMES, T., *Um espelho no palco...*, *op. cit.*, p. 60.

³⁴⁰ *Ibid.* « A França, como exemplo, é uma civilização que atingiu o seu apogeu. »

notre époque. La préoccupation de l'argent est aujourd'hui plus forte que celle de la gloire³⁴¹.^[336]

Et pourtant, en dépit de ce commentaire de Gémier, nous voyons qu'en France, aussi, artistes et homes de lettres ne cessent de se plaindre de la crise³⁴². Par conséquent, la « crise théâtrale » ne se limite pas au Brésil, mais semble être une préoccupation généralisée à l'échelle globale, ce dont les hommes de théâtre brésiliens avaient bien conscience.

Une crise mondiale.

En fait, dès lors que l'on discute la question, nombreux sont les commentaires qui soulignent que « la crise, d'ailleurs, est générale ; tous les pays en souffrent³⁴³, » ou que « la crise du théâtre est un phénomène universel³⁴⁴. » À cela, correspondent les nombreux articles sur la crise du théâtre dans d'autres pays de la planète. Il est question, par exemple, de New York, où « le théâtre passe en ce moment par une situation difficile », tandis que « le cinéma voit, à chaque jour, grandir sa popularité³⁴⁵. » En Angleterre, « tous les théâtres sont en train de fermer à cause du manque de public et du développement croissant du cinéma, conduisant à une crise théâtrale³⁴⁶. » La « crise théâtrale en Russie » attire l'attention d'un journaliste, qui regrette que « le théâtre traverse, en ce moment, partout, une terrible période de crise³⁴⁷. » Parfois, on parle de crises plus spécifiques, comme la « crise du théâtre léger en Espagne³⁴⁸, » ou « la crise du théâtre à Barcelone³⁴⁹. »

Le débat d'ailleurs est reproduit dans les journaux brésiliens : on relaie des nouvelles, par exemple, d'une réunion de professionnels à Rome pour trouver une solution pour la « crise du théâtre italien³⁵⁰, » ou on reproduit une enquête réalisée par le critique théâtral de *La Nación* auprès des « gens de théâtre pour savoir les causes de la crise scénique actuelle³⁵¹. » Ce qui se passe dans d'autres pays peut servir d'exemple au Brésil : « Ce que nous apprend

³⁴¹ *Gazeta de Notícias*, 24/01/1925.

³⁴² Voir GOETSCHEL P., *La « crise du théâtre »...*, op. cit., ouvrage qui a servi d'inspiration à plusieurs conclusions de ce chapitre.

³⁴³ *O Imparcial*, 20/03/1927. « A Crise, aliás, é geral ; todos os países sofrem-na. »

³⁴⁴ *Gazeta de Notícias*, 16/11/1927. « A crise do teatro é um fenômeno universal. »

³⁴⁵ *Jornal do Brasil*, 18/07/1923. « O teatro passa neste momento por uma situação difícil. O cinema vê, cada dia, crescer a sua fama. » nbm

³⁴⁶ *Correio da Manhã*, 18/07/1922. « Todos os teatro estão sendo fechado, devido à falta de público e ao crescente desenvolvimento do cinema, resultando daí uma crise teatral [...] »

³⁴⁷ *Gazeta de Notícias*, 15/07/1925. « A crise teatral na Rússia. / O teatro atravessa presentemente, por toda parte, um terrível período de crise. »

³⁴⁸ *Gazeta de Notícias*, 16/12/1925. « Crise do teatro ligeiro na Espanha. »

³⁴⁹ *Theatro & Sport*, 14/06/1924. « A crise do teatro em Barcelona »

³⁵⁰ *Gazeta de Notícias*, 22/02/1924. « Crise do teatro italiano. »

³⁵¹ *Correio da Manhã*, 24/05/1929. « [...] entre gente de teatro para saber as causas da crise cênica atual. »

Buenos Aires » est le titre d'un article sur la crise théâtrale et lyrique en Argentine³⁵². Les périodiques semblent toujours attentifs aux solutions proposées ailleurs, comme quand on observe que « le gouvernement allemand a pris, récemment, une mesure intéressante, pour conjurer la crise théâtrale³⁵³ » qui a laissé un grand nombre d'artistes au chômage : financer des compagnies itinérantes pour faire des tournées en province. Même la Norvège est objet d'intérêt, parce que « la municipalité d'Oslo subventionnait le Théâtre National norvégien avec 125.000 couronnes, tirées des impôts sur l'exploitation cinématographique³⁵⁴. »

La France, bien évidemment, n'échappe pas à l'intérêt des hommes de théâtre et la situation du théâtre parisien et de sa « crise » est souvent une question dans la presse brésilienne. On reproduit, par exemple, l'opinion de Louis de Sidaner (1898-1985) sur la crise du théâtre léger à Paris qui, selon le critique, est due à l'américanisation des spectacles musicaux, avec l'adoption du jazz, d'actrices et de choristes presque dénudées, souvent anglaises et américaines. La solution serait de « restaurer l'art et l'élégance » et de montrer « quelque chose d'authentiquement français³⁵⁵ ». Ce commentaire reproduit deux *topos* fréquents dans le débat sur la crise du théâtre en France de l'après-Guerre : celui de l'immoralité, d'abord, ainsi que celui de l'identité nationale, qui apparaît étroitement imbriqué dans le premier, et correspondrait à la peur de voir la culture nationale dépassée par l'invasion étrangère³⁵⁶.

L'identité nationale se trouve menacée en Espagne, aussi. La crise toucherait particulièrement le « *género chico* », ce sous-genre de la zarzuela qui serait « le théâtre national par excellence et dans lequel se révèlent le mieux certains aspects des costumes populaires³⁵⁷. » La cause en reviendrait au cinéma, parce que les premières comédiennes seraient mieux payées et auraient moins de travail pour chanter et danser dans les cinémas que pour jouer dans les théâtres, ce qui occasionnerait la ruine des imprésarios et des troupes.

Par conséquent, sous-jacente à l'idée de crise, c'est l'identité nationale qui se trouve menacée par la mondialisation. Pour le journaliste du *Correio da Manhã*, la cause de la crise est la « décadence de ce qui est à nous et l'invasion de l'étranger, dans tous les genres³⁵⁸. »

³⁵² *O Paiz*, 03/09/1925. « O que nos ensina Buenos Aires. »

³⁵³ *Gazeta de Notícias*, 01/07/1927. « O governo alemão tomou, há pouco, uma medida interessante, para conjurar a crise teatral [...] »

³⁵⁴ *Gazeta de Notícias*, 16/11/1927. « [...] a municipalidade Oslo subvencionava o Teatro Nacional norueguês com 125.000 coroas, arrandas aos impostos da exploração cinematográfica. »

³⁵⁵ *Correio da Manhã*, 27/11/1929. « [...] restaurar a “arte e a elegância” [...] qualquer coisa de genuinamente francês [...] »

³⁵⁶ GOETSCHER, P., *La « crise du théâtre »...*, *op. cit.*, p. 255-261.

³⁵⁷ *Gazeta de Notícias*, 16/12/1925. « [...] o teatro nacional por excelência e no qual melhor se revelam certos aspectos dos costumes populares. »

³⁵⁸ *Correio da Manhã*, 26/12/1926. « A decadência do que é nosso e a invasão dos estranhos, em todos os gêneros. »

L'écrivain portugais Julio Dantas (1876-1962) fait part d'une préoccupation semblable concernant le théâtre de son pays :

La croissance du goût pour le cinéma et pour le genre du « music-hall », s'il est certain qu'il n'a pas réussi à tuer le théâtre, a créé pour autant, au Portugal, comme partout, la crise du théâtre [...]. À l'exception des fantaisies et des revues de l'année, qui, bien que contenant matériel suggéré par les « sketches » parisiens du Palace et du Casino de Paris, peuvent être considérées comme des originaux portugais, presque toutes les œuvres représentées avec succès dans les théâtres de Lisbonne sont des traductions ou adaptations de pièces françaises, espagnoles, et allemandes³⁵⁹.^[337]

En résumé, dès lors qu'on parle de crise, on semble plus que conscient qu'il s'agit d'un phénomène universel, ce qui constitue une première différence significative entre le débat tel qu'il se présentait au XIX^e siècle et la façon dont les agents s'expriment dans les premières décennies du XX^e siècle. Tandis que la « décadence » est celle du théâtre *national*, surtout, et que les autres pays sont évoqués plutôt pour établir un contraste entre la vigueur de leurs arts scéniques et la pauvreté de la scène nationale, la crise est plutôt celle du théâtre tout court.

De la décadence à la crise : ruptures et continuités.

Le débat sur la crise se situe, sans doute, dans la continuité de celle de la décadence : on reprend presque tous les *topos* que nous avons déjà vus dans la première partie de cette thèse, ainsi que dans ce premier chapitre de la deuxième partie. De même, nous notons qu'il y a un certain intérêt dans le débat en soi : « la crise du théâtre est une “*blague*” que l'on raconte pour remplir les colonnes des journaux et faire grandir l'intérêt du public autour d'une certaine Compagnie³⁶⁰ », écrit l'auteur de la colonne *Rabo de Galo* du *Diário Nacional*, de São Paulo.

Pour un certain Mari Noni, que Giron affirme être un pseudonyme de Mário Nunes³⁶¹, « la crise théâtrale est une invention des journaux. Si elle existait vraiment, personne ne penserait à de nouvelles entreprises, et celles-ci apparaissent tous les jours³⁶². » Curieusement, c'est le même Mário Nunes qui discute, deux ans plus tôt, l'importance de la critique pour

³⁵⁹ *Correio da Manhã*, 16/12/1928.

³⁶⁰ *Diário Nacional*, 17/06/1928. Mot en italique en français dans l'original. « A crise do teatro é uma “*blague*” que se conta para encher colunas dos jornais e fazer crescer o interesse do público, em torno de determinada Companhia. »

³⁶¹ GIRON L., *Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 18.

³⁶² *O Malho*, 09/06/1928. « A crise teatral é uma invenção dos jornais. Se de fato, existisse, ninguém pensaria em novos empreendimentos, e estes surgem todos os dias. »

résoudre la crise, tout en reprenant un vocabulaire que nous voyons depuis le XIX^e siècle, celui des sciences biologiques et de la maladie. Du coup, il nous renseigne un peu sur un possible intérêt des journaux dans le débat sur la crise, particulièrement de la critique, qui y trouvent une manière de justifier leur importance :

L'obligation, que nous avons, de chercher remède pour les maux, nous oblige à tout creuser, à tout analyser [...] Ce n'est pas autrement que procèdent ceux qui, dans les laboratoires, cherchent patiemment, mais passionnément, la cause d'épouvantables maladies... Parfois, ils accusent, avec tapage, d'inexperts microbes qu'ils ont réussi à isoler ; ils indiquent la manière de les exterminer, ce qu'ils recommandent est scrupuleusement observé, mais l'humanité continue à être frappée par ces mêmes maladies³⁶³.^[338]

Toutefois, en regardant de près les discours des agents, nous notons quelques nuances par rapport à la manière dont on discutait de la décadence au XIX^e siècle, outre le caractère plus universel du débat, ce qui, nous voulons le montrer, est un indice d'un nouveau rapport au spectacle et à la profession artistique. Ce sera une question sur laquelle nous reviendrons dans les prochains chapitres.

Or, nous avons vu que le discours sur la décadence apportait, quand même, une promesse d'un futur plus brillant : on discute des solutions, on lance des projets et, surtout, on appelle les hommes de théâtre à l'union. C'est ainsi, que la régénération de la scène sera possible. Tout cela continue à être vrai dans la première moitié du XX^e siècle, mais la question semble plus compliquée maintenant, avec le cinéma. Tous les commentateurs sont d'accord sur un point : la donne a changé, de sorte que les propos évoquant la nécessité de « régénérer » le théâtre sont insuffisants face aux nouveaux défis auxquels les hommes de théâtre doivent faire face, puisque le retour à une situation antérieure, à une « âge d'or », est impossible.

Pour quelques-uns, si l'autorité sociale et le pouvoir politique du théâtre semblent irrémédiablement compromis, on peut quand même essayer de sauver son pouvoir symbolique. Ici, l'opposition entre la tradition dramatique et l'aura de la représentation, d'un côté, et le caractère technique ou mécanique, voire industriel, du cinéma, de l'autre côté, bat son plein et correspond à une opposition entre une culture d'élite et une culture de masse. L'argumentation de Leopoldo Fróes va dans ce sens, dans une espèce de compte-rendu du livre *Ideias de outros*, du critique portugais Eduardo Scarlatti (1898-1990) :

Son chapitre sur le théâtre et le cinéma pose la question dans ses bons termes. Sacha Guitry avait déjà rencontré la formule : « *Le théâtre est pour les "élites" et le*

³⁶³ *Para Todos...*, n. 400, 1926.

cinéma pour les foules. » Scarlatti, dont je ne sais s'il connaît la citation de Sacha, nous cite l'idée de Bergson : « *Le mécanisme de l'intelligence est cinématographique.* »

Et il fait alors un commentaire : « *Le cinéma n'est plus que la satisfaction de l'esprit sans nécessité de culture. C'est la succession d'images par le mécanisme électrique au lieu du mécanisme intellectuel. Comment classe-t-on, en général, l'intelligence des individus ? Par la rapidité avec laquelle le mécanisme de nos mots crée une succession d'images – projections par instantanés d'une action continue sur l'esprit. C'est seulement à l'ignorance et aux intelligences pauvres que sont nécessaires les sons et les gestes imitatifs – la sensation comme système de perception*^{364, [339]}

C'est la même idée qui est contenue dans l'anecdote publiée par l'auteur Victorino de Oliveira, qui raconte l'exaspération de son ami Fernando à la sortie d'une représentation d'une pièce de Labiche : il est indigné parce que le même public qui remplit les salles de cinéma pour regarder les films de Pina Menichelli (1890-1984) ou les séries de la Fox Films, laisse presque vide le théâtre, ce qui serait horrible pour la civilisation du pays et une menace pour le « vrai théâtre ». Mais Victorino se montre rassurant :

– Laisse les films. Il faut que le public s'aperçoive que, le cinéma étant moins cher que le théâtre, le cinéma est, par rapport au théâtre, à la même distance qu'un gramophone par rapport à la voix d'un ténor, bien que ce soit le ténor qui ait chanté pour le gramophone. L'art, par la mécanique, n'est qu'une industrie. Le cinéma est la grande industrie de l'art de représenter. Ainsi, seuls les esprits éduqués peuvent comprendre la différence et faire le choix.

Éduquons le public au lieu de le stigmatiser à cause de son mauvais goût.

Après tout, c'est le public qui paie, et celui qui paie a le droit de choisir...

Fernando m'a presque foudroyé du regard et moi, pour fuir sa colère, j'ai trouvé refuge dans un cinéma^{365, ... [340]}

La morale de l'anecdote est ambiguë : bien que l'auteur suggère une distinction de public entre cinéma et théâtre, lui-même, qui était un auteur dramatique, finit par trouver refuge dans un cinéma, ce qui suggère que les frontières entre les deux arts n'étaient pas si étanches. Puis, il y a de la part de l'auteur une certaine impassibilité, une indifférence par rapport au sort du théâtre face au cinéma : si la majorité du public préfère celui-ci, le repli sur soi est la seule solution pour l'art dramatique, qui conserve quand même son pouvoir symbolique. Une solution qui, pour autant, n'est pas bien acceptée par son ami.

³⁶⁴ *Gazeta de Notícias*, 01/07/1927. Italiques dans l'original.

³⁶⁵ *A Notícia*, 12/12/1916.

Pour ceux qui ne sont pas prêts à abandonner le champ au cinéma, il faut trouver des solutions. Mais, encore une fois, puisque la « régénération », le retour en arrière, n'est pas possible, il est nécessaire de faire quelque chose en plus : il faut changer le théâtre :

La crise du théâtre perdure. Et il reste peu d'espoir que quelque chose change et éloigne les difficultés qui, chaque jour, s'accroissent. Ce qu'on peut déduire des circonstances, c'est que les expédients utilisés pour juguler la crise n'obtiendront pas de grands résultats. Au maximum on pourra reporter l'heure finale qui, tôt ou tard, sonnera pour le théâtre. Le cinéma est venu augmenter les hordes qui s'opposent au sauvetage du théâtre, et, selon les préférences du public, il constitue un adversaire capable de compromettre sérieusement toute tentative de secours. Le théâtre est resté trop longtemps arrêté, sans transfusion de sang capable de lui revigorer l'organisme. Il n'a pas évolué et il est resté circonscrit à un cadre étroit d'idée, tandis que d'autres formes d'art se sont déployées, et ont atteint de grandes projections, conquérant des domaines méconnus. Le cinéma agit franchement sur le domaine du théâtre et celui-ci, qui lui a cédé les premiers pouces de terrain, ne tardera pas à lui céder tout le domaine. [...]

Il n'y a pas d'autre solution. C'est « changer ou mourir », selon la formule dannuzienne³⁶⁶.^[341]

Le problème, c'est que le théâtre, au contraire du cinéma, ne répond plus aux demandes de son temps, comme l'écrit Gustavo Barroso (1888-1859) :

Les journaux cariocas ne cessent de crier que le théâtre national est en crise et chaque jour cette crise devient plus grave. Ce n'est pas seulement au Brésil qu'on observe ce phénomène. C'est dans le monde entier. Le théâtre partout, même en France, où il maintient une apparence victorieuse, se trouve gravement malade. Le journaliste polonais Zygmunt Tonecki, qui a étudié la question en profondeur, a écrit : « Le théâtre, avec son bagage verbal et sa routine, ne correspond plus à l'esprit du temps. Le spectateur fatigué de mots souhaite le mutisme et les impressions visuelles, abandonnant le théâtre pour le cinéma ». [...] Pourtant, l'envie du mutisme n'est pas exacte. La preuve nous l'avons dans le succès du cinéma parlé dans tous les pays de langue anglaise.

En vérité, toute la maladie du théâtre vient, de près ou de loin, de la concurrence cinématographique. Cela, parce celle-ci est le progrès et celui-là la routine. Avec l'ajout de l'éclairage électrique seulement, le théâtre de nos jours est le même qu'au bon temps du romantisme. Et tant que le théâtre ne trouvera pas un moyen d'être en accord avec notre époque, éminemment technique, il ne sortira pas du marasme dans lequel il se trouve.

³⁶⁶ *Jornal do Brasil*, 04/08/1929.

D'où le mouvement qui s'engage dans toute l'Europe pour la modernisation du théâtre, où on s'allie aux décorateurs, aux ingénieurs et aux architectes. [...]

Des dizaines d'idées, chacune plus osée, ont été mises en pratique dans plusieurs pays d'Europe avec le but de moderniser tous les procédés théâtraux, les unes sont le produit de fantaisies inquiètes, les autres, d'imaginations apocalyptiques, tandis que d'autres sont issues de la technique consommée. Les innovateurs du théâtre moscovite ont déjà supprimé le rideau. La rampe a été détruite par les Viennois. En Europe centrale, l'opinion générale, c'est d'en finir avec l'ancienne division du théâtre entre salle de spectacle et scène. [...]

Il ne manque pas de médecins, on le voit, au chevet du théâtre moribond. Il reste à savoir si leur abondance ne sera pas préjudiciable³⁶⁷...^[342]

Le piquant de ces deux dernières citations, c'est qu'on observe que, dans les années 1920, non seulement on était arrivé à la conclusion qu'il fallait changer le théâtre, mais on était tout à fait conscient des essais de réforme de la scène qui étaient en cours en Europe. Cependant, à en juger par le discours historiographique, le Brésil serait resté à l'écart de cette rénovation pendant quelques décennies.

Un théâtre prémoderne ? Retour sur l'historiographie.

Pourtant, l'historiographie sur le théâtre brésilien date des années 1940 l'apparition d'un théâtre « moderne » au Brésil. Pour Sábato Magaldi, le tournant décisif se situe en 1943, quand *Os Comediantes* représentent *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, au Théâtre municipal de Rio de Janeiro, avec mise-en-scène du Polonais Zbigniew Ziembinski (1908-1978). Selon le critique, c'est à ce moment que,

en modifiant le panorama brésilien, dans lequel l'interprète principal assurait le prestige populaire de la représentation, indépendamment du texte, du reste de la troupe et des accessoires, *Os Comediantes* donnèrent au metteur en scène le rôle de vedette. Dans cette réforme, notre théâtre cherchait, encore une fois, avec un certain retard, à remettre les pendules à l'heure de ce qui se pratiquait en Europe³⁶⁸.^[343]

Pour le critique, c'est à ce moment que le théâtre brésilien « s'universalis[e] à la manière des autres arts modernes, et Nelson Rodrigues représent[e] pour la scène ce que Villa Lobos a

³⁶⁷ *Fon Fon*, ano XXIV, n. 18, 03/05/1930.

³⁶⁸ MAGALDI S., *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, DIFEL, 1962, p. 193. Sur les *Comediantes*, voir XAVIER R., *Os Comediantes: da gênese à formulação do teatro do futuro (1938-1942)*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, 2020.

apporté à la musique, Portinari à la peinture, Niemeyer à l'architecture et Carlos Drummond de Andrade à la poésie³⁶⁹. »

D'autre part, Décio de Almeida Prado, bien que reconnaissant la contribution des *Comediantes* et d'autres initiatives, entre les décennies 1920 et 1940, dans l'actualisation esthétique de la scène brésilienne, voit dans l'apparition du *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), en 1948, la consolidation d'un théâtre moderne dans le pays. Dans ce cas, « la différence [par rapport à d'autres initiatives des années antérieures] concernerait surtout en ce qui concerne le caractère de l'entreprise, qui consistait en une économie interne plus parfaite et en un considérable saut quantitatif³⁷⁰ » : au lieu d'un seul metteur au scène – ou de son homologue prémoderne qui prévalut jusqu'aux années 1930 au Brésil, le répétiteur –, la troupe comptait avec la collaboration de plusieurs, qui alternaient à la tête des productions ; une troupe élargie garantissait la représentation d'un répertoire assez éclectique, qui mélangeait anciens et modernes, grands classiques et pièces qui satisfaisaient le goût populaire, toujours avec une mise en scène très soignée. Et c'est ainsi que « le Brésil sortait de son cocon, se mettait à jour et s'internationalisait, connaissant des auteurs aussi divers que Sophocle et William Saroyan, Oscar Wilde et Schiller, Gorki et Noel Coward, Arthur Miller et Pirandello, Goldoni et Strindberg, Ben Jonson et Anouilh³⁷¹. » En revanche, les années 1920 et 1930 seront marquées par la continuité d'une tradition déjà épuisée, même si quelques progrès sont faits :

Mais on n'avait pas touché à l'essentiel, à la manière qu'a le théâtre de se voir, dans sa relation à lui-même et celle au public. On insistait avec les mêmes méthodes de mise en scène, la même routine de travail, la même hypertrophie de la comicité, la même prédominance de l'acteur, le même asservissement à la billetterie. [...] Si l'on souffrait d'un mal, celui-ci était l'excès de professionnalisme, dans le sens d'un théâtre conçu exclusivement comme un moyen de vie [...]. Dramaturges, interprètes et spectateurs formaient un cercle qui aurait été parfait, comme il l'avait été pendant des décennies, s'il n'était pas épuisé, déjà en état de pré-agonie³⁷².^[344]

³⁶⁹ MAGALDI S., « A peça que a vida prega, » dans RODRIGUES, N., *Teatro completo*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 22. « [...] se universalizava à maneira das outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representava para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia. »

³⁷⁰ PRADO D., *O teatro brasileiro moderno* São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988, p. 43. « A diferença seria antes de caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo. »

³⁷¹ *Ibid.*, p. 44. « O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sófocles e William Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Bem Jonson e Anouilh. »

³⁷² *Ibid.*, p. 37.

En résumé, Décio de Almeida Prado situe la modernité du théâtre brésilien à partir du moment où les innovations esthétiques trouvent refuge dans une compagnie organisée comme une entreprise « moderne », inaugurant une nouvelle routine de travail qui s'établit dans le théâtre brésilien dans les décennies suivantes. C'est le chemin emprunté par Tânia Brandão pour expliquer les conditions d'existence d'une compagnie comme le *Teatro dos Setes* : pour l'auteure, c'est le TBC qui a promu « l'institutionnalisation de la scène moderne », parce que c'est à partir de ce moment, que le « moderne est devenu la ligne dominante du marché³⁷³. »

En ce sens, l'irruption de la modernité dans le théâtre brésilien « n'est pas le résultat d'une évolution normale dans son activité, mais la consolidation d'une série de mouvements et d'initiatives de caractère révolutionnaire, contre la médiocrité ambiante, » selon Gustavo Dória, lui-même un des membres des *Comediantes*, pour qui le TBC, à São Paulo, et *Os Artistas Unidos*, à Rio de Janeiro, donnent concrétude aux « sursauts rebelles » des décennies précédentes par quelques postulats, à savoir, « le sérieux dans la production d'un spectacle par le choix d'un bon texte (envisagé commercialement), un metteur en scène compétent et des professionnels capables d'offrir au public une démonstration d'unité absolue³⁷⁴. »

Somme toute, la modernité théâtrale s'installerait avec une nouvelle organisation de l'entreprise théâtrale, qui donnerait des spectacles selon une esthétique moderne, dont la conception reviendrait à la figure du metteur en scène, qui remplace celle, archaïque, du répétiteur. La référence de cette modernité serait, bien évidemment, le théâtre européen, dont l'histoire aurait établi le chemin que le théâtre brésilien devrait emprunter pour obtenir le statut de moderne. Ce qui ne serait pas le cas encore dans les années 1920, en dépit de quelques essais. La preuve de ce retard, serait l'exclusion du théâtre des préoccupations de l'avant-garde moderniste de São Paulo, mouvement qui marque de son sceau toute la pensée et la culture brésiliennes jusqu'à nos jours, en plus d'être une référence incontournable de toute production artistique brésilienne postérieure. Particulièrement frappante est l'absence des arts de la scène dans la Semaine d'art moderne de 1922, qui se déroula entre le 13 et le 17 février au Théâtre Municipal de São Paulo, moment consacré par les discours postérieurs comme moment majeur de rupture.

³⁷³ BRANDÃO T., *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2002, p. 53. « [...] o moderno tornou-se a linha dominante do mercado [...] institucionalização da cena moderna no Brasil [...] »

³⁷⁴ DÓRIA G., *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 117. « [...] não é fruto de uma evolução normal dentro de sua atividade, porém, a consolidação de uma série de movimentos e iniciativas de caráter revolucionário, contra a mediocridade ambiente. [...] seriedade de propósito na montagem de um espetáculo através da escolha de um bom texto (encarado comercialmente, um diretor competente e profissionais responsáveis capazes de oferecer ao público uma cabal demonstração de unidade. »

Il est vrai que quelques auteurs ont essayé de trouver des liaisons entre le mouvement moderniste et le théâtre. Décio de Almeida Prado, dans un autre texte³⁷⁵, cite quelques réalisations des modernistes concernant la scène : l'activité critique de Antonio de Alcantara Machado (1901-1935) et les pièces d'Oswald de Andrade (1890-1935) – notamment *O rei da vela*³⁷⁶, écrite en 1933 et publiée en 1937, mais qui ne sera mise en scène qu'en 1967 –, événements qui montrent que le théâtre n'était pas complètement absent de la Semaine d'art moderne, même si le critique reconnaît le retard brésilien. Pour Ferdinando Martins³⁷⁷, il s'agit de « fils », auxquels l'auteur ajoute la construction du Théâtre municipal de São Paulo, qui effectivement lie la Semaine de 22 à la modernisation du théâtre brésilien, des fils qui ne formeraient pas un tissu homogène, pourtant.

D'autres approches cherchent le théâtre dans le modernisme au-delà des réalisations esthétiques du groupe qui a animé la Semaine de 22, comme Christina Riego³⁷⁸, qui analyse le débat sur le théâtre dans les revues modernistes. Giuliana Simões, de son côté, avance comme argument que les essais que nous avons dès les années 20 « concrétisent »³⁷⁹, effectivement, le modernisme théâtral dans sa plénitude artistique : selon l'auteure, indépendamment de leur réception par la critique et du succès de la billetterie, ces initiatives ont de la valeur en tant que propositions esthétiques dissonantes, dont le langage représente une rénovation, qui répondent aux défis et questions pertinentes aux « horizons d'attente » de l'époque³⁸⁰. Toutefois, nous ne comprenons pas quelle est la différence fondamentale de la perspective de l'auteure par rapport aux travaux qui lui ont succédé, puisqu'elle limite sa thèse à l'étude de quelques essais qui eurent lieu dans les années 1920 et 1930. Or, ceux-ci n'étaient pas inconnus des autres auteurs, qui mentionnent dans leurs travaux les « précurseurs » de cette époque, qui, pour autant, n'arrivèrent pas à faire système. À la fin, nous avons l'impression d'arriver à une simple querelle concernant la conception de l'idée de modernisme.

³⁷⁵ PRADO D., « O teatro e o modernismo, » dans *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 15-39). Fred M. Clark (« Relações impermanentes: Texto e espectador no teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, » *Travessia*, n° 28, 1994, p. 105-23) met en relation la dramaturgie d'Oswald de Andrade avec celle de Nelson Rodrigues. Sur le théâtre d'Oswald de Andrade, voir GARDIN C., *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*, São Paulo, Annablume, 1993 ; CURY J., *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*, São Paulo, Annablume, 2003.

³⁷⁶ Pour Magaldi, *O rei da vela* « representa l'exemple inaugural d'un théâtre connu selon les principes du modernisme. » (MAGALDI S., *Moderna dramaturgia brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 3.)

³⁷⁷ MARTINS F., « O palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22, » *Revista USP*, n° 94, 2012, p. 83-92..

³⁷⁸ RIEGO C., *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*, Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2008.

³⁷⁹ JAUSS H., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

³⁸⁰ SIMÕES G., *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*, Thèse en Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2009, p. 13.

En résumé, le panorama qui reste du théâtre brésilien des années 1920 est celui de la permanence de pratiques archaïques, en dépit de quelques essais qui n'arrivent pas à bousculer profondément les habitudes du milieu théâtral. C'est seulement dans les années 1940 que le théâtre moderne s'installe définitivement. Et pourtant, cette permanence supposée semble être en contradiction avec le débat sur la crise du théâtre, dans lequel les participants semblent avoir conscience de la nécessité de changer le théâtre pour l'adapter aux demandes des temps nouveaux. Mais le théâtre est-il vraiment resté immobile pendant toute cette décennie ? Ou peut-être l'historiographie est-elle passée à côté de quelque chose ?

Chapitre 5 – Les transformations du théâtre brésilien dans les années 1910 et 1920.

Nous pensons qu'un problème dans ces travaux revient au fait que le monde du spectacle n'est toujours abordé que partiellement : soit la dramaturgie, soit l'esthétique de la mise en scène, soit l'organisation de la troupe. Dans tous les cas, est implicite l'idée que le théâtre brésilien devrait avoir suivi le théâtre européen – français, en particulier –, qui sert de référence quand on parle de modernité théâtrale. Toutefois, la lecture que les critiques brésiliens ont faite de l'histoire du théâtre occidental est faussée par une vision partielle de la réalité, résultat d'une mémoire qui met en avant les grandes ruptures et une ligne narrative qui privilégie le théâtre « d'art » et ses héros. Or, même en France, des figures comme André Antoine et Jacques Coupeau occupent une « place socialement et économiquement seconde dans l'espace théâtral » de la première moitié du XX^e siècle : ils « dirigent un nombre limité de théâtres et se heurtent à d'autres groupes qui bénéficient d'une plus grande légitimité comme les comédiens et les auteurs dramatiques¹, » tandis que les théâtres subventionnés – la Comédie-Française, en particulier –, ainsi que les institutions publiques comme le Conservatoire, restent des bastions du traditionalisme². C'est seulement après 1945 que les metteurs en scène occupent progressivement une place majeure, et d'abord dans les nouvelles institutions du théâtre public mis en place après la guerre – comme les théâtres nationaux (TN), les centres dramatiques nationaux (CDN) et des événements tels que le Festival d'Avignon –, qui marquent une nouvelle réorientation de la relation entre l'État et le monde du spectacle³ et qui auront pour directeurs Jean Vilar, Patrice Chéreau, Roger Planchon...

Pour Serge Proust⁴, l'affirmation de la place du metteur en scène – qui arrive à trouver une légitimité auprès de la presse, qui a tendance à privilégier le théâtre public et dont la critique consacre cette figure comme le principal créateur du spectacle – n'a rien d'évident et elle est le résultat « d'un travail social de définition et de délimitation⁵, » processus qui n'est pas exempté de conflits, comme l'attestent les dénonciations d'autres agents, comme les dramaturges et les comédiens, qui reprochent aux metteurs en scène de monopoliser postes et financements.

¹ PROUST S., « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre », *Sociologie du Travail*, v. 43, n° 4, 2001, p. 471.

² GUERIN J., *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 50-55.

³ ABIRACHED R., « Le théâtre français du XX^e siècle – introduction générale, » dans *Le théâtre français du XX^e siècle: histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Avant-scène théâtre, 2011, p. 24-26.

⁴ PROUST, S., « Une nouvelle figure de l'artiste... », art. cit., p. 472.

⁵ BOLTANSKI L., *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 82..

Or, si, au Brésil, les personnages qui ont consacré cette idée de modernité théâtrale autour de la figure du metteur en scène n'ont pas exercé eux-mêmes, primordialement, cette fonction, il est évident qu'ils sont des bénéficiaires des changements structurels du champ intellectuel et médiatique des années 1930 et 1940 qui accompagnent l'irruption de la « modernité » théâtrale. Nous avons déjà mentionné la participation de Gustavo Dória au groupe *Os Comediantes*, ce qui fait de lui un agent directement impliqué dans la narration qu'il construit autour de la modernisation du théâtre brésilien. Mais l'engagement de Dória avec la scène ne se résume pas à cette troupe amateur. Il fut un influent critique à partir des années 1940 et un des fondateurs, en 1958, du *Círculo Independente de Críticos Teatrais* (CICT), cercle qui réunissait de jeunes critiques qui prêchaient de nouvelles bases pour l'exercice de la critique théâtrale professionnelle, en rupture avec les « vieux » critiques de l'*Associação Brasileira de Críticos Teatrais* (ABCT)⁶, et qui trouve dans l'élection de *Vestido de Noiva* comme moment inaugural du moderne théâtre brésilien une manière de se légitimer⁷. En outre, il fut professeur à l'Escola de Teatro Martins Pena – ancienne Escola Dramática Municipal réorganisée par Renato Vianna, un autre personnage engagé dans la modernisation du théâtre brésilien, comme nous le verrons, qui assume sa direction en 1948⁸ – et du Conservatório Nacional de Teatro, fondé en 1953 – en fait, une réorganisation du *Curso Prático de Teatro* du Serviço Nacional de Teatro –, dont le premier directeur est Tomás Santa Rosa (1909-1956)⁹, scénographe de la première de *Vestido de Noiva*.

Par conséquent, nous voyons comment ces personnages, qui promeuvent la « modernisation » de la scène brésilienne, s'insèrent dans des dynamiques de légitimation de groupes professionnels qui, dans une logique d'obtention de postes publics comme reconnaissance du travail intellectuel qui a une longue histoire au Brésil, bénéficient d'une nouvelle politique adoptée par l'État à partir du gouvernement de Getúlio Vargas. Celui-ci, pour la première fois, assume la direction d'un projet public qui concerne l'ensemble de la production dramatique nationale, dont le symbole le plus fort est le Serviço Nacional de Teatro¹⁰. Nelson Rodrigues, en soi, est un énorme exemple d'un écrivain très proche du centre

⁶ MOURA G., *Paulo Francis, o soldado fanfarrão: a odisséia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1996, p. 49.

⁷ PEREIRA A., *Sobe o pano: a crítica teatral e sua legitimação através de Vestido de Noiva*, Dissertation de maîtrise em Communication, Universidade Federal Fluminense, 2004.

⁸ ANDRADE E., « Escola de Teatro Martins Pena (1908-2008) – 100 anos de lutas e vitórias. », *O Percevejo*, v. 1, n° 2, 2014, p. 9.

⁹ CAMARGO A., « O teatro em discussão: os primeiros Congressos Brasileiros de Teatro (1951 e 1953) », dans *Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*, 2014, p. 12.

¹⁰ CAMARGO A., *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*, Thèse em Histoire sociale, UFRJ, 2017.

du pouvoir, comme un élément central d'un réseau de relations qui légitime la production culturelle sous la dictature de Vargas, l'*Estado Novo*¹¹.

Une dynamique semblable est observée à São Paulo, où la création de l'Université de São Paulo (USP)¹² joue un rôle essentiel dans la réorganisation du champ intellectuel local. Décio de Almeida Prado faisait partie du « groupe *Clima* », du nom de la revue qui réunit un groupe de jeunes intellectuels issus des premières promotions de la Faculté de philosophie, sciences et lettres (FFCL), actuelle Faculté de philosophie, lettres et sciences humaines (FFLCH)¹³. L'importance de ce groupe est double : d'une part, ils sont les premiers cadres natifs des départements de l'USP, en particulier de la FFCL et de l'École de communication et arts (ECA), ainsi que de plusieurs autres institutions culturelles paulistanas créées au milieu du siècle, comme le Musée d'art moderne (MAM), de manière que des personnages comme Antônio Cândido (pour la littérature), Emílio Salles Gomes (cinéma) et Lourival Gomes Machado (histoire de l'art) ont joué un rôle fondamental dans la routinisation des carrières intellectuelles ; d'un autre côté, ils ont établi un nouveau modèle d'autorité dans le champ intellectuel, autorité basée sur la spécialisation et un savoir-faire technique. Décio de Almeida Prado¹⁴, après une formation en philosophie et sciences sociales à la FFCL et de droit à la même université, est un des premiers enseignants à l'École d'art dramatique (EAD) fondée par Alfredo Mesquita (1907-1986) – lui-aussi un ancien étudiant de la FFCL –, qui sera incorporée à l'ECA lors de la fondation de celle-ci, en 1968¹⁵. En outre, ce fut un important critique théâtral – il participa à la fondation de l'Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) qu'il dirigea – et professeur au département de Lettres de la FFCL.

Il est important de souligner la relation ambivalente de cette génération avec celle des modernistes. D'une part, le groupe *Clima* constitue une véritable rupture par rapport à ses aînés en ce qui concerne le modèle de la figure de l'intellectuel : le sérieux d'un professionnel universitaire, critique « pur », spécialiste d'un domaine, occupe la place du bohème irrévérent, à la fois critique et artiste, qui écrit sur des sujets divers. D'autre part, ils revendiquent

¹¹ PEREIRA V., *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas Editora, 1998.

¹² L'Université de São Paulo a été fondée en 1934, en réponse à la défaite dans la Révolution constitutionnaliste de 1932. Pour l'élite paulista, la nouvelle institution serait un outil de formation des cadres techniques de l'État, de manière à garantir l'hégémonie paulista dans la politique nationale.

¹³ PONTES H., *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

¹⁴ Sur la participation de Décio de Almeida au groupe Clima, voir PONTES H., « Crítico em formação: Décio de Almeida Prado e a Revista Clima, » dans FARIA J., V. ARÉAS, et F. AGUIAR (orgs.), *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, São Paulo, Edusp, 1997, p. 113-24.

¹⁵ SILVA A., *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, São Paulo, Edusp, 1989. Les liens de l'EAD avec le groupe *Clima* ne résument pas à Décio de Almeida Prado, puisque le cours a été abrité pendant un période dans le bâtiment du MAM quand celui-ci était dirigé par Lourival Gomes Machado. De plus, un autre éditeur de la revue, la philosophe Gilda de Mello e Souza, y enseigna l'Esthétique.

l'héritage du modernisme et, d'un coup, sont essentiels dans la consécration historique de ce mouvement : grâce à leurs postes à l'USP, ils canonisent une tradition de pensée « légitime »¹⁶. Les modernistes, en revanche, réagissent avec un mélange d'admiration et d'indignation envers les nouveaux venus, dont les travaux provoquent, en même temps, la fascination et le scepticisme. Bref, la consécration des jeunes intellectuels et la consécration historique du modernisme sont les deux faces, ambivalentes, d'une même médaille.

En ce sens, il est curieux de noter les relations des modernismes avec lesdits réformateurs du théâtre brésilien. Ronald de Carvalho (1893-1935) et Villa-Lobos participent, déjà en 1922, à la création de la *Batalha da Quimera* avec Renato Vianna¹⁷. Plus tard, le premier fait une demande de subvention au *Teatro-Escola*, de Vianna, auprès du ministre Gustavo Capanema – épisode à l'origine du Serviço Nacional de Teatro¹⁸. En même temps que le gouvernement de Vargas met en place une politique d'appui aux arts scéniques et que le groupe *Clima* fréquente les bancs universitaires, le département de culture de São Paulo, sous la direction de Mário de Andrade (1935-1938), structure une politique municipale destinée au théâtre¹⁹. Plus important, les *Comediantes* comptaient avec une subvention du gouvernement fédéral grâce à l'action du poète Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), chef du cabinet de Capanema. *Vestido de Noiva*, en particulier, reçoit un accueil très positif de figures éminentes du modernisme, comme Drummond et Manuel Bandeira, dont l'importance des commentaires élogieux sera reconnue postérieurement par Nelson Rodrigues lui-même. Enfin, quelques critiques n'hésitent pas à comparer le travail du dramaturge aux réalisations des modernistes²⁰.

Bien évidemment, la généalogie de la notion de « moderne » dans l'histoire du théâtre brésilien mérite une étude plus approfondie, qui échapperait au sujet de notre thèse. Mais les éléments que nous venons d'évoquer nous permettent d'affirmer que cette idée a été conçue dans un contexte complexe, qui conjugue la restructuration de l'État, qui promeut la création d'une nouvelle idéologie, l'apparition de nouvelles institutions culturelles et scientifiques qui transforment les carrières artistiques et intellectuelles, et la légitimation de certaines positions dans le champ intellectuel, ce qui accompagne la canonisation d'une génération antérieure.

¹⁶ SIMIONI A., « Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, » *Perspective*, 2, 2013, p. 7-10.

¹⁷ MEDEIROS E., « Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro, » *Letra e Ato*, 1-1, 2011, p. 20.

¹⁸ PEREIRA V., « Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro, » dans BOMENY, H. et C. SOUZA, *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*, Rio de Janeiro, FGV, 2001, p. 64-68.

¹⁹ SAITO N., *Departamento de Cultura na Cena Paulistana: políticas públicas para o teatro na gestão Mário de Andrade (1935-1938)*, Thèse en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2018.

²⁰ PEREIRA A., *Sobe o pano...*, *op. cit.*, p. 38, 76-77, 97-99.

Si les réalisations du groupe moderniste semblent très modestes en ce qui concerne le théâtre, nous voyons que, indirectement, il marque de son sceau la production dramatique consacrée comme moderne. Plus important, de la même façon que la pensée moderniste devient hégémonique en ce qui concerne les idées sur la culture et l'art brésiliens, l'influence sur la critique culturelle des premiers professeurs du naissant système universitaire brésilien se fait sentir lourdement jusqu'à nos jours, de telle sorte qu'il est difficile d'échapper à une position de révérence par rapport à ses figures – un travail universitaire²¹ laisse même entendre comme un *a priori*, dès son sous-titre, « Décio de Almeida Prado et la formation du théâtre moderne, » que la modernité théâtrale brésilienne est fortement redevable au critique, dont les témoignages et la collection personnelle font partie du corpus de l'ouvrage. En effet, cette influence s'exerce de manière assez directe et personnelle : Prado, décédé en 2000, a dirigé les thèses et les dissertations et a participé aux jurys de soutenance de nombreux auteurs que nous citons dans notre thèse²², parmi lesquels, nous trouvons Sábato Magaldi. Celui-ci aussi fut professeur de l'EAD et, plus tard, du Département d'arts scéniques de l'ECA, en plus d'avoir été un ami personnel de Nelson Rodrigues, dont il a organisé les œuvres complètes²³.

Enfin, si la permanence des idées européennes comme référence – comme nous le voyons dans l'EAD, dont la conception théâtrale qui guidait son organisation était proche des idées de Jacques Copeau²⁴ – a été sans doute favorisée non seulement par le travail de metteurs en scène étrangers²⁵, mais aussi par les professeurs étrangers qui enseignent à l'USP pendant les premières années de l'université, particulièrement les Français²⁶, nous ne devons pas comprendre la genèse de l'idée de « moderne » comme une simple importation²⁷. Comme le montre Heloisa Pontes²⁸, qui pour autant ne problématise pas le concept, la modernité théâtrale est le fruit d'un jeu complexe de relations interpersonnelles qui inclut artistes, intellectuels, critiques et metteurs en scène, dans un contexte de réorganisation du champ

²¹ BERNSTEIN A., *A crítica cúmplice : Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.

²² Comme João Roberto Faria, Miroel Silveira, Vilma Areas, Jacó Guinsburg, Flávio Wolf de Aguiar et Eudinyr Fraga. (BETTI M., « Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador, » dans FARIA J., V. ARÊAS, et F. AGUIAR (orgs.), *Décio de Almeida Prado...*, op. cit., p. 93-110.

²³ Voir SILVA C., *Formação, ruptura e criação: a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966-1969*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2012.

²⁴ RIECHEL J, N. SOLER et J. FALEIRO, « Jacques Copeau e sua influência na EAD e no moderno teatro brasileiro, » *DAPesquisa*, 5-7, 2010, p. 92-102.

²⁵ VANNUCCI A., *A missão italiana : histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2014.

²⁶ Parmi les professeurs français, nous trouvons Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Roger Bastide et, particulièrement important pour le groupe *Clima*, le philosophe Jean Maugüé.

²⁷ BRANDÃO T., *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, São Paulo, Perspectiva, 2009.

²⁸ PONTES H., *Intérpretes da metrópole : história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*, São Paulo, EDUSP, 2011.

intellectuel et d'urbanisation accélérée, particulièrement à São Paulo, qui devient le pôle le plus dynamique du théâtre brésilien dans les années 1940. Évidemment, ces observations n'invalident pas les travaux des « pionniers » de la critique culturelle brésilienne, mais elles peuvent être utiles pour nous détacher de certains a priori et tourner un regard plus libre de préjugés vers le théâtre du début du siècle.

Globalement, la recherche sur le modernisme dès les années 1980 a tendance à s'éloigner de l'esthétisme dans sa façon d'aborder les avant-gardes artistiques et à se concentrer sur la matrice socioculturelle dont elles émergent, ce qui soumet le canon moderniste à une série de révisions qui soulignent la multiplicité des expressions du modernisme. En conséquence, les études récentes montrent que les présupposés conceptuels sous-jacents aux premiers discours sur le sujet opèrent une exclusion ou une marginalisation de pratiques et manifestations esthétiques et culturelles qui, aujourd'hui, peuvent être parfaitement reconnues comme expressions de la modernité²⁹.

Pour revenir au cas spécifique du Brésil, la Semaine d'art moderne n'a toujours pas perdu son statut de moment charnière, étant toujours récupérée et réinterprétée par chaque nouvelle génération de chercheurs universitaires³⁰. Toutefois, le travail de relativisation, sinon de déconstruction, est bel et bien à l'œuvre par diverses voies. Si l'histoire des idées dès la fin des années 1970 a mis en lumière l'insertion de l'avant-garde moderniste dans un débat plus ancien³¹, c'est à partir des années 1990 que des positions plus franchement iconoclastes voient le jour par l'inscription du mouvement dans le contexte social et culturel de la première République³². D'autres études vont discuter les conséquences de la Semaine de 1922 pour ses réalisateurs, en soulignant non seulement leurs relations avec l'oligarchie du café de São Paulo, mais aussi leur rôle dans la modernisation de l'État national et leur postérité critique³³. Quelques chercheurs récupèrent des réalisations antérieures oubliées, ou même réévaluent des artistes proscrits par les tenants de l'avant-garde paulista³⁴. Enfin, de plus en plus de travaux

²⁹ BROOKER P. *et al.*, « Introduction, » dans BROOKER P. (ed.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford UP, 2010, p. 1-4.

³⁰ COELHO F., *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de arte moderna de 1922*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

³¹ MORAES E., *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro, Graal, 1978.

³² HARDMAN F., « Antigos modernistas, » dans NOVAES, A. (org.), *Tempo e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 289-308.

³³ LAFETÁ J., *1930, a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas cidades, 1974; MICELI, S., *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945*, São Paulo, Difel, 1979.

³⁴ CASTRO R., *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 2021; LAGO M., *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana de 22*, Rio de Janeiro, Reler, 2010; PEREIRA L., *Coelho Netto: um antigo modernista*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2016.

sont consacrés aux mouvements qui se déroulent à Rio de Janeiro et dans d'autres États brésiliens³⁵.

En résumé, si, dans l'imaginaire collectif, le mouvement moderniste de São Paulo est toujours cette « révolution canonisée »³⁶, les recherches des dernières décennies ont mis à mal les discours héroïques et le caractère exceptionnel de la Semaine de 1922, à tel point qu'un auteur assez provocateur affirme que cet événement aurait « enfoncé une porte ouverte³⁷. » En revanche, l'attention se tourne vers la matrice socio-culturelle du modernisme paulista, les réalisations marginales à la Semaine, ainsi que les stratégies de consécration de ses agents. De ces nouvelles lectures, ressort un tableau plus complexe, qui met en avant la multiplicité des manifestations de l'esprit moderne au Brésil.

À partir de ces constatations, en dépit de l'invisibilité du théâtre lors de la Semaine de 22, dans quelle mesure pouvons-nous parler d'un « modernisme », compris comme un mouvement conscient de soi, concernant le théâtre brésilien ? Quels impacts que la modernisation de la base socio-économique brésilienne a-t-elle sur les arts du spectacle ? Comment les hommes de théâtre ont-ils réagi à ces changements dans leur monde et ont créé des stratégies pour faire une place à leur activité dans une société qui, de plus en plus, assume des caractéristiques urbano-industrielles ?

A. Le théâtre brésilien au début du XX^e siècle : un panorama quantitatif.

Une première approximation de l'activité théâtrale à Rio de Janeiro et São Paulo peut être faite en observant tout simplement le nombre de représentations³⁸ de pièces dans les théâtres des deux villes.

Nous voyons (Tableau 9), que les premières décennies de la Première république ne sont pas très prometteuses pour le théâtre brésilien. En dépit de la croissance population, la nombre du numéro de représentations à Rio de Janeiro est brutale, de l'ordre d'un tiers, entre 1890 et 1900 : on passe d'environ 1 750 représentations à 1 100, valeur qui présente une faible croissance en 1910 (1 203). Il est piquant de constater que cette baisse va dans le sens contraire à l'augmentation du nombre de places dans les théâtres et les établissements accueillant des

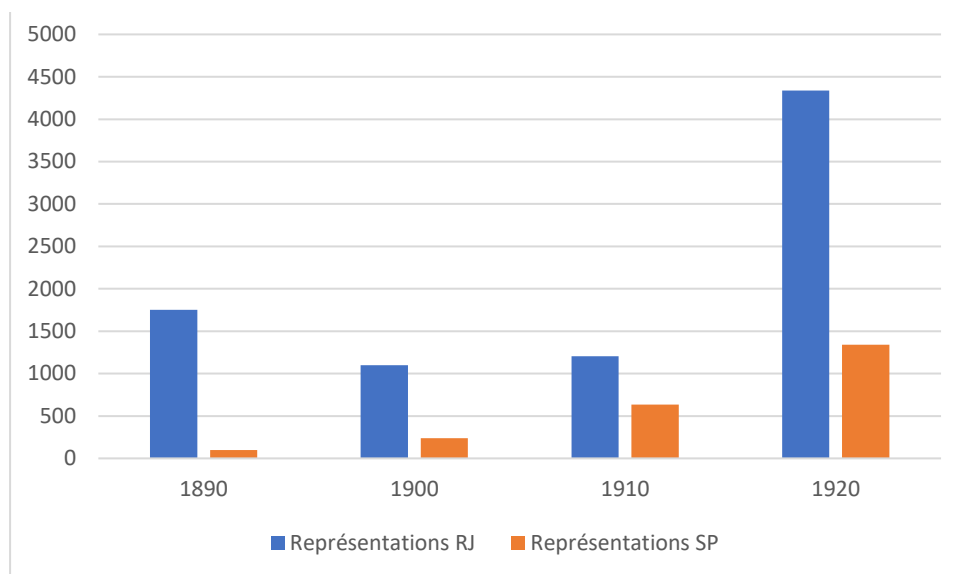
³⁵ BOMENY H., *Guardiães da razão: modernistas mineiros*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994; VELLOSO M., *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*, Rio de Janeiro, Fundacao Getulio Vargas, 1996; GOMES A., *Essa gente do Rio: modernismo e nacionalismo*, Rio de Janeiro, FGV, 1999.

³⁶ RESENDE B., « Brazilian Modernism: the Canonised Revolution, » dans SCHELLING, V. (org.), *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*, New York, Verso, 2000, p. 199–216.

³⁷ CASTRO R., « A Semana de 22 arrombou uma porta aberta », diz Ruy Castro., entrevista de Ubiratan Brasil, » *O Estado de S. Paulo*, 30 décembre 2021, <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta-diz-ruy-castro,70003937406>.

³⁸ Nous considérons comme une représentation chaque fois qu'une pièce est représentée sur scène devant un public. Pour plus de précisions, voir l'appendice méthodologique 2.

Tableau 9. Nombre de représentations de pièces de théâtre, Rio de Janeiro et São Paulo.



Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*, *O Estado de São Paulo* et *Correio Paulistano* ; base de données *Teatro Musicado em São Paulo*.

pièces théâtrales (ce qui inclut les ciné-théâtres) que nous avons vus dans le chapitre précédent, ce qui suggère un certain degré d'indépendance entre ces variables. Cela renforce l'argument que nous avons développé : la construction de nouvelles salles de spectacle ne répond pas uniquement aux besoins du théâtre dramatique. En outre, l'hypothèse que nous avons avancée se trouve confortée : le théâtre brésilien semble avoir du mal à s'adapter aux nouveaux temps et à se faire une place dans la société.

Ces données sont parfaitement cohérentes avec la tendance observée par Artur Azevedo dans ses « statistiques théâtrales » qu'il publiait à la fin de chaque année à partir du milieu des années 1890. Pour l'année 1903, il se plaint que seulement 1 006 spectacles aient été réalisés dans les « théâtres proprement dits », nombre qui pourrait arriver à 1 873 en prenant en compte les spectacles dans des cafés-concerts et même à plus de 2 000 s'il avait compté ceux qui ont eu lieu au High-Life. Ces données déplaisent profondément au dramaturge, puisque ces chiffres sont proches de ceux de « douze ou quatorze ans » plus tôt uniquement dans les théâtres « proprement dits », et « encore en 1895, la première année dont [il] a publié les statistiques, le nombre, dans les théâtres proprement dits, s'élevait à 1 817³⁹. » Fernando Antonio Mencarelli⁴⁰ cherche à relativiser les données d'Azevedo, mais son

³⁹ AZEVEDO A. « 14 de janeiro de 1904 », dans NEVES L., *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, Dissertation de maîtrise, Universidade de Campinas, 2002, p. 501. « [...] ainda em 1895, o primeiro ano cuja estatística publiquei, o número deles, nos teatros propriamente ditos subiu a 1817. »

⁴⁰ MENCARELLI F., *Cena aberta : a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1999, p. 65-67.

argumentation est, à notre avis, maladroite. L'historien analyse les statistiques établies par le dramaturge pour les années entre 1895 et 1897, quand le nombre de représentations passe 1817 à 1236. Mais l'auteur considère que les données ne permettent aucune conclusion, car il ne s'agirait pas d'un « échantillon représentatif » – mais nous restons sans savoir ce qui serait « représentatif ». Puis, après avoir reconnu que nous avons une chute du nombre de spectacles à la fin du XIX^e siècle, il considère que 1 236 spectacles est un chiffre significatif pour une année, sans expliquer pourquoi. Ensuite, il postule que la « crise » s'abattait surtout sur le drame national, tandis que le théâtre musical léger va, « proportionnellement », très bien – mais aucune donnée ne vient à l'appui de ces propos. Enfin, nous arrivons au vieux discours sur la dualité entre le théâtre « sérieux » et le théâtre de divertissement, et comme l'élite méprisait celui-ci, de là viendrait l'idée que le théâtre était en décadence.

Or, quand nous voyons le genre des pièces jouées (Tableau 10), nous observons, au contraire, que la part des pièces du théâtre musical léger (excluant l'opéra) est en baisse entre 1890 et 1900, ce qui veut dire que, proportionnellement, la chute en nombre de représentations est plus profonde pour les genres musicaux que pour le théâtre de déclamation. Ces données sont à peu près stables en 1910. Mais surtout, quand Mencarelli minimise l'importance de la chute du nombre de représentations, il perd de vue que le théâtre brésilien semble suivre une tendance opposée à ce qu'on peut observer dans d'autres pays. À Vienne, on passe d'un total de 2 503 représentations dans les principaux théâtres en 1890, à 3 510, en 1900, et 6 353, en 1910. À Londres, on passe de 282 pièces jouées en 1890 à 342 en 1912 – une croissance modeste, mais qui cache le fait que, à cette époque, on abandonne le régime de renouvellement rapide du répertoire, qui prédominait jusqu'au milieu du XIX^e siècle, au profit des *longs runs*, c'est-à-dire des pièces qui restent plus longtemps à l'affiche⁴¹. À Madrid, Jeanne Moisand

Tableau 10. Représentations selon le genre de la pièce à Rio de Janeiro.

	1890		1900		1910		1920	
	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%
Musical	986	56%	540	49%	572	48%	2744	63%
Déclamation	761	43%	518	47%	532	44%	1441	33%
Opéra	0	0%	42	4%	99	8%	154	4%
TOTAL	1747	100%	1100	100%	1203	100%	4339	100%

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

⁴¹ CHARLE, C., *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, A. Michel, 2008, p. 206, 209.

décompte 1 370 représentations annuelles en 1867, 7 650 pour la saison 1891-1892, 12 126 en 1906-1907 et même 16 873 l'année suivante⁴². Enfin, les données sur les recettes fournies par Dominique Leroy⁴³ nous permettent d'estimer une croissance de la rente réelle totale des théâtres parisiens de l'ordre de 16% entre 1887 et 1903, et de 41% en 1924 par rapport à la première année.

Malheureusement, nous n'avons pas de données pour faire la comparaison entre Rio et d'autres capitales latino-américaines. Mais une chose est certaine : la tendance observée au Brésil n'est pas mondiale. Si notre propos n'est pas de discuter la vérité de la « décadence » du théâtre, les données sont sans appel : la situation du théâtre brésilien dans les premières décennies de la République ne peut en aucune façon être qualifiée de brillante et les professionnels ont de bonnes raisons d'être mécontents. Toutefois, la donne change radicalement en 1920 : dans un période de dix ans, le nombre de représentations est multiplié par 3,6 et nous arrivons à 4 339 représentations. Par rapport à 1890, la croissance est de presque 150%, plus que la croissance populationnelle. C'est-à-dire qu'on passe rapidement d'une situation anémique à un essor sans précédent de l'activité théâtrale. Et il est possible que les chiffres de 1920 soient légèrement sous-estimés, puisque nous avons des indices – ceux-ci sont très rares pour les années précédentes – qui signalent l'existence de troupes professionnelles qui jouaient dans des théâtres et ciné-théâtres éloignés du centre, comme le Politeama Fluminense, sans pour autant annoncer leurs spectacles dans la presse. Mais quelle est la raison de ce sursaut ? Quels étaient les agents derrière cette poussée formidable ? Et, le plus important pour notre discussion autour de la « crise », y-a-t-il un changement qualitatif des spectacles à l'affiche qui a permis ce sursaut ?

B. Les pièces à l'affiche : origine, auteurs et genres.

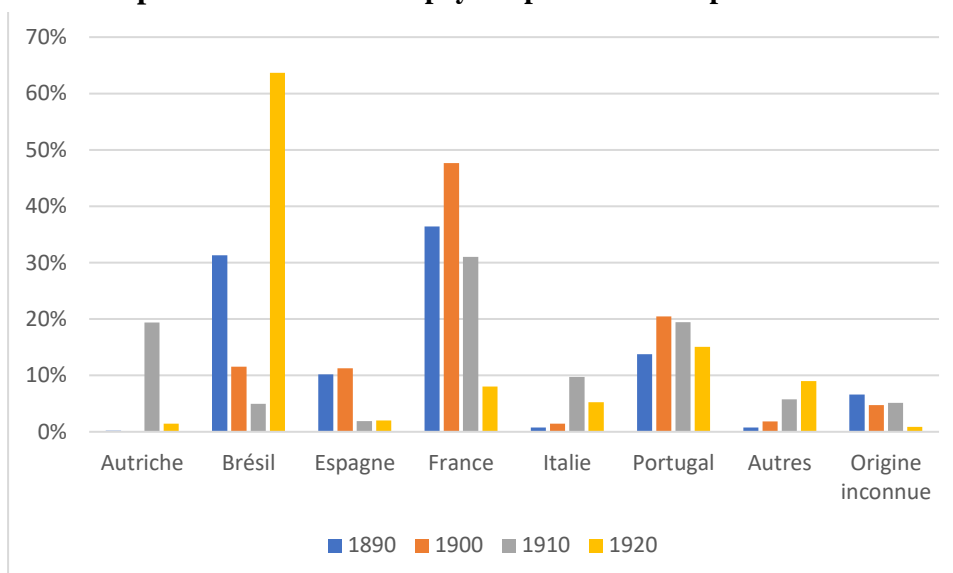
En effet, si l'on observe la nationalité des pièces jouées, comprise comme le pays de leur première mondiale, nous voyons que ce sursaut – ainsi que la chute précédente – est encore plus spectaculaire du point de vue du théâtre brésilien (Tableau 11⁴⁴). En 1890, plus de 30% des représentations théâtrales à Rio de Janeiro présentaient des pièces brésiliennes.

⁴² MOISAND J., *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 113-14.

⁴³ LEROY D. *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, l'Harmattan, 1990, p. 346-351. Leroy donne les valeurs suivantes en francs courants : 20.625.716 en 1887, 24.798.967 en 1903, et 133.897.266 en 1924. Pour corriger la variation de l'inflation, nous avons utilisé l'indice de prix établi par J. C. Toutain, « La croissance française 1789-1990. Nouvelles estimations », *Cahiers de l'ISMEA. Série Histoire quantitative de l'économie française*, n° 1, 1997.

⁴⁴ Voir annexe 18 pour l'ensemble des pièces jouées à ces années-là.

Tableau 11. Représentations selon le pays de première de la pièce à Rio de Janeiro (%)



Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

Cela fait de la dramaturgie nationale la deuxième la plus représentée, dernière la dramaturgie française uniquement (36% des représentations). La part du théâtre national chute à environ 5% en 1910 : cette année-là, les auteurs français, autrichiens, italiens et portugais sont plus présents sur les scènes cariocas que les auteurs brésiliens. Mais en 1920, l'essor de la dramaturgie locale est impressionnant : elle correspond à presque 65% des représentations à Rio de Janeiro – et 46% à São Paulo (Tableau 12). Cet essor correspond bien évidemment au théâtre de déclamation, mais il profite surtout au théâtre musical, qui est responsable pour presque deux tiers des spectacles cette année-là.

Toutefois, il est piquant d'observer que, si l'activité s'essouffle entre 1890 et 1910, l'offre est beaucoup plus diversifiée (Tableau 13) : en effet, le nombre de pièces jouées n'accompagne pas le déclin du nombre de représentations et nous avons environ 30% de titres en plus en 1910, ce qui fait presque un miroir par rapport à la chute des représentations, de l'ordre de 30%, aussi. Corollaire de ce constat, le nombre moyen de représentations de chaque pièce chute (Tableau 14) : si, en 1890, chaque titre est représenté 7,3 fois, en 1910 chaque pièce ne voit les feux de la rampe que 3,8 fois, en

Tableau 12. Représentations selon le pays de première de la pièce à São Paulo, 1920.

Nationalité	Rep.	%
Allemagne	29	2%
Angleterre	11	1%
Argentine	17	1%
Autriche	50	4%
Brésil	613	46%
Espagnole	13	1%
France	141	11%
Hongrie	1	0%
Inconnue	82	6%
Italienne	162	12%
Luso-brésilienne	18	1%
Portugal	204	15%
TOTAL	1341	100%

Source : *Teatro Musicado em São Paulo de 1914 a 1934*.

moyenne. Or, nous revenons ici à une des raisons décriées pour expliquer la décadence du théâtre national : la rapide rotation des titres à l’affiche, ce qui empêche que les artistes s’approprient correctement leurs personnages, aussi bien à cause du peu du temps réduit de répétition que du court temps d’affiche, ce qui aurait des conséquences sur la qualité du spectacle.

Et ces données sont d’autant plus étonnantes quand nous observons que la tendance au Brésil est exactement opposée à celle des grands centres théâtraux européens, qui voient, au tournant du siècle, l’affirmation des *longs runs* comme mode de production privilégiée du spectacle. À Londres, par exemple, nous avons même moins de pièces à l’affiche en 1900 qu’en 1890 – 222 et 282, respectivement⁴⁵. Si nous observons les plus gros succès par année (Annexe 19), cela est encore plus clair : alors qu’en Europe de plus en plus de pièces sont représentées plus de cent fois pendant une année donnée⁴⁶, aucune pièce n’atteint ce stade, au Brésil, en 1900 et 1910, tandis que deux y arrivent en 1890. Mais, encore une fois, le tableau

Tableau 13. Titres et représentations selon le pays de première de la pièce, Rio de Janeiro.

	1890				1900				1910				1920			
	Pièces	%	Rep.	%	Pièces	%	Rep.	%	Pièces	%	Rep.	%	Pièces	%	Rep.	%
Allemagne	0	0%	0	0%	4	2%	14	1%	14	4%	42	3%	14	4%	51	1%
Angleterre	3	1%	7	0%	0	0%	0	0%	8	3%	40	3%	6	2%	22	1%
Argentine	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	4	1%	53	1%
Autriche	1	0%	3	0%	0	0%	0	0%	13	4%	233	19%	11	3%	62	1%
Belgique	0	0%	0	0%	1	1%	8	1%	1	0%	2	0%	1	0%	6	0%
Brésil	41	17%	549	31%	23	12%	127	12%	16	5%	60	5%	103	30%	2768	64%
Danemark	0	0%	0	0%	1	1%	7	1%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Egypt	0	0%	0	0%	1	1%	3	0%	1	0%	3	0%	1	0%	12	0%
Espagne	31	13%	178	10%	37	20%	124	11%	14	4%	23	2%	14	4%	88	2%
Etats-unis	2	1%	6	0%	0	0%	0	0%	1	0%	1	0%	2	1%	2	0%
France	88	37%	634	36%	62	33%	524	48%	140	44%	373	31%	78	23%	344	8%
Grèce	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0%	1	0%
Hongrie	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0%	6	0%	1	0%	8	0%
Italie	9	4%	13	1%	6	3%	16	1%	44	14%	117	10%	38	11%	227	5%
Monaco	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0%	4	0%	1	0%	1	0%
Portugal	28	12%	241	14%	24	13%	225	20%	36	11%	234	19%	53	15%	655	15%
Russie	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0%	3	0%	1	0%	1	0%
Uruguay	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	1	0%	1	0%
Inconnu	36	15%	116	7%	29	15%	52	5%	25	8%	62	5%	16	5%	37	1%
Total	239	100%	1747	100%	188	100%	1100	100%	316	100%	1203	100%	346	100%	4339	100%

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

⁴⁵ CHARLE, C., *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 206.

⁴⁶ À Londres, par exemple, Charle (op. cit., p. 221), comptabilise 184 pièces pour la période comprise entre 1890 et 1899 qui franchissent la centième représentation et 368 entre 1900 et 1914. À Paris, l’auteur en compte 156, entre 1889 et 1899, et 245 entre 1900 et 1913.

change radicalement en 1920 et le Brésil remet les pendules un peu à l'heure avec l'Europe : le spectaculaire essor de l'activité se fait sur une croissance beaucoup plus modeste du nombre de pièces et, par conséquent, chaque titre est davantage joué – 12,5 fois, en moyenne. Cette année-là, six pièces atteignent la centaine de représentations et une – *O Pé de Anjo* – arrive même à 358 représentations !

Toutefois, si l'on considère l'origine des pièces, nous observons des tendances très divergentes qui reflètent les différentes manières par lesquelles dont la dramaturgie de chacun de ces pays est appréciée, ainsi que les transformations socio-culturelles subies par la société brésilienne et par le monde du spectacle carioca.

Tout d'abord, la résilience du répertoire portugais, qui garde une importance relativement stable tout au long de notre période d'étude, est notable. Certes, la proximité culturelle et linguistique favorise la présence du théâtre portugais au Brésil. Mais le facteur le plus important pour le maintien de cette présence est sans doute l'immense communauté portugaise qui habite les principales villes brésiliennes. Et parfois, les commentaires donnent à entendre qu'elle exercerait même une certaine tyrannie sur la programmation des théâtres. À Rio de Janeiro, João do Rio affirme, en 1909, que « seules les compagnies portugaises gagnent de l'argent. Mais cela n'est pas à cause des Brésiliens – c'est le patriotisme de la colonie, assez généreux pour se sentir dans l'obligation d'aider, en mettant de côté la question artistique⁴⁷. » Nous avons quelques récits de pièces qui auraient échoué parce qu'elles auraient déplu au public lusitain. C'est le cas d'*A Fantasia*, d'Artur Azevedo, en raison d'une blague concernant le poète Tomás Ribeiro (1831-1901), représentant diplomatique du Portugal au Brésil⁴⁸. Un autre exemple est *Portugueses às direitas*, de França Júnior, qui cherchait pourtant à manifester son appui aux Portugais dans la crise de l'ultimatum britannique de 1890⁴⁹ – la première aurait même été au bénéfice de l'organisation d'un bataillon destiné à être envoyé combattre en Afrique⁵⁰.

Tableau 14. Moyenne de représentations de chaque pièce selon le pays de première, Rio de Janeiro

	1890	1900	1910	1920
Autriche	0,0	0,0	17,9	5,6
Brésil	13,4	5,5	3,8	26,9
Espagne	5,7	3,4	1,6	6,3
France	7,2	2,7	2,7	4,4
Italie	1,4	2,7	2,7	6,0
Portugal	8,6	9,4	6,5	12,4
Tous les pays	7,3	5,9	3,8	12,5

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*.

⁴⁷ *A Notícia*, 21/08/1909. « [...] só ganham dinheiro as companhias portuguesas. Mas não são os brasileiros que concorrem para tal – é o patriotismo da colônia bastante generoso para se sentir na obrigação de ajudar, pondo de parte a questão artística. »

⁴⁸ SICILIANO T., *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2014, p. 108.

⁴⁹ Ultimatum qui exigeait le retrait des troupes portugaises des régions au sud de l'Afrique qui correspondent à peu près aux actuels Zimbabwe, Zambie et Malawi.

⁵⁰ MAGALHÃES JÚNIOR R., *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966, p. 298-303.

Mais le changement le plus frappant est la perte de l'importance quantitative du théâtre français après la Première Guerre mondiale. Le répertoire⁵¹ le plus joué jusqu'en 1910, avec presque la moitié des représentations en 1900, ne représente que 8% des spectacles en 1920, moins que les répertoires portugais et brésilien. Toutefois, si nous considérons le nombre de pièces, la présence française est toujours très importante : 23% des titres, non loin du répertoire brésilien (29%). Cela ne masque pas le fait que l'essor de l'activité théâtrale à Rio ne profite pas à la France, puisque le nombre de représentations (344) tout comme celui des pièces (79) sont moins importants qu'en 1910 (374 et 140, respectivement). Mais nous notons que le répertoire français est toujours une référence importante, même si les pièces restent moins longtemps à l'affiche. Et nos tableaux indiquent que cette tendance avait commencé avant, puisque déjà entre 1900 et 1910 nous avons une augmentation du nombre de pièces jouées en même temps qu'une diminution du nombre de représentations. Dans le tableau 14, nous voyons que chaque pièce française est représentée, en moyenne, 7,2 fois en 1890, valeur très proche de la moyenne générale (7,3). En 1920, cette valeur passe à 4,4, certes mieux qu'en 1900 et 1910 (2,7), mais très au-dessous de la moyenne générale (12,5). Enfin, nous constatons que quatre pièces françaises font partie des dix plus jouées en 1890 et qu'il n'en reste qu'une en 1910.

Mais ces changements quantitatifs sont accompagnés aussi d'un changement qualitatif : si nous observons la part de chaque genre dans les représentations du répertoire français (tableau 15), nous observons une nette perte d'importance des genres plus franchement populaires, notamment le théâtre musical léger (opéra-comique et opérettes), la féerie et le vaudeville. Au contraire, les titres annoncés comme comédies, drames, tragédies

Tableau 15. Pièces et représentations de pièces français selon le genre, Rio de Janeiro.

	1890		1900		1910		1920	
	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%
Comédie	106	17%	206	39%	113	30%	139	40%
Drame, pièce et tragédie	203	32%	118	23%	154	41%	126	37%
Féerie	59	9%	33	6%	7	2%	0	0%
Opéra-comique et opérette	156	25%	100	19%	57	15%	24	7%
Opéra	0	0%	11	2%	9	2%	23	7%
Vaudeville	110	17%	56	11%	33	9%	32	9%
TOTAL	634	100%	524	100%	373	100%	344	100%

Sources: annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

⁵¹ LEVIN O., « Theatrical Culture and Global Audience: French Repertory in Rio de Janeiro, » dans ABREU M. et A. SILVA, *The Cultural Revolution of the Nineteenth Century: Theatre, the Book Trade and Reading in the Transatlantic World*, Londres/New-York, I.B. Tauris, 2016, p. 234-51.

ou tout simplement « pièces », genres dans lesquels nous trouvons les modèles les plus prisés par l'élite intellectuelle brésilienne, sont nettement plus importants, relativement. D'une part, ces données semblent indiquer que le théâtre français perd, peu à peu, au Brésil de la Belle Époque, le caractère de spectacle populaire à succès. D'autre part, nous pouvons imaginer que le théâtre français conserve une certaine attraction symbolique, ce qui explique sa résilience. Mais une telle affirmation demande une analyse plus fine du profil des pièces du théâtre non-musical jouées dans le théâtre brésilien.

C. Les émotions fortes : aventures, larmes et sang, du mélodrame au grand-guignol.

En effet, si le terme « mélodrame » est très rarement utilisé pour désigner les pièces à l'affiche, un bon nombre des « drames » que nous voyons sur les scènes brésiliennes appartiennent indubitablement à ce genre. Celui-ci est sans doute la matrice la plus populaire des débuts du théâtre brésilien. Les premières troupes portugaises à jouer à Rio au début du XIX^e siècle avaient des répertoires composés surtout de mélodrames ou de drames historiques – ceux-ci étant, en fait, des pièces qui le plus souvent incorporent du matériel historique à une construction dramatique empruntée au mélodrame⁵². D'abord, de pièces portugaises et françaises traduites au Portugal, le Brésil en arrive à importer directement de Paris, à partir des années 1830, ces titres qui composaient une bonne partie du répertoire de João Caetano, par exemple⁵³. Si les historiens ont consacré les essais ratés de Gonçalves de Magalhães comme le début du théâtre brésilien, la vérité c'est que le plus populaire dramaturge de l'époque était probablement Luis Antonio Burgain, nom presque totalement ignoré par l'historiographie, mais dont les mélodrames étaient beaucoup plus représentés que les tragédies du chef de file des romantiques.

En effet, le mélodrame marquera pour toujours toute la production culturelle non seulement brésilienne, mais hispanoaméricaine, aussi : Jesús Martín-Barbero le considère comme une des matrices culturelles majeures de l'Amérique latine, « comme si résidait en lui le mode d'expression le plus adapté au mode de vie et à la sensibilité des gens de cette région⁵⁴ ». Jusqu'à nos jours, l'influence du genre se fait sentir très fortement dans la culture

⁵² HUPPES I., *Melodrama: o gênero e sua permanência*, Cotia, Atelie Editorial, 2000, p. 8-20 ; FIX F., *L'histoire au théâtre : 1870-1914*, Rennes, PUR, 2010, p. 21-22, 44.

⁵³ PRADO D. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 5-20.

⁵⁴ MARTIN-BARBERO J., *Des médias aux médiations: communication, culture et hégémonie*, Paris, CNRS éd, 2002, p. 188-89. Voir aussi SADLER D. (org.), *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*, Urbana, U of Illinois P, 2009. Pour une révision des dernières travaux, voir STAVANS I., « The Melodrama Machine, » *Latin American Research Review*, 56-1, 2021, p. 269-77.

de masse grâce à un des plus célèbres produits d'exportation culturelle du continent : les *telenovelas* (feuilletons télévisés)⁵⁵. Au Brésil, il touche des manifestations assez diverses, comme le cinéma⁵⁶, la samba – genre musical essentiel dans la constitution de l'industrie phonographique brésilienne⁵⁷ –, la fête folklorique du *Bumba-meu-boi*⁵⁸ et le cirque⁵⁹.

Concernant l'époque de notre étude, le mélodrame occupe une place assez particulière dans le panorama des pièces jouées, parce qu'il s'agit d'un répertoire assez vieilli, plutôt restreint, qui se renouvelle peu, alors qu'en France même le genre accuse un lent déclin, peut-être en fonction de l'appropriation de son esthétique par le cinéma⁶⁰. Déjà dans *O Bilontra*, revue de l'année de 1886, Artur Azevedo met les paroles suivantes dans la bouche du personnage *Dramalhão*, qui montrent comment on se réfère péjorativement à ce répertoire :

JOGATINA – Dramalhão, quelles nouveautés nous donnez-vous ?

DRAMALHÃO – Aucune, Madame, bien que l'heure de ma disparition n'ait pas encore sonné.

JOGATINA – Quoi ? Donc vous n'avez rien de nouveau ?

DRAMALHÃO – Non ! Il n'est pas nouveau le *Paillasse*, un mélodrame dans lequel João Caetano transformait d'Ennery en Shakespeare... elles ne sont pas nouvelles les *Deux orphelines* [de d'Ennery]... et *Les Étrangleurs de Paris* [Adolphe Belot] depuis longtemps étranglent la patience du public... Elle n'est pas nouvelle la *Cruz da Morta*, ni *La Bergère d'Ivry* [Eugène Grangé et Lambert-Thiboust], ni le *Remorso Vivo* [Furtado Coelho et Joaquim Serra], ni *Jean, le cocher* [Joseph Bouchardy]⁶¹.^[345]

Mais il s'agit d'un répertoire assez résilient : peu de pièces franchement mélodramatiques font des *longs runs*, mais il y a un certain nombre de titres qui sont toujours repris, en particulier lors d'événements spécifiques tels que les spectacles-bénéfice comme un réservoir de titres

⁵⁵ BRAGA C., « Melodrama: aspectos gerais do gênero matriz da telenovela », dans *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005 ; MAZZIOTTI N. (org.), *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas* Buenos Aires, Colihue, 1993 ; REY G., « Identities, Religion and Melodrama: A View from the Cultural Dimension of the Latin American Telenovela », dans HESS M. (org.), *Belief in Media: Cultural Perspectives on Media and Christianity*, Aldershot, Routledge, 2004, p. 81-91 ; LOPEZ A., « Our welcomed guest. Telenovelas in Latin America », dans ALLEND, R (org.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, New York, Routledge, 1995, p. 256-75.

⁵⁶ OROZ S., *Melodrama : o cinema de lágrimas da América Latina*, Rio de Janeiro, Funarte, 1999.

⁵⁷ DIAS B., « Cuando me llame nostalgia: un análisis del melodrama en la samba », *II Simposio Internacional de Investigación de Gestión de la Comunicación*, Quito, 2016.

⁵⁸ SILVA L., *Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares : um estudo de (tele)novela e bumba-meu boi : usos, consumos e recepção*, Thèse en Communication, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

⁵⁹ MERÍSIO P., *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais*, Thèse en Théâtre, Unirio, 2005 ; MERÍSIO P., « O melodrama francês: aspectos que se aproximam do melodrama circense-teatral no Brasil *ouvirOUver*, 5, 2009, p. 102-21.

⁶⁰ THOMASSEAU J., *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 88

⁶¹ AZEVEDO A., *Teatro*, t. II., Rio de Janeiro, Instituto nacional de artes cênicas, 1983, p. 533

déjà très connus et aimés du public, dans lequel les acteurs pouvaient trouver une garantie de la présence du public. Ils étaient ce qu'on appelait à l'époque des *tiros*, mot qui signifie « coup de feu », en traduction littérale. En 1920, à propos d'une représentation d'*Os dois proscritos ou A Restauração de Portugal*⁶², drame historique du Portugais Licínio Fausto Cardoso de Carvalho (1827-1855), de 1850 – pièce qui serait adaptée pour le cinéma, au Brésil, en 1909⁶³ – un observateur commente que

Rio de Janeiro, en dépit de son vertigineux progrès, conserve toujours une de ses vieilles traditions, la représentation obligatoire à certaines époques de certaines pièces, mélodrames de cape et d'épée, très au goût des publics populaires. À ces spectacles le peuple a donné le pittoresque nom de “*tiros*”⁶⁴.^[346]

Parmi les auteurs les plus joués (annexe 20), la présence mélodramatique la plus évidente est celle d'Adolphe d'Ennery⁶⁵ (1811-1899), qui est l'auteur avec le plus grand nombre de pièces à l'affiche en 1890 et un des plus représentés – pourtant, cette position fut obtenue grâce à une pièce qui n'est pas un mélodrame, mais une féerie : *La poule aux œufs d'or* (1848), écrite avec Clairville, qui fut jouée 58 fois. Son importance s'amointrit au début du XX^e siècle, mais l'auteur ne disparaît pas des planches cariocas : nous comptons trois titres et 19 représentations en 1910, et deux titres et cinq représentations en 1920. *Les deux orphelines* – pièce écrite avec Eugène Cormon dont l'énorme succès, en 1874, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, relança la vogue du mélodrame en France et donna un renouveau de vigueur à un genre qui s'étiolait⁶⁶ – est particulièrement remarquable : produite pour la première fois à Rio de Janeiro en 1876, elle fut jouée au cours de chacune des années que nous avons analysées et nous savons qu'elle fut reprise aussi, au moins, en 1877, 1880, 1881, 1882, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1890, 1891, 1892 1895, 1896, 1901, 1903 et 1906⁶⁷. À São Paulo, cette pièce est encore jouée dans les années 1930⁶⁸. *Don César de Bazan* (1844, avec Dumanoir) est un autre travail dont la longévité dans le répertoire est remarquable : joué pour la première fois par la troupe de João Caetano, en 1845, et repris fréquemment au cours des

⁶² Au Portugal, le titre de la même pièce était *Os dois proscritos ou O jugo de Castela*.

⁶³ Adaptation qui comptait avec quelques-unes des plus célèbres comédiens du théâtre de l'époque, comme Aurélia Dellorme, Helena Cavallier et Domingos Braga.

⁶⁴ *Jornal do Brasil*, 01/12/1920.

⁶⁵ Sur cette auteur, nous attendons la thèse de Bérengère Levet, *Adolphe d'Ennery et le drame*, en co-direction entre Jean-Claude Yon (EPHE) et Stéphane Vachon (Université de Montréal).

⁶⁶ THOMASSEAU J., *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, p. 85.

⁶⁷ LUDWIG P., *O melodrama francês no Brasil*, Thèse em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 2015, p. 197 ; RONDINELLI B., *Lágrimas e mitos : traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)*, Thèse en Théorie et Histoire littéraire, Universidade Estadual de Campinas, 2018, p. 334-35.

⁶⁸ « Duas órfãs, As », BESSA V. (coord.), *Teatro musicado em São Paulo (1914-1934)*. Disponible sur <<https://teatromusicadosp.com.br/peca/24>>. Visite le 10/032022

décennies suivantes par différentes troupes dans plusieurs villes brésiliennes⁶⁹, il est toujours représenté en 1920. *Paillasse* (1850, avec Marc Fournier) est un autre drame de l'auteur qui faisait partie du répertoire de João Caetano et que nous trouvons toujours sur les planches brésiliennes au début du XX^e siècle. Enfin, d'après Eliane Benício Amâncio Costa⁷⁰, jusqu'aux années 1950, les cirques de São Paulo demandent, auprès de la censure, l'autorisation pour jouer des pièces d'Ennery.

Mais d'Ennery n'est pas seul. Parmi les « classiques » du mélodrame romantique français que nous trouvons toujours à l'affiche, nous pouvons citer *Les six degrés du crime* (1831), de Benjamin Antier et Théodore Nézel, qui faisait aussi partie du répertoire de João Caetano. Anicet-Bourgeois est un autre auteur souvent repris, dont la pièce la plus remarquable dans les théâtres brésiliens est *Marie-Rose* (1853, avec Michel Masson), traduite au Brésil sous le titre *A Doida de Montmayor*, dont la première brésilienne eut lieu en 1877 et qui réapparaît à l'affiche assez souvent au cours des décennies suivantes⁷¹ jusqu'en 1920, à Rio, et 1922, à São Paulo⁷².

Le répertoire mélodramatique compte aussi avec quelques pièces portugaises, jouées aussi bien par les troupes brésiliennes que par les troupes portugaises en tournée. L'exemple le plus évident est Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), auteur méconnu de nos jours, mais très populaire au XIX^e siècle, qui est souvent cité comme un cas paradigmatique d'un dramaturge qui utilisait le prétexte historique dans une construction mélodramatique qui vantait le passé portugais⁷³. Sa pièce la plus célèbre, avec même une traduction en français par Henry Faure⁷⁴, est *A Morgadinha de Valflor*, dont la première eut lieu en 1869 au théâtre de D. Maria, à Lisbonne, qui fut représentée au cours de chacune des années de notre analyse à Rio et que nous trouvons toujours en scène en 1923 à São Paulo⁷⁵. Le grand nombre de l'ultra-romantisme portugais, Camilo Castelo Branco (1825-1890), est présent sur les scènes brésiliennes grâce aux adaptations de son plus célèbre roman, *Amor de Perdição*, qui se rapproche du mélodrame par son excès sentimental et dont la popularité dans l'espace

⁶⁹ *Ibid.*, p. 278, 286, 322, 326, 330; LUDWIG, P., *O melodrama francês no Brasil...*, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁰ COSTA E., *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira*, Rapport final de post-doctorat, Universidade Estadual de Campinas, 2010, p. 35.

⁷¹ RONDINELLI, B., *Lágrimas e mitos...*, *op. cit.*, p. 333.

⁷² « Doida de Montmayor, A, » dans BESSA, V. (coord.), *Teatro musicado em São Paulo (1914-1934)*. Disponível em: <<https://teatromusicadosp.com.br/peca/1545>>. Visite le 10/03/2022.

⁷³ GANDRA, J., *Pinheiro Chagas, um escritor olvidado*, Thèse en Lettres, Universidade de São Paulo, 2012, p. 72.

⁷⁴ LIMA F., *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas*, Dissertation de maîtrise en Littérature, Universidade do Algarve, 2006.

⁷⁵ « Morgadinha de Valflor, A » dans BESSA V. (coord.), *Teatro musicado em São Paulo (1914-1934)*. Disponible sur <<https://teatromusicadosp.com.br/peca/14>>. Visite le 12/03/2022.

lusophone est attestée par son adaptation récente sous la forme d'une *telenovela*⁷⁶. Parmi les adaptateurs, nous trouvons le brésilien Álvaro Peres et les Portugais João Arroio (1861-1930) et João da Câmara (1852-1908).

Ce dernier mérite une attention particulière, puisqu'il maintenait une active collaboration avec le Brésil, écrivait dans des journaux brésiliens⁷⁷ et était un des auteurs portugais les plus joués sur les scènes brésiliennes, aussi bien par des troupes portugaises en tournée que par des troupes brésiliennes, comme le montre son apparition parmi les dix auteurs les plus joués à Rio de Janeiro en 1900. Détenteur d'une production dramatique très hétéroclite, nous le trouvons sur les scènes brésiliennes pendant toute la Première République. João da Câmara est présent avec un drame historique ayant des forts traits mélodramatiques (*D. Afonso VI*⁷⁸, joué sept fois en 1890), des opérettes et opéras-comiques (comme *O Testamento da velha*, écrite avec Gervásio Lobato, musique de Ciríaco Cardoso, jouée 14 fois en 1900), des comédies (*Os Velhos* est l'une de ses œuvres les plus célèbres, que nous trouvons aussi bien en 1910 qu'en 1920), ainsi qu'une pièce d'un « mélodramatisme intrinsèque »⁷⁹, *A Rosa Enjeitada*, représentée pour la première fois à Rio de Janeiro en 1902, l'année suivant à sa première portugaise, par une troupe portugaise et reprise souvent les années suivantes – au moins jusqu'en 1928 à Rio de Janeiro⁸⁰ et 1933 à São Paulo⁸¹.

Le goût commun des deux pays pour le mélodrame est attesté par J. M. Dias Guimarães (?-1885). Celui-ci, selon Sousa Bastos⁸², était né au Portugal, mais il déménagea très jeune à Rio de Janeiro pour dans travailler le commerce, mais il finira par devenir un « acteur médiocre » et écrira un drame en trois actes, « rempli de défauts de toute espèce, mais qui se maintient [au début du XX^e siècle] toujours au répertoire des compagnies inférieures et des sociétés d'amateurs, » *O Poder do Ouro*. En effet, cette pièce, publiée en 1869, est toujours à

⁷⁶ AROCA M., « Os personagens centrais da Telenovela Paixões Proibidas, » dans *IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste*, 2008.

⁷⁷ ARAÚJO R., *As crônicas portuguesas de D. João da Câmara na Gazeta de Notícias (1901-1905)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2009 ; ARAÚJO R., *Portugal finissecular nas crônicas de D. João da Câmara publicadas na revista portuguesa O Ocidente e no jornal brasileiro Gazeta de Notícias (1901-1905)*, Thèse, Universidade Estadual Paulista, 2015.

⁷⁸ OLIVEIRA C. *Literatura e história na peça D. Afonso VI de D. João da Câmara*. Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2011.

⁷⁹ REBELLO, L., *O essencial sobre D. João da Câmara*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 2006, p. 68.

⁸⁰ *Diário Carioca*, 07/10/1928.

⁸¹ « Rosa enjeitada, » dans BESSA, V. (Coord.), *Teatro musicado em São Paulo (1914-1934)*. Disponible sur: <<https://teatromusicadosp.com.br/peca/685>>. Visite: 30/03/2022. Le fait qu' *A Rosa Enjeitada* jouait avec les codes du mélodrame populaire peut être observé par la manière dont on fit la publicité de la première : l'œuvre était « un drame pour le peuple », qui cherchait à « étonner le public » par ses « fortes émotions. » (BARBON M. *Caminhos do melodrama em Portugal*, Thèse em Lettres, Universidade Estadual Paulista, 2011, p. 130.)

⁸² BASTOS A., *Carteira do artista; apontamentos para a historia do teatro portuguez e brasileiro*, Lisboa, J. Bastos, 1899, p. 43. « cheio de defeitos de toda a espécie, mas que se conserva ainda no repertório das companhias inferiores e nas sociedades d'amadores. »

l'affiche dans les premières décennies du XX^e siècle, non seulement dans les théâtres, mais aussi dans les cirques – nous trouvons des annonces du *Democrata Circo* pour cette pièce en 1928, par exemple. Une des pièces les plus jouées par les sociétés d'amateurs cariocas⁸³, elle était aussi très connue au Portugal, où elle apparaît, dans les années 1910, dans le répertoire d'une société d'amateurs d'Avintes, bourg d'environ 6 000 habitants, à cette époque, situé au nord du pays⁸⁴. La pièce sera rééditée en 1927 dans la *Bibliotheca Dramática Popular*, collection de la librairie Teixeira qui était une des principales références pour le répertoire des troupes d'amateurs⁸⁵.

Les prises de position par rapport à ce répertoire sont assez ambiguës. Ces auteurs sont reconnus comme d'habiles faiseurs qui n'ont pourtant pas de qualité littéraire – « personne n'écrit une mauvaise pièce aussi bien⁸⁶ » que d'Ennery, selon un critique. Mais, surtout, les frontières entre drame et mélodrame ne sont pas évidentes : quelques auteurs ont déjà souligné les continuités entre l'entreprise mélodramatique et le drame romantique⁸⁷, tandis que d'autres arrivent même à classer quelques pièces d'auteurs de « pièces bien faites », comme Scribe et Sardou, comme mélodrames⁸⁸. En outre, la moralité du mélodrame, qui l'approche des préoccupations pédagogiques des hommes de lettres du XIX^e siècle, ne fait qu'embrouiller un peu plus les catégories. L'auteur d'*O poder do ouro* revendiquait pour sa pièce une affiliation à la dramaturgie dite réaliste, mais l'intrigue est clairement celle d'un mélodrame et les critiques à son encontre soulignent tous les vices du *dramalhão*⁸⁹. Un exemple de la fluidité entre les genres est José Echegaray (1832-1916), dramaturge bien connu du public brésilien à la fin du XIX^e siècle. Auteur le plus souvent classé comme un « néoromantique » et indéniablement consacré, il a un style – avec ses personnages qui se divisent radicalement entre le bien et le mal, ses scènes sanglantes, ses intrigues tortueuses et pleines de rebondissements – qui le rapproche du mélodrame, ce qui fut bien remarqué par les critiques contemporains⁹⁰. En 1884, la représentation, à Rio de Janeiro, d'*El Gran Galeoto* (1881) – pièce que nous retrouverons sur les scènes brésiliennes jusqu'aux années 1920, au moins – fut

⁸³ FRANCA L., *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*, Thèse, Universidade Federal Fluminense, 2016, p. 108.

⁸⁴ VAZ J., *Teatro em Avintes. O Grupo Mérito Dramático Avintense e o Grupo Dramático dos Plebeus Avintenses (1910-1974)*, Dissertation de maîtrise en Histoire contemporaine, Universidade do Porto, 2011, p. 117.

⁸⁵ PINA P., *Uma história de Saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929*, Dissertation de maîtrise em Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2015.

⁸⁶ *Gazeta da Tarde*, 14/06/1881. « Ninguém faz uma peça má tão bem como ele. »

⁸⁷ BROOKS P., *L'imagination mélodramatique: Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 117.

⁸⁸ LEVY L., *Versions of Melodrama, a Study of the Fiction and Drama of Henry James, 1865-1897*, Berkeley, U of California P, 1957, p. 1.

⁸⁹ Voir annexe 2.

⁹⁰ BASTIDA R., « Una Relectura Estética Del Drama Histórico de Echegaray, » *Bulletin of Hispanic Studies*, 80-2, 2003, p. 183–208.

un succès, si l'on croit la presse. Un chroniqueur s'interroge des raisons de ce triomphe. Il explique qu'un pessimiste pourrait répondre :

Parce qu'il y a des scènes violentes, d'un impétueux souffle dramatique ; grâce aux chutes que font en scène Julião et Teodora ; grâce à l'apparition de celui-ci à la fin du deuxième acte, ensanglanté et blessé à mort, grâce à la scène entre Ernesto et Severo, dans laquelle celui-ci est cruellement insulté par celui-là et agenouillé, force, aux pieds de Teodoro ; grâce au très poignant moment où Julião gifle le soi-disant amant de son innocente épouse ; grâce, enfin, à toutes les violences *empoignantes* [sic] de la pièce [...] ⁹¹.^[347]

L'auteur – anonyme – de ce commentaire argumente dans le sens inverse : pour lui, le public aurait applaudi beaucoup plus les beaux passages de littérature du texte d'Echegaray que les scènes de « grosse sentimentalité romantique », ce qui représente, pour lui, un espoir, puisque cela montre que le public brésilien est capable d'apprécier la bonne littérature, ce qui fait de la régénération du théâtre national un objectif atteignable. Toutefois, ce commentaire montre que des éléments de mélodrame sont bien présents dans la pièce d'Echegaray, ce qui est bien observé par le public et les critiques, et suggère que ce n'est pas un hasard si cette pièce, en particulier, est un des rares cas de ce qui pouvait être qualifié de « haute littérature » à obtenir du succès sur les scènes brésiliennes.

Artur Azevedo montre toute cette ambiguïté quand il s'énerve contre quelques commentateurs qui voient dans une pièce d'Anicet-Bourgeois l'espoir de régénération du théâtre national, en même temps qu'ils méprisent les revues :

Il est important d'observer que, dans une revue, il peut y avoir plus d'art, plus de philosophie et plus de préoccupation littéraire que dans ces *dramalhões* invraisemblables qui, de temps en temps apparaissent dans nos théâtres et provoquent toujours cette phrase de deux ou trois critiques désorientés : – Oui, Messieurs ! Maintenant nous allons avoir un principe de régénération de l'art dramatique !

Récemment, j'ai lu cette phrase je ne sais combien de fois, à propos d'une reprise de l'*A Doida de Montmayor* [Marie-Rose]. Toutefois, je dis très sérieusement à qui veut m'écouter que je préfère une revue d'esprit de Raoul Toché à un drame caricatural d'Anicet-Bourgeois.

Des pièces comme cette *Doida* plaisent à Rio de Janeiro, comme partout, toujours quand on les représente ; mais ce n'est pas avec des mélodrames sans style, sans observation, sans psychologie et, en plus, traduits, qu'on régénère le théâtre ⁹².^[348]

⁹¹ *Gazeta de Notícias*, 09/06/1884.

⁹² AZEVEDO A., « 23 de maio de 1895 », dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 149.

En effet, la confusion semble provenir, en grande partie, de l'absence de définition du mot « mélodrame » et de ses usages. Wadda C. Ríos-Font⁹³ fait une distinction entre l'adjectif et le substantif, entre le style et le genre. En outre, l'auteure rappelle que, dans « l'horizon d'attente » des spectateurs de l'époque, ce qui, de nos jours, serait considéré comme un mélodrame, n'était pas forcément vu de la même manière au XIX^e siècle. Cela explique qu'un auteur comme Echegaray, sans doute *mélodramatique*, ne considérait pas ses pièces comme des mélodrames et qu'elles n'étaient vues non plus comme cela par ses contemporains, ce qui est le cas aujourd'hui. Peut-être un mot de la langue portugaise désigne-t-il mieux ces pièces du théâtre déclamé sérieux qui ont du succès au Brésil : *dramalhão* – le suffixe « -ão » produisant un augmentatif à partir du mot *drame* –, qui, au lieu de désigner un genre spécifique, met l'accent sur les caractéristiques exagérées de ces pièces, comme la sentimentalité excessive, la radicale opposition entre personnages vertueux et méchants, l'hypertrophie des situations dramatiques, les péripéties rocambolesques... Les vrais mélodrames sont sans doute des *dramalhões*, mais nous pouvons attribuer cette appellation à d'autres pièces, comme le *Remorso vivo*, cité par le personnage Dramalhão dans l'extrait d'*O Bilontra* ci-dessous, qui, dans les journaux, est annoncé soit comme une comédie, soit comme une féerie.

De cette façon, nous avons une catégorie plus souple et, sans doute, beaucoup plus imprécise, mais qui rend mieux compte des caractéristiques du répertoire dramatique dit sérieux à succès au Brésil. Surtout, sans nous enfermer dans des définitions trop formelles, nous pouvons mieux comprendre les usages qui sont faits d'une partie du répertoire construite à partir des codes et des conventions du mélodrame, mais qui prend de la liberté par rapport au genre français originel.

Par exemple, Maria Thereza Vargas observe une continuité entre le répertoire joué par les *filodrammatici*, c'est-à-dire les troupes amateurs de la communauté italienne, et celui des troupes amateurs d'ouvriers, liées à des associations de classe et qui utilisaient la scène pour véhiculer des idées socialistes ou anarchistes. En général, nous observons une large prédominance des comédies dans les répertoires des troupes amateurs, aussi bien à São Paulo qu'à Rio de Janeiro, mais un nombre important de drames qui sont, pour la plupart, des mélodrames – souvent d'auteurs que nous trouvons aussi dans les théâtres professionnels, comme d'Ennery et Pinheiro Chagas – est aperçu⁹⁴. Si dans un premier temps, entre la fin du XIX^e siècle et les premières années du XX^e, les *filodrammatici* jouaient beaucoup de

⁹³ RÍOS-FONT W., *Rewriting melodrama: the hidden paradigm in modern Spanish theater*, Lewisburg, Bucknell UP, 1997.

⁹⁴ FRANCA L., *Teatro Amador no Rio de Janeiro...*, *op. cit.*

mélodrames bourgeois ou de cape et d'épée, dans le théâtre ouvrier qui apparaît dans les décennies suivantes, prédominait un répertoire où « est visible la proximité avec le mélodrame⁹⁵, » sans compter la production dramaturgique libertaire qui sera qualifiée par quelques auteurs de « mélodrame révolutionnaire »⁹⁶, ce qui peut paraître un contresens si nous nous en tenons à une définition formelle du genre⁹⁷.

Mais les écrivains brésiliens eux-mêmes utilisent le mélodrame dans une de leurs plus importantes luttes politiques : l'abolition de l'esclavage. L'adaptation assez mélodramatique, par d'Ennery et Dumanoir, de *La Case de l'oncle Tom*, œuvre phare de l'abolitionnisme international écrite par Harriet Stowe, remporte un grand succès dans les années 1870 et 80, ce qui aide sans doute la campagne pour la libération des esclaves⁹⁸. Ce fait se révèle d'autant plus important quand nous voyons qu'aussi bien la première représentation que la publication de la traduction version brésilienne de la pièce, traduite par un certain « Feliciano Prazeres, licencié en Droit », précèdent la publication de l'œuvre originale au Brésil. Si la circulation de versions européennes de l'ouvrage, en particulier celle en portugais publiée à Paris, en 1853, est attestée au Brésil, l'apparition d'une version brésilienne n'aurait lieu qu'en 1887 et 1888, comme feuilleton dans le journal *A Redempção*, puis en 1893, dans une édition conçue plutôt comme un objet de luxe et de célébration de l'abolition⁹⁹. En effet, depuis les années 1830, un grand nombre de pièces à thématique abolitionniste apparaissent sur les planches du théâtre de boulevard parisien, ce que Sylvie Chalaye¹⁰⁰ appelle des « mélodrames tropicaux ». Ce répertoire était connu des militants brésiliens et si son utilisation dans la propagande abolitionniste n'est pas plus étendue et ne commence pas plus tôt, la raison se trouve dans le zèle que met la censure à empêcher qu'il arrive jusqu'aux scènes brésiliennes¹⁰¹.

En ce sens, notons que le drame romantique français n'est que très rarement représenté. Nous n'avons trouvé aucun drame de Victor Hugo sur les planches cariocas pendant les quatre

⁹⁵ VARGAS M., *Teatro operário na cidade de São Paulo*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1980, p. 59. « É visível nesses trabalhos o parentesco com o melodrama. »

⁹⁶ MORAES A., *Uma peça no processo de luta: teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça A Bandeira Proletária*, Dissertation de maîtrise em Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2019, p. 65.

⁹⁷ Florence Fix (*Le mélodrame, la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 85-90, 117-21), juge que le mélodrame ne peut pas être révolutionnaire, puisqu'il est circulaire, c'est-à-dire que la fin de l'histoire célèbre le retour à l'ordre bouleversé par le scélérat. En outre, le mélodrame serait proprement a-social, dans le sens où il cherche toujours le consensus et évacue toute tension sociale : même quand les pauvres contestent l'autorité, ils le font sur le mode larmoyant ou comique.

⁹⁸ FARIA J., « Teatro e abolição: A cabana do pai Tomás nos palcos brasileiros, » *Teresa*, 20, 2020, p. 377-411,

⁹⁹ FERRETTI D., « A publicação de *A cabana do Pai Tomás* no Brasil escravista. O 'momento europeu' da edição Rey e Belhatte (1853), » *Varia Historia*, v. 33, 2017, p. 189-223.

¹⁰⁰ CHALAYE S., *Du noir au nègre: l'image du noir au théâtre: de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris, Harmattan, 1998, p. 190.

¹⁰¹ FARIA J., « Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro, » *Sala Preta* v. 19, n° 1, 2019, p. 18-46.

années de notre étude et Virginia Bessa ne constate aucun drame hugolien à São Paulo entre 1914 et 1933. Alfred de Musset n'est que très rarement représenté lui aussi : nous n'avons trouvé que trois représentations à São Paulo entre 1914 et 1933, et une à Rio de Janeiro en 1920, toutes par des troupes européennes en tournée¹⁰². L'exception est Alexandre Dumas, auteur très difficile à catégoriser étant donné sa production très hétéroclite, dont la production marqua profondément le monde lusophone¹⁰³. Toutefois, il s'agit toujours de la même pièce : *Kean*, pièce aujourd'hui perçue comme un drame, mais qui était présentée à sa création comme une « comédie mêlée de chants » et qualifiée de vaudeville par la presse¹⁰⁴, qui faisait partie du répertoire de João Caetano. Mais Dumas était présent sur les scènes brésiliennes grâce à des adaptations de ses romans, comme *Le fils de nuit*, de Victor Séjour, et surtout *Le Comte de Monte Cristo*, réalisée par les comédiens Azeredo Coutinho et Muniz, dont la première eut lieu en 1885, dans le théâtre Recreio Dramático, et qui fut ensuite reprise plusieurs fois au cours des décennies suivantes – au moins jusqu'en 1933 à São Paulo¹⁰⁵. Nous ne connaissons pas l'adaptation brésilienne, mais nous pouvons bien imaginer que l'œuvre dumasienne se prête aisément à une lecture mélodramatique¹⁰⁶. Et, en fait, cette pièce est citée par le personnage Dramalhão dans *O Bilontra*, ce qui provoque l'indignation du Comte de Monte-Cristo, qui rentre en scène pour défendre son honneur :

¹⁰² *On ne badine pas avec l'amour* (trois fois) et *Lorenzaccio* (une fois). En outre, à la fin des années 1910 nous avons repéré une opérette en deux actes intitulée *O Cara linda*, attribuée à Alfred de Musset, à l'affiche de la troupe de la comédienne Alzira Leão. Il s'agit probablement d'une adaptation pour le théâtre musical d'une pièce de l'auteur. Nous savons que *Fantasio* fut adaptée par Jacques Offenbach, avec un livret de Paul de Musset, et que l'opéra *Fortunio*, d'André Messager, fut adapté de la comédie *Le Chandelier*. Mais le nombre d'actes de ces adaptations (trois et quatre, respectivement) ne correspond pas à celui de la pièce que nous trouvons au Brésil.

¹⁰³ CASSEREAU-STOYANOV H., « Le théâtre de Dumas et l'imaginaire portugais : appropriation, transposition et remodelage, vers l'émergence d'un théâtre national, » dans CALLET-BIANCO A. et S. LEDDA, *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, Rennes, PUR, 2018, p. 171-82.

¹⁰⁴ CALLET-BIANCO A., « Le théâtre de Dumas : un creuset dramatique, » dans CALLET-BIANCO A. et S. LEDDA, *Le théâtre de Dumas père...*, op. cit., p. 12-13.

¹⁰⁵ Virginia Bessa attribue à Alexandre Dumas lui-même la pièce représentée à São Paulo. Toutefois, les annonces dans les journaux, aussi bien à Rio de Janeiro que dans la capitale paulista, ne sont pas transparentes sur l'auteur : le plus souvent on ne cite pas Azeredo Coutinho et Muniz, mais on souligne que la pièce est « d'après le roman d'Alexandre Dumas ». Nous avons dû faire quelques recherches autour de cette pièce pour trouver la première représentation au Brésil d'une pièce avec ce nom et ses adaptateurs brésiliens, ce que nous imaginons être la même qui est reprise les décennies suivantes. Or, nous savons que Dumas père tira de son roman trois drames formant quatre parties (*Monte-Cristo*, en deux soirées, au Théâtre Historique en 1848 ; *Le Comte de Morcerf* et *Villerfort*, à l'Ambigu-Comique, en avril et mai 1851), ce qui n'est pas cohérent avec la pièce brésilienne, qui était entièrement jouée en une seule soirée. Il est pourtant légitime de se demander si l'adaptation brésilienne fut faite directement du roman ou à partir des adaptations théâtrales, question pour laquelle nous n'avons pas de réponse.

¹⁰⁶ En Espagne, par exemple, les drames dumasiers étaient présentés au public, dans les annonces publicitaires, moyennant une rhétorique de l'excès, leur attribuant des caractéristiques mélodramatiques. (JIMENEZ D., « Le théâtre de Dumas père : entre le drame et le mélodrame ou les avatars d'un genre français en Espagne, » dans BERNARD-GRIFFITHS S. et J. SGARD (org.), *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, p. 183-193.)

COMTE DE MONTE CRISTO – Téméraire ! Qui t’a autorisé à m’affilier à ton genre faux et condamné ? Pourquoi évoques-tu mon prestige pour inoculer dans tes veines appauvries une goutte de mon sang romantique ? Tu ne crains pas que je punisse ton audace¹⁰⁷ ?...^[349]

Plus important, la persistance d’Alexandre Dumas sur la scène brésilienne est un indice supplémentaire des liens qui unissent le journal à la scène dans la formation d’une culture médiatique, et cela non seulement parce que la figure du comte de Monte-Cristo est le héros par excellence du roman populaire¹⁰⁸. *Le Capitaine Paul* fut le premier roman-feuilleton traduit et publié au Brésil, en 1838, ce qui fait de l’auteur un élément essentiel dans la création et la dynamisation d’un marché éditorial brésilien, ainsi que de son insertion dans le marché international et dans les circuits de circulation littéraire de l’espace Atlantique¹⁰⁹. Dumas père sera ensuite l’auteur le plus publié dans les feuilletons des journaux cariocas, avec 35 romans trouvés par Ilana Heineberg entre 1839 et 1870, plus du double des romans du deuxième, Ponson du Terrail (17)¹¹⁰. L’auteur non seulement continuera à être publié le siècle suivant, mais il sera abondamment récupéré et réadapté dans des supports divers¹¹¹, comme dans la littérature de *cordel* [colportage]¹¹². En outre, étant donné l’importance de l’auteur dans la mise en place du roman-feuilleton brésilien, il est possible d’établir une ligne directe entre la structure narrative de l’œuvre de Dumas père et la principale dérivation moderne de ce genre de littérature, les *telenovelas*¹¹³.

¹⁰⁷ AZEVEDO A., *Teatro...*, op. cit. t. II., p. 533.

¹⁰⁸ FRIGERIO V., *Les fils de Monte-Cristo: idéologie du héros de roman populaire*, Limoges: PULIM, 2002.

¹⁰⁹ BEZERRA V. et P. GIMENEZ, « Aspectos da repercussão de Alexandre Dumas no Brasil: o romance-folhetim e a ficção nacional, » *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 1-21, 2019, p. 231-55.

¹¹⁰ HEINEBERG I., *La suite au prochain numéro : formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio mercantil (1839-1870)*, Thèse en Études lusophones, Paris 3, 2004 ; BEZERRA, V., « O romance de Alexandre Dumas no Brasil, » *Circulação Transatlântica dos Impressos a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)*, 2013. Voir aussi PAIXÃO A., « Notes sur la réception d’Alexandre Dumas au Brésil au XIXe siècle », *Cahiers Alexandre Dumas*, 38, 2011, p. 126-36. *Le Comte de Monte Cristo*, en particulier, fut traduit et publié dans le *Jornal do Commercio* entre 1845 et 1846 (SANT’ANA M., « O Brasil de Alexandre Dumas: crítica, recepção e circulação de O Conde de Monte Christo no Jornal do Commercio, » *A MARGem*, 17-1, 2020). Notons que Dumas père fut l’auteur le plus traduit et publié au Portugal, aussi., Mais, à la différence de son ancienne métropole, les versions brésiliennes ont privilégié le format du feuilleton. Toutefois, les traductions portugaises, ainsi que les éditions en français, circulaient au Brésil (MENDES M., « Trajetórias e tempos das traduções de Alexandre Dumas em Portugal e no Brasil, » *Letras*, 47, 2013, p. 135-55.).

¹¹¹ GUIMARÃES R., *Traduções/adaptações dos romances-folhetins de Alexandre Dumas no Brasil: estudos de edição e cultura*, Thèse en Communication et Sémiotique, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

¹¹² SANTOS, I. « Des histoires de vengeance : transformations et permanence des romans d’Alexandre Dumas dans la littérature de cordel brésilienne », *Cahiers d’études romanes.*, n° 4, 2000, p. 217-29 ; SANTOS, I., « O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares, » *Estudos Avançados*, v. 14, 2000, p. 205-27.

¹¹³ ROCCA M., *Melodrama, folhetim e teledramaturgia: de Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interseção entre os gêneros*, Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014. *Le Comte de Monte Cristo* lui-même sera adapté pour la télévision argentine, dans un feuilleton télévisé intitulé *Montecristo* (SCIACCA É., *La reconstruction de l’identité argentine dans la Telenovela Montecristo (Argentine, Telefe, 2006)*, Thèse en Sciences de l’information et de la communication, Université Rennes 2, 2011.

Par ailleurs, l'exemple de Dumas père, ainsi que d'autres citations ci-dessus, montrent ce qui a été déjà observé par quelques chercheurs : le mélodrame, en Amérique latine, se situe dans la transition entre la « haute » et la « basse » culture, entre la culture officielle et la culture populaire. Mode narratif privilégié pour raconter les premiers mythes nationaux latino-américains, il deviendra ensuite la principale manière par laquelle les sociétés postcoloniales se représentent et réfléchissent sur leur identité¹¹⁴. Utilisé pour raconter les premiers mythes des jeunes nations, il est ensuite réapproprié et transformé selon les dynamiques sociales particulières à l'Amérique latine¹¹⁵.

L'ancrage du mélodrame – ou, pour mieux dire, des *dramalhões* – est attesté par le fait que ces pièces sont ce que nous avons de plus proche, au début du XX^e siècle, d'un répertoire, compris ici comme un fond pérenne de pièces auquel les directeurs de troupes ont souvent recours. Bien sûr, nos brefs propos n'épuisent pas le sujet : si le mélodrame a beaucoup attiré l'attention des chercheurs, les études se tournent plutôt vers la littérature, les *telenovelas* et d'autres manifestations de la culture médiatique et populaire, tandis que pour le théâtre – celui du XIX^e siècle, en particulier – très peu d'études ont été consacrées à ce genre et celles que nous avons sont assez descriptives et se focalisent surtout sur la diffusion du mélodrame français, sans pour autant trop problématiser la réception. Toutefois, nous pouvons avancer quelques conclusions et suppositions.

La persistance du *dramalhão* comme principal genre « sérieux » peut être expliquée, en partie, par la formation socio-culturelle brésilienne elle-même et l'importance du mélodrame comme principal moyen de représenter la réalité sociale et nationale, raison pour laquelle les écrivains brésiliens du XIX^e siècle, quand ils essaient d'écrire de la dramaturgie « sérieuse », finissent souvent par tomber dans le mélodrame ou dans le drame historique « à caractère mélodramatique », selon Ivete Kist¹¹⁶. Mais, surtout, le mélodrame participe fortement à la formation d'une culture médiatique de très long terme, ce qui renforce nos propos concernant la proximité entre journal et monde du spectacle jusqu'au début du XX^e siècle : il n'est pas nécessaire de rappeler la proximité entre le mélodrame et le roman

¹¹⁴ GERASSI-NAVARRO N., *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America*, Durham, Duke UP, 1999.

¹¹⁵ Pour Mathew Bush (*Pragmatic passions: melodrama and Latin American social narrative*, Madrid, Iberoamericana, 2014., p. 29-30), le mélodrame latino-américain, en particulier ce qu'il appelle le « mélodrame social », est toujours en lutte contre son propre mode narratif. Toute en se refusant à toujours avoir un dénouement heureux ou même à résoudre tous les conflits, il se tient à distance de la tragédie, même quand le final est tragique, parce que les protagonistes continuent de lutter et d'essayer de changer la société, même quand cela semble impossible. Ainsi, au contraire du modèle français, le mélodrame latino-américain ne cherche pas forcément à retourner au monde d'avant, mais il croit que le changement est possible et désirable.

¹¹⁶ Dans FARIA J. et J. GUINSBURG (orgs.), *História do teatro brasileiro*, vol. 1., *op. cit.*, p. 77-79.

populaire, ces « frères jumeaux »¹¹⁷, celui-ci trouvant son moyen de diffusion privilégié – au Brésil, en particulier – dans le feuilleton. Ce n'est pas un hasard, donc, si plusieurs romanciers populaires, outre ceux que nous avons déjà cités, dont les ouvrages sont publiés comme feuilletons dans les journaux, apparaissent aussi comme les auteurs de pièces représentées dans les scènes cariocas et paulistas, parfois comme adaptateurs de ses propres romans¹¹⁸, comme Jules Verne¹¹⁹ – *Les Enfants du Capitaine Grant*, adaptation signée avec d'Ennery qui obtient 19 représentations en 1890 – et Xavier de Montépin¹²⁰ – dont l'adaptation de *La porteuse de pain*, traduite au Brésil sous le titre *Joanna Fortier*, signée avec Jules Dornay, est à l'affiche cette même année.

Le mélodrame touche donc plusieurs sphères de la culture brésilienne et, plus largement, latino-américaine. Parfois décrié par l'élite intellectuelle, son influence est fortement ressentie dans la culture populaire et même dans d'autres domaines qui, à première vue, sembleraient peu susceptibles de l'accueillir¹²¹. Il est également à la base de la « culture médiatique »¹²² qui se construit à partir du XIX^e siècle. Ainsi, il sera une des matrices de ce qui deviendra bien plus tard une industrie culturelle brésilienne – concernant aussi bien le support que la narration, qui seront ensuite réadaptés par la radio, le cinéma et la télévision – et de la configuration d'une culture de masse au Brésil, s'insérant au cœur de la modernité culturelle telle qu'elle se manifeste dans le pays. Il témoigne, en outre, de l'insertion du Brésil dans la globalisation des biens culturels, avec évidemment le retard et les particularités sociales du pays et de son insertion dans l'économie capitaliste mondiale¹²³.

¹¹⁷ VAREILLE J., *Le roman populaire français (1789-1914): idéologies et pratiques*, Limoges, PULIM, 1994, p. 9.

¹¹⁸ BLETON P., « Reconfiguration : l'ère médiatique et la migration du récit populaire du théâtre à l'imprimé au XIX^e siècle? » *Itinéraires*. 2016–2, 2017.

¹¹⁹ CATHARINA P. et E. GUIRRA, « Jules Verne na imprensa brasileira do século XIX, » *Pensares em Revista*, 4, 2014, p. 5-25.

¹²⁰ MENDES L. et R. VIEIRA, « Mulheres de Bronze: Xavier de Montépin e o folhetim no Brasil, » *E-escrita*, 4-4, 2013, p. 92–103.

¹²¹ Eduardo Hipólido identifie dans le mélodrame et dans le roman-feuilleton les deux matrices principales de la dramaturgie anarchiste à São Paulo et à Rio de Janeiro (HIPÓLIDO E., *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro de 1901 a 1922)*, Dissertation de maîtrise em Histoire, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012, p. 23).

¹²² VAILLANT A., « Invention littéraire et culture médiatique au XIX^e siècle, » dans MOLLIER J., J. SIRINELLI et F. VALLOTTON (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques: 1860-1940*, Paris, PUF, 2006, p. 11-22. Pour Vaillant, le début de cette culture médiatique, en France, serait l'an 1836, fondation du journal *La Presse* (VAILLANT A. et M. Thérenty, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique : étude littéraire et historique du journal "La Presse", d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001).

¹²³ Jean-Yves Mollier (« L'émergence de la culture de masse dans le monde, » dans MOLLIER J., J. SIRINELLI et F. VALLOTTON (dir.), *Culture de masse... op. cit.*, p. 72) cite le mélodrame comme un des principaux éléments à la base de la formation d'une culture de masse dans la France de la seconde moitié du XIX^e siècle pour sa capacité, comme le journal, à faire l'unanimité. Or, nous avons déjà remarqué les similitudes entre l'évolution des médias entre France et Brésil, avec le naturel retard du cas brésilien ainsi que ses limitations, ce qui résulte d'une culture littéraire et médiatique limitée aux grandes villes. Denis Rolland (« Brésil : une culture de masse

Outre ces *dramalhões*, le public brésilien réserve un bon accueil aux pièces qui se rapprochent de l'esthétique du roman noir, genre en quelque sorte permutable avec le mélodrame¹²⁴ qui, toutefois, semble garder une présence moins pérenne dans le répertoire des troupes brésiliennes, puisque les pièces dans cette catégorie, en dépit du fait qu'elles ont du succès et sont une bonne partie des pièces du théâtre de déclamation sérieux, sont rarement reprises avec fréquence les années suivant leur première représentation au Brésil.

Scènes de tombes et de souterrains semblent avoir été fréquentes sur les scènes brésiliennes, comme dans *La nuit du 20 septembre*, de Xavier de Montépin (neuf représentations en 1890), traduite au Brésil sous le titre *A Voz do Túmulo* [*La voix du tombeau*]. Les « drames fantastiques » ont du succès aussi : c'est le cas de *Douglas le vampire*, de Jules Dornay, qui obtient 33 représentations en 1890, ce qui fait d'elle la dixième pièce la plus représentée cette année-là, ainsi que de *L'ange de minuit*, vieille pièce de Théodore Barrière et Édouard Plouvier (première en 1861) que nous trouvons toujours à l'affiche en 1900.

João Caetano avait déjà dans son répertoire une adaptation des *Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, fait notable puisqu'il témoigne encore une fois non seulement de la proximité entre la littérature populaire et la scène, mais aussi de l'insertion du Brésil dans la mondialisation culturelle, le sous-genre des mystères urbains étant une des premières manifestations de ce phénomène¹²⁵. Au Brésil, l'œuvre de Sue, qui a généré une multitude de sous-produits, comme *Les Mystères de Londres*, de Paul Féval, dont une adaptation se trouve toujours à l'affiche en 1900¹²⁶, était présente sous plusieurs éditions et adaptations¹²⁷.

tardive, liée à l'oralité et au changement de référents extérieurs, » MOLLIER J., J. SIRINELLI et F. VALLOTTON (dir.), *Culture de masse...*, op. cit., p. 157-77) rappelle que la notion de culture de masse est souvent considérée comme inadéquate au Brésil avant les années du Seconde Guerre mondiale, à cause du faible taux d'alphabétisation et de la persistance d'une population majoritairement rurale, bien qu'on observe une culture orale brésilienne à diffusion large dès, au moins, les années 1860. Toutefois, l'auteur trouve qu'il existe des signes de la formation d'une culture de masse à partir du moment où le pays entre dans l'ordre industriel dans les années 1930, avec la radio, et, plus tard, la télévision. Un processus qui présente certes un clivage géographique entre le Sud-Est développé et le Nord et le Nord-Est échappant presque en totalité à la modernité industrielle, et qui se caractérise par le passage du direct de la culture orale et visuelle à une culture audiovisuelle.

¹²⁴ SGARD, J., « Préface », dans BERNARD-GRIFFITHS S. et J. SGARD (org.), *Mélodrames et romans noirs...*, op. cit., p. 8.

¹²⁵ THERENTY M., « Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle, » *Romantisme*, 160-62, 2013, p. 53-64.

¹²⁶ Nous ne savons pas s'il s'agit de la traduction faite par Alexandre Dumas du roman de Féval. Les annonces du spectacle mentionnent celui-ci comme l'auteur.

¹²⁷ SCHAPOCHNIK N., « Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista, » *Varia Historia*, 26-44, 2010, p. 591-617.

Histoires de crimes et de détectives étaient fréquentes sur les scènes brésiliennes, souvent par des adaptations de romans populaires. En 1910, nous trouvons, à Rio de Janeiro, l'adaptation de *Sherlock Holmes* par Pierre Decourcelle, utilisée d'abord pour un spectacle-bénéfice par des artistes sans engagement, au Théâtre municipal, puis mis à l'affiche pour quelques représentations au théâtre Carlos Gomes. Cette même année, le public carioca pouvait apprécier une pièce tirée d'*Arsène Lupin*, dont le titre en portugais était *O Rei dos Ladrões* [*Le roi des voleurs*], sans mention de l'auteur pour autant. *Rocamboles* est à l'affiche en 1920 dans une adaptation par Anicet-Bourgeois, Ponson du Terrail et Ernest Blum.

Quelques auteurs brésiliens se consacrent à ce genre. En 1910, *Nick Carter*, « pièce à grand mouvement », selon les annonces des journaux, signée par Raul Pederneiras (1874-1953), est à l'affiche. Le plus curieux de cette adaptation du célèbre *dime novel* créé par John R. Coryell et repris par Frederick van Rensselaer Dey, est qu'elle signale une présence précoce de la culture nord-américaine au Brésil, même si nous pouvons imaginer une arrivée indirecte, *via* Paris, où les *dime novels* connaissent une vogue à partir du milieu des années 1900¹²⁸. Notons qu'elle est la troisième pièce brésilienne la plus représentée à Rio de Janeiro cette année-là, quand elle obtient huit représentations à un moment particulièrement difficile pour la dramaturgie nationale. La deuxième place revient à la reprise d'*A Capital Federal*, d'Artur Azevedo, avec neuf représentations. Enfin, la pièce brésilienne la plus représentée est un autre drame policier : *A Mão Negra*, de Gastão Tojeiro (1880-1965), avec onze représentations. Notons que, si nous avons trouvé peu de reprises de cette pièce-ci au théâtre, elle continue à être représentée au cours des décennies suivantes au cirque¹²⁹.

Quelques-uns des plus célèbres faits divers français sont trouvés sur les planches brésiliennes. Or, João Caetano avait déjà dans son répertoire *La Dame de Saint-Tropez* (1844), d'Anicet-Bourgeois et Adolphe d'Ennery, pièce tirée de l'affaire Lafarge, qui fit la Une des journaux au début des années 1840. En 1890, nous trouvons douze représentations de *La Bergère d'Ivry* (1866), d'Eugène Grangé et Lambert-Thiboust, drame basé sur l'assassinat de la jeune chevrrière Aimée Millot par un amoureux éconduit, en 1827. Parfois, nous notons des dialogues directs avec l'actualité policière, ce que nous avons déjà vu avec Martins Pena dans la première moitié du XIX^e siècle : c'est le cas du *Crime do Porto*, affaire d'empoisonnement

¹²⁸ LETOURNEUX M. « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels, » *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, 18-1, 2020.

¹²⁹ Dans la base de données de Virgínia Bessa, nous trouvons seulement trois représentations : deux en 1915 et une en 1917. Pourtant, dans l'archive Miroel Silveira nous trouvons deux demandes de licence de cette pièce auprès de la censure, une en 1935 et l'autre en 1948 (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, « A Mão Negra », prontuário n° 1808. Arquivo Miroel Silveira. Disponible sur <http://www.obcom.nap.usp.br/circo-teatro/ddp/DDP%201808/DDP%201808%20A.pdf>)

par un médecin, dans la deuxième ville portugaise, qui fait sensation en 1890 et qui, cette même année, paraît en scène dans le théâtre Variedades Dramáticas, dans une pièce du journaliste Antônio José Soares de Souza Júnior (1851-1893). Ces pièces témoignent de la circulation internationale du fait divers criminel et de son insertion dans la culture populaire brésilienne.

Mais rien ne témoigne mieux de cet engouement pour le crime et la violence que le très bon accueil réservé par le public brésilien à un autre genre qui, en dépit de son éclectisme, peut être inséré dans la tradition du mélodrame tout en s'inspirant du naturalisme, de la tradition de la *pièce bien faite* et même du symbolisme¹³⁰ : le Grand-Guignol, en 1910, ce qui vaut la présence de deux des plus importants dramaturges de ce genre, André de Lorde et Jean Sartène, dans l'annexe 20. Cette année-là, Rio de Janeiro fut visitée par deux troupes consacrées au genre : la compagnie du théâtre du Grand-Guignol de Paris elle-même et une troupe italienne, dirigée par Alfredo Sainati (1868-1936), dont la vedette était l'actrice Bella Starace Sainati (1878-1958). Ils donnèrent, au total, 168 représentations¹³¹, soit environ 15% du total pour l'année.

De la même façon que pour le mélodrame, la réception de ce genre est assez ambiguë. Il est tout d'abord piquant d'observer les scènes où ces troupes jouèrent : alors que le théâtre du Grand-Guignol était une toute petite salle, avec seulement 280 places à son ouverture, caché au fond de l'impasse Chaptal¹³², avec un public mélangé, sinon franchement populaire¹³³, la troupe parisienne s'installe dans une des plus confortables salles de l'Avenida Central, le Palace Théâtre, tandis que l'italienne, sauf pour quelques semaines dans le São Pedro, donne la plupart de ses spectacles dans le Municipal. João do Rio déplore l'enthousiasme du public :

Le Grand-Guignol est l'événement théâtral de la saison. Le Municipal, qui n'a jamais été rempli sinon pour les banquets gargantuesques de la politique, se remplit tous les soirs. Le public a trouvé un théâtre qui lui plaît, théâtre de la violence, de la fureur, théâtre frénétique, théâtre sans littérature, théâtre fait divers criminel¹³⁴.^[350]

Pourtant, d'autres commentateurs ont une vision plus optimiste et voient dans le genre même une voie possible pour la régénération du théâtre national. José Ângelo Vieira de Brito, sous

¹³⁰ HAND J. et M. WILSON, *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*, Exeter, U of Exeter P, 2002, p. 7-9 ; HOMRIGHOUS M., *The Grand Guignol*, Thèse en Théâtre, Northwestern University, 1963, p. 25-36.

¹³¹ Sachant que, pendant une soirée, jusqu'à quatre pièces pouvaient être représentées.

¹³² PIERRON A., « Préface, » dans *Le Grand-Guignol: théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. IXX-X.

¹³³ HAND J. et M. WILSON, *Grand-Guignol...*, *op. cit.*, p. 67-69.

¹³⁴ BARRETO P., *João do Rio e o palco*, vol. 1, org. Níobe Abreu Peixoto, São Paulo, EDUSP, 2009, p. 119.

le pseudonyme de Carlos Eduardo, trouve que, face à l'échec des auteurs brésiliens de créer des « œuvres à nous, avec notre environnement et nos types, étudiés selon nos termes, et non forgés selon l'influence de Bernstein et de Sardou, » le Grand-Guignol présente une alternative, puisqu'il se rapproche des attentes du public brésilien, dont le seul désir est qu'on « l'émeuve brutalement, soit par les violences d'une *Tosca*, soit par les inconvenances grossières d'autres pièces¹³⁵. » Pour le journaliste, les dramaturges pourraient alors s'investir dans ce genre, proche du public, et, peu à peu, ajouter aux scènes de violence des éléments artistiques, de manière à accoutumer l'audience à un art plus élevé. Gilberto Amado (1887-1969) affirme que l'excellence du travail de Bella Staraci Sainati aurait modifié quelques préjugés concernant ce genre, et il se félicite que quelques auteurs brésiliens découvrent ce genre, « qui mieux s'adapte mieux à notre imagination, naturellement inapte à l'imitation du théâtre français, qui a été jusqu'à maintenant la règle pour la plupart de nos dramaturges¹³⁶. »

Or, il est piquant de constater que deux observateurs voient dans le Grand-Guignol, un genre français, une alternative à l'insistance des dramaturges à copier les modèles français, ce qui peut paraître contradictoire. Ces questions mériteraient une étude plus approfondie, mais nous pouvons lancer ici quelques hypothèses à développer dans de futures études : à notre avis, il s'agit d'une reconnaissance que le mode mélodramatique est la manière privilégiée par laquelle le public brésilien comprend les conflits sociaux – le Grand-Guignol, étant une dérivation du mélodrame, est un genre qui « s'adapte à notre imagination », qui peut être utilisé pour « notre environnement et nos types, étudiés selon nos termes. » Et José Ângelo Vieira de Brito dit que, pour un public qui « s'est éduqué dans le théâtre avec le *Remorso Vivo*, la *Paralítica*, *Les deux gosses* [de Pierre Decourcelle], seul le Grand-Guignol¹³⁷ » pourrait éveiller son intérêt.

Mais quelle est la signification de ce répertoire au Brésil à cette époque, outre le fait qu'il montre que le pays est à jour avec le théâtre européen ? Ici, encore, l'état actuel de nos études ne nous permet pas de donner des réponses définitives, mais nous pouvons toujours avancer quelques directions de recherche.

Nous pensons que le cadre des transformations sociales par lesquelles passent les sociétés urbaines brésiliennes est fondamental pour comprendre cet engouement de la part du

¹³⁵ *O Imparcial*, 28/08/1910. « [...] obras genuinamente nossas, com o nosso ambiente e os nossos tipos, pelo menos estudadas à nossa luz e não fabricadas segundo as influências de Bernstein e de Sardou [...] o emocionasse brutalemente: ou pelas violências duma “Tosca”, ou pelas escabrosidades grosseiras de tantas outras peças. »

¹³⁶ *O Paiz*, 25/09/1910. « que melhor se casa à nossa imaginação, inapta de índole à imitação do teatro francês, que foi até agora a norma da maioria dos nossos dramaturgos. »

¹³⁷ *O Imparcial*, 28/08/1910. « Para quem se educara no teatro com o “Remorso Vivo”, a “Paralítica”, os “Dois garotos” – só o Grand Guignol. »

public. La réorganisation de l'espace social, l'émergence de nouvelles classes, la disparition des anciens liens sociaux et l'apparition de nouveaux codes de comportement et de relation entre les différents groupes sociaux, font des villes brésiliennes, et surtout de la capitale, une société bouleversée qui a besoin de trouver de nouvelles références. Comme le dit Dominique Kalifa,

le crime constitue de longue date l'un des motifs centraux d'un savoir, voire d'une culture du quotidien. Objet de parole et de commentaire, associant individus, groupes et espaces au travers d'un système homogène de normes et de valeurs, il peut également contribuer à produire lien et cohésion sociale, surtout à un moment où le pays, bouleversé dans ses formes traditionnelles de sociabilité et confronté à des modes inédits de régulation, s'interroge sur son identité¹³⁸.

Anne-Claude Ambroise-Rendu¹³⁹, d'autre part, établit une piquante relation entre le monde social et le théâtre dans l'écriture des faits divers. Il s'agit d'un paradoxe : la chronique criminelle cherche, d'une part, à donner des comptes rendus fidèles du réel, usant pour ce faire d'un modèle de narration réaliste, mais la quête de l'information et de son classement se heurte, d'autre part, à la tentation permanente de la mise en scène, de la dramatisation, du sensationnel, ce qui fait basculer la narration fait-diversière dans la dramaturgie. Et c'est ainsi que le récit de fait divers produit une forme de connaissance du réel par la narration, puisqu'en narrant le chaos, il le réorganise et lui donne de l'intelligibilité.

Or, ce n'est pas un hasard, à notre avis, si c'est précisément à l'époque des grands travaux urbains de Pereira Passos, des discours hygiénistes, de l'expulsion de la population pauvre du centre-ville et de son installation dans les favelas sur les collines environnantes, que la presse sensationnaliste se développe, donnant de l'ampleur à une culture médiatique dont les bases se trouvent au XIX^e siècle et qui atteint même les secteurs populaires de la population urbaine – si l'analphabétisme est un entrave à la formation d'une culture de masse nationale, rappelons qu'en 1920, environ 75% de la population carioca savait lire¹⁴⁰. Dans ce contexte, journalisme et littérature sont toujours proches, non seulement parce que les parcours des hommes de lettres passent toujours par la presse, mais parce que les journalistes n'hésitent pas à transformer leurs récits en littérature¹⁴¹.

¹³⁸ KALIFA D., *L'encre et le sang: récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 271.

¹³⁹ AMBROISE-RENDU A., *Petits récits des désordres ordinaires: les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004, p. 40-54.

¹⁴⁰ BARBOSA M., *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2007, p.

¹⁴¹ Pour citer un personnage très important pour le théâtre brésilien, Nelson Rodrigues avoue donner libre cours à son imagination au début de sa carrière : « Un jour, on m'a envoyé couvrir un pacte de mort à Pereira Nunes. Avec plus de confiance en moi-même, j'ai inondé le récit de fantaisie. J'avais noté que, sous la véranda de la jeune fille, il y avait un cage avec un canari. Et j'ai fait du petit oiseau un personnage obsédant. » (RODRIGUES N., *O Reacionário: memórias e confissões*, Rio de Janeiro, Record, 1977, p. 202).

Le monde du spectacle n'est jamais loin non plus. Le plus important chroniqueur du bas-fond carioca est Benjamin Costallat (1897-1961), auteur des *Mistérios do Rio*, qui, après des études à Paris, commença sa carrière comme critique musical et théâtral et, comme tel, avait un fauteuil réservé dans le théâtre Municipal. En même temps qu'il envisage la construction d'un savoir scientifique sur la ville moderne, il se montre un des écrivains les plus préoccupés de l'élargissement du public lecteur et de la production d'une littérature qui plaise à de larges secteurs de la population¹⁴². Dans son écriture, était évidente l'influence du plus célèbre chroniqueur de la Belle Époque carioca, João do Rio¹⁴³, lui-aussi un auteur qui a consacré de nombreuses pages, comme journaliste et comme romancier, au crime¹⁴⁴, ce qui peut être inséré dans une préoccupation plus large de compréhension de la société de l'époque¹⁴⁵. João do Rio écrivit même une pièce, *Última noite*, qui serait précurseur du Grand-Guignol au Brésil, selon Gilberto Amado.

En résumé, crime et mélodrame sont des éléments fondamentaux d'une culture médiatique qui conjugue presse, littérature et théâtre. Une culture destinée à la consommation du plus grand nombre et qui dépasse les frontières entre les classes sociales urbaines : le crime fait « les délices des lecteurs de roman et des habitués du théâtre populaire », mais il est aussi « destiné à plaire au public le plus exigeant¹⁴⁶, » en même temps que nous trouvons le Grand-Guignol dans le théâtre Municipal. Mais crime et mélodrame sont des éléments importants aussi dans l'insertion du Brésil dans la mondialisation culturelle du XIX^e siècle, non seulement parce que ce sont des produits culturels qui circulent, mais aussi parce qu'ils activent des mécanismes de diffusion de représentations et d'imaginaires sur la modernité, dans laquelle le théâtre a une importance encore plus grande en fonction du retard de l'alphabétisation dans le pays, bien que la culture écrite ait été sans doute accessible à des secteurs de la société

¹⁴² PORTOLOMEOS A., « A crônica de Benjamim Costallat: uma nova ideia de literatura para a ampliação do público leitor por meio de jornais cariocas, nos anos de 1920, » *Scripta*, 25-55, 2021, p. 350–80.

¹⁴³ BULHÕES M., « Um jornalista sedutor: erotismo nas reportagens narrativas de 'Mistérios do Rio', de Benjamim Costallat, » *LÍBERO*, 22, 2008, p. 131-40.

¹⁴⁴ DALL'AGNOL J., *Vielas do crime: modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt (1890-1930)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012 ; MORANDO L., « Crime, perversão e exotismo em João do Rio, » *Aletria*, 20-3, 2020, p. 149–57.

¹⁴⁵ Dans l'ouverture de *Vida Vertiginosa [Vie vertigineuse]*, collection de chroniques publiées entre 1905 et 1910, João do Rio dit que « la préoccupation de ce livre, comme tous ceux que j'ai publiés, est le moment. [...] Son but ou sa velleité est d'apporter une contribution à l'analyse de l'époque contemporaine, suscitant un peu d'intérêt historique sur la plus curieuse période de notre vie sociale, celle de la transformation actuelle de pratiques, de coutumes et d'idées. » (BARRETO P., *Vida vertiginosa*, ed. João Carlos Rodrigues, São Paulo, Martins Fontes, 2006, p. 5)

¹⁴⁶ *O Paiz*, 06/12/1913. Il s'agit d'un commentaire d'une adaptation d'*Arsène Lupin* pour le théâtre, dont le titre au Brésil était *O Ladrão Fantasma*. « [...] faz ainda a delícia dos leitores de romances e dos frequentadores do teatro popular [...] peça fadada a agradar a plateia mais exigente. »

urbaine bien au-delà des cercles d'élite¹⁴⁷. Cette culture peut être activée ensuite pour construire des représentations et même une forme de connaissance de la société locale, dans une dialectique entre la modernité occidentale et les caractéristiques particulières à la société locale.

En ce sens, il est piquant de voir que des auteurs, traitant sur de sujets, de chronologies et d'aires géographiques assez différents, arrivent à des conclusions assez similaires. D'une part, Judith Lyon-Caen¹⁴⁸ montre comment Eugène Sue promeut, dans *Les Mystères de Paris*, une authentique forme de pluralisme politique : en prenant en compte les aspirations à la visibilité de son public, exprimées par les très nombreuses correspondances reçues par l'auteur provenant de lecteurs de milieux sociaux très divers, il témoigne de la possibilité d'un usage démocratique du roman dans la presse par un lectorat socialement et politiquement divers. Christopher Prendergast¹⁴⁹, d'autre part, insiste sur le marché, et son emprise grandissante sur les formes de la culture populaire pour montrer comment le roman de Sue arrive à créer un espace habité par de multiples et souvent contradictoires représentations et aspirations, ce qui produit une certaine « structure de sentiments »¹⁵⁰. Ainsi, il montre comment des idéologies et des identités marginales, résiduelles ou émergentes d'un public de plus en plus hétérogène trouvent leur place dans un espace de représentation qui est toutefois commandé par le dominant.

Or, la similarité de ces propos avec ceux que quelques auteurs ont écrit à propos du mélodrame en Amérique latine est notable. Entre une vision franchement optimiste, « démocratique », et une autre qui voit l'articulation d'identités subalternes par le dominant, ils ont abordé les fissures et les contradictions du récit pour montrer comment des idéologies et des identités dominées peuvent s'insérer dans la narration et faire du mélodrame un moyen de légitimation de groupes sociaux marginaux, voire de contestation, à l'intérieur du discours lui-même construit par le dominant. Pour Matthew Bush¹⁵¹, les particularités de l'histoire sociale latino-américaine donnent naissance à une compréhension des interactions sociales et

¹⁴⁷ Lima Barreto rappelle le livre qu'un ami, concierge à l'école Polytechnique quand il y était étudiant, lui aurait légué après sa mort : « C'est l'ancienne maison Laemmert, et par son type, papier et d'autres petits indices, il doit avoir été publié entre 1840 et 1850. Il a le titre de *Crimes espantosos* [*Crimes affreux*] [...]. Comme le dit le titre, le volume contient la narration de plusieurs crimes étranges qui ont eu lieu en France, puisque le travail [...] est un traduction de la langue de ce pays en portugais. » (BARRETO L., *Todo crônica...*, op. cit., vol. I, p. 466)

¹⁴⁸ LYON-CAEN J., *La lecture et la vie: les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p. 256-62.

¹⁴⁹ PRENDERGAST C., *For the people by the people? Eugène Sue's Les mystères de Paris: a hypothesis in the sociology of literature*, Oxford, Legenda, 2003, p. 120-30.

¹⁵⁰ WILLIAMS R., *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin books, 1965.

¹⁵¹ BUSH M., *Pragmatic passions: melodrama and Latin American social narrative*, Madrid, Iberoamericana, 2014.

à une représentation du social qui partagent des traits du mélodrame. Il utilise alors la conception qu'a Peter Brooks¹⁵² du mélodrame comme un « mode narratif », un mode de conception et d'expression qui donne sens à l'expérience, pour montrer comment les caractéristiques de base de l'esthétique mélodramatique furent reformulées pour raconter et donner un sens à l'expérience sociale en Amérique latine. Si, à l'époque des indépendances des pays latino-américains, le mélodrame fut utilisé par les élites nationales comme une manière de représenter leur relation avec les classes populaires dans le projet national qu'ils mettaient en place, il deviendra ensuite le mode narratif dominant quand la littérature latino-américaine abordera la politique et la société, façonnant l'imaginaire esthétique des nations du continent aussi bien dans la sphère de la « haute » culture que dans celle de la culture de masse. Pour l'auteur, la narration mélodramatique peut devenir alors un récit qui expose la rhétorique bourgeoise ou qui incorpore des éléments de la culture populaire, devenant un outil de contestation de la narrative hégémonique sur l'identité nationale et produisant une certaine vengeance symbolique des classes opprimées. Par exemple, Martín-Barbero¹⁵³ analyse les *médiations* effectuées par le public des *telenovelas*. Pour l'auteur, l'importance, du mélodrame réside dans sa capacité à légitimer, par ce produit culturel, les narratives des groupes sociaux exclus du projet de modernité hégémonique imposé aux nations latino-américaines. Hugo Benavides¹⁵⁴ trouve que l'efficacité du mélodrame en Amérique latine revient exactement au fait qu'il se trouve à l'intérieur du projet hégémonique de nations postcoloniales, en même temps qu'il permet l'articulation et la reformulation d'identités marginales par la narrative : même si, en apparence, il est apolitique, il finit par offrir un panorama social et politique beaucoup plus compliqué que celui prévu par le projet postcolonial initial. Enfin, Bush considère que le mélodrame latino-américain, en particulier ce qu'il appelle le « mélodrame social », est toujours en lutte contre son propre mode narratif, ce qui cause des fissures structurelles qui divergent du modèle européen, créant des personnages beaucoup plus complexes et donnant à voir des conflits et des schismes qui traversent la société. Et cela n'est pas loin de ce que dit Isadore Flores¹⁵⁵ sur les faits divers à Rio de Janeiro au début du XX^e siècle : genre journalistique perméable aussi bien à la littérature populaire, en particulier aux

¹⁵² BROOKS P., *L'imagination mélodramatique...*, *op. cit.*

¹⁵³ MARTIN-BARBERO J., *Des médias aux médiations...*, *op. cit.*,

¹⁵⁴ BENAVIDES H., *Drugs, Thugs, and Divas : Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*, Austin, U of Texas P, 2008.

¹⁵⁵ FLORES I., *Faits Divers: narrativas de transgressão e crime no Rio de Janeiro do início do século XX (1901-1904)*, Dissertation de maîtrise en Études latino-américaines, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2018 ; FLORES I. et A. CIACCHI, « (Des)classificando os 'inclassificáveis': considerações sobre os fatos divers e suas representações de tragédias anônimas na Capital Federal no início do século XX, » *Revista Brasileira de História da Mídia*, 10-2, 2021, p. 202-20.

artifices mélodramatiques, qu'au discours scientifique sur le social, il donne un ordre au social mais, en même temps, donne à voir les possibilités de subversion de cet ordre.

En résumé, il s'agit de pistes pour des recherches postérieures. Une étude problématisant la réception et les usages sociaux du mélodrame théâtral du XIX^e siècle serait d'autant plus intéressante qu'il est à la base de la culture médiatique qui deviendra au XX^e siècle, culture de masse et, jusqu'à nos jours, véhicule des représentations de la société qui sont largement partagées par les Brésiliens. Des représentations qui sont sans doute construites dans une dialectique complexe entre des modèles européens et des éléments particuliers à la formation sociale locale.

Un genre dépassé ?

Et pourtant, si, depuis le XIX^e siècle le succès du mélodrame sur les planches brésiliennes est cité comme une des raisons de la décadence du théâtre national, au début du XX^e siècle, une autre critique s'ajoute, concernant surtout les pièces du milieu du siècle précédent qui sont toujours à l'affiche mais qui finit par retomber sur le genre tout entier, celle selon laquelle le genre serait dépassé. En 1900, Artur Azevedo parle d'« exhumations extravagantes » et d'« ossatures rongées »¹⁵⁶ pour faire référence au répertoire de mélodrames français du milieu du XIX^e siècle.

Nous notons une relative perte d'importance de ce répertoire après la Grande Guerre, sans qu'il disparaisse pour autant et bien qu'il continue à être diffusé par d'autres moyens comme le cirque et le théâtre amateur. Xavier de Montépin est un exemple d'un auteur qui disparaît entièrement des scènes, aussi bien à São Paulo qu'à Rio de Janeiro. Pour toute la période entre 1914 et 1933, Virginia Bessa n'enregistre que 31 représentations à São Paulo de pièces d'Adolphe d'Ennery, contre 29 pour Pierre Decourcelle et à peine trois pour Anicet-Bourgeois. En 1920, à Rio de Janeiro, chacun de ces auteurs n'obtient plus que cinq représentations (quatre pour Decourcelle). Il s'agit d'un répertoire qui, pour la plupart des titres, était déjà assez vieilli en 1890, quand il était beaucoup plus représenté, ce qui veut dire que nous ne pouvons pas imputer cette diminution exclusivement au passage du temps. Mais d'autres nouveautés apparaissent sur les scènes brésiliennes qui peuvent être classées dans la catégorie du mélodrame. Retournons à notre analyse du répertoire français joué au Brésil.

¹⁵⁶ Cité par LUDWIG, P. *O Melodrama francês no Brasil...*, *op. cit* ;, p. 18.

Voyons tout d'abord où le répertoire français était joué en 1920 (Tableau 16). À Rio de Janeiro, nous le trouvons surtout dans les théâtres de l'Avenida Central : le Municipal, le Trianon, le Palace et le Lírico (qui, bien que vieux, était plus proche de l'Avenida Central que de la Praça Tiradentes) furent le lieu de presque 65% des représentations de pièces françaises. Ce chiffre arrive à 70% si nous ajoutons le Fênix, qui fut le lieu de 6% des représentations des pièces françaises, mais dont le répertoire cette année fut 100% français : il s'agit d'une salle sous-utilisée, occupée par seulement une troupe en tournée, celle du théâtre de l'Odéon de Paris, pendant deux semaines entre fin août et début septembre.

La seule exception est le théâtre Carlos Gomes, lieu d'un quart des représentations de pièces françaises. Cette salle est aussi une exception en ce qui concerne le répertoire de la place Tiradentes, puisqu'elle est la seule où le théâtre musical léger n'est pas prédominant (tableau 17). Elle est même le seul théâtre de tout Rio de Janeiro où les pièces de déclamation sérieuses sont prédominantes. Des quatre compagnies qui utilisèrent cette salle cette-année-là, celle d'Eduardo Pereira est la plus franchement populaire : nous trouvons dans son répertoire plusieurs des classiques du mélodrame que nous avons cité plus haut, comme *Les deux orphelines*, *Marie Rose*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Rocambo*, *O Remorso Vivo*, *A morgadinha de Valflor* et *Amor de Perdição*.

L'autre troupe qui représente un nombre conséquent de titres français est celle de la *Companhia Dramática Nacional*, qui avait des intentions artistiques plus élevées. Toutefois, en regardant les pièces jouées en 1920, à Rio de Janeiro – quand la compagnie occupe trois théâtres successivement : le República, le Carlos Gomes et le Lírico –, nous voyons un répertoire assez conventionnel. La pièce la plus jouée (22 représentations, au total) fut *La Femme X*, d'Alexandre Bisson, une *histoire de cœur* à penchant mélodramatique à succès mondial, avec au moins quinze adaptations pour le cinéma au cours du XX^e siècle¹⁵⁷. De la dramaturgie française, un autre grand mélodrame de la Belle Époque est *Le Maître de forges*, de Georges Ohnet – un des plus achevés exemple d'un auteur « moyen » à l'époque, c'est-à-

Tableau 16. Représentations de pièces françaises par théâtres (RJ, 1920)

Théâtre	Rep	%
Carlos Gomes	81	24%
Estádio do Fluminense	1	0%
Fênix	22	6%
Lírico	43	13%
Municipal	51	15%
Palace Théâtre	60	17%
Politeama Meyer	1	0%
Recreio	3	1%
República	19	6%
São José	18	5%
Trianon	45	13%
TOTAL	344	100%

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

¹⁵⁷ DiFILIPPO J., *A Literary and Psychological Portrait of the Belle Epoque*, Thèse en Philosophie, University of Connecticut, 2015, p. 15

Tableau 17. Représentations par théâtre selon le genre de la pièce (Rio de Janeiro, 1920)

	Théâtres de la Place Tiradentes									
	Carlos Gomes		Recreio		República		São José		São Pedro	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Musical	48	14%	430	99%	211	60%	1111	99%	716	97%
Comédie	56	16%	3	1%	6	2%	1	0%	3	0%
Drame, pièce et tragédie	206	60%	2	0%	84	24%	6	1%	5	1%
Opéra	0	0%	0	0%	34	10%	0	0%	0	0%
Vaudeville	35	10%	1	0%	14	4%	0	0%	11	1%
TOTAL	345	100%	436	100%	349	100%	1118	100%	735	100%
	Théâtres de l'Avenida Central									
	Fênix		Lírico		Municipal		Palace		Trianon	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Musical	0	0%	53	20%	0	0%	36	22%	0	0%
Comédie	14	64%	96	35%	25	18%	104	64%	613	81%
Drame, pièce et tragédie	8	36%	79	29%	36	26%	23	14%	70	9%
Opéra	0	0%	43	16%	75	55%	0	0%	0	0%
Vaudeville	0	0%	0	0%	1	1%	0	0%	72	10%
TOTAL	22	100%	271	100%	137	100%	163	100%	755	100%

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*.

dire qui écrit un genre littéraire qui n'était « ni trop haut, ni trop bas »¹⁵⁸, pour utiliser l'expression d'un critique de l'époque –, qui fut joué 14 fois. Une autre pièce importante du répertoire de la *Companhia Dramática Nacional* était *La Flambée*, une « comédie sérieuse » qui utilise une intrigue amoureuse sur fond de question sociétale avec un dénouement à caractère moralisateur¹⁵⁹, proche de la dramaturgie réaliste de la moitié du XIX^e siècle, qui fut jouée dix fois en 1920. À cela, nous pouvons ajouter les neuf représentations de *Heimat*, de l'allemand Hermann Sudermann, drame de 1893 où l'auteur réussit un « tour de force : réunir en un seul drame la gamme complète des clichés de cette époque¹⁶⁰. »

L'intérêt d'observer le répertoire de la *Companhia Dramática Nacional* réside dans le fait qu'il s'agit d'une des plus respectées compagnies théâtrales brésiliennes des années 1920. Fondée en 1917 comme *Companhia Dramática de São Paulo* par Gomes Cardim – un personnage dont nous avons déjà parlé, qui est un des leaders du théâtre brésilien après la mort

¹⁵⁸ SEILLAN J., « "Un genre de roman ni trop haut ni trop bas" : Georges Ohnet et la littérature moyenne, » *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, 15–2, 2017.

¹⁵⁹ JANSSENS C. « Henry Kistemaekers, un "auteur commercial" dans le théâtre et le cinéma français, de la Belle Époque aux années 1930, » *Textyles*. 49, 2016, p. 113-32.

¹⁶⁰ CHAMBURE L., « Sudermann Hermann (1857-1928), » *Encyclopædia Universalis em ligne*], visite le 31 de maio de 2022, URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/hermann-sudermann/>.

d'Artur Azevedo et qui était très proche de l'élite paulista –, la compagnie jouira de la protection de personnes importantes, comme le sénateur Carlos Campos, José Paulino Nogueira Filho, Nestor Pestana, Luiz Fonseca, Goffredo Telles et Ricardo Figueiredo¹⁶¹. En outre, elle aura l'appui d'importantes institutions artistiques, comme la *Sociedade Cultura Artística* et la *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), selon Miroel Silveira¹⁶², pour qui sa fondation aura été un moment important pour le théâtre paulista, puisqu'il s'agit de la première troupe de haute qualité de la ville, par laquelle São Paulo cherchait à sortir de son provincialisme et à marquer une présence importante dans le théâtre national.

S'insérant dans la vaste lignée de compagnies dramatiques créées avec le propos de régénérer la scène, sa création mérite des louanges de la presse de São Paulo qui voit là un projet nationaliste en même temps qu'un triomphe du génie paulista : on cherche « à relever le théâtre brésilien de la même façon que se secoue l'âme forte de la race pour la revendication de ses droits et la réalisation de son auguste mission » et l'effort de Gomes Cardim « remplit une lacune dans le programme nationaliste dont le premier pas¹⁶³ » fut fait à São Paulo. Si les « originaux brésiliens [allaient] recevoir une attention préférentielle¹⁶⁴, » la compagnie comptait, dans son répertoire, plusieurs titres étrangers – « un vrai contresens »¹⁶⁵, comme proteste un critique à l'occasion de la première de la troupe, avec *La Flambée* – qui révèlent pour autant une conception assez conventionnelle de la dramaturgie. La régénération du théâtre national serait réalisée par un répertoire des mélodrames – plus récents, sans doute, pas les vieux mélodrames de Anicet-Bourgeois et d'Ennery, mais toujours mélodrames – et de pièces qui s'encadrent dans les paramètres du théâtre bourgeois de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pourtant, la *Companhia Dramática Nacional* est importante dans la mesure où elle est la seule qui donne la possibilité aux auteurs de faire représenter des pièces sérieuses, alors que le monopole du théâtre musical est presque absolu dans les théâtres de la Praça Tiradentes, sauf le Carlos Gomes, et que les peu nombreuses compagnies de théâtre déclamée se consacrent presque entièrement à la comédie, comme celle du Trianon (Tableau 17), ou représentent surtout des vieux *dramalhões*. Parmi les auteurs brésiliens joués en 1920, le plus important est Renato Vianna, qui n'est pas encore le rénovateur de la *Batalha de Quimera* ni

¹⁶¹ MARIANO M., *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*, Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2008, p. 108.

¹⁶² SILVEIRA M., *A contribuição italiana ao teatro brasileiro, 1895-1964*, São Paulo, Quíron, 1976, p. 168.

¹⁶³ *A Cigarra*, n. 63, 28/03/1917. « [...] reerguer o teatro brasileiro tal qual vai agitando a alma forte da raça para a reivindicação dos seus direitos e o desempenho da sua augusta missão. [...] preencher uma lacuna no programa nacionalista cujo primeiro grito aqui nasceu. »

¹⁶⁴ *O Furão*, n. 93, 17/02/1917. « Os originais brasileiros vão receber atenção especial [...] »

¹⁶⁵ *O Echo*, n. X, 04/1917. « [...] um verdadeiro contrasenso [...] »

le dramaturge polémique de *Sexo*, mais qui s'essaie dans des pièces mélodramatiques, comme *Na Voragem* (cinq représentations), *Salomé* (20 représentations) et *Os Fantasmas* (27 représentations).

Cela montre que, en dépit des critiques qui font du mélodrame un genre dépassé, il est bien vivant dans les années 1920 et c'est une référence pour les secteurs les plus avant-gardistes de la scène locale. Cela a été considéré par quelques historiens comme une contradiction : Elen de Medeiros¹⁶⁶, par exemple, voit une contradiction entre les propos de modernisation de la mise-en-scène par l'utilisation de sons et de lumière de la *Batalha de Quimera* et la forme mélodramatique de l'*A Última Encarnação de Fausto*, la première pièce produite par la compagnie de Renato Viana. Il s'agirait d'une manifestation de ce que l'auteure appelle la « crise du drame »¹⁶⁷ : une tension entre la forme dramatique consacrée, obsolète, et le thème traité, à laquelle s'ajoute, au Brésil, l'impossibilité de se créer un théâtre national à partir des paramètres étrangers importés, ainsi que le développe Claudia Braga¹⁶⁸, qui présuppose une relation intrinsèque entre forme dramatique et contenu¹⁶⁹.

Toutefois, au-delà de la relation assez simpliste et mécanique qui est établie entre texte dramatique et société¹⁷⁰, nous pensons que les auteurs tombent dans un double piège : d'abord, celui de l'histoire canonique du théâtre, aussi bien universel que brésilien, qui consacre une certaine conception de modernité qui, ensuite, est utilisée, par les études historiographiques, comme un a priori à partir duquel le récit est organisé, faisant fi de la multiplicité des enjeux et des solutions proposées à l'époque ; puis, le piège de l'histoire littéraire du théâtre, qui a tendance à survaloriser quelques personnages, ceux qui sont plus proches des cercles qui jouissent de plus de légitimité artistique et intellectuelle, raison pour laquelle ils sont les plus retenus par la postérité et leurs œuvres sont trouvées plus facilement, puisqu'elles sont plus couramment éditées, ce qui peut donner une fausse impression de la position des acteurs de l'époque et mène à l'oubli de quelques-uns et à la survalorisation d'autres. C'est peut-être la raison de l'importance donnée à Roberto Gomes¹⁷¹ par Medeiros comme un initiateur des essais de modernisation du théâtre au Brésil pour sa tentative d'écrire un théâtre symboliste,

¹⁶⁶ MEDEIROS E., « Formulações estéticas... », art. cité, p. 19.

¹⁶⁷ Notion trouvée dans SZONDI P., *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.

¹⁶⁸ BRAGA C., *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003, p. 42

¹⁶⁹ Ainsi, pour Braga, Victor Hugo et Alexandre Dumas sont de grands dramaturges parce qu'ils utilisaient la forme dramatique pour parler « des questions de leur temps, de la société qui les entourait », mais la forme dramatique ne serait pas adéquate pour représenter la société brésilienne, ce qui serait l'erreur des auteurs « sérieux » du pays.

¹⁷⁰ D'après Braga, le théâtre sérieux « ne traduisait pas la société qui l'entourait et, pour cette raison, n'emportait pas la sympathie de celui qui est le centre de la vie théâtrale : le public » (*Ibid.*, p. 42-43).

¹⁷¹ Voir aussi ALMEIDA B., *O Teatro moderno no começo do século XX no Brasil: Roberto Gomes, texto e cena*, São Paulo, Dialética, 2022.

proche des idées de Maeterlinck : certes, il était souvent joué lors des saisons de théâtre brésilien du Municipal de Rio de Janeiro, mais cela même montre combien c'est un auteur atypique dans le contexte théâtral brésilien, étant donné que la programmation de ce théâtre n'était pas du tout représentative de l'ensemble du mouvement théâtral local (Tableaux 17 et 18), et ses pièces ne restaient que quelques jours à l'affiche et étaient très rarement reprises¹⁷². Et si nous pouvons voir en lui une première rupture formelle avec la forme dramatique classique¹⁷³, il ne nous semble pas que son exemple aurait produit une continuité capable d'engendrer une tradition. De la même façon, Braga trouve un bon exemple d'un drame national dans *Os Cabotinos*, d'Óscar Lopes, pièce jouée seulement six fois au Municipal, en 1913, pour laquelle nous n'avons trouvé aucune reprise¹⁷⁴.

Pour revenir à la question du mélodrame, observons comment sa présence dans le texte est très souvent citée comme un retard, une dénonciation des contradictions qui empêcheraient la pleine réalisation du théâtre moderne au Brésil. *A Última Encarnação de Fausto* n'est pas moderne parce que le « texte reste encore attaché à quelques présupposés et révèle une tension dans la confrontation, de manière inadéquate, des ressources symbolistes avec la forme du mélodrame¹⁷⁵. » Si Viana essaie de traiter des thèmes modernes, il « n'atteint pas une liberté esthétique suffisante pour le thème traité, retournant au mélodrame, » et la pièce *Mais forte que o amor*, de Paulo de Magalhães (1900-1972) ne se révèle pas moderne à cause du « mélodramatique gratuit¹⁷⁶. » Le rôle de Viana comme pionnier est effacé à cause de ses pièces, où « les épisodes sont mélodramatiques et faux¹⁷⁷. » Et même le seul auteur qui a

¹⁷² Par exemple, *O Jardim Silencioso*, pièce citée par l'auteure, faisait partie du repertoire de la Companhia Dramática Nacional, mais elle ne fut jouée que trois fois en 1918, une en 1919 et une en 1920. D'autre part, José Oiticica (1882-1957), personnage un peu oublié de l'histoire de la littérature brésilienne, plus connu comme poète et agitateur anarchiste, fut jouée 27 fois en 1920. Sa pièce *Quem os salva ?*, un « drame de mœurs » qui est une « variation de l'ancien *dramalhão* romantique », obtint 13 représentations. *Pedra que rola* fut jouée 14 fois : il s'agit d'une « espèce de drame de mœurs », en dépit de sa classification comme comédie à caractère doctrinaire. (PRADO A., « Elucubrações dramáticas do professor Oiticica, » dans *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 143-72.)

¹⁷³ SANTOS P., *Raízes do drama moderno brasileiro: o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas* Dissertation de maîtrise em Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2018.

¹⁷⁴ BRAGA C., *Em busca da brasilidade...*, op. cit., p. 43. Le problème du travail de Braga revient au fait que, si bien qu'elle se propose d'analyser uniquement les pièces qui furent représentées, celles-ci sont analysées uniquement par les thématiques qu'elles abordent et selon une classification de genre. Tous les textes sont égaux, nous n'y trouvons aucune hiérarchisation des textes analysés et la position des auteurs n'est jamais problématisée.

¹⁷⁵ MEDEIROS E., « Formulações estéticas... », art. cité, p. 19. « [...] o texto permanece ainda preso a alguns pressupostos e revela uma tensão ao confrontar, inadequadamente, os recursos simbolistas à forma do melodrama. »

¹⁷⁶ MEDEIROS E. « O teatro brasileiro e a tentativa de modernização », *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, 14, 2008, p. 39-40.

¹⁷⁷ MAGALDI S., *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, DIFEL, 1962, p. 183. « ... episódios são melodramáticos e falsos. »

Tableau 18. Représentations par théâtre selon la nationalité de la pièce (Rio de Janeiro, 1920)

	Théâtres de la Praça Tiradentes									
	Carlos Gomes		Recreio		República		São José		São Pedro	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Alemagne	12	3%	0	0%	11	3%	0	0%	0	0%
Angleterre	3	1%	0	0%	6	2%	0	0%	0	0%
Argentine	11	3%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Autriche	19	6%	0	0%	25	7%	0	0%	0	0%
Belgique	0	0%	0	0%	6	2%	0	0%	0	0%
Brésil	148	43%	109	25%	61	17%	1099	98%	641	87%
Egypt	0	0%	0	0%	3	1%	0	0%	0	0%
Espagne	6	2%	0	0%	9	3%	0	0%	0	0%
États-Unis	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
France	81	23%	3	1%	19	5%	18	2%	0	0%
Grèce	1	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Hongrie	0	0%	0	0%	8	2%	0	0%	0	0%
Italie	11	3%	0	0%	109	31%	0	0%	0	0%
Monaco	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Portugal	39	11%	324	74%	90	26%	0	0%	93	13%
Russie	0	0%	0	0%	1	0%	0	0%	0	0%
Uruguay	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Inconnu	14	4%	0	0%	1	0%	1	0%	1	0%
TOTAL	345	100%	436	100%	349	100%	1118	100%	735	100%
	Théâtres de l'Avenida Central									
	Fênix		Lírico		Municipal		Palace		Trianon	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Alemagne	0	0%	8	3%	20	15%	0	0%	0	0%
Angleterre	0	0%	3	1%	8	6%	2	1%	0	0%
Argentine	0	0%	9	3%	1	1%	0	0%	32	4%
Autriche	0	0%	14	5%	0	0%	0	0%	0	0%
Belgique	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Brésil	0	0%	82	30%	5	4%	0	0%	623	83%
Egypt	0	0%	2	1%	6	4%	0	0%	0	0%
Espagne	0	0%	19	7%	5	4%	8	5%	41	5%
États-Unis	0	0%	0	0%	2	1%	0	0%	0	0%
France	22	100%	43	16%	51	37%	60	37%	45	6%
Grèce	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Hongrie	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Italie	0	0%	45	17%	34	25%	19	12%	9	1%
Monaco	0	0%	0	0%	1	1%	0	0%	0	0%
Portugal	0	0%	31	11%	4	3%	72	44%	2	0%
Uruguay	0	0%	1	0%	0	0%	0	0%	0	0%
Inconnu	0	0%	14	5%	0	0%	2	1%	3	0%
TOTAL	22	100%	271	100%	137	100%	163	100%	755	100%

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

essayé de faire une étude plus approfondie sur sa figure reconnaît qu'il'« essaya de trouver des voies pour la rénovation du théâtre, *si bien que*, en ce qui concerne la dramaturgie, il se montra attaché à de vieilles conventions esthétiques¹⁷⁸. »

¹⁷⁸ MILARÉ S., *Batalha da Quimera*, Rio de Janeiro, Funarte, 2009, p. 19. Italiques dans l'original. « Tentou encontrar caminhos para a renovação do teatro, *ainda que*, em termos de dramaturgia, se mostrasse preso a velhos padrões estéticos. »

Or, Roberto Gomes ne vécut jamais du théâtre. Originaire d'une importante famille de l'Empire mais avec un parcours de vie descendant socialement, la scène ne fut jamais son activité principale et la plupart de ses pièces sont des œuvres de maturité¹⁷⁹. En dépit de l'importance relative que l'historiographie lui accorde, sa présence dans le quotidien du théâtre brésilien fut toujours négligeable. Óscar Lopes, bien que plus proche du quotidien de la scène, a quand même un engagement assez ponctuel et plutôt du point de vue littéraire ou, au mieux, journalistique : originaire d'une importante famille de la province de Ceara et diplômé en droit, personnage des milieux mondains et intellectuels de la *Belle Époque* carioca, poète parnassien, il est fondateur, avec Olavo Bilac (qui n'a jamais écrit de pièce pour le théâtre professionnel), de la *Sociedade dos Homens de Letras* [*Société des hommes de lettres*]. Sa production dramaturgique est parallèle à une production littéraire qui compte avec des poésies et des contes¹⁸⁰. Pourtant, notons que la majorité de sa production théâtrale n'est pas composée de drames, mais de revues, qui n'arrivent pas à obtenir un grand succès.

Renato Viana, au contraire, s'engage relativement tôt dans la carrière scénique et fait de sa campagne pour le théâtre national le projet de sa vie. Sa production dramaturgique est parallèle à une série d'initiatives qui visent la modernisation du théâtre brésilien par l'actualisation scénique et thématique. Il est saisissant de voir les similitudes du parcours de Renato Viana avec celui d'Artur Azevedo. Comme celui-ci, Viana était fils d'un commerçant portugais et dut arrêter ses études précocement à cause du suicide de son père, raison pour laquelle il doit travailler dès le jeune âge. Toutefois, nous pouvons imaginer qu'il reçut une bonne éducation, sans doute très au-dessus de la moyenne de la société brésilienne de l'époque, puisqu'il travaille comme journaliste et avocat, même sans être diplômé, au nord du pays. Et c'est du nord qu'il arrive à Rio de Janeiro, ce qui est bien noté par les journaux cariocas, même s'il est né dans la capitale, qu'il quitte très jeune. Comme le dramaturge du Maranhão, Viana vit à Rio de Janeiro avec un travail bureaucratique qu'il obtient grâce à une réussite antérieure à un concours et à l'aide d'un protecteur bien placé, dont la chute entraîne toutefois la sienne, en 1919, l'obligeant à trouver sa subsistance dans des petits boulots subalternes. Plus intéressant, de la même façon que nous avons avancé comme argument

¹⁷⁹ Né en 1882, fils d'un commandeur et banquier et une Française, il reçoit une excellente éducation et vit entre huit et quinze ans à Paris, où dès son plus jeune âge il participe à des soirées musicales et dramatiques. Il est obligé de rentrer au Brésil en 1897, à cause de la faillite de la banque de son père. Il étudie le droit et, après la mort de son père, en 1905, il commence à travailler comme professeur de français au lycée. Il devient, dans les années 1910, inspecteur. Parallèlement, il collabore dans la presse comme critique musical. Il écrit seulement neuf pièces, dont neuf après l'âge de 30 ans (une à 28 et l'autre, en français, à 16 ans).

¹⁸⁰ Né à Fortaleza, capitale de Ceara, il est fils de João Lopes Ferreira Filho, professeur, journaliste et militant de la cause abolitionniste, élu député en 1890, et Maria Amélia de Sousa Ferreira Lopes, soeur d'un sénateur de l'Empire. Il avait un frère diplomate et écrivain et sa soeur était une chroniqueuse de renommée. Diplômé en droit, il fut rédacteur de la *Gazeta de Noticias* et d'*O Paiz*, où il écrivait la section littéraire et artistique.

qu'Azevedo se met en retrait des polémiques pour ne pas ternir ses perspectives d'ascension sociale et cherche à être un médiateur des différences dans la société du spectacle, Sebastião Milaré observe que Viana évite, pendant ses premières années dans la capitale, de prendre parti dans les polémiques qui secouent le milieu théâtral et il préfère « établir de bonnes relations avec les factions existantes¹⁸¹. » Enfin, de la même façon que le dramaturge attire l'attention de la critique après la représentation de ses premières pièces, qui laissent voir en lui un Messie capable de régénérer le théâtre national, Viana obtient un prestige considérable avec ses premiers travaux et « la critique, en masse, voyait en lui la voie certaine pour le soulèvement de l'affaibli théâtre brésilien¹⁸², » selon les mots de Brício de Abreu.

Et, comme Azevedo, Viana cherche à trouver une réponse aux espoirs qui sont créés autour de sa figure. Mais, nous l'avons vu, l'enjeu maintenant n'est plus tout simplement de régénérer le théâtre national, il faut le changer, c'est-à-dire le moderniser. C'est le but non seulement de la *Batalha de Quimera* (1922) – tentative de modernisation de la mise en scène par la synthèse du son et de la lumière avec le texte – et du *Teatro-Escola*, dont nous avons déjà parlé, mais aussi de la *Colmeia* (1924) – essai de créer une nouvelle « idéologie » du spectacle, qui met en avant le *groupe* et l'interdépendance des fonctions, en opposition aux anciennes hiérarchies du XIX^e siècle et à la logique du vedettariat, dirigés par le metteur en scène, à qui revient l'homogénéité du spectacle¹⁸³ – et la *Carverna Mágica* (1927), tentative de recours à des amateurs pour réaliser la modernisation rêvée.

Or, le rapport de Roberto Gomes avec le théâtre est assez différent : il nous semble qu'il s'agit d'une activité qui est exercée comme une forme de compensation symbolique au déclassement social, pour laquelle il profite de son énorme capital culturel. Pour Renato Viana, l'évolution dans le milieu théâtral, qui se montre plus ouvert que la littérature à des individus avec un capital culturel et social réduit, est intrinsèque à l'ascension sociale. Comme Azevedo, il occupe une position créée à partir d'une demande du monde du spectacle local, ce qui l'oblige, d'un autre côté, à prendre des initiatives. Toutefois, sa démarche n'est pas une démarche de rupture. Christophe Charle montre, pour le cas français, que l'avant-garde théâtrale est l'œuvre de jeunes auteurs qui n'ont pas accès à la scène, contrôlée par une coterie d'auteurs consacrés. Certains nouveaux venus cherchent alors une alliance avec quelques metteurs en scène marginaux pour se faire jouer en dehors des circuits consacrés¹⁸⁴. Or, Viana

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸² Cité par *Ibid.*, p. 39. « [...] a crítica, em peso, via nele o caminho certo para o soerguimento do combalido teatro brasileiro. »

¹⁸³ MILARÉ S., *Batalha da Quimera...*, *op. cit.*, p; 105-116.

¹⁸⁴ CHARLE C., *La crise littéraire à l'époque du naturalisme: roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*. Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

lance ses premiers projets de novation de la scène à un moment où il est déjà connu, a accès à la scène et où on lui accorde le titre de possible sauveur du théâtre national, à un moment où il ne semble pas y avoir une crise particulière de surproduction littéraire, comme celle du champ littéraire parisien qui donne naissance aux avant-gardes. Au contraire, l'après-guerre est un moment d'euphorie du monde théâtral et quelques indices semblent même indiquer que les imprésarios et les directeurs de troupe ont du mal à trouver des originaux pour jouer, comme le souligne le commentaire de presse qui explique que, si le répertoire de la Companhia Dramática Nacional n'est pas exclusivement national, c'est parce que les originaux brésiliens sont rares¹⁸⁵. Sa fonction n'est pas de révolutionner le théâtre, mais de le guider vers une solution aux questions que le monde du spectacle se pose.

Et peut-être que ne devons-nous pas nous étonner que le théâtre semble avoir été mis de côté à l'occasion de la Semaine de 22. Comme le rappelle Christophe Charle¹⁸⁶, le caractère social et collectif du théâtre lui impose des contraintes qui rendent toute rupture difficile, raison pour laquelle la modernité y arrive toujours en retard. Toutefois, notons la proximité de Renato Viana avec les modernistes : la *Batalha da Quimera* comptait avec la participation de Ronald de Carvalho et Villa-Lobos, deux participants de la Semaine ; la *Colmeia* serait, à l'origine, un « pseudoclub », comme l'appelaient ses membres, qui se réunissaient dans la maison du journaliste et écrivain argentin Benjamin de Garay (?-1943), à São Paulo, qui comptaient avec le poète Menotti del Picchia (1892-1988) – l'un des participants de la Semaine –, en plus d'autres représentants de l'élite intellectuelle paulista, comme l'écrivain Monteiro Lobato (1882-1942), le journaliste et auteur Afonso Schmidt (1890-1964) et le dramaturge Paulo Gonçalves (1897-1927)¹⁸⁷. Cela suggère aussi que la montée en importance de l'élite paulista, dont le pouvoir économique et politique se traduit en ambitions culturelles, avec une capitale qui rivalise de plus en plus avec Rio sur ce plan, représente une diversification des voies ouvertes aux hommes de théâtre pour réaliser leurs projets, même quand ils sont cariocas.

Ce que nous voulons dire, c'est que Renato Viana est une figure qui cherche la modernisation du théâtre brésilien, mais qui n'est pas celle de la critique postérieure. Viana répond à une demande qui faisait déjà partie des attentes du milieu théâtral et d'une partie du public. Il commence son projet quand il est déjà bien connu, avec des artistes qui sont déjà bien établis. Nous pouvons imaginer, donc, que la modernité pour le théâtre brésilien

¹⁸⁵ MARIANO M., *Um resgate do teatro nacional...*, op. cit., p. 109.

¹⁸⁶ CHARLE C., *Théâtres em capitales...*, op. cit., p. 463.

¹⁸⁷ PAULILLO M., *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista, 1906-1928*, São Paulo, Annablume, 2002, p. 74.

n'arrivera pas par une rupture radicale, mais par la réforme de quelques-uns de ses éléments, ce qui, d'ailleurs, n'est pas une exclusivité brésilienne : partout la rupture avec la représentation traditionnelle se pratique « par des procédures ou sur des aspects du spectacle fort différents, sans que nécessairement tous les éléments de la modernité soient présents en même temps¹⁸⁸. » En ce sens, nous pouvons imaginer que la modernisation du théâtre serait forcément un projet de cohabitation de traits nouveaux, qui répondent à un désir diffus de renouvellement, avec des formules anciennes, bien ancrées dans les habitudes du monde du spectacle local. Chez Viana, les nouveautés de la mise en scène cohabitent avec les formules mélodramatiques, sans que cela soit vu comme une contradiction par les contemporains, c'est ce qu'observe bien Milaré¹⁸⁹. Les contemporains voyaient en lui un grand auteur et même Roberto Gomes l'admirait, tandis que la critique postérieure ne voit que des défauts dans son œuvre. Et c'est un auteur bien moderne, comme le dit le comédien et auteur Antoine Cassal :

Renato Viana, dit notre interviewé, dans mon opinion est un des auteurs qui pourrait être représenté avec succès, à Paris. Je suis certain que ses pièces feraient honneur à la Comédie-Française elle-même.

Son théâtre est moderne... Je peux vous assurer, sans peur de contestation, qu'il est un des rares auteurs qui vraiment, ont donné un visage moderne au théâtre, lui donnant une forme nouvelle, le vivant d'une manière différente¹⁹⁰.^[351]

Et devrions-nous voir dans le mélodrame un anachronisme ? Pourquoi, s'il touche tout ce qui revient à la modernité médiatique brésilienne ? Déjà bien enraciné dans le théâtre et le journal au XIX^e siècle, il s'adapte fort bien aux nouvelles technologies du début du XX^e siècle. Non seulement il est investi par le cinéma, mais la radio fait aussi de lui son mode d'expression privilégié dans la *radionovela*, l'ancêtre de la *telenovela*, et le *radioteatro*¹⁹¹. Le mélodrame se manifeste toujours dans la scène et dans le journalisme, dont Nelson Rodrigues lui-même est un exemple de journaliste et dramaturge qui mobilise les ressources mélodramatiques aussi bien dans ses chroniques que dans ses pièces¹⁹², ce qui montre aussi que le mélodrame est à la base du théâtre brésilien moderne. Même des lieux insoupçonnés subissent son influence,

¹⁸⁸ CHARLE C., *Théatres en capitales...*, *op. cit.*, p. 463-64.

¹⁸⁹ MILARÉ S., *Batalha da Quimera...*, *op. cit.*, p. 39-40

¹⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 13/01/1928.

¹⁹¹ GONÇALVES C., *Mistério no ar: primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil*, Thèse en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2019 ; SALVADOR R., *A era do radioteatro: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil*, Rio de Janeiro, Gramma, 2010 ; PAULA L. et V. COLLAÇO, « Incêndio da alma A Dramaturgia das Radionovelas, » *Urdimento*, 1-20, 2013, p. 159-67.

¹⁹² NUNES L., « Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano, » *Travessia*, 28, 1994, p. 49-62; GUINSBURG J., « Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas, » *Travessia*, 28, 1994, p. 7-10; MILARÉ S., « Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro, » *Travessia*, 28, 1994, p. 15-46; XAVIER I., *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

comme la presse sportive, qui utilise des stratégies discursives empruntées au feuilleton et au mélodrame pour narrer les faits sportifs, ce qui est particulièrement visible lors des moments de grande commotion nationale, comme lors des échecs de l'équipe brésilienne de football dans les Coupes du Monde¹⁹³.

Et l'exemple du sport est intéressant parce que, depuis la fin du XIX^e siècle, nombreux sont les hommes de théâtre qui le citent comme une des raisons de la décadence du théâtre national. C'est d'abord, parce que les spectacles sportifs – les championnats de lutte gréco-romaine, par exemple – ont souvent lieu dans les théâtres. La compagnie de João Augusto Soares Brandão, qui était censée faire une tournée à São Paulo, en 1898, doit faire marche arrière parce que le théâtre Politeama était utilisé comme bowling, ce qui laisse Artur Azevedo désolé¹⁹⁴. C'est la même raison pour laquelle Furtado Coelho ne peut pas faire le spectacle à son bénéfice, l'année suivante, au théâtre Variedades, à Rio de Janeiro¹⁹⁵. Quelques projets de lieux de divertissements prévoient la cohabitation de spectacles scéniques et d'activités sportives, comme le théâtre Rink ou le Isis Théâtre, à São Paulo, qui comptait avec une patinoire, la projection de films et des spectacles de variétés. Un bâtiment au départ destiné au sport pouvait être transformé en théâtre, comme le Palace Théâtre paulista, qui était à l'origine une patinoire ; mais le contraire semble avoir été plus commun : le bâtiment du fronton (espace de jeu de la pelote basque), de la rue Boa Vista, à São Paulo, était apparemment destiné à être un théâtre, mais son propriétaire aurait changé de plan après le début des travaux, raison pour laquelle la façade, qui était déjà construite, était ornée des bustes de Carlos Gomes et Verdi¹⁹⁶. Artur Azevedo déplore que, après l'incendie du Politeama Fluminense, le terrain soit utilisé pour la construction d'une piste de cyclisme, au lieu d'un théâtre plus moderne et confortable à la place de l'ancien *barracão*¹⁹⁷. Pendant un débat à la Chambre municipale de São Paulo, Miranda Azevedo affirme que, si le théâtre « était une réalité entre nous, les demandes de concessions pour la création de frontons et bowlings, divertissements qui anéantissent le caractère national seraient moins fréquentes¹⁹⁸. » Quelques artistes, « vexés par le voisinage et par la concurrence des vélodromes, bowlings et

¹⁹³ COSTA L., *Os vilões do futebol: jornalismo esportivo e imaginação melodramática*, Curitiba, Appris, 2020 ; COSTA L., « Futebol folhetinizado. A imprensa esportiva e os recursos narrativos usados na construção da notícia, » *Logos*, 17-2, 2010, p. 65-77.

¹⁹⁴ *O Commercio de São Paulo*, 23/04/1898 ; *A Notícia*, 28/04/1898.

¹⁹⁵ AZEVEDO A., « 19 de janeiro de 1899, » dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 307.

¹⁹⁶ *A Notícia*, 28/04/1898.

¹⁹⁷ AZEVEDO A., « 12 de novembro de 1897, » dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 254.

¹⁹⁸ Câmara dos Deputados de São Paulo, *Annaes da Sessão Ordinária e Extraordinária de 1898 (1º anno da 4a Legislatura)*, São Paulo, Estado de São Paulo, 1899, p. 363. « [...] se as instituições dramáticas fossem uma realidade entre nós, seriam menos frequentes os pedidos de concessão para o estabelecimento de frontões e boliches, divertimentos esses que tanto abatem o caráter nacional »

frontons¹⁹⁹, » se réunissent même en commission et vont au palais présidentiel demander la protection pour le théâtre national.

Toutefois, le développement de quelques sports est plutôt bien reçu par la majorité de l'élite. Le patinage, par exemple, était vu comme une activité liée aux idées de modernité et de progrès²⁰⁰ : déjà en 1877, à l'occasion de l'inauguration de la première patinoire de São Paulo, un observateur, écrivant dans une revue littéraire, trouve ce divertissement très utile, puisqu'il est « le mouvement, la gymnastique, l'activité, l'énergie et la grâce musculaire, l'hygiène et la santé²⁰¹. » De la même façon, le football – qui est arrivé au Brésil comme un sport d'élite²⁰² – est vu, au début du XX^e siècle, comme une activité civilisée et élégante, autour de laquelle seront construits des codes de conduite, des rituels et des discours moraux et hygiénistes qui l'associent à la modernité cosmopolite de la Primeira República – ce n'est pas un hasard que Coelho Neto était un enthousiaste du sport, tandis que Lima Barreto était un de ses plus farouches détracteurs, au point de fonder une Ligue contre le football²⁰³ –, avant de passer par un processus de réappropriation par d'autres classes sociales. À la fin, il deviendra ce qui est peut-être le premier grand phénomène de masse au Brésil, dont la capacité de mobilisation populaire au-delà des différences de classes est attestée dès les premiers matches internationaux de l'équipe nationale à la fin de la première décennie du XX^e siècle. Finalement, le pouvoir public se montrera beaucoup plus enclin à venir en aide au football – dans l'organisation des fédérations, de championnats et même par la subvention de quelques équipes – qu'il ne l'a jamais été pour le théâtre²⁰⁴.

En résumé, le mélodrame ne doit pas être vu comme un anachronisme, puisqu'il est la manière privilégiée par laquelle s'exprime la modernité culturelle au Brésil. Au contraire, son exemple montre comment les nouvelles technologies et les produits culturels s'approprient des mécanismes de représentation sociale qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, étaient le domaine d'excellence du théâtre. Encore une fois, nous voyons comment le théâtre se trouve concurrencé non seulement sur le marché économique par les nouveaux divertissements : c'est aussi l'autorité sociale de la scène qui se trouve mise en question. Et le cinéma, la radio et

¹⁹⁹ *Jornal do Commercio*, 22/06/1898. « [...] vexados pela vizinhança e pela concorrência do velódromo, boliches e frontões [...] »

²⁰⁰ MELO V., « Uma diversão civilizada – a patinação no Rio de Janeiro do século XIX (1872-1892), » *Locus*, 23-1, 2017, p. 81-100 ; MELO V. et F. SANTOS, « Deslizando rumo ao progresso: a patinação em São Paulo (1877-1912), » *Movimento*, 23-1, 2017, p. 171-84.

²⁰¹ *Almanach Litterario Paulista*, ano III, 1877, p. 7. « [...] o movimento, a ginástica, a atividade, a energia e a graça muscular, a higiene, a saúde [...] »

²⁰² RODRIGUES FILHO M., *O negro no futebol brasileiro*, Rio de Janeiro, Mauad, 2003.

²⁰³ ROSSO M., *Lima Barreto versus Coelho Neto : um flá-flu literário*, Rio de Janeiro, Difel, 2010.

²⁰⁴ PEREIRA L., *Footballmania : uma historia social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*, Thèse en Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

même le football vont se montrer beaucoup plus effectifs dans la mobilisation d'amples secteurs de la société et ils atteindront un public beaucoup plus vaste que le théâtre. C'est peut-être la raison pour laquelle le projet de modernisation du théâtre de Renato Viana n'est pas seulement esthétique, mais il a aussi une dimension sociale qui a été peu abordée jusqu'à présent.

D. Le statut social du théâtre en question.

Si l'historiographie garde le souvenir de Renato Viana grâce à son travail comme précurseur de la mise en scène moderne, il est piquant de constater que la presse parle très peu de questions esthétiques les jours qui précèdent la première de la troupe. Un des rares commentaires dans ce sens est celui d'Oscar Guanabarro, qui rappelle que la *Quimera carioca* est inspirée des *Compagnons de la Chimère*, de Gaston Baty, initiative que Guanabarro lui-même reconnaît ne pas comprendre, puisqu'il « ne saisit pas quels sont ses buts, tellement ses programmes sont compliqués. » Le modèle de Viana – qui, nous semble-t-il, n'est jamais allé à Paris – est intéressant, puisque non seulement il montre que l'écrivain brésilien est très à jour avec l'actualité théâtrale parisienne – Baty n'avait même pas encore réussi à s'imposer, ce qu'il ferait entre 1924 et 1928 au Studio des Champs-Élysées²⁰⁵ – mais aussi parce qu'il montre les limites de la modernisation possible du théâtre brésilien, Baty étant certes un personnage important dans la consolidation de la figure du metteur en scène, mais il n'est pourtant pas des plus audacieux, sa trajectoire étant marquée par une oscillation entre tradition et modernité²⁰⁶. Pourtant, au contraire de la troupe parisienne, la *Chimère carioca* n'aurait « qu'une seule fin : faire que le Dr. Renato Viana, auteur de la pièce *A última encarnação de Fausto*, joue le rôle de Méphistophélès. » En fait, Guanabarro associe Viana au « futurisme », nom générique par lequel tous les courants modernistes européens étaient connus à l'époque : sans avoir une idée claire des plans de l'écrivain, il craint qu'il « y apparaisse encore une manifestation futuriste, à cette époque où le disparate cherche à envahir tous les arts²⁰⁷. »

Guanabarro range l'initiative de Viana à côté d'un autre projet, celui de la *Comédia Brasileira*, troupe créée pour les célébrations du centenaire de l'indépendance du pays, qui

²⁰⁵ LIEBER G., « Gaston Baty et la mise en scène, » dans BATY G., *Le Metteur en scène*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2004, p. 44.

²⁰⁶ LIEBER G., *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d'évasio*, Thèse, Université Paris 10, 1987.

²⁰⁷ *Jornal do Commercio*, 06/12/1912. « [...] Não se percebe bem qual a mira ds seus planos, tão complicados são os seus programas. [...] só tem um fim : fazer o Dr. Renato Viana, autor da peça *A última enarnação de Fausto*, representar o papel de Mefistófeles. [...] não surja ali mais uma manifestação futurista, nesta época em que o disparate procura invadir todas as artes. »

serait la première compagnie théâtrale financée par l'État – en l'occurrence, la municipalité de Rio de Janeiro. La direction reviendrait au Portugais, actif aussi bien au Brésil que dans son pays natal, Eduardo Victorino. Celui-ci, bien qu'il soit encore classé comme un répétiteur à l'ancienne, est un des rares cas à avoir laissé des écrits sur la mise en scène, qu'il appelle la « mécanique théâtrale »²⁰⁸, où il esquisse un projet qui avait pour base des metteurs en scène européens, comme Gordon Craig et Antoine²⁰⁹. Si, apparemment il n'a jamais eu l'opportunité de mettre en place son projet, Galante de Sousa voit quand même en lui « le pionnier de la rénovation de la scène brésilienne²¹⁰. »

De toute façon, si Guanabario reconnaît la nécessité de poser les bases pour la « réapparition » du théâtre brésilien, il trouve le projet de Viana non viable, puisque, si, à Paris, la *Chimère* avait échoué, au Brésil, où les conditions du milieu sont plus défavorables, on ne pourrait pas imaginer une issue différente.

Or, le « milieu » et l'insertion du spectacle font partie des principales problématiques du débat, comme nous l'avons vu. Souvent, le théâtre est tout simplement victime de ce milieu, qui serait trop mesquin pour les ambitions artistiques. Le problème peut s'avérer être tout simplement économique : en 1895, Artur Azevedo écrit que « la vie est si difficile actuellement, que l'achat d'un billet de théâtre représente un vrai sacrifice²¹¹. » D'autres cherchent à donner des explications sociologiques : particulièrement entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, quand les thèses déterministes sont en vogue, on parle beaucoup du « milieu » pour expliquer la décadence du théâtre national. « La première condition pour l'existence du théâtre national est la formation du milieu, la disposition du public à l'accepter et à appuyer l'entreprise qui essaie de le présenter », dit un observateur, pour qui « c'est le manque de préparation de ce milieu qui a fait naufrager les essais qui ont été faits jusqu'à présent pour l'établissement du théâtre national²¹². » Clóvis Bevilacqua éloigne l'hypothèse d'un défaut immanent au caractère brésilien, puisque celui-ci est le « prolongement des Portugais en Amérique, prolongement provoqué par le métissage et l'action du milieu physique, » et si, au Portugal, le théâtre n'évolue pas dans une « somptuosité

²⁰⁸ VICTORINO E., « Cem annos de teatro a mecanica theatral e a arte de nscenação, » *Sala Preta*, 3, 2003, p. 182-89.

²⁰⁹ FERNANDES S., « Nota sobre Victorino, » *Sala Preta*, 3, 2003, p. 174-80.

²¹⁰ SOUSA J., *O Teatro no Brasil*, vol. II, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1960, p. 573. « [...] o pioneiro da remodelação da cena brasileira. » Voir aussi TORRES W., « Entre técnica e arte introdução: a prática teatral do ensaiador 1890-1954, » *Sala Preta*, 3, 2003, p. 164-73.

²¹¹ AZEVEDO A., « 24 de janeiro de 1895 », dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 135. « A vida é atualmente tão difícil, que a compra de um bilhete de teatro representa um verdadeiro sacrifício »

²¹² *Diário de Notícias*, 07/05/1888. « A primeira condição para a existência do teatro nacional é a formação do meio, a disposição do publico para acietá-lo e auxiliar a empresa que tentar apresentá-lo. [...] É a falta do preparo desse meio que tem naufrago as tentativas até agora feitas para o estabelecimento do teatro nacional. »

asiatique, » il est quand même cultivé au même niveau que d'autres genres littéraires. Pour lui, le théâtre brésilien n'est que le reflet du moment historique du pays :

Nous savons, après Buckle, qu'il n'est permis à un peuple de cultiver l'art que quand ses richesses peuvent lui offrir une certaine dose d'oisiveté. [...] Jusqu'à présent, alors que le problème économique ne cesse de nous menacer, en attendant l'organisation du travail, [...] seule la poésie proprement dite s'est détachée de ses étages enfantins, revigorée par la vitalité surprenante de notre *lyrisme*. Après elle, c'est le *roman* qui préoccupe, avec une insistance plus appréciable, nos hommes de lettres. Le tour du *drame* viendra plus tard, si d'ici là il n'a pas été largué du bagage littéraire moderne²¹³.^[352]

Et notons ici que ce représentant de l'*Escola do Recife* met la question de l'organisation du travail comme une condition pour le progrès des arts, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre de cette thèse. Mais l'abolition et la proclamation de la République ne suffisent pas pour propulser le peuple brésilien immédiatement à un niveau supérieur de civilisation, puisque quelques années plus tard, en 1895, Olavo Bilac a des propos similaires en répondant aux « régénérateurs » du théâtre qui déplorent le goût populaire :

Les régénérateurs me diront que le peuple de l'Amérique du Nord, qui a notre âge, a déjà théâtre, et auteurs. Mais le peuple de l'Amérique du Nord [...] s'est développé prodigieusement et fabuleusement ; et, avant d'avoir théâtre, il a eu industrie, commerce, administration, chemins de fer, navigation, autonomie. [...] Je rappelle aux régénérateurs que l'éducation artistique est le résultat, le couronnement et la synthèse de toutes les éducations. Dans ce bel édifice du perfectionnement humain, l'art est la coupole qui couronne tout. Fleur du luxe, fleur divine, l'Art ne peut éclore que sur un terrain longuement préparé²¹⁴.^[353]

Cependant, le commentaire de Guanabarro est intéressant puisqu'il ajoute une dimension nouvelle, celle de la modernisation du pays :

Notre milieu actuel, formé sans transition, produit d'une transformation qui s'est opérée dans tout notre organisme social sans avoir évolué, est la conséquence de l'intensité qui s'est imprimée à la vie de notre capital, étourdie par les automobiles, par les cinémas et par la légèreté qui se manifeste dans toutes les couches dans lesquelles la rigidité des bons principes de la famille n'existe plus ou n'a jamais été évidente.

²¹³ BEVILACQUA C., « O teatro brasileiro e as condições de sua existência, » dans FARIA J. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, p. 626. Italiques dans l'original. « [...] prolongamento dos portugueses da América, prolongamento provocado pela mestiçagem e ação do meio físico [...] suntuosidade asiática [...] »

²¹⁴ BILAC O., *Bilac, o jornalista*, vol. II, org. Antonio Dimas, São Paulo, Edusp, 2006, p. 26.

La morale, comme base de l'éducation, a été remplacée par la propagande vive du cinéma, qui est plus efficace pour toucher le fond de l'esprit de la jeunesse que les dangereux exemples préconisés par la comédie légère des Français modernes. Ces spectacles qui se composent uniquement de images et qui, pour cela même, comme il leur manque les délicatesses du langage, la conviction des arguments et l'intérêt des dialogues, sont forcément grossiers et brutaux, et comme ils sont très accessibles et commodes, par le prix et par les horaires, ils deviennent séduisants et assassinent le théâtre²¹⁵.^[354]

La société urbaine brésilienne moderne, formée à partir d'une rupture radicale avec le passé, trouve ses valeurs chamboulées par l'accélération du temps et les nouvelles technologies qui modifient les mœurs et les habitudes de la population, dont le cinéma est le plus important symbole, pour sa capacité à véhiculer des représentations sociales de manière beaucoup plus effective que le théâtre et à être vecteur de comportements. Cela revient, même si le mot n'est pas prononcé par Guanabarro, à la question de la crise du théâtre, qui correspond beaucoup plus à une question sociale qu'à une question purement esthétique ou économique.

Et c'est Renato Viana lui-même qui, dans une interview pour le journal *A Noite*, met en avant un projet de société pour sa *Batalha da Quimera*, beaucoup plus que des questions d'ordre esthétique ou littéraire. Sur ce dernier, il ne fait qu'un court commentaire sur le répertoire, qui comprendrait « du drame à la comédie, de la forte à la tendre émotion, à l'esprit subtil, à la grâce légère, ayant toujours pour but le raffinement artistique par l'idée, le sentiment ou l'élégance, » qu'il oppose au « 'théâtre-obscène', qui n'exprime rien de la culture des sociétés. » Mais, en même temps, une caractéristique de la compagnie serait « la franche hostilité au formaliste académique. » Cependant, sa préoccupation principale serait la révélation d'auteurs et de comédiens, raison pour laquelle lui-même se ferait, pour la première fois, acteur, pour « donner l'exemple et faire le premier pas contre le naturel et émergent préjugé de notre milieu. » Le but ultime serait de « créer, au Brésil, un véritable Art Dramatique, sans d'autres objectifs que ceux de l'esthétique et de la civilisation de notre peuple²¹⁶. » Mais le plus curieux, c'est la manière par laquelle il veut atteindre cet objectif :

Dans ce programme, dont les clauses sont établies et imprimées, ma compagnie aura toujours la collaboration artistique, et même honorifique, de figures de premier

²¹⁵ *Jornal do Commercio*, 06/12/1912.

²¹⁶ *A Noite*, 14/10/1922. « [...] criar, no Brasil, uma genuína Arte Dramática, sem outros intuitos que não sejam os intuitos da estética e da civilização de nosso povo [...] abrangerá do drama à comédia, da forte à suave emoção, ao espírito sutil, à grace leve, tendo-se sempre em vista o requinte artístico pela ideia, pelo sentimento ou pela elegância [...] o "teatro-chulo", que nada exprime na cultura das sociedades. [...] a franca hostilidade ao formalismo acadêmico [...] dar o exemplo e romper o primeiro passo contra o natural e incipiente preconceito do nosso meio. »

plan de la société, la *mise en scène* décorative de chaque pièce étant confiée aux soins d'une dame illustre de notre milieu, et dont le nom est reconnu comme éminent dans le monde carioca, dans les arts et les élégances – ou d'un Monsieur dans les mêmes conditions²¹⁷.^[355]

Et c'est la raison pour laquelle sa compagnie allait promouvoir non seulement des spectacles théâtraux, mais aussi ce qu'il appelle des « Heures Théâtrales », des concours, des thés, des fêtes charitables, des concerts, des expositions, etc.

En résumé, Renato Viana veut faire de la *Quimera* non seulement un projet de rénovation esthétique de la scène, mais beaucoup plus un lieu de sociabilité de l'élite. Et cet élitisme est encore plus affiché dans la *Caverna Mágica*, à commencer par le fait que la troupe était composée, en grande majorité, par des amateurs, comme le journaliste, poète et dramaturge Pascoal Carlos Magno – figure qui, postérieurement, serait importante pour le théâtre brésilien, mais qui montait en scène pour la première fois en 1928 – et une certaine Manon de Grioux, surnom adopté par « une figure de relègue de notre société, élément de distinction, tempérament artistique de sensibilité épurée²¹⁸. » Viana, « auteur des plus exquis originaux du théâtre, artiste scénique déjà révélé au public cultivé de Rio, » crée un « passe-temps très agréable pour les personnes cultivées et qui choisissent leurs émotions²¹⁹. » La première de la compagnie, dans le théâtre Cassino, avec la pièce *Abat-jour*, du directeur lui-même, est suivie par « un auditoire raffiné et formé des figures les plus représentatives de notre milieu social²²⁰. » Et un autre commentaire est plus spécifique sur la cible des spectacles de la *Caverna Mágica* : en critiquant les « sceptiques » qui, « dans leur pessimisme, ont reçu avec des doutes la création de Renato, parce qu'ils la jugeaient supérieure à l'intellectualité du gros public brésilien », le chroniqueur anonyme répond qu'il n'y a, « même entre les couches moyennes, personne qui n'aime pas le coup de théâtre élégant de la comédie, le dialogue fin et bien joué, le scintillement de l'art scénique, dans sa plus exquise expression²²¹. »

Nous notons alors le décalage entre l'image que l'historiographie du théâtre brésilien garde de Renato Viana et ce qui était discuté à l'époque. Pour les historiens, il est le précurseur

²¹⁷ *Ibid.* Italiques en français dans l'original.

²¹⁸ *A Manhã*, 05/01/1928. « Figura de destaque na nossa sociedade, elemento de escol, temperamento artístico de sensibilidade apurada [...] »

²¹⁹ *Jornal do Brasil*, 01/01/1928. « Autor dos mais primorosos originais brasileiros de teatro, artista cênico já relevado ao público culto do Rio, [...] um passatempo agradabilíssimo para as pessoas cultas e selecionadoras de emoções. »

²²⁰ *Gazeta de Notícias*, 19/01/1928. « [...] concorrência seleta e formada das figuras mais representativas do nosso meio social [...] »

²²¹ *A Manhã*, 01/01/1928. « [...] de dentro de seu pessimismo, receberam com dúvidas a criação de Renato, por julgá-la superior à intelectualidade do grosso público brasileiro [...] Não há, mesmo entre as camadas médias, quem não goste do lance elegante da comédia, do diálogo fino e bem jogado, da legítima cintilação da arte cênica, em sua mais requintada expressão. »

de la modernité scénique ; pour les observateurs de l'époque, son projet concerne beaucoup plus la société. Certes, cela ne signifie pas que Viana ne réalise pas des innovations concernant la mise en scène, mais ce n'est pas le volet principal de son projet ou, du moins, ce n'est sans doute pas celui qui est mis en avant, qui attire plus l'attention et qui anime le débat. Dans les commentaires que nous avons trouvés, quand des considérations d'ordre esthétique apparaissent, elles sont toujours très superficielles et ne font que souligner qu'il s'agit d'une proposition pour des esprits cultivés, mais qui montre, quand même, la préoccupation d'être à jour avec « l'époque » :

Le Théâtre de la Caverna Mágica sera, seulement, sur la scène brésilienne, la négation de la routine, l'opposition à l'usé, au dépassé, au banal. Il cherchera le « nouveau », comme impression et comme expression, dans ses plus délicats menus détails, objectivant le plaisir de l'esprit par des manifestations artistiques qui seront conformes à la spiritualité de notre époque, incompatibles en tout avec le cliché et le routinisme [*sic*], [avec les] vieilles habitudes de représenter²²².^[356]

Brasil Gerson (1904-1981) parle d'un « théâtre de l'élite pour des gens d'élite, formant avec le Teatro de Brinquedo l'avant-garde des *bandeirantes* de la rénovation artistique du Brésil²²³. »

Il s'agit d'un projet qui concerne tout le théâtre national – il veut « donner au Brésil une forme nouvelle de théâtre, ou mieux, un théâtre nouveau, initiative qui a le caractère d'un patriotisme si désintéressé qu'il est même difficile de le comprendre, dans ces temps de mercantilisation de l'art que nous vivons²²⁴. » Les louanges sont presque unanimes dans la presse. En ce sens, nous trouvons presque tous les schémas que nous avons analysés dans la première partie de notre thèse. La décadence ou la crise demandent une réponse, qui, plus que souhaitée, est nécessaire : pour Mário Nunes, la *Caverna* est la « réaction contre la mercantilisation de l'art, » qui vise à créer « un théâtre de caractère plus élevé, » pour « sortir d'une situation qui dégrade le peuple et le pays, et humilie l'élite intellectuelle de notre époque²²⁵. » L'image du militantisme et de la lutte contre l'indifférence du milieu revient souvent – Renato Viana est un « combattant » [*batalhador*] de la cause du théâtre national, le « Don Quichotte du théâtre national, » selon Brasil Gerson –, ainsi que celle de la religion

²²² *Ibid.*

²²³ *Diário da Noite*, 26/11/1927. « [...] teatro de elite para gente de elite, formando com o Teatro de Brinquedo na vanguarda dos bandeirantes da renovação artística do Brasil. »

²²⁴ *Jornal do Brasil*, 01/01/1928. « [...] dar ao Brasil uma forma nova de teatro, ou melhor, um teatro novo, tem um cunho tão abnegadamente patriótico que chegar a ser difícil de compreender, neste tempos de mercantilização da arte em que vamos vivendo. »

²²⁵ *Jornal do Brasil*, 20/01/1928. « [...] reação contra a mercantilização do teatro [...] um teatro mais elevado [...] sair de uma situação que degrada o povo e o país, ao mesmo tempo que humilha a elite intelectual da nossa época [...]. »

pour décrire les efforts – c’est sa « croisade » – toujours désintéressés, qui peuvent bien finir par ressembler à un martyr, mot que Viana lui-même utilise dans une déclaration faite au *Correio Paulistano*, où il reconnaît que la victoire de son projet est presque impossible : « Il faut qu’on se mette en position pour l’holocauste. Sans sacrifices, sans angoisses, sans désespoir, personne ne réalise une œuvre d’art [...]. Je ne me sens heureux que quand je souffre le martyr indescrivable de la lutte. » Et le journaliste ajoute une touche ironique à ces propos : si, par hasard, « Renato Viana triomphe, il lui reste encore, pour le rassasier la soif des lamentations esthétiques, l’angoisse de vérifier que le Brésil a encore perdu une splendide vocation pour victime spontanée²²⁶, » ce qui montre bien que ce discours d’automartyre n’est pas une nouveauté.

Enfin, si le présent est déplorable, l’initiative de ces paladins de la cause du théâtre national permet quand même de rêver d’un futur meilleur. Après de longues lamentations sur l’état calamiteux de la scène brésilienne dans une interview, en 1927, le dramaturge Abadie Faria Rosa (1889-1945) répond à la dernière question du journaliste, sur l’espoir de jours meilleurs pour le théâtre national :

Pourquoi pas ? C’est de l’espoir qu’on vit. L’année se termine avec une affirmation nouvelle de l’art théâtral, qui mérite bien l’enthousiasme des plus ferventes admirations. Le Teatro de Brinquedo, auquel Álvaro Moreira a imprimé le caractère d’une curieuse intellectualité, est tout ce qu’il y a de plus intéressant comme expression littéraire du genre. Et, pour le Nouvel An on annonce déjà la *Caverna Mágica*, encore une tentative de grand théâtre, appuyé sur le magnifique talent de Renato Viana, un écrivain de théâtre pour de vrai, un combattant capable de vaincre par l’audace de ses idées et le prestige scénique de son art²²⁷.^[357]

Toutefois, au contraire des paladins des générations antérieures, tels qu’Artur Azevedo, qui cherchaient l’union de tout le monde théâtral, Renato Viana semble se contenter de cibler une fraction du public et même d’ignorer les revendications d’une large partie des professionnels de la scène : son recours à des amateurs pour la *Caverna Mágica* lui vaut de nombreuses protestations de la part des comédiens professionnels, auxquelles le dramaturge ne semble pas se soucier de donner une réponse. Mais son projet s’insère toujours dans

²²⁶ *Correio Paulistano*, 19/01/1928. « “O que é preciso é a gente dispor-se ao holocausto. Sem sacrificios, sem sofrimentos, sem angústias, sem desesperos, ninguém realiza uma obra de arte [...] Só me sinto feliz quando estou sofrendo o martírio inenarrável da luta.” [...] Renato Viana triunfar, ainda lhe reste, para saciar-lhe a sede de lamentos estéticos, a angústia de verificar que o Brasil perdeu mais uma esplêndida vocação para vítima espontânea. »

²²⁷ *A Noite*, 24/12/1927.

d'anciennes préoccupations du monde du spectacle local et cherche à donner une réponse à un des problèmes qui depuis longtemps hante le théâtre national.

Il est curieux d'observer que, tout comme Abadie Faria Rosa, Mário Nunes voit dans la *Caverna Mágica* un projet complémentaire au *Teatro de Brinquedo*. Celui-ci fut fondé par le couple de journalistes Álvaro Moreyra (1888-1964) et sa femme, Eugênia Moreyra (1898-1948), figures qui circulaient dans les cercles modernistes à Rio de Janeiro. Groupe amateur, il était un théâtre « de l'élite pour l'élite », pour utiliser les mots de son propre créateur, qui, comme pour Renato, est vu comme un des précurseurs du théâtre moderne au Brésil. Toutefois, la supposée modernité du Teatro de Brinquedo est très floue : nous n'avons aucune étude monographique d'ampleur, ce qui nous semble un projet difficile, puisque, apparemment, les sources sont très rares, surtout en ce qui concerne la mise en scène et le fonctionnement de la troupe. On cite souvent Jacques Copeau comme la référence d'Álvaro Moreyra, Or, nous savons que celui-ci était à Paris en 1913, qu'il fréquentait les soirées du Vieux-Colombier²²⁸ et qu'il cite Copeau quand il parle du Teatro de Brinquedo : mais l'exemple du metteur en scène français a un sens un peu différent quand il parle publiquement de sa troupe : s'il dit vouloir présenter au public brésilien « le répertoire d'avant-garde de tout le monde », l'idée était de créer « un théâtre d'ambiance simple, puéril même, bien moderne, pour un public restreint, chaque soirée... tel que le Vieux-Colombier, tel que l'Atelier, à Paris²²⁹... » Cela signifie que l'exemple de Copeau vaut plus pour ce que le Vieux-Colombier représente en termes de lieu de sociabilité que pour le travail sur la mise en scène qu'il réalise. Encore une fois, cela ne veut pas dire que rien n'a été fait par Moreyra concernant l'esthétique du spectacle, mais ce qui anime le débat, c'est l'aspect social de l'entreprise. S'il y a une proposition de renouvellement esthétique, cela se traduit dans le débat public par des termes assez flous, comme le « nouveau » ou le « moderne », qui n'ont pas de valeur en soi, mais dont l'importance revient à leur pouvoir de générer des effets sociaux, de réveiller l'intérêt d'une partie du public. Nous notons alors, comme pour le cas de Renato Viana, le décalage entre ce que l'historiographie discute sur le Teatro de Brinquedo et les enjeux posés par les agents de l'époque²³⁰.

En ce sens, l'important, pour Mário Nunes, revient au fait qu'il aurait « fait le premier pas. Le public qui lit et qui comprend ce qu'il lit et qui s'éloignait, peu-à-peu du théâtre [...]

²²⁸ MOREYRA A., *As amargas, não: lembranças*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2007, p. 235.

²²⁹ Cité par MEDEIROS E., « Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo, » *Letra e Ato*, 7-7 2017, p. 51. « Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas, cada noite... Tal qual foi o Vieux-Colombier, tal qual foi o Atelier, em Paris... »

²³⁰ Notons, à ce propos, que, dans tous les articles qui abordent le Teatro de Brinquedo, la parole n'est presque pas donnée à ces réalisateurs, mais ils se basent sur ce que Décio de Almeida et Gustavo Dória ont dit à leur sujet.

commence à prêter attention » à l'initiative d'Álvaro Moreyra, dont le succès est assuré par « la divulgation par le bouche-à-oreille [...], [par laquelle] des intellectuels assuraient des intellectuels et son *entourage*, que, en vrai, Álvaro Moreyra réalise quelque chose de satisfaisant du point de vue artistique et littéraire²³¹. » Ensuite, Renato Viana poursuit ce travail et non seulement il attire l'élite, mais il cherche à élargir sa portée sociale :

Renato Viana, plus osé encore, voit le théâtre d'une autre manière. Il ne le souhaite pas pour ceux qui sont capables de le comprendre, il pense à un apostolat, et veut éduquer le public, cherchant à l'impressionner, l'intéresser par son œuvre. Il l'annonce avec vacarme et parle avec une conviction qui inspire confiance. Les incrédules et les méchants, il ne les considère pas et il a une telle foi en lui ou dans l'idéal qui l'enflamme, qu'il méprise les conditions du milieu et du temps, comme si tout devait se plier à sa volonté²³².^[358]

Encore une fois, nous voyons les mêmes éléments du schéma que nous avons analysé sur la logique du débat autour de la décadence – la production de bruit médiatique comme manière d'attirer l'attention, le militantisme, le langage emprunté à la religion, l'image du chef idéaliste en lutte contre le milieu qui fait de lui un héros romantique qui, ici, apparaît presque comme un héros de mélodrame, une fois qu'il est le représentant du bien contre les « méchants », mais dont le triomphe est certain, selon Mário Nunes.

Le théâtre amateur au secours ?

Toutefois, notons que l'idée d'avoir recours au théâtre amateur comme façon de trouver une solution pour la décadence de la scène nationale n'est pas une nouveauté du projet de Renato Viana. Depuis le XIX^e siècle, nous trouvons, dans la presse, des commentaires en ce sens et nombreux sont les observateurs qui s'enthousiasment avec les représentations de troupes d'associations telles que le Clube da Gávea ou le Riachuelense. Pour quelques-uns, le théâtre de société serait l'avant-garde de la régénération du théâtre national :

Le développement du goût par l'art dramatique est très notable au sein de nos familles. En raison, peut-être, de la décadence de la scène professionnelle, presque toujours dominée par la *bambochata* de pièces absurdes accompagnées de la matchiche, [...] une réaction générale s'est opérée contre la dégénération artistique, et c'est dans les scènes d'amateurs des petits théâtres particuliers qu'on assiste à la

²³¹ *Jornal do Brasil*, 20/01/1928. Italiques en français dans l'original. « O público que lê e que compreende o que lê e que vinha se afastando do teatro, pouco a pouco, [...] começa a prestar atenção [...] de boca em boca [...] que intelectuais assegurassem intelectuais e sua *entourage*, que, na verdade, Álvaro Moreyra realizara qualquer coisa de satisfatório sob o ponto de vista artístico e literário. »

²³² *Ibid.*

représentation de drames et de comédiens, qui représentent un effort intellectuel pour faire vibrer les cordes du sentiment humain²³³.^[359]

Des vrais projets sont proposés, comme « le plan d'élévation du théâtre national et de l'art dramatique », conçu par Manuel Carneiro, Alberto Pimentel et Joaquim Barroso, publié dans les journaux cariocas en 1886, qui proposait la création d'une congrégation d'artistes amateurs²³⁴. Et rappelons que le *Centro Artístico* comptait avec une troupe d'amateurs. L'exemple du Théâtre Libre d'Antoine était connu et apparaîtrait parfois dans le débat²³⁵.

Les amateurs représentaient un espoir pour deux raisons. Tout d'abord, sans la contrainte économique qui pèse sur les troupes professionnelles, les auteurs voyaient dans les scènes de société une opportunité de faire représenter des pièces plus ambitieuses du point de vue littéraire. C'est la raison pour laquelle Artur Azevedo désapprouve le choix de l'*Escola Dramática* – dont nous ne savons pas si c'est une vraie école ou s'il s'agit d'un groupe amateur qui a pris ce nom – de Niterói de mettre en scène *La Nonne sanglante*, vieux mélodrame d'Anicet Bourgeois :

Je ne veux pas rappeler ici les conseils que j'ai si souvent donnés aux sociétés dramatiques particulières en ce qui concerne le choix des pièces ; je prie, pourtant, cette sympathique association, qui m'intéresse beaucoup, de renoncer à ces extravagantes incursions à travers le vieux répertoire du « boulevard du Crime ». [...]

Que signifie cette exhumation faite par un groupe de jeunes qui n'ont pas, ne peuvent pas, ne doivent pas avoir de préoccupation du public ? Ce qui doit distinguer le théâtre particulier du vrai théâtre, c'est précisément l'indépendance du choix du répertoire. [...] L'Escola Dramática n'a pas de compromis ni de responsabilités d'une entreprise, elle n'est pas une industrie, et son nom d'école lui impose le choix de comédies qui proportionnent pour le public un certain enseignement et un certain plaisir intellectuel²³⁶.^[360]

Puis, les associations d'amateurs seraient des pépinières de nouveaux talents pour le théâtre professionnel, ce que nous pouvons sans doute observer dans la réalité, puisque nombreux sont les comédiens brésiliens du début du XX^e siècle qui ont commencé par le théâtre amateur²³⁷. Cela, d'ailleurs, ne doit pas nous surprendre, étant donné l'inexistence d'un

²³³ *O Malho*, ano IV, n° 172, 30/12/1905.

²³⁴ *Gazeta de Notícias*, 06/09/1886. « [...] um plano de alevantamento [*sic*] do teatro nacional e da arte dramática. »

²³⁵ Par exemple, AZEVEDO A., « 28 de dezembro de 1899, » dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 341.

²³⁶ AZEVEDO A., « 21 de dezembro de 1905, » dans *Ibid.*, p. 570.

²³⁷ FRANCA L., *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*, Dissertation de maîtrise, Universidade Federal Fluminense, 2011, p. 64-66.

conservatoire. Toutefois, les commentaires des hommes de lettres ne cachent pas qu'ils ciblent une partie de la société, qu'ils rêvent de voir un jour sur les scènes professionnelles : l'élite, surtout des filles sorties de familles distinguées. Ici, l'enjeu doit être mis en relation avec un autre, toujours cité comme une des raisons de la décadence : les origines sociales et les lacunes d'éducation de la grande majorité des comédiens professionnels. Selon Filinto de Almeida (1857-1945), sous le pseudonyme d'A. Bomtempo, les

artistes dramatiques n'ont pas [...] la plus vague notion de l'art de représenter. Ils ne savent pas parler, ils ne savent pas s'habiller, ils ne connaissent pas l'histoire, ni les coutumes, ni la langue, ni rien. Ils sont, sauf pour quelques honorables exceptions, des individus à qui le travail de cordonnier ou le poste d'agent de police rapportait peu, et qui se sont consacrés au théâtre pour gagner plus.

C'est la raison pour laquelle les hommes de lettres rêvaient de voir les membres des familles importantes sur scène professionnellement, puisque les

personnes d'une société élégante et cultivée, qui veulent représenter une comédie, ont l'obligation, d'ailleurs facile à satisfaire, de la représenter beaucoup mieux que nos artistes de profession. Ils ont des excuses, s'ils la représentent de manière détestable, puisque, en général, ils viennent des dernières couches sociales, savent mal lire, ne sont jamais entrés dans un salon, n'ont jamais lu de bons livres, n'ont jamais eu de maîtres, et leurs répétiteurs eux-mêmes sont, en règle générale, des individus de même principe²³⁸.^[361]

L'argumentation de Filinto de Almeida est un exemple d'autres commentaires qui soulignent l'incapacité des comédiens professionnels de représenter des pièces à haute valeur artistique, à cause de leurs lacunes d'éducation. D'où l'espoir mis sur les amateurs, en particulier ceux d'associations d'élite. Toutefois, ceux-ci sont rarement prêts à venir au secours du théâtre brésilien, car les préjugés sociaux sont une puissante barrière à leur professionnalisation. Artur Azevedo, après avoir vu une chanteuse appelée Elvira Guclin lors d'un spectacle d'amateurs, « regrette que, en raison de la naissance, de l'éducation, de la fortune, de la famille, du préjugé, la scène lyrique soit privée de cette très distinguée artiste qui, avec quelques mois d'apprentissage, deviendrait, peut-être, une célébrité universelle²³⁹. » Dans la *Careta*, un observateur trouve qu'un spectacle à l'occasion d'une soirée de bienfaisance au théâtre Fênix serait la preuve que,

²³⁸ *O Estado de São Paulo*, 25/05/1895.

²³⁹ AZEVEDO A., « 30 de setembro de 1897, » dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 250. « [...] lastimo que pelo nascimento, pela educação, pela fortuna, pela família, pelo preconceito, a cena lírica esteja privada dessa distintíssima artista que, com alguns meses de aprendizado, se tornaria, talvez, uma celebridade universal. »

si le théâtre national agonise, cela n'est pas parce que les Brésiliennes manquent d'aptitudes dramatiques.

Les illustres dames qui se sont exhibées dans le *Fênix* pourraient figurer avec un éclat glorieux dans nos meilleures compagnies, mais, malheureusement pour ces compagnies et pour nos auteurs, ces dames ne monteraient jamais en scène pour des raisons autres que la bienfaisance.

Les dames de société jugent notre théâtre incompatible avec les habitudes qui leur sont chères et sur lesquelles repose notre ordre social. Ainsi, elles étouffent des penchants parfois forts d'artistes, n'apparaissant en scène que de temps en temps.

[...] aux bonnes compagnies et aux bons auteurs il ne reste que le lointain espoir que le temps [...] défasse ces ingrates incompatibilités²⁴⁰.^[362]

Or, si les données pour l'ensemble de la profession sont rares, nous pouvons observer quelques traits plus saillants.

Comédiens et comédiennes : origines et parcours.

En ce qui concerne les hommes, nous observons que beaucoup ont commencé leur vie professionnelle comme employés du commerce²⁴¹. Sans surprise, étant donné que les Portugais étaient surreprésentés dans cette profession, nous en trouvons beaucoup qui sont originaires de l'ancienne Métropole. Quelques-uns sont arrivés au Brésil très jeunes pour travailler dans le commerce²⁴², d'autres, encore enfants avec leur famille²⁴³ et se sont faits comédiens au Brésil. Des étrangers qui se professionnalisent au Brésil, et non seulement les Portugais, une bonne partie, sinon la plupart, commencent dans les sociétés d'amateurs de la communauté de leur pays²⁴⁴. D'autres arrivent dans une troupe en tournée, obtiennent un contrat avec une compagnie locale et restent au Brésil²⁴⁵, tandis que nous trouvons des cas d'artistes qui déménagent à Rio de Janeiro après un engagement avec une entreprise locale et qui, ensuite, restent au pays même après la fin de leur contrat, comme les vedettes de l'Alcazar

²⁴⁰ *Careta*, ano VIII, n° 890, s.d.

²⁴¹ Cas, par exemple, de Alfredo de Albuquerque (?-1934), Antonio Pereira Fontoura Castro (?-1892), Augusto Campos (?-1919), Carlos Abreu (1888-1932), Domingos Canedo (1864-1926), Eugênio de Magalhães (1853-1908), Ferreira de Sousa (1854-?), Guilherme de Aguiar (1841-1892) et Machado Careca (1850-1920).

²⁴² João de Siqueira Rangel (1848-1904) et d'Antonio Peixoto Guimarães (?-1910), par exemple.

²⁴³ Mathilde Costa (1887-?) fait ses débuts en 1904, au théâtre Apolo, de São Paulo.

²⁴⁴ Pour les Italiens, voir l'exemple d'Itália Fausta et Nino Nello (SILVEIRA M., *A contribuição italiana ao teatro brasileiro...*, *op. cit.*)

²⁴⁵ Virgínia Aço (1891-1918), par exemple, commence sa carrière à Lisbonne, visite le Brésil à plusieurs reprises avant de s'y installer définitivement, en 1912. Abel Pêra (1891-1975) apparaît au Brésil pour la première fois en 1921, dans la troupe portugaise de Chaby Pinheiro. Ensuite, il revient en 1923, dans la troupe Cremilda-Chaby, et, en 1924, dans la compagnie du théâtre Éden de Lisbonne. À la fin de cette année, il est engagé dans la troupe de Procópio Ferreira.

Lyrique Rose Méryss²⁴⁶ et Rose Villiot. Enfin, nombreux sont les cas de familles d'artistes, qui se transmettent le métier de génération en génération, aussi bien parmi les étrangers que parmi les Brésiliens.

Ce que nous trouvons très peu, en effet, ce sont des comédiens issus de milieux bien établis socialement, ce qui peut être noté, par exemple, par le fait que très peu ont l'opportunité de faire des études longues. Dans ce cas, leur parcours implique, dans une certaine mesure, soit une rupture avec la famille, soit un événement préalable à l'entrée dans la carrière qui indique une déchéance sociale. C'est le cas de Procópio Ferreira, fils d'un riche industriel portugais, qui raconte avoir été expulsé de la maison paternelle après qu'on eut découvert qu'il fréquentait les cours de l'école dramatique du théâtre Municipal de Rio de Janeiro²⁴⁷. Pour Leopoldo Fróes, fils d'un avocat et homme politique, diplômé en Droit, le service consulaire à Lisbonne est l'opportunité de lancer sa carrière comme comédien loin des censures paternelles²⁴⁸. Furtado Coelho, issu d'une importante famille de fonctionnaires publics au service, depuis plusieurs générations, de la couronne portugaise, commence des études pour devenir ingénieur, mais il doit abandonner les bancs universitaires à cause de la Révolte de Maria da Fonte, de 1846, et il commence à travailler comme copiste au ministère de la Guerre. Ses premiers biographes racontent qu'il aurait demandé de l'aide à sa famille pour déménager au Brésil afin de travailler dans le commerce, ce qui ne serait qu'un subterfuge pour se consacrer à sa vocation loin des entraves imposées par sa condition sociale²⁴⁹.

Surtout pour les femmes, la condition d'actrice peut être une situation temporaire, avant que les préoccupations « sérieuses » de l'âge adulte les rattrapent ou qu'une opportunité d'ascension sociale se présente. Nous n'avons pas beaucoup d'informations sur Guilhermina Rocha (1884-1938), qui non seulement était actrice, mais a écrit et traduit des pièces qui ont vu les feux de la rampe. Nous la trouvons sur les planches des théâtres carioca entre la seconde moitié des années 1900 et la première des années 1910, mais elle abandonne la scène pour étudier la médecine²⁵⁰. Le mariage était une raison majeure de quitter la carrière pour les

²⁴⁶ CALLIPO D., « De vedette a poeta: trajetória de Rose Méryss, » *Miscelânea*, 24, 2018, p. 145-63.

²⁴⁷ FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 27.

²⁴⁸ MAGALHAES JÚNIOR R., *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*, Rio de Janeiro, Civilizacao Brasileira, 1966, p. 1-13.

²⁴⁹ ZAMBRANO G., *A trajetória artística de Furtado Coelho nos palcos brasileiros : (1856-1867)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2018, p. 25.

²⁵⁰ SOUTO-MAIOR V., *O florete e a máscara: Josefina Alvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*, Dissertation de maîtrise, Universidade Federal de Santa Catarina, 1995, p. 41.

femmes artistes²⁵¹, comme Clotilde Maragliano, dont les fiançailles avec un éminent membre de la société carioca, en 1903, sont un motif de célébration de la part d'Artur Azevedo, qui cite cet événement comme preuve des bonnes mœurs de gens de théâtre : il espère « que le fait sert d'argument contre ceux qui considèrent le théâtre comme un lieu de perdition, où personne n'est sauvé. Seuls ceux qui y entrent avec le propos de se perdre ne se sauvent pas²⁵². » C'est peut-être une des raisons pour lesquelles nous avons beaucoup de mariages entre comédiennes et comédiens. D'autre part, la carrière, pour quelques-unes, peut être due à une nécessité. Olimpia Montani de Giovanni Amoedo (1863- ?), par exemple : fille des comédiens italiens Jesuína Montani (1836-1910) et Manuel de Giovanni (?-1872), et mariée avec un fils du comédien portugais Luís Carlos de Amoedo (1828-1910) et de Leolinda Amoedo – celle-ci étant déjà fille de comédiens –, elle commence sa carrière assez tard, à l'âge de 30 ans, après la mort de son mari. La situation de sa sœur, Gabriela Montani, serait semblable, parce que, selon ce qu'on raconte de sa trajectoire, elle serait une femme heureuse en ménage jusqu'à l'âge de 36 ans, quand elle aurait été obligée de chercher un travail. De même, Corina Fróes (1881-?), sœur de Leopoldo Fróes, fait ses débuts assez tardivement, en 1909, après une séparation, quand elle se trouve seule avec un fils, une position qui n'était sans doute pas confortable du point de vue social à l'époque²⁵³.

Bref, il est évident que la classe théâtrale est mal perçue socialement, ce qui aurait sans doute des conséquences sur la position que le théâtre occupe dans la société et sur sa capacité à produire des effets sociaux. C'est une des raisons pour lesquelles est cité depuis longtemps le manque d'une école dramatique comme une des raisons de la décadence du théâtre national. Certes, la préoccupation concernant la préparation technique de l'acteur existe et on mentionne souvent la nécessité de créer un flux constant de nouveaux comédiens et de sortir de la dépendance vis-à-vis de l'apparition de vocations spontanées. Toutefois, au moins aussi importante est la préoccupation de la dignité du comédien : l'école dramatique ne serait pas uniquement un endroit où l'on apprendrait à jouer, mais ce serait aussi une institution capable de donner de la dignité à la profession. C'est l'argument de J. Brito :

[...] et une fois que [illisible] la profession, qu'être acteur ou actrice ne sera pas une condition dévalorisée, que la nouvelle école sera vue avec les mêmes yeux que ceux avec lesquels on voit l'École de Médecine, l'École de [illisible], l'Institut de

²⁵¹ VERMES M., « A Storia della Musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (1926), » dans *VII Encontro de História da Arte - Unicamp*, 2011, p. 337.

²⁵² AZEVEDO A., « 12 de março de 1903, » dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 472. « Sirva o fato de argumento contra os que consideram o teatro um lugar de perdição, onde ninguém se salva. Só não se salva quem leva consigo, entrando nele, o firme propósito de perder-se. »

²⁵³ Voir GONÇALVES A., *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*, 4 vols., Rio de Janeiro, Cátedra, 1975-1982 ; SOUSA J., *O Teatro no Brasil*, v. II, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1960.

Musique, l'École des Beaux-arts - il ne manquera pas d'artistes au Théâtre du Brésil. Pourquoi ne pas voir le théâtre comme il doit être vu ? Pourquoi n'étudie-t-on pour être acteur ou actrice comme pour être *bacharel* ou médecin ?... Il est évident que beaucoup de monde fui le théâtre à cause de l'état de « faible moralité » auquel il est arrivé ; mais si l'École Dramatique est construite, une dépendance du pouvoir Municipal, moralisée et décente, avec toutes les conditions et tous les privilèges d'une école qu'ouvre le gouvernement – il n'y a pas de raison pour que quelqu'un se juge moins moral parce qu'il fréquente cette école. Et alors nos Talma et nos Réjane apparaîtront [...]»²⁵⁴.^[363]

Julia Lopes de Almeida trouve que l'école élèvera

le niveau intellectuel et moral du théâtre, parce que elle ne lâchera pas sur scène des individus analphabètes et plus ou moins inconscients de leurs responsabilités, mais des personnes bien éduquées, éclairées, et pour lesquelles leur profession aurait été conquise avec quelques sacrifices que l'anoblissent.

Cela aura pour résultat « le respect du public par les gens du théâtre et le respect des gens du théâtre par le public²⁵⁵.^[364] » Et Lucilo Bueno (1886-1928) pense que le plus important c'est que l'école apporterait une « culture qui donnera de la dignité²⁵⁶ » aux comédiens. C'est ainsi que, à la fin, le théâtre arrivera à être un outil d'éducation du peuple, comme on le comprend dans le commentaire d'Eduardo Victorino :

Il est évident que là où le milieu est essentiellement artistique, l'éducation de l'acteur est facile ; là où il ne l'est pas, plus délicate et plus soignée doit être cette éducation. Si, dans le premier cas, c'est le public qui fait l'artiste, dans celui-ci c'est à l'artiste qu'il incombe d'éduquer le public. Or, nous sommes parfaitement dans les deux cas : nous avons besoin d'éduquer le public et l'acteur²⁵⁷.^[365]

Victorino, qui était l'un des noms qui circulaient à l'époque pour le poste de directeur de l'école dramatique qui serait créée à la suite de l'inauguration du théâtre Municipal de Rio de Janeiro, fait ces commentaires dans une interview pour João do Rio. Nous pouvons donc dire que, pour lui, l'école aurait une double fonction, à la fois technique et sociale, qui part, à la base, d'un même problème : l'insertion du théâtre dans la société, sa capacité à produire des effets sociaux. En ce sens, pour reprendre la discussion de Mário de Andrade sur la « fonction » de la musique, notons qu'il vante le succès du Conservatório Dramático e Musical

²⁵⁴ *A Notícia*, 06/09/1909.

²⁵⁵ *O Paiz*, 05/10/1909

²⁵⁶ *O Século*, 30/10/1909. « [...] uma cultura que os dignificará [...] »

²⁵⁷ *A Notícia*, 12/06/1909.

de São Paulo, fondé en 1906 et où lui-même a été professeur²⁵⁸, non parce qu'il a produit des solistes qui ont connu le succès à l'étranger, mais grâce aux professeurs qui, disséminés à travers tout le pays, ont réussi à « donner à la virtuosité brésilienne une fonction sociale qui satisfait aux exigences de la nation. » Pour lui, les « virtuoses brésiliens “nationaux” » sont un « genre d'interprètes plus utile, plus humain et fécond » que le virtuose « international », qui a « une fonction sociale minimale²⁵⁹. »

Bref, la demande d'une institution d'enseignement est un enjeu autant artistique que sociétal. Certes, les hommes de lettres se plaignent d'acteurs qui seraient incapables de jouer des pièces plus exigeantes du point de vue littéraire à cause de leurs lacunes d'éducation. Mais l'enjeu principal semble se situer ailleurs : il s'agit de la capacité du théâtre à être une autorité sociale, une question qui était déjà posée au XIX^e siècle mais qui, dans les premières décennies du XX^e siècle, se pose de manière encore plus importante étant donné les transformations dans l'univers des divertissements urbains. Cette question passe, sans doute, par la dignité sociale même de ceux qui sont le moyen, des hommes de lettres, de transmettre leur message et d'atteindre le public : les comédiens. Mais ici, les divergences au sein de la société du spectacle apparaissent, et la création de l'Escola Dramática Municipal, dont le siège se situe dans le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro, montre que comédiens, élèves et hommes de lettres avaient des attentes bien différentes concernant la fonction de cette institution.

Une école pour qui ?

Sans surprise, bien avant l'inauguration de l'école, la polémique commence pour savoir à qui reviendrait la direction. Bien évidemment, de la réponse à cette question dépendrait le caractère de la nouvelle institution. José do Patrocínio Filho (1885-1929), sous le pseudonyme d'Antonio Simples, écarte la possibilité de donner le poste à un comédien. Comme justification, il utilise les mots de Figueiredo Pimentel : « Le plus souvent, ils n'étudient pas, ils ne répètent même pas. Ils se fient à leur talent dans la pratique de la scène et insèrent des blagues, des mots et des phrases que l'auteur n'a jamais écrits²⁶⁰. » C'est-à-dire que la préoccupation revient au respect du texte dramatique, ce qui dénote une conception du travail du comédien comme un moyen par lequel l'homme de lettres communique avec son

²⁵⁸ AZEVEDO E., « Conservatório Dramático e Musical de São Paulo A Primeira Escola de Teatro Do Brasil, » *Luso-Brazilian Review*, 45-2, 2008, p. 68-83 ; BARONGENO L., « Mário de Andrade, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, » *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2010, p. 608-16.

²⁵⁹ ANDRADE M., *Pequena história da música* São Paulo, Livraria Martins, 1958, p. 160. « [...] disseminados por todo o país, já conseguiram dar à virtuosidade brasileira uma função social que satisfaz às exigências da nação. [...] gênero de intérpretes, mais útil, mais humano e fecundo [...] tem função social mínima. »

²⁶⁰ *A Imprensa*, 19/04/1911. « Eles, geralmente, não estudam, não ensaiam, sequer. Confiam no seu talento (sic) na prática da cena e enxertam piadas e enxertam palavras e frases que o autor jamais escreveu. »

public. En réponse à une enquête, un certain *Juva* dit qu'une telle institution doit être dirigée par quelqu'un comme Coelho Neto ou Paulo Barreto, parce que le grand problème du théâtre national serait le « troupeau d'artistes analphabètes, avec une diction et une prononciation » incompréhensibles. Il faudrait, donc, que l'école soit dirigée par quelqu'un pour qui « la langue de Camões n'a pas de secrets. » Il dit avoir une pièce prête, qui n'attend qu'une troupe « idoine » dont « les artistes parlent portugais²⁶¹. »

Finalement, le premier directeur de l'École dramatique municipale sera Coelho Neto, ce qui peut s'expliquer par sa position proche du pouvoir politique, étant donné qu'il était reconnu comme le chef du monde des lettres de la Première République brésilienne. Il n'est pas étonnant que l'enseignement y soit assez conservateur : selon Walter Lima Torres²⁶², alors que Stanislavski et Coupeau donnaient une nouvelle orientation pour le travail de l'acteur, la pédagogie mise en place par l'auteur visait une préparation vocale et corporelle associée à la typologie de l'*emploi*, selon une conception qui prédominait dans le théâtre jusqu'au XIX^e siècle, qui subordonnait les actions du comédien au texte dramatique. D'une certaine façon, le choix de Coelho Neto peut ressembler à une reconnaissance de l'hégémonie de l'homme de lettres sur la scène, avec une subordination de l'acteur.

Des voix se font entendre du côté des comédiens. Ceux-ci ne sont même par d'accord sur la nécessité d'une école dramatique. Selon une vision assez romantique de la profession, pour beaucoup, l'art de l'interprétation est une qualité innée. Brandão trouve que les « conservatoires peuvent former des critiques compétents, des savants parfaits, mais jamais de vrais acteurs, » puisque les compétences nécessaires à cette carrière sont embryonnaires. Pour celui qui les possède, « le Conservatório ne peut donner qu'une illustration complémentaire qui n'a aucune relation avec sa carrière²⁶³. » Pour d'autres, seule la pratique fait l'acteur. Olívia Melo aurait dit à Procópio Ferreira que, pour elle, une école de théâtre est « un luxe inutile. Le théâtre est dans la pratique. La théorie ne fait pas des acteurs²⁶⁴. » Leopoldo Fróes pense qu'« on ne fait pas des acteurs en leur apprenant des littératures inutiles

²⁶¹ *Jornal do Commercio*, edição da tarde, 14/12/1916; « Uma chinfrinada de artistas analfabetos, com uma dicção e uma pronúncia, [...] para quem a língua de Camões não tem segredo [...] uma companhia idônea e quando seus artistas falalarem – português »

²⁶² Dans FARIA J. et J. GUINSBURG (orgs), *História do teatro brasileiro*, v. 1, *op. cit.*, p. 485-93;

²⁶³ *Gazeta de Notícias*, 03/04/1914. « Os conservatórios podem formar críticos competentes, entendedores perfeitos, mas nunca verdadeiros atores. [...] o Conservatório não empresta senão uma ilustração complementar que em nada se relaciona com a sua carreira. »

²⁶⁴ FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio...*, *op. cit.*, p. 30. « [...] um luxo inútil. Teatro é prática. A teoria não faz atores. »

et des déclamations erronées. La scène [...] doit être l'école initiale de toute vocation théâtrale²⁶⁵. »

À cela s'ajoutent les critiques sur la formation offerte par l'école de Coelho Neto, qui serait trop théorique et sans pratique. Procópio, par exemple, raconte que c'est seulement au cours de la dernière année de ses études qu'il aurait eu des cours pratiques²⁶⁶. Le répétiteur Adolfo de Faria veut « l'enseignement pratique et peu de disciplines, les essentielles : l'art dramatique, la prosodie et la diction. » Pour lui, « le théâtre n'a pas besoin de diplômés en art dramatique, il a besoin de gens qui aient l'étincelle de l'art et guider leurs pas, enflammer la passion chez eux²⁶⁷. »

Des hommes de lettres, aussi, montrent leur mécontentement. Oscar Guanabara se montre particulièrement incisif dans ces critiques, ce qui n'est pas une surprise, étant donné son animosité contre toutes les institutions artistiques et littéraires officielles de la Première République, à la porte desquelles le critique semble condamné à rester, sans jamais recevoir l'autorisation de faire le dernier pas qui lui permettrait de franchir le seuil et de rejoindre l'élite. L'école dramatique est peut-être un cas particulièrement décevant pour lui, puisqu'il dit avoir été invité à être le directeur de l'établissement, avant la nomination de Coelho Neto :

Personne n'ignore que nous avons accepté le poste de directeur de cette école et que nous sommes arrivés à rédiger le règlement, publié dans ces colonnes, sans avoir reçu de critiques contraires ni favorables, ce qui nous a fait supposer, à cette époque de polémiques et de disputes par la presse, que notre travail était acceptable. Peu de temps après, en confrontant notre plan avec celui qui a été établi par le grand enthousiaste du théâtre national, l'illustre Coelho Neto, nous avons vérifié la supériorité pratique de notre réglementation et la complète inefficacité du projet officiel. [...]

Nous avons fait appel au temps, nous avons attendu et nous continuons à attendre, en ayant la certitude, aujourd'hui confirmée par l'épreuve publique d'hier, que l'École dramatique ne vaut rien et qu'elle ne donnera jamais de résultats, à moins que son règlement ne soit réformé sérieusement, que les disciplines inutiles soient éliminées, et que l'enseignement soit remis sur un terrain absolument pratique.

L'épreuve d'hier au théâtre Municipal a ressemblé à un stellionat artistique, et ceux qui sont tombés dans cette escroquerie ont été le président de la République, intéressé en voir son quadriennat auréolé par une belle création, et le maire du

²⁶⁵ *Gazeta de Notícias*, 17/10/1915. « [...] não se fazem atores ensinando-lhes literaturas vãs e declamações errôneas. O palco [...] deve ser a escola inicial de toda a vocação teatral. »

²⁶⁶ FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio...*, op. cit., p. 32.

²⁶⁷ *Gazeta de Notícias*, 05/04/1911. « Quero o ensino prático e poucas matérias, as essenciais : arte dramática, prosódia e dicção. [...] o teatro não precisa de bacharéis em arte dramática, precisa de gente que tenha a centelha da arte a guiar-lhe os passos, a incendiar-lhe a paixão. »

District fédéral, qui a les clés du coffret qui s'ouvre sans retour, persuadé dans son innocente ingénuité qu'on travaille sérieusement. [...]

L'École dramatique a fait exactement ce qu'a fait, il y a peu de temps, l'illustre maestro Alberto Nepomuceno, qui, pour tromper le gouvernement et le Trésor National, a annoncé et réalisé de célèbres *Concerts de l'Instituto Nacional de Música*... avec les musiciens engagés à l'agence du Centro Musical.

Tout le monde s'attendait à une épreuve publique de l'avancement de la 1^{ère} année de l'École dramatique, et, pourtant, nous avons vu avec tristesse et honte qu'on y a seulement réuni plusieurs amateurs et associations dramatiques, quelques-uns avec plus de dix ans de pratique, en train de faire semblant d'être des gamins dans un examen scolaire, de manière que, à la fin du cursus, ils seront déjà à l'âge de la retraite²⁶⁸.^[366]

Le commentaire de Guanabario confirme d'autres questions de notre thèse, notamment les relations entre le monde du spectacle et l'État, et le rôle de celui-ci en tant que régulateur des relations du monde artistique, une fois qu'il détermine les positions des acteurs dans leurs champs grâce aux postes qu'il crée et distribue, ce qui, au Brésil, équivaut à une reconnaissance et une consécration.

À la fin, les résultats obtenus par l'École dramatique du théâtre Municipal de Rio de Janeiro sont, au mieux, très mitigés. Dans les années 1920, quelques comédiens issus des bancs de l'école de Coelho Neto apparaissent sur les planches cariocas, mais nous pouvons dire que seul Procópio Ferreira – qui pourtant rejette l'enseignement reçu²⁶⁹ – devient une célébrité, les autres noms que nous connaissons étant des figures de second plan, comme Nestório Lips²⁷⁰, Afonso Melo (1882- ?), Brasília Lázaro (1896- ?), Fúlvio Castelo Branco (1887- ?), Marta de Souza (1890- ?) et Raul Barreto (1892-1932). On arrive même à créer une compagnie, dirigée par les écrivains Renato Alvim et Mário Domingues, dont la troupe était formée majoritairement par des comédiens issus de l'Escola Dramática Municipal, le Teatro Pequeno, en 1916. L'objectif, comme d'autres initiatives déjà citées, était de régénérer le théâtre national, mais l'entreprise n'arrive même pas à la fin de l'année. La figure principale était Emma Pola, qui aurait « révélé la vocation dramatique la plus prononcée²⁷¹ » pendant ses études. Après l'expérience ratée du Teatro Pequeno, nous la trouvons, au début de l'année suivante, au Trianon, dans la compagnie de Leopoldo Fróes, mais elle disparaît ensuite. Peut-

²⁶⁸ *O Paiz*, 25/12/1911<

²⁶⁹ FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio...*, *op. cit.*, p. 33.

²⁷⁰ Diplômé en Droit, c'est un des rares cas de comédien qui est passé par l'enseignement supérieur. Plus tard, sous la Dictature militaire (1964-1985), ce nom, très peu commun, apparaît comme celui d'un censeur. (ARAUJO G., *Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro*, Thèse en Arts scéniques, Universidade Federal da Bahia, 2017, p. 259)

²⁷¹ *Jornal do Commercio*, edição da tarde, 05/07/1916. « [...] a mais pronunciada vocação dramática [...] »

être a-t-elle abandonné la carrière, comme d'autres actrices, quand l'arrivée à l'âge adulte et le mariage entraînent d'autres obligations. Peut-être que, comme d'autres comédiens – tels que Xisto Bahia et l'acteur Martins, que nous avons vu dans le deuxième chapitre – elle a été tout simplement par la carrière.

Une des grandes critiques adressées à l'école vient du fait que sa création n'a pas été accompagnée d'autres initiatives pour le théâtre professionnel, notamment la création d'une troupe officielle, qui servirait de voie pour la carrière des talents issus de ses cours. Une chronique très ironique se demande quel serait le plan de Coelho Neto pour la vie professionnelle postérieure de ses élèves : « L'illustre artiste leur dira de travailler dans un cinéma ou de recueillir leur vocation dans un couvent²⁷² ? » L'acteur Brandão trouve que, sans « un théâtre vers lequel les artistes s'acheminent [...] l'existence ou l'inexistence de tels cours n'est d'aucune utilité pour le Théâtre et l'Art²⁷³. » Et Victorino de Oliveira regrette que les élèves de l'Escola Dramática Municipal,

[...] dès qu'ils terminent le cursus, s'éloignent du théâtre. Le théâtre, pour celui qui commence, est une désillusion féroce.

Dans le chaos théâtral dans lequel nous vivons, il manque le théâtre-art pour la colocation et le développement des tempéraments artistiques.

Nous avons, il est vrai, le théâtre léger où on ne demande pas de talent, mais de la beauté pour les femmes et une certaine grâce pour les hommes²⁷⁴. [367]

Cela signifie qu'il y aurait un décalage entre ce qui est demandé par le marché et ce qui est offert par l'école. Celle-ci produirait des artistes qui ne trouveraient pas d'emplacement dans le circuit commercial. La seule solution serait la création, par l'État, d'une troupe officielle capable d'absorber ceux qui sont issus de l'enseignement officiel : on demande la création de postes pour les comédiens de même qu'on demande à l'État de créer des postes pour les écrivains, pour la plupart issus de l'enseignement supérieur public, qui peinent à trouver un public lecteur capable de soutenir une activité littéraire professionnelle.

Mais, surtout, l'école semble avoir été inutile pour l'amélioration de l'image sociale des artistes dramatiques. D'une part, il semble que la majorité de ceux issus de bonnes familles qui s'y inscrivaient n'ont jamais eu l'intention de suivre une carrière professionnelle. Gastão Tojeiro, par exemple, dit que les cours sont « un enchevêtrement de théories », destiné à des gens qui s'approchent du « théâtre pour s'amuser et pour avoir une connaissance superficielle

²⁷² *Gazeta de Notícias*, 08/03/1912. « Mandá-los-á o ilustre artista trabalhar num cinema ou recolher a vocação a um convento? »

²⁷³ *Gazeta de Notícias*, 03/04/1914. « [...] um teatro onde os artistas se encaminhem [...] a existência ou a inexistência de tais cursos em nada adiante ao Teatro e à Arte [...] »

²⁷⁴ *A Notícias*, 11/01/1916.

pour les palestres superficielles de salon²⁷⁵. » C'est-à-dire que quelques-uns voyaient dans l'école une opportunité d'acquérir des compétences sociales ou de polir leur image auprès des cercles élégants, ce qui semble aller à l'encontre de ce que disait Guanabardino sur les amateurs avec plus de dix ans de pratique qui se faisaient passer pour des gamins dans un examen scolaire.

L'usage d'un enseignement artistique comme outil pour augmenter son capital social est évident pour la musique. Júlio Lucchesi Moraes²⁷⁶ note que, pour les filles de bonnes familles paulistanas, le Conservatório Dramático e Musical de São Paulo était vu comme une manière d'acquérir une « *prenda* » – mot qui peut être traduit comme « gage », « cadeau » ou « qualité » – matrimoniale, c'est-à-dire une compétence qui les valorise sur le marché matrimonial. Avelino Romero Pereira, de son côté, note que l'écrasante majorité de femmes dans les cours de l'Instituto Nacional de Música, amène Leopoldo Miguez à créer des cours nocturnes, dont l'objectif était d'attirer les hommes qui seraient plus enclins à se professionnaliser et à intégrer des ensembles, une position jugée peu convenable pour une femme :

La création des « cours nocturnes » est une nécessité pour l'enseignement professionnel, et pourra offrir à l'Instituto la formation d'orchestres, en donnant un enseignement spécial à cette fin le soir, quand les étudiants peuvent venir. Comme on le sait, la majeure partie de la fréquentation de l'Instituto dans les cours diurnes est presque exclusivement due à des étudiantes, et très rarement l'une d'entre elles décide de rejoindre des ensembles instrumentaux. Avec les « cours nocturnes », nous aurons la fréquentation d'étudiants, qui embrasseront la nouvelle carrière professionnelle qui leur est offerte²⁷⁷.^[368]

Miguez ne le dit pas, mais nous pouvons supposer que les cours nocturnes étaient plus accessibles aux étudiants issus de familles moins aisées, alors que l'assiduité aux cours diurnes était sans doute plus difficile pour ceux qui ne jouissaient pas de la bourse des parents pour financer leurs études et devraient entrer plus tôt dans la vie professionnelle. Ceux-ci seraient aussi plus enclins à se professionnaliser, une fois que la carrière musicale leur apparaîtrait comme une voie d'ascension sociale. Et Avelino Romero Pereira observe que c'est

²⁷⁵ *Gqzeta de Notícias*, 06/04/1911. « [...] emaranhado de teoria [...] teatro para se divertir e para ter um conhecimento superficial para as palestras superficiais de salão. »

²⁷⁶ MORAES J., *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*, Thèse en Histoire économique, Universidade de São Paulo, 2014, p. 113-15.

²⁷⁷ Cité par PEREIRA A., *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007, p. 161.

précisément des cours nocturnes que sort une bonne partie des futurs professeurs de l'Instituto Nacional de Música.

Les femmes issues des conservatoires de musique avaient quand même une voie professionnelle : l'enseignement domiciliaire²⁷⁸. Certes, la carrière comme soliste était envisageable et digne, et le Brésil a produit quelques musiciennes de célébrité mondiale dans la première moitié du XX^e siècle²⁷⁹, mais seul un petit nombre peut réussir dans cette voie. De toute façon, la musique est plus ouverte et plus prometteuse que le théâtre pour les femmes. Pour celles-ci, les préjugés liés à l'art scénique sont trop lourds. Et l'Escola Dramática Municipal semble incapable de leur faire face. Un des échecs de cette institution, si l'on en croit les commentaires des contemporaines, est précisément la rareté des femmes inscrites. Pedro da Costa Rego (1889-1954), observe, en 1912, que

l'école lutte contre quelques difficultés. La plus sensible est peut-être la petite proportion et même l'absence d'étudiantes. Sans les figures féminines, cette excellente tentative ne pourra pas aboutir et arriver un jour à montrer au public un noyau fort et homogène. Mais ici la faute revient moins à ceux qui dirigent l'école qu'aux personnes qui doivent s'y inscrire²⁸⁰.^[369]

Or, le niveau social des comédiennes est particulièrement important, plus que celui des hommes, puisque la figure féminine est beaucoup plus associée à la moralité et elle est, donc, un gage de la moralité de la profession théâtrale. C'est la raison pour laquelle les louanges face aux initiatives de Renato Viana, ainsi que du Teatro de Brinquedo, soulignent souvent la présence de « dames et demoiselles de la société²⁸¹ » dans la troupe. Toutefois, notons que la principale figure de la Caverna Mágica était une certaine Manon Des Grieux, pseudonyme qui cache une personne issue d'une importante famille paulista, qui refuse de révéler sa véritable identité²⁸². Même pour une troupe qui se vantait d'être majoritairement d'amateurs, dont le directeur entendait prendre ses distances par rapport aux comédiens professionnels, dans un

²⁷⁸ Lima Barreto, qui, en dépit des préoccupations sociales assez avancées pour l'époque, n'était pas très progressiste en ce qui concerne les questions de genre, regrette l'importance du contingent de femmes sur les bancs du conservatoire avec ces mots : « Livrée [la musique], comme elle est, à des jeunes filles, au mieux, à des femmes, qui le plus souvent n'ont jamais été créatrices en art – elles étudient uniquement pour le professorat – l'art musical, dans notre ville ne donne aucune démonstration supérieure de notre émotion, des aspirations et rêves qui nous sont particuliers. » (BARRETO L., *Toda crônica*, vol. I, org. Beatriz Resende et Rachel Teixeira Valença, Rio de Janeiro, Agir, 2004, p.307.)

²⁷⁹ BINDER F., *Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes*, Thèse en Musicologie, Universidade de São Paulo, 2018 ; CARVALHO D., *O gênero da música: a construção social da vocação*, São Paulo, Alameda, 2012 ; LUCA M., *"O Bello Sexo" : uma abordagem etnomusicológica sobre as práticas musicais de mulheres intérpretes violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960*, Dissertation de maîtrise, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

²⁸⁰ *Correio da Manhã*, 25/03/1912.

²⁸¹ MILARÉ S., *Batalha da Quimera...*, op. cit., p. 131.

²⁸² *Ibid.*, p. 136.

projet à caractère explicitement élitiste, les préjugés sont suffisamment puissants, à la fin des années 1920, pour qu'une dame de bonne famille refuse d'apparaître en scène sous sa véritable identité.

Nous voyons, ainsi, que, si l'objectif de la création des écoles dramatiques étaient d'élever le niveau social des comédiens, cet objectif rencontre des obstacles, en particulier dans sa capacité d'attirer les jeunes issus de bonnes familles pour la carrière dramatique, soit à cause des usages divers qui sont fait de l'enseignement de l'école par ces couches de la société, soit à cause des préjugés sociaux contre lesquels l'enseignement officiel semble impuissant. Par ailleurs, le choix d'un homme de lettres, avec une perspective littéraire du théâtre, donne aux cours un caractère théorique et érudit, loin des compétences pratiques nécessaires au travail du comédien. De plus, les options de carrière sont très limitées, voire inexistantes, pour ceux qui ne veulent pas rejoindre le théâtre léger, ce qui est à la base des critiques qui ciblent le gouvernement qui ne crée pas de voies de professionnalisation pour les jeunes issus des écoles et des conservatoires. Il ne s'agit pas seulement de former les comédiens, il s'agit de « bureaucratiser »²⁸³ le travail de l'artiste, selon Claudio de Sousa, c'est-à-dire qu'« il faut constituer la “carrière” de l'artiste, et cela, seuls le gouvernement, la Mairie, le peuvent en créant notre Comédie, selon le modèle approximatif de la Comédie-française²⁸⁴. »

Enfin, il nous semble que, parmi ceux qui finissent au théâtre professionnel, une bonne partie était déjà vouée à la carrière. Antônio Sampaio (1889-?) était Portugais, arrivé au Brésil en 1900. Il devient comédien en 1907, cela signifie qu'il était déjà dans la carrière quand il est accepté à l'Escola Dramática Municipal, en 1910. Desdêmona de Barros (1896-?), autre diplômée de l'école, était fille de comédiens et a fait ses débuts dans la compagnie de son père, l'acteur Dias Barros²⁸⁵. Par conséquent, nous pouvons dire que la nouvelle institution semble avoir été incapable de changer considérablement le profil du comédien professionnel de l'époque.

Théâtre et élite dans le processus de civilisation.

Nous voyons, donc, que la préoccupation d'attirer l'élite concerne certes la position sociale du théâtre et, par conséquent, celle de ses professionnels. Mais elle concerne aussi la

²⁸³ *Jornal do Commercio*, edição da tarde, 30/03/1917. « Precisamos constituir a “carreira” do artista, e para isto, só o governo, a Prefeitura, criando a nossa Comédia, em moldes aproximados aos da Comédie Française [...] »

²⁸⁴ *O Malho*, ano XVIII, n° 862, 22/03/1919. “a”

²⁸⁵ GONÇALVES A., *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*, ... *op. cit.* ; SOUSA J., *O Teatro no Brasil*, v. II..., *op. cit.*

capacité du théâtre à produire des effets sociaux. Ici, nous ne sommes pas loin de l'idée d'un processus de civilisation²⁸⁶, d'un ensemble de mœurs et de bonnes manières, centré sur le contrôle des pulsions, créés au sein des élites qui ensuite se diffusent par les autres couches de la société. Ce processus, au Brésil, aurait été déclenché par l'arrivée de D. João VI au Brésil ; il aurait continué sous l'Empire et il est parallèle à la consolidation de l'État national. Les intellectuels participeraient aux développements postérieurs non seulement par la création d'un cadre culturel propre, mais aussi par la diffusion de valeurs et de règles de conduite qui feraient du peuple brésilien une population disciplinée et ordonnée, c'est-à-dire civilisée²⁸⁷. C'est par le théâtre que « la politesse des mœurs et du langage, l'urbanité des manières s'infiltrèrent peu à peu dans la masse des citoyens²⁸⁸. »

C'est la raison pour laquelle la préoccupation autour du théâtre national concerne non seulement les aspects artistiques et littéraires, mais aussi le public. Nous pouvons observer, au Brésil, un développement semblable au développement européen, avec un public tapageur et indiscipliné au début du XIX^e siècle et un autre, plutôt calme et passif, au début du siècle suivant. Antonio de Menezes Vasconcelos de Drummond (1794-1865) rappelle la « tyrannie » exercée par le public dans années 1820, quand le théâtre était

le lieu où se commettaient les plus inouïes scènes d'anarchie sociale en présence du roi et après du Prince Régent. La représentation était fréquemment interrompue par de misérables poètes qui répétaient des vers mauvais et grossiers, très souvent insultants à l'égard de la majesté qui se trouvait présente. [...] Même les dames n'étaient pas à l'abri de cette tyrannie. Si quelqu'un du public criait : « Que Mesdames telles et telles chantent », les pauvres indiquées n'avaient d'autre solution que de chanter ; dans le cas contraire, elles seraient exposées aux plus grossières insultes d'un public composé de militaires ivres et de *caixeiros* mal élevés [...]. Les familles honnêtes ne fréquentaient plus le théâtre et n'y paraissaient que celles dont les chefs ou les parents appartenaient à la clique des dominateurs du jour ou cherchaient à tirer profit de la situation²⁸⁹.^[370]

Nombreux sont les mémorialistes et les voyageurs qui racontent les moments de chaos dans les théâtres de la première moitié du XIX^e siècle. Carl Seidler²⁹⁰, par exemple, affirme que

²⁸⁶ ELIAS N., *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974 ; ELIAS N., *La civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991 ; ELIAS N., *La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

²⁸⁷ FRANÇA J., *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, Lisboa, Imprensa nacional, 1999, p. 53-98.

²⁸⁸ *O Brasil*, 08/06/1841. « [...] a polidez do trato e da linguagem, a urbanidade de maneiras vão-se pouco a pouco infiltrando na massa dos cidadãos. »

²⁸⁹ DRUMMOND A., « Anotações de A. M. V. Drummond à sua biographia, » *Annaes da Bibliotheca Nacional*, XIII, 1890, p. 14.

²⁹⁰ SEIDLER C., *Dez anos no Brasil* Brasília, Senado Federal, 2003. « [...] desde que o teatro assumia caráter político, os espectadores não estavam seguros da vida. [...] Todo gente participava na representação, no palco, atrás dos bastidores, na plateia, nos camarotes, nas galerias [...] »

« quand le théâtre assumait un caractère politique, les spectateurs n'étaient pas sûrs de la vie » et que « tout le monde participait à la représentation, sur scène, dans les coulisses, dans le parterre, dans les loges, dans les galeries. »

D'une part, les règles de conduite dans la salle sont de plus en plus encadrées par des lois et décrets, ainsi que par la présence de la police lors des spectacles²⁹¹ : le sénateur Francisco Jê Acaiaba de Montezuma (1794-1870) avance comme argument que « les théâtres ne peuvent être utiles que quand ils sont des écoles de morale, c'est cette maxime qui fait aussi établir, pour les théâtres, une législation diverse²⁹² » de celle d'autres établissements. D'autre part, les observateurs se montrent de plus en plus intolérants face aux réactions spontanées de l'audience et au bruit. La décision n.° 400, du 20 novembre 1831, par exemple, interdit de s'adresser à voix haute à d'autres spectateurs dans la salle, mais elle reconnaît le droit de crier « bravo, *caput* et dehors ! » aux comédiens²⁹³. Cela n'empêche pas les bagarres entre les « partis » des comédiennes et primadonnas, qui sont largement documentées par Martins Pena et José de Alencar, par exemple, dans leurs feuilletons.

Mais même ce « droit » du public est de plus en plus encadré. En 1855, par exemple, les députés discutent de la légitimité d'une intervention du chef de police de Rio de Janeiro, Jerônimo Martiniano Figueira de Melo (1809-1878), face à une *pateada* pendant un spectacle lyrique. Celui-ci se défend :

Par le règlement du 31 janvier 1842 le chef de police est obligé de *maintenir l'ordre, la régularité et la décence dans les théâtres*. Or, l'ordre, la régularité et la décence de ces établissements ne seront pas compris comme le veut une demi-douzaine de jeunes hommes, plus ou moins irréfléchis, qui vont y perturber les représentations lyriques, mais en fonction des idées qui ont les hommes de sens commun, la population honnête qui y va pour écouter chanter. (*Appuyés.*) De plus, M. le Président, sur qui tombaient ces *pateadas*, cette inconvenante interruption de la représentation lyrique ? Elles tombaient sur deux artistes distinguées qui avaient été appréciées par le public, et contre le chant rien ne pourrait être dit²⁹⁴.^[371]

En effet, dans la seconde moitié du siècle, nous notons une nette scission du public entre le parterre et les galeries, celles-ci occupées par un public plus populaire et des étudiants,

²⁹¹SIMÕES G., *Teatro e sociedade: reflexões sobre a formação da platéia brasileira*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, São Paulo, 2001.

²⁹²ASIB, 1851, t. 4, p. 39. « [...] os teatros só podem ser úteis quando são escolas de moral, é esta a máxima que fez também estabelecer uma legislação diversa para os teatros daquela que em geral se obtém para outros estabelecimentos. »

²⁹³CDGIB, 1831, p. 465.

²⁹⁴APB, 1855, t. 3, p. 240.

exclusivement masculins. Nombreux sont les témoins qui signalent les discordances entre les deux publics, comme Artur Azevedo :

Le public des galeries ne laissait pas passer la phrase du duetto du 2^e acte :

L'amo come il fulgor del creato,

sans un condiment de Bravos !

Et le public du parterre ne laissait pas passer ces Bravos ! sans un accompagnement de Chut !

De sorte que la phrase musicale, les Bravos ! des galeries et les Chut ! du parterre – formaient une nouvelle mélodie, moins agréable certainement que celle de Ponchielli²⁹⁵.^[372]

Et Azevedo se montre agacé par ces demandes de silence qui, apparemment, deviennent de plus en plus fréquentes à mesure que nous nous approchons de la fin du siècle, mais que l'auteur considère comme une simple manifestation de pédantisme, comme lors d'une représentation de Sarah Bernhardt :

Quelques personnes intelligentes, parmi lesquelles on distinguait plusieurs de nos comédiens, qui se trouvaient dans l'orchestre, reçurent la grande comédienne avec un tonnerre d'applaudissements ; mais cette démonstration très naturelle fut immédiatement étouffée par les Chut ! qui partirent de toutes les directions. Le théâtre était rempli de pédants ! Imposer le silence à cette occasion équivaut à dire : Attendez ! N'achetons pas chat en poche ! Comme si Sarah Bernhardt ne venait pas déjà consacrée par tous les peuples civilisés, et aurait besoin de se soumettre ici à un examen préalable de suffisance !

Ceux Chut ! dont certains spectateurs usent et abusent dans nos théâtres sont – franchement – d'une grossièreté impardonnable. Le public, enthousiasmé et convaincu de son impondérable autorité de juge suprême, appelle en scène une artiste deux fois ; à la troisième fois, les Chut ! sifflent avec une impertinence stupide ! Diable ! Laissez au public le droit d'appeler en scène l'artiste vingt fois, trente fois, toutes les fois qu'il veut ! Si la présence de l'artiste vous incommode, mes chers messieurs, quittez vos places, mais par Dieu ne refroidissez pas l'enthousiasme légitime, véritable, spontanée du public²⁹⁶ !^[373]

Or, le dramaturge reconnaît le droit du public d'exprimer son enthousiasme, mais surtout, il souligne qu'il s'agit d'une réaction de « quelques personnes intelligentes », parmi lesquelles nous trouvons « plusieurs de nos comédiens ». D'autre part, les « chut » sont la manifestation d'un pédantisme de la part de faux connaisseurs qui se trouvent habilités à juger Sarah

²⁹⁵ AZEVEDO A., « 06 de setembro de 1885, » dans SILVA, E., *"De Palanque": as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2010, p. 425.

²⁹⁶ AZEVEDO A., « 03 de junho de 1886, » dans *Ibid.*, p. 861.

Bernhard, ce qui est absurde, puisque la comédienne a déjà été consacrée par « les peuples civilisés ». Mais, quand il s'agit des manifestations de désapprobation, Azevedo se montre moins tolérant, et l'argument des « pays civilisés » est encore une fois mobilisé :

Or, j'ai souvenir d'avoir toujours entendu dire que les imprésarios de théâtre et les artistes dramatiques ont l'obligation de paraître en scène toutes les fois que le public réclame leur présence pour les *patear*, et cette monstruosité est passée en force de chose jugée ; mais, dans aucune loi au Brésil je n'ai encore trouvé la disposition qui donne au spectateur le droit d'insulter et impose à l'artiste le droit d'être insulté.
[...]

La *pateada* et un acte indigne de l'animal pensant, et elle est condamnée par le nom lui-même qu'on lui a donné. *Pateada* vient de *patte* ; par conséquent, seuls les animaux qui en ont peuvent *patear*. Le spectateur intelligent dispose d'autres moyens, plus nobles et plus délicats, pour manifester sa réprobation.

[...] Ce type de réprobation, stupidement toléré par la police brésilienne, fut inventé uniquement pour le théâtre, c'est-à-dire que c'est le résultat d'un préjugé qui n'existe plus dans aucun pays civilisé²⁹⁷.^[374]

Or, dans la perspective de l'élite brésilienne, le comportement attendu du public lors des spectacles a toujours comme référence les mœurs et règles de sociabilité des centres modernes européens. Déjà en 1854, José de Alencar, tout en reconnaissant le droit du public d'exprimer son insatisfaction, cite comme exemple le public anglais, qui sait choisir le bon moment et la manière correcte de le faire :

[...] les Anglais de Londres se sont énervés et ont donné la plus formidable *pateada* à Mário, le beau ténor, qui chantait *Cujus Artimam*, pendant une soirée de représentation au Convent-Garden. L'histoire de cette rébellion théâtrale, racontée par le feuilleton du *Constitutionnel*, devrait être bien étudiée par le grand nombre de nos *dilettanti*, qui se contentent de faire un bruit insupportable dans le théâtre, désavouant de pauvres artistes sans mérite, et laissant en paix les seuls responsables de tels actes.

Le peuple de Londres est plus positif ; après avoir désapprouvé les chanteurs, il a obligé l'imprésario à venir sur scène et, à tous ses *speechs*, il a répondu dans un seul cri à l'unisson : *Money, money*. La chose était mauvaise, ils exigeaient la restitution de l'argent, ce qui était très juste [...] ²⁹⁸.^[375]

Et pour le Ginásio Dramático, l'auteur rêve de spectateurs égaux aux Parisiens, qui, selon lui, « dans le plus profond silence, écoutent l'acteur qui ne prononce un mot qu'après cinq

²⁹⁷ AZEVEDO A., « 24 de janeiro de 1895 », dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 465-66.

²⁹⁸ ALENCAR J., *Ao correr da pena*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 9.

minutes. » Le public brésilien, au contraire, est plus émotif et cherche qu'on « lui ébranle les nerfs, et non l'esprit ou le cœur²⁹⁹. » Pourtant, Alencar ne pense pas qu'on doive culpabiliser le public pour cet état des choses : c'est la fonction de l'homme de lettres de l'éduquer.

En résumé, l'exigence de silence et d'autocontrôle des pulsions associe une certaine manière d'apprécier le spectacle – par l'« esprit » ou le « cœur », plutôt que par les « nerfs » – à des habitudes et des comportements liés à la modernité urbaine européenne. Certes, cela fait partie des pratiques de distinction, comme d'autres auteurs l'ont déjà observé³⁰⁰ – ce qui, d'ailleurs, est évident dans les commentaires d'Artur Azevedo, qui y voit une démonstration de pédantisme. Mais éduquer le public, ce qui est la mission de l'homme de lettres, ne concerne pas uniquement l'éducation littéraire, mais aussi l'inculcation de valeurs et de mœurs. Or, si le théâtre est un indice du degré de civilisation du pays, celle-ci se manifeste aussi par le comportement du public qui, tout comme les bâtiments et la littérature théâtrale, donne à voir une image du pays au monde. Artur Azevedo, par exemple, s'indigne des huées du public contre un membre de la troupe de Sarah Bernhardt puisqu'il craint la répercussion en Europe : « C'est comme ça que vous voulez présenter le Brésil aux yeux du monde ? Avec ces moqueries ? Qu'est-ce qu'on dira de nous et de notre culture, à Paris, quand on saura ce manque de respect³⁰¹ ? »

La sollicitation d'autocontrôle des pulsions partent toujours de haut, à commencer par l'empereur. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les observateurs se montrent particulièrement préoccupés par les éclosions de manifestations des émotions du public quand l'empereur est présent dans salle. Justiniano José da Rocha critique des scènes de manque de respect lors d'une soirée qui comptait avec la présence de D. Pedro II, en 1836, et fait un rappel à l'ordre :

L'étiquette, qui ne vaut rien aux yeux de la philosophie, toutefois, dans le palace des rois, s'entoure de prestige, et, sans elle, la majesté se perd progressivement. Respectons, nous les Brésiliens, notre monarque, comme les Européens respectent les leurs. D. Pedro I^{er}, qui se passait d'une grande partie de l'étiquette, n'a pourtant jamais autorisé que quelqu'un s'assît en sa présence³⁰².^[376]

²⁹⁹ ALENCAR J., « A Comédia Brasileira, » dans FARIA J. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 471. « [...] e no meio do mais profundo silêncio escutam o ator que só depois de cinco minutos diz uma palavra [...] e só aplaude quando lhe chocam os nervos, e não o espírito, ou o coração. »

³⁰⁰ SOUZA S., *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2002.

³⁰¹ Cité par MAGALHÃES JÚNIOR R., *Arthur Azevedo e sua época, op.cit.*, p. 95. « É assim que querem apresentar o Brasil aos olhos do mundo? É com estes achincalhes? Que não dirão de nós e da nossa cultura, em Paris, quando souberem desta falta de respeito? »

³⁰² *O Chronista*, 06/07/1836.

Moins d'une décennie plus tard, un feuilletoniste qui ne signe pas ses textes, décrit le ridicule d'un public qui n'applaudit même pas la représentation en présence d'un membre de la famille impériale :

Il prévaut encore dans nos théâtres une étiquette assez ridicule, celle de ne pas applaudir quand est présent l'Empereur ou quelqu'un de sa famille. En de telles occasions, qu'on ne donne pas de signes de désapprobation, ou qu'on désapprouve en silence, oui ; mais applaudir une pièce ou un comédien, n'a jamais été pris pour un outrage au souverain³⁰³.^[377]

Puis, silence et autocontrôle sont cités comme des attributs distinctifs des publics et des lieux associés à l'élite. Il s'agit des parterres des spectacles d'opéra, comme nous l'avons vu dans les commentaires d'Artur Azevedo, qui fustigent les manifestations de sentiments des galeries. De même, autour du Ginásio Dramático s'est créée une image d'un public sage, « civilisé », qui peut-être ne correspondait pas toujours à la réalité, mais dont le silence, lors des représentations, faisait partie d'un ensemble de marques de distinction et d'autoreprésentation bourgeoise associées au théâtre de Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, ce qui faisait sans doute partie de l'image idéale de la population brésilienne que les hommes de lettres du milieu du XIX^e siècle voulaient atteindre³⁰⁴.

Ensuite, la diffusion du goût pour la musique instrumentale au sein d'une fraction de la population et le développement d'un circuit commercial du concert à partir des années 1870, créent un nouveau public d'élite, avec de codes et des comportements qui servent de marqueurs de distinction³⁰⁵. Nous savons que, depuis le XVIII^e siècle, la musique passe par un long processus de sacralisation, qui est marqué par le passage du théâtre au concert, d'une pratique de divertissement et de sociabilité à une activité contemplative et de vénération qui présuppose l'introspection, qui crée un véritable « art d'écouter » qui devient un véritable marqueur d'identité bourgeoise³⁰⁶. Au Brésil, le « passage du théâtre au concert »³⁰⁷ est beaucoup plus abrupt et crée des représentations radicalement opposées entre le public des

³⁰³ *Diário do Rio de Janeiro*, 19/08/1844.

³⁰⁴ SOUZA S., *As noites do Ginásio...*, *op. cit.*

³⁰⁵ MEDEIROS A., « Do teatro ao concerto: espaços do fazer musical e fruição artística no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX, » *DEBATES*, 17, 2016, p. 34-60.

³⁰⁶ BLANNING T., *The Triumph of Music: Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*, London, Allen Lane, 2008, p. 85-111 ; GAY P., *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, New York, Oxford UP, 1984, p. 11-35. Voir aussi BÖDEKER H., P. VEIT et M. WERNER (ed.), *Le Concert et son public : mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002 ; THORAU C. et H. ZIEMER (éd.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York, Oxford UP, 2019.

³⁰⁷ AZEVEDO L., *150 anos de música no Brasil, 1800-1950*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956.

théâtres et le public très sélectionné des clubs musicaux des années 1870 et 1880³⁰⁸, qui comptait dans ses rangs l'élite impériale de l'époque. Ici, le silence était de rigueur et la direction du Club Beethoven, par exemple, dans ses rares événements publics, faisait afficher partout de grands avertissements où on lisait « Prière de faire le plus grand silence pendant l'exécution des pièces³⁰⁹. »

Pendant les premières décennies de la période républicaine, le souci de « civiliser » les mœurs de la population non seulement ne disparaît pas, mais il s'accroît. Les travaux de rénovation urbaine avaient aussi une préoccupation civilisatrice, changer les habitudes et les comportements des citoyens, ce qui était explicite dans la bouche des réformateurs, qui ont bien évidemment trouvé sous la plume des anciens bohèmes de farouches défenseurs et promoteurs des nouvelles mœurs qu'on veut propager :

Le peuple est un éternel calomnié. On dit qu'il est grossier, impoli, malfaisant. Que peut-il faire, si l'on ne lui donne pas de bonnes manières, si l'on ne l'éduque pas, si l'on ne lui apprend pas à être bon et propre ?

Le peuple d'une ville propre sera fatalement propre. Quelles idées claires, quelles bonnes pensées, quels nobles sentiments aura une population condamnée à vivre dans une ville dont la chaussée est dans un état déplorable, sans jardins, et couverte de baraques immondes et chancelantes³¹⁰ ?^[378]

Les réformes de Pereira Passos viendraient changer cette donne, et nous pourrions observer immédiatement après l'ouverture de l'Avenida Central, selon Bilac :

Et, par l'Avenida, côtoyant d'autres groupes, je pensais à la révolution morale et intellectuelle qui va s'opérer dans la population, grâce à la réforme matérielle de la ville.

La meilleure éducation est celle qui rentre par les yeux. Il a suffi que, de ce sol couvert d'assommoirs et de taudis, surgissent quelques palaces, pour qu'immédiatement dans les âmes ignorantes pousse soudainement la fine fleur du bon goût ; des yeux, qui n'avaient contemplé que des ruelles, ont tout de suite compris ce qui est l'architecture³¹¹.^[379]

Or, une ville nouvelle demande des comportements nouveaux. Si, pour Bilac, la transformation des mœurs devrait se faire de manière presque automatique, comme si la réforme de l'espace public aurait un effet immédiat dans l'intériorisation de nouveaux codes

³⁰⁸ MAGALDI C., *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham (Md.), Scarecrow Press, 2004, p. 65-69.

³⁰⁹ AZEVEDO A., "De Palanque"..., *op. cit.*, p. 418. « Pede-se o maior silêncio durante a execução das peças. »

³¹⁰ BILAC O., *Bilac, o jornalista...*, *op. cit.*, v. I, p. 532.

³¹¹ *Ibid.*, p. 757.

de sociabilité, la vérité c'est que la rénovation physique de Rio de Janeiro s'accompagne d'une série de contraintes, comme les règlements municipaux, qui visent à discipliner la population. La cible, bien évidemment, ce sont les usages populaires de la ville, qui concernent, par exemple, le commerce ambulancier, la pratique de la mendicité et même l'usage du rail des tramways par les brouettes des ouvriers qui sillonnent les rues de la capitale³¹².

Un bon exemple de ce processus que nous voulons analyser est le carnaval. Depuis l'époque coloniale, cette période de l'année était populairement fêtée par l'*entrudo*, c'est-à-dire des jeux qui consistaient à jeter de l'eau et des boules de cire remplies d'eau parfumée sur les passants. Cette pratique est de plus en plus condamnée tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle et d'autres façons de célébrer la date sont créées, calquées sur les modèles de Venise, Paris et Nice, par exemple. Peu à peu, des divisions dans l'espace urbain entre le carnaval de l'élite et le carnaval populaire apparaissent, ce qui atteint un sommet avec les travaux de rénovation urbaine de Pereira Passos, quand l'Avenida Central devient le principal centre d'un carnaval dit « civilisé ». Mais, à partir des premières décennies de ce siècle, les pratiques populaires, condamnées unanimement par les hommes de lettres et sous la pression de la police et des politiques hygiéniques, tendent à disparaître tandis que les clubs des *subúrbios* commencent à adopter les pratiques du « Grand Carnaval » – comme on appelait les célébrations promues par les clubs d'élite, dont les plus célèbres, à Rio de Janeiro, sont les *Fenianos*, les *Democráticos* et les *Tenentes do Diabo*³¹³.

Pour le théâtre, le processus de civilisation semble bien avancé au début du XX^e siècle. Et nous n'affirmons pas cela à cause du manque de plaintes : au contraire, le comportement du public est toujours scruté et critiqué, mais c'est précisément le contenu des plaintes qui montre combien le public brésilien a évolué. Au lieu des galeries bruyantes, des huées, des disputes entre partis, des réactions spontanées d'enthousiasme ou de réprobation, du bruit des habitués des « jardins », on critique maintenant quelques retardataires qui peuvent entrer dans la salle après le début du spectacle ou le personnel du café qui traîne des chaises dans le foyer pendant la représentation :

³¹² AZEVEDO A., *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2017 ; AZEVEDO A., « A dimensão da ideia de civilização no contexto da reforma urbana de Pereira Passos, » *Aedos*, 9-20, 2017, p. 383-400; FONSECA J., *Capitalidade e civilização na reforma urbana de Pereira Passos (1903-1906)*, Dissertation de maîtrise en Histoire politique, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

³¹³ CUNHA M., *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001 ; SANTOS M., « Do entrudo às escolas de samba: a ocupação do espaço das ruas pelo carnaval carioca, » dans MARTIS I., R. MOTTA et Z. IOKOI (ed.), *História e cidadania. XIX Simpósio Nacional da ANPUH*, vol. 2, São Paulo, Humanitas, 1998, p. 369-82 ; FERREIRA F., « Do entrudo aos passeios, » *Revista Cidades* 8,-13, 2011, p. 105-21; FERREIRA F., *Inventando Carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005 ; SIMSON O., *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano 1914-1988*, Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

Ceux qui fréquentent avec assiduité notre théâtre, auront noté le peu de cas qui est fait des représentations et surtout des spectateurs par quelques individus qui, nous semble-t-il, ne vont au théâtre que pour incommoder le public, en parlant et en faisant du bruit pendant les spectacles.

Sans parler de la vieille habitude des retardataires, qui arrivent toujours quand on est déjà à la moitié du premier acte et qui entrent dans le théâtre en faisant du bruit en marchant, sous les protestations timides du parterre et les manifestations grotesques des galeries, les plus inconvenants sont ceux qui se mettent à discuter à voix haute et à rire comme s'ils étaient dans la rue ou chez eux [...]

Il y a aussi les employés des cafés établis dans les théâtres. Le rideau se lève, on fait silence dans la salle et ils commencent, sans aucune attention, leur rangement, en traînant les tables et les chaises, tout cela, encore sous le tintement des bouteilles qui retournent aux étagères et des verres qui se lavent. [...]

Ceux qui vont au théâtre, après avoir payé leur billet, ont l'espoir d'assister tranquilles et confortablement au spectacle. Il faut, donc, que la police garantisse au spectateur cette tranquillité et cette commodité auxquelles il a indéniablement droit, en réprimant, une fois pour toutes, cette série d'abus qui sont devenus habitude³¹⁴.^[380]

Nous comprenons que, dans la perspective des hommes de lettres, la mission civilisatrice assumée par le théâtre ne peut se faire que s'il trouve l'appui de l'élite, qui toutefois, ne semble pas toujours répondre aux attentes. Comme le dit Artur Azevedo, en 1906, personne ne peut espérer « de la fraction la plus fine de la société carioca le moindre mouvement en faveur des arts », puisque « la partie de la société qui nous domine le plus, qui a le plus d'influence sur la formation de notre goût et de notre caractère n'est pas convenablement préparée, par l'esprit, par l'intelligence et par l'éducation, pour juger autre chose que les modes et les pique-niques³¹⁵. » Nous voyons l'importance de l'élite dans les projets des hommes de lettres : on présuppose que la formation du peuple se fait par le haut, d'où la nécessité de compter avec les couches qui ont « plus d'influence sur la formation de notre goût et de notre caractère. » Plus important, l'appréciation de l'élite est intrinsèquement liée au statut social du monde du spectacle.

D'où les commentaires qui avancent l'argument selon lequel la décadence du théâtre national est le résultat de l'abandon de la part de l'élite. Certes, le public populaire n'échappe pas aux censures : ses goûts sont condamnés et sa prétendue immoralité, ainsi que son manque

³¹⁴ *O Jornal*, 15/03/1920.

³¹⁵ Cité par PEREIRA A., *Música, sociedade e política...*, *op. cit.*, p. 164. « Ninguém espera da parte mais fina da sociedade carioca o menor movimento em favor das artes [...] a parte da sociedade que mais nos domina, que mais influi na formação do nosso gosto e do nosso caráter, não está convenientemente preparada, pelo espírito, pela inteligência e pela educação, para julgar outra coisa que não sejam modas e piqueniques. »

de patriotisme puisqu'il ne se soucie pas de la nationalité des pièces auxquelles il assiste, sont des lieux communs. Mais le peuple mérite aussi un regard paternaliste bienveillant, puisque c'est la fonction du théâtre de le former. Et cette formation se fait non seulement dans les salles de spectacle, mais aussi dans les journaux :

Il revient aux entreprises théâtrales une grande partie de la préparation du public pour l'accueil du théâtre national, aux critiques des productions dramatiques revient une partie de la mission.

La critique impartiale, minutieuse, qui souligne le bon ou le mauvais succès du spectacle concernant la partie littéraire, le travail du dramaturge, d'une part, le sujet, la trame ou l'intrigue, d'autre part, et finalement la performance des artistes, en attirant l'attention du public pour les beautés et les défauts de chacun des éléments du spectacle, ne peut pas manquer de contribuer à la formation de l'opinion publique et ainsi d'éduquer le peuple pour l'installation du théâtre national³¹⁶.^[381]

Mais l'enjeu est très différent quand il s'agit de l'élite. Ici, la critique retombe sur une supposée superficialité d'une élite cosmopolite qui mépriserait le théâtre national. Le résultat est la déchéance de l'art dramatique brésilien, puisque « seule une couche de la société peut assurer la permanence du théâtre intelligent, du théâtre d'idées, » selon Sebastião Siqueira Fernandes (1902-1999), pour qui l'échec du théâtre national « est dû au manque d'appui de ceux, peu nombreux, qui pensent mieux... ce qui commence par les politiciens qui ne cherchent pas d'appui du gouvernement pour les initiatives intellectuelles, car ils sont, pour la plupart, complètement obtus³¹⁷. » D'où l'importance de la *Caverna Mágica* qui, selon l'auteur, est la « réaction de l'intellectualisme. »

Si l'enjeu apparaît déjà dans la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est sous la Première République que le sujet devient urgent, étant donné le cosmopolitisme hégémonique des premières décennies du régime. En 1912, José Veríssimo écrit un long texte, en réponse à une enquête lancée par Lindolfo Collor, où il associe la décadence du théâtre national à un abandon progressif de la part de l'élite :

À cette époque [du romantisme], il y avait le goût pour le théâtre ! Le public accourait aux maisons de spectacle où étaient représentées des pièces nationales. Ce public était l'élite de la société carioca. Il s'enthousiasmait pour les pièces, discutait les auteurs, formait des partis autour de thèses qui trouvaient alors dans le théâtre un émetteur fidèle. [...]

³¹⁶ *Diário de Notícias*, 19/05/1888.

³¹⁷ *Jornal do Brasil*, 12/01/1928. « [...] pela falta de apoio dos poucos que pensam melhor... Começa nos políticos que não procuram apoio de governo para iniciativas intelectuais por serem eles na maioria completamente obtusos [...] Só uma camada da sociedade pode fazer a duração do teatro culto, do teatro de ideia. »

L'art est la représentation de la vie, de la société. C'est la devise pour laquelle je me suis toujours battu. Et notre vie coloniale, la société de ce grand village qui était Rio de Janeiro, avec toutes ces mœurs pittoresques de simplicité, se reflète avec certitude et grâce dans l'œuvre théâtrale de *illo-tempore*. Voilà, comme nouveaux, et en les citant au hasard, l'*O juiz de paz da roa*, de Martins Pena ; la *Torre em concurso*, de Macedo, e l'*O Demônio familiar*, de Alencar. [...]

Après [...] a commencé l'invasion du « snobisme ». Il n'était pas « chic », il n'était pas de « bon ton » de fréquenter le théâtre national ou portugais. Le Lyrique, oui ! Et même les tragédies anglaises et italiennes et les comédies françaises méritaient d'être visitées, en honneur à la haute ligne sociale, même si, parmi tout le monde qui y allait, tous ne comprenaient pas le français, peu comprenaient l'italien et presque personne ne comprenait un mot en anglais. C'était le mal de l'époque. [...] À d'autres époques, le théâtre incarnait des idées qui préoccupaient notre peuple. Est-ce la même chose, aujourd'hui ? Quelle signification sociale a notre théâtre aujourd'hui, pour nous ? Aucune, positivement, puisqu'il est bien certain que le divorce et l'adultère (thèses favorites de nos dramaturges) ne sont pas encore, d'aucune manière, les grandes préoccupations de notre société. Et, par conséquent, il est faux et vide pour nous-même, ce théâtre de scandales matrimoniaux, qui s'est fait ici dernièrement par un groupe de jeunes. Quelle est la caractéristique nationale qui anime, par exemple, les pièces d'Oscar Lopes ? C'est cela le théâtre brésilien ? Mais, quelle est sa différence du théâtre français³¹⁸ ?^[382]

Ce qui se dessine est une apparente contradiction. Le théâtre a une fonction sociale – et ici, rappelons l'argumentation de Mário de Andrade sur la fonction de la musique, que nous avons vue plus haut. Il doit être capable de produire des effets sociaux, de renouer des liens, de représenter la société dans laquelle il se trouve, bref, d'être le lieu où la société se voit et se donne à voir, par une communion entre ce qui se passe sur scène et dans la salle. La décadence du théâtre national commencerait quand le public élitaire décide d'adopter des pratiques cosmopolites. Certes, quelques écrivains parviennent à trouver leur place auprès de l'élite, comme Óscar Lopes, un des principaux chroniqueurs des mondanités cariocas. Toutefois, ne nous trompons pas : Lopes écrit bien des drames et des pièces sérieuses, qui arrivent à être mises en scène dans le théâtre Municipal de Rio de Janeiro, mais elles ne restent pas longtemps à l'affiche, tout comme les pièces de Roberto Gomes. Et, d'ailleurs, l'auteur écrira aussi des revues à un étage plus avancé de sa vie. Pourtant, pour Veríssimo, le principal défaut de cette production est le fait qu'elle est incapable de produire des effets sociaux, ce qui fait la rend stérile, inutile.

³¹⁸ O Paiz, 22/03/1912.

Cela signifie qu'en observant l'ensemble des plaintes de l'époque, l'élite carioca du début du XX^e siècle est quand même capable d'être un public, certes modeste, pour la production littéraire et théâtrale – et quelques chercheurs ont déjà signalé que la Première République est le moment où sont posées les premières bases pour l'autonomie littéraire – mais, à cause de son cosmopolitisme de façade, elle s'éloigne du théâtre national, qui reste à la dérive sans la protection ni de l'État, ni de la partie de la société capable de soutenir une production dramatique de qualité. Ceux qui arrivent quand même à trouver protection auprès des hautes sphères sociales et politiques, sont obligés de produire un art incapable de correspondre à la fonction qui lui était attribuée par les hommes de lettres.

Ainsi, nous voyons les enjeux aux yeux des agents de l'époque. Le public élitaire est nécessaire : son soutien concerne le propre statut social lui-même du théâtre et, en conséquence, de ses professionnels. En outre, c'est par l'élite que le théâtre peut réaliser sa fonction sociale, qui, nous pouvons le dire, dérive de la conception elle-même de l'écrivain organique qui apparaît avec le romantisme. Comme le dit Sebastião Fernandes, il faut que la « minorité se manifeste. Qu'on vienne montrer ses opinions, qu'on écrive, discute³¹⁹ », d'où l'importance de la *Caverna Mágica*. Toutefois, l'ordre social de la Première République semble contredire les ambitions littéraires, en particulier celles de la génération qui succède aux bohèmes. Si les écrivains qui arrivent à la maturité au tournant du siècle ont soutenu farouchement le projet modernisateur cosmopolite dans l'espoir d'obtenir leur propre salut professionnel, la modernisation périphérique brésilienne montre vite les limites imposées aux carrières artistiques et intellectuelles.

Surtout, on critique l'élite, qui semble avoir d'autres attentes en ce qui concerne les usages qu'elle souhaite faire du spectacle. Le principal problème serait le fait que la soirée théâtrale serait vue comme le moment d'exhibition de marqueurs extérieurs de richesse ou d'appartenance à la modernité occidentale. Mais, pour Sebastião Fernandes, il n'y a pas d'autre solution, il faut reconquérir l'élite, « même s'il s'agit de cette société dont la plupart va au théâtre lyrique pour exposer le luxe, selon l'ostentation que la saison exige, mais seule cette société sélective fera vivre le théâtre de thèse³²⁰. »

³¹⁹ *Jornal do Brasil*, 12/01/1928. « [...] minoria se manifeste. Que venham mostrar suas opiniões, que escrevam, discutam [...] »

³²⁰ *Ibid.* « Ainda mesmo que seja dessa sociedade que a maior parte vai ao teatro para expor o luxo, na ostentação que a temporada exige [...] »

Le public du Municipal de São Paulo : l'exemple des programmes.

Nous pouvons observer la signification sociale du théâtre pour l'élite par l'analyse d'une documentation qui a très peu attiré l'attention des historiens³²¹ : les programmes de théâtre. Ici, nous nous penchons sur la documentation d'un établissement, en particulier, le Théâtre Municipal de São Paulo³²², non seulement parce qu'il est un lieu hautement symbolique de la modernité paulistana de la Belle Époque, mais aussi pour des questions pragmatiques : la collection de programmes très bien conservée au sein de la fondation qui administre le théâtre aujourd'hui. L'intérêt de ce type de document repose sur son rôle en tant que vecteur de comportements, grâce à sa fonction de support publicitaire, ce qui semble être une caractéristique générale de ce type d'objet³²³. En effet, d'après Michel Rapoport³²⁴, le programme de théâtre peut être une source de multiples interrogations pour l'historien : il offre de nombreuses informations concernant certains aspects économiques du théâtre et révèle certaines pratiques du public. Ces livrets sont donc un indice intéressant des relations entre théâtre et société. Commençons par une analyse de leur format et de leurs éléments, avant d'arriver aux annonces publicitaires.

Une hiérarchisation des genres et des compagnies.

Tout d'abord, le format du programme en soi est déjà un indice d'une échelle de valeur sociale de l'événement qui établissait une hiérarchie de genres et de compagnies selon leur nationalité, ce qui se traduit dans l'investissement dans le nombre de pages, l'usage ou non des couleurs, le travail graphique etc. Et ce que nous constatons est sans aucun doute très défavorable aux artistes brésiliens.

Le programme pouvait être présenté selon plusieurs formats. Les plus simples n'étaient qu'un papier imprimé au recto ou recto-verso. Dans ce cas, nous avons un en-tête avec

³²¹ CARLSON M., « The development of the American theatre program, » dans ENGLE R. et T. MILLER (éd.) *The American Stage*, Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 101-114; DAVID G., *Théâtres au programme: panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XXe siècle*, Catalogue d'exposition (23 novembre 2001-2 février 2002), Montréal, CÉTUQ, 2001 ; DAVID G., « Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre, » *L'Annuaire théâtral*, 34, 2010, p. 96-111 ; RIBEIRO F. et W. TORRES NETO, « - Olha ô programa da peça!, » *Urdimento*, 1-16, 2018, p. 139-151 ; TORRES NETO W., « Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas », *ArtCultura*, 15-26, 2013, p. 205-219.

³²² Cette partie de notre thèse a déjà été publiée dans POLLETI D., « Les programmes du Théâtre Municipal de São Paulo : théâtre et société dans une modernité périphérique (1911-1922), » *Anais do Museu Paulista*, v. 30, 2022.

³²³ HARBECK J., « A case study in the pragmatics of American theatrical programs, » *Semiotica*, 118-3, 1998, p. 215-38 ; TORRES NETO W., « Programas de teatro: objeto e fonte, » *Sala Preta*, 17-2, 2017, p. 114-29.

³²⁴ RAPOPORT M., « Demandez le Programme! La scène londonienne (des années 1880 à 1940), » dans GOETSCHEL P. et J. YON (org.), *Au théâtre ! : la sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, p. 61-79 ; TORRES NETO W., « Programas de teatro: objeto da cultura e da prática teatral, » *Cena*, 16, 2015.

l'inscription « Theatro Municipal », la date, le titre de l'événement et les noms des artistes et/ou de la compagnie ou de l'entreprise organisatrice du spectacle, suivi d'une sommaire énumération des pièces jouées. Parfois sont mentionnés les prix des places et les noms des membres de l'orchestre. Le travail graphique est presque toujours bichromique – parfois nous notons des détails en couleur - et il pouvait contenir, rarement, une illustration – une photo de l'artiste qui joue lors de la soirée (Figure 31). Ce genre de programme était réservé aux concerts, surtout ceux de musiciens et chanteurs brésiliens, comme les récitals de la *Sociedade Cultural Artística*.

Les concerts pouvaient être présentés sous un deuxième format, celui d'un petit livret de quatre pages. Encore une fois, la bichromie était la règle. Les informations qui, dans le cas du feuillet, étaient dans l'en-tête, se trouvent à présent sur la couverture, parfois accompagnées d'une photo de l'artiste, et les pages centrales annonçaient les pièces jouées, la dernière page étant le plus souvent vide. Ce format était utilisé aussi pour les programmes de quelques compagnies théâtrales et de quelques spectacles de danse. Alors, le travail graphique était plus développé, la bichromie était souvent abandonnée et le programme révélait ainsi sa fonction de support publicitaire (Fig. 32), la dernière page étant presque toujours entièrement occupée par une publicité. Dans ce cas, les pages centrales, en plus des informations concernant le spectacle, donnaient aussi la distribution de la pièce.

Figure 31. Concert de Leonidas Autuori, 06/12/1919.



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Figure 32. Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Felix Huguenet, 17/10/1915.



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Le programme de certains concerts et récitals pouvait posséder huit pages ou même plus, mais le plus souvent il s'agissait d'événements extraordinaires, comme des soirées civiques ou de bienfaisance – par exemple, le programme de la soirée artistique et musicale du 11 décembre 1915 au bénéfice des orphelins de guerre anglais et français et du Comité Pro-Patria, sous le patronage des consuls de l'Angleterre, de la France et de l'Italie, qui possédait 18 pages. Les plus grands livrets, mesurant entre 21 cm et 24 cm de haut et plus ou moins 16 cm de large, étaient destinés aux grandes compagnies européennes de théâtre et d'opéra. Pour les compagnies dramatiques, presque toutes italiennes ou françaises, les programmes typiques avaient entre une et deux dizaines de pages, avec quelques exceptions de quatre jusqu'à 38 pages, la plupart en couleur (au moins la couverture, qui présentait presque toujours au moins une couleur qui rompait avec la bichromie du reste du programme), et ils étaient remplis d'annonces publicitaires. Pour les compagnies d'opéra, toujours italiennes, le programme était encore plus grand, faisant presque toujours plus de 20 pages et le travail graphique était bien soigné, avec plusieurs annonces en couleur. En ce qui concerne le contenu, en plus des informations sur la soirée (entreprise responsable, compagnie et saison sur la couverture, date, pièce et distribution à l'intérieur), nous trouvons souvent le répertoire de la troupe et quelques pages (jusqu'à six) étaient destinées au résumé de la pièce. De temps en temps, une page donnait le nom de tous les membres de la troupe. Parfois, nous trouvons des photos en noir et

blanc des principaux acteurs ou chanteurs (entre une et cinq). Chose curieuse, dans les programmes plus proches de la fin de notre période d'étude, nous commençons à trouver des espaces dédiés à des blagues. Seraient-ce des espaces publicitaires qui n'ont pas été vendus ? Ou une manière d'attirer l'attention du lecteur pour les pages autres que celles dédiées au spectacle joué et, de cette manière, valoriser l'espace publicitaire ? Ou bien lire les blagues était-il seulement une manière de passer le temps lors des entractes ? Nous ne savons pas, mais dans un programme de 1922, nous trouvons, par exemple, la blague suivante, qui n'avait rien à voir avec le spectacle :

– Je m'accuse, mon père, de maquiller mon visage, a dit au confesseur la confessée.

– Mais pourquoi faites-vous ça, ma fille ?

– Je veux paraître plus belle.

Le confesseur a mis ses lunettes et l'a regardée avec attention, et voyant qu'elle était la créature la plus laide du monde, il lui a dit avec la plus grande ingénuité :

– Continuez, donc, ma fille, continuez, car vous êtes encore bien loin de ce que vous désirez³²⁵.^[383]

Dans les programmes des compagnies d'opéra et de théâtre européennes, la couverture était particulièrement bien soignée et l'étude des éléments qui la composaient nous apporte quelques informations en plus pour comprendre l'importance socio-culturelle du Théâtre Municipal de São Paulo.

La couverture : le monument, ses vedettes et les muses.

En plus du nom du théâtre, de l'entreprise organisatrice de la soirée et de la compagnie qui se présentait, la couverture était le plus souvent illustrée. Les illustrations étaient composées généralement de trois éléments : un dessin ou une photo du théâtre, une photo de l'artiste le plus célèbre de la troupe et un dessin d'une muse. Ces trois éléments pouvaient être combinés

Figure 33. Couverture des programmes de la saison de la Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi (1913).



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

³²⁵ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 03/11/1922.

Figure 34. Couverture des programmes de la saison de la Grande Companhia Lírica Italiana (1918)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

de plusieurs manières. Parfois, ils apparaissaient tous ensemble (Fig. 33), parfois deux éléments étaient combinés ou un seul dominait toute la couverture.

Évidemment, la photo ou le dessin du théâtre servait à confirmer la fonction du bâtiment en tant que monument de la ville et symbole de la modernité désirée par les élites locales. Le bâtiment était toujours représenté de manière à surligner sa monumentalité, c'est-à-dire, de façon à laisser visible sa façade latérale, celle située à droite pour un observateur faisant face au théâtre et tourné vers la façade principale, qui domine avec sa silhouette toute la vallée de l'Anhangabaú (Fig. 34). Parfois, nous trouvons dans les autres pages du programme des photos de l'extérieur ou des parties les plus luxueuses de l'intérieur comme le grand foyer (Fig. 35) la salle ou le grand escalier, qui servaient de confirmation à la

monumentalité de l'édifice. Parfois, même les annonceurs profitaient du caractère monumental du bâtiment pour promouvoir leurs produits, comme dans le cas de l'annonce du chocolat Lacta que nous trouvons dans le programme de la Grande Companhia Lírica Italiana

Figure 35. Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi (22/06/1913)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Figure 36. Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires (11/10/1917)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

de 1917 (Fig. 36), où nous voyons une famille, dont la fille se tourne vers sa mère, qui a un chocolat entre les mains, au premier plan, le théâtre au fond et, entre les deux groupes, la vallée de l'Anhagabaú aménagée. En bas, l'inscription « Les deux merveilles de São Paulo. Chocolat Lacta et Théâtre Municipal³²⁶. »

Les photos d'artistes – ou, parfois, les dessins, comme pour le cas des programmes de la tournée d'Isadora Duncan (Fig. 37) – s'expliquent par la nature même de l'entreprise, à savoir une tournée internationale basée sur le *star-system*. La compagnie en tournée était presque toujours centrée sur un grand nom de la scène internationale, garantie du succès de l'entreprise, entourée par un certain nombre d'acteurs mineurs.

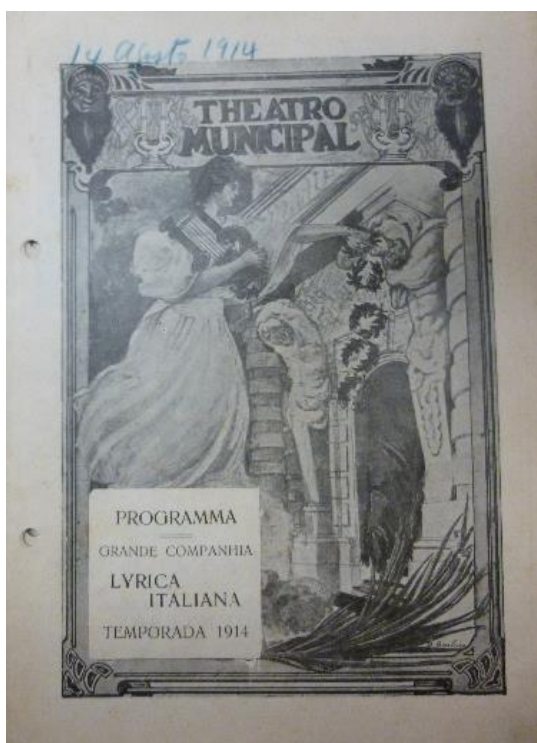
Figure 37. Couverture des programmes de la saison d'Isadora Duncan (1916)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

³²⁶ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*, 11/10/1917.

Figure 39. Couverture des programmes de la saison de la Grande Companhia Lírica Italiana (1914)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Figure 38. Couverture des programmes de la saison de la Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1920)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Enfin, les muses évoquent une certaine culture à laquelle les élites locales veulent s'affilier. De la même façon que le bâtiment, dans sa matérialité même, exprime un désir de faire partie d'une modernité dont le symbole est le Paris haussmannien, l'utilisation de ces divinités grecques, toujours avec leurs attributs – la lyre et les masques de la tragédie et de la comédie –, exprime la revendication d'un passé culturel que l'élite veut faire sien. Rien de plus éloquent, à ce propos, que la couverture des programmes de la *Grande Companhia Lírica Italiana* de 1914 (Fig. 38), où nous voyons une muse, avec une lyre sous le bras droit, dont la main gauche, tendue en direction d'une des portes de la façade principale, reconnaissable par les deux atlantes qui l'entourent, laisse tomber des couronnes de laurier. En conséquence, nous pouvons dire que le Théâtre Municipal ne serait pas le lieu de création d'une culture nationale, mais bien plutôt une scène conçue pour affirmer l'appartenance de São Paulo à l'espace culturel occidental. Cela explique aussi pourquoi les artistes nationaux furent presque exclus du théâtre et participèrent seulement à quelques événements occasionnels et d'importance réduite.

En plus de ces cas, la préférence était pour la sobriété, même s'il y a quelques exceptions. La couverture pouvait contenir seulement des mentions du théâtre, de la troupe, de l'entreprise et de la saison. Quelques détails discrets étaient ajoutés, par exemple des lignes colorées et des petits dessins, comme celui d'une lyre (Fig. 39). Finalement, sur la couverture de la plupart des programmes consultés, nous trouvons une annonce publicitaire en bas de page, ce qui nous

conduit au point le plus intéressant pour notre propos dans cette thèse : le programme comme vecteur de comportements grâce à sa fonction comme support d'annonces publicitaires³²⁷.

Produits et pratiques du public

Dans les livrets, la publicité était omniprésente. Par exemple, parmi les 36 pages du programme de la Grande Companhia Lírica Italiana de 1919, 28 étaient entièrement consacrées aux annonces les plus diverses. Même les pages qui contenaient des informations sur la pièce devaient partager l'espace avec des publicités. La distribution de la pièce (Fig. 40) était toujours entourée par des annonces en haut et/ou en bas, et même le bord du papier était souvent utilisé. Dans plusieurs programmes, nous trouvons, dans le cadre destiné au résumé du spectacle, une inscription avec le nom d'un produit, le plus souvent une boisson alcoolisée, en bas, juste après le texte, comme « Marsala Ingham ». Si quelqu'un ne connaissant pas cette marque de vin lisait cette inscription, probablement penserait-il que « Marsala Ingham » était la signature de l'auteur du résumé ! De même, à côté d'une photo de Titta Ruffo, la star de la soirée, nous trouvons une petite inscription où nous lisons « Les disques de cet artiste se trouvent chez Casa Murano³²⁸. » Il y avait donc la préoccupation d'utiliser au maximum tout l'espace disponible, de telle manière que le programme ressemblait plutôt à un catalogue publicitaire.

Les produits annoncés sont des plus divers : banques et services financiers, machines agricoles américaines et anglaises – dont l'intérêt est évident dans une ville dont l'élite était composée surtout de

Figure 40. Grande Companhia Lírica Italiana (20/10/1919)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

³²⁷ Sur la publicité à São Paulo à l'époque, voir LOTITO M., *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*, São Paulo, Annablume, 2001 ; MARTINS A., *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo, 1890-1922*, São Paulo, Edusp, 2001.

³²⁸ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 21/09/1915.

producteurs de café –, instruments de musique, phonographes, etc... Mais nous retenons pour notre thèse les plus nombreux qui, sans surprise, sont les plus étroitement liés à la sortie au théâtre : toilettes et vêtements, produits de beauté, bijoux, voitures, cafés et restaurants pour l'après-spectacle. L'analyse de ces annonces nous permet de dégager une idée de modernité partagée par les membres de l'élite *paulistana* et d'envisager la manière dont le Théâtre municipal était utilisé comme un espace stratégique d'insertion dans ce monde dit « moderne ». Le souci de modernité est évident, non seulement par les annonces de toilettes et bijoux à *la mode* ou *tendance*, mais aussi par l'usage même du mot « moderne ». La *Casa [Maison]* Bonilha annonce « les plus modernes tissus » et des vêtements aux « couleurs modernes³²⁹. » Chez Mappin Stores, nous trouvons un trousseau de mariage dans « son expression la plus moderne » et l'annonceur des automobiles Studebaker rappelle au lecteur que « l'automobile est une nécessité de la vie moderne³³⁰. » Également, les gilets confectionnés par Mme Irma sont « les plus modernes³³¹, » et même un photographe offre des portraits « privilégiés » qui sont « les plus chics, les plus modernes³³². » Et nous ne pouvons pas oublier que « toutes les personnes élégantes doivent utiliser seulement des chaussures modernes³³³, » comme le précise le cordonnier Vicente Alessio. L'idée de modernité à laquelle ces annonces font allusion est plus évidente lorsque nous lisons l'annonce du Café Guarany, qui offre des « installations et services modernes, comparables aux meilleurs de l'Europe³³⁴. » En effet, les programmes du Théâtre municipal de São Paulo révèlent une évidente pratique d'émulation d'une élite située dans la périphérie du capitalisme mondial. La consommation et l'ostentation de produits associés à la modernité européenne, ainsi que l'adoption de certaines habitudes, font sans doute partie d'une pratique de distinction, mais c'est aussi une manière de revendiquer l'appartenance au monde moderne occidental, comme le montre Heloísa Barbuy³³⁵. Ensemble, objets et habitudes font pendant à la transformation de l'espace physique de la ville, créant une mise en scène qui fait de São Paulo une ville moderne et qui, ainsi, met en avant tout le cosmopolitisme de la Première République brésilienne. À ce juste titre, le Progredior se présente, en français comme un « *grand*

³²⁹ FTMSM, *Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Félix Huguenet*, 17/10/1915.

³³⁰ FTMSM, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 24/09/1916.

³³¹ FTMSM, *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*, 11/10/ 1917.

³³² FTMSM, *Grande Companhia de Ópera Cômica e Operetas*, 22/07/1917.

³³³ FTMSM, *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*, 01/10/1917.

³³⁴ FTMSM, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 22/09/1915.

³³⁵ BARBUY H., *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*, São Paulo, EdUSP, 2006.

restaurant » qui sert un « *five o'clock tea* »³³⁶, ou l'établissement de Rio de Janeiro *Casa Parisiense* annonce un « *souper de luxe* » accompagné d'un orchestre de tziganes³³⁷.

Quelques noms d'établissements sont en eux-mêmes suggestifs de cet idéal cosmopolite – nous trouvons dans les programmes, par exemple, *Casa Jeanne d'Arc*, *Casa Paris*, *Casa Londres*, *Peau de Suède*, *Mappin Stores*, *Casa Lombarda* [Lombard], *Casa Alemã* [Allemande], *Casa Italiana* [Italienne], *Casa Francesa* [Française] de L. Grumbach & C., *La Saison*, *Modes Madame S. L. Martinière*. À cela s'ajoute l'évidente valorisation du produit importé : plusieurs annonces soulignent que leurs produits sont d'« importation directe ». De même, plusieurs magasins donnent l'adresse de leurs bureaux à l'étranger – de cette façon, nous savons que la *Casa Bento Loeb* avait un bureau à Paris, au 30 rue Drouot, non loin de celui de la *Casa Francesa* de L. Grumbach & C., au 17 rue du Paradis, tandis que la *Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo* a choisi Londres pour son représentant en Europe, à *New Broad Street*. Finalement, il n'était pas rare que les annonces soient écrites en langue étrangère, en français particulièrement.

Parmi toutes ces annonces, méritent une attention spéciale celles de magasins de vêtements, de joaillerie et de produits de beauté, et cela pour deux raisons. D'abord, la préoccupation du public du théâtre pour la question vestimentaire. Par exemple, un journaliste écrit que la « belle salle du Municipal, garnie de beaux visages, de belles *toilettes* féminines et de fracs élégants est un superbe spectacle » et que, pendant la saison lyrique, la « rigueur des vêtements est la plus grande splendeur de la salle », quand le théâtre est en quelque sorte décoré avec les « cols étincelants de bijoux que les fracs noirs [font] briller encore plus³³⁸. » Ainsi, c'est sans surprise que nous notons que les magasins de vêtements, de bijoux et de produits de beauté sont les plus grands annonceurs dans les programmes du théâtre – par exemple, au long des 36 pages du programme de la *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires* du 11 octobre 1917, nous trouvons 23 annonces dédiées à ces produits. Ces annonces n'étaient pas seulement nombreuses, elles étaient aussi parmi les plus grandes et occupaient souvent une page entière, voire deux (Figure 41). En outre, plusieurs produits sont annoncés exprès pour la saison lyrique, comme la *Casa dos Três Irmãos*, qui « pour la saison lyrique est la maison qui a le meilleur assortiment de soies³³⁹. » ou la *Casa*

³³⁶ FTMSp, *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*, 20/06/1913. En français et en anglais dans l'original.

³³⁷ FTMSp, *Companhia Dramática Italiana Tina di Lorenzo*, 10/07/1913. Em français dans l'original.

³³⁸ O Estado de São Paulo, 27/06/1912. « [...] a bela sala do Municipal, guarnecida de rostos formosos, de lindas “toilettes” femininas e de casacas elegantes é um soberbo espetáculo [...] o rigor do vestuário é o maior esplendor da sala [...] os colos resplendentes de joias que as casacas negras farão brilhar ainda mais. »

³³⁹ FTMSp, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 21/10/1918.

Figure 41. Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro
(19/10/1922)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Bonilha, qui annonce la réception « pour la saison lyrique » d'un « *chic* assortiment de sorties au théâtre³⁴⁰. » De même, Mappin Store publie, en français : « Les dernières nouveautés en toilettes pour le lyric [*sic*]. Sortie de théâtre et tous les accessoires [*sic*]. Bas, gants, éventails [*sic*], écharpes etc. etc³⁴¹. »

En ce qui concerne l'origine de ces produits, ils étaient surtout français, pour les femmes, français et anglais pour les hommes. Le souci d'être en phase avec les dernières nouveautés des grands centres européens est ici évident. La *Casa Monteiro* promet des « nouveautés hebdomadaires en cachemire anglais³⁴² » et, chez *Casa Raunier*, nous trouvons un « complet assortiment d'articles fins anglais et français pour homme pour la saison lyrique³⁴³. » Mme Irma offre les « dernières nouveautés en tissus préparés et modèles reçus directement de Paris³⁴⁴. » Également, la *Casa Bonilha* va recevoir de Paris « pour la saison lyrique [...] les dernières créations de la mode³⁴⁵. »

³⁴⁰ FTMSP, *Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Lucien Guitry*, 19/08/1916.

³⁴¹ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*, 11/10/1917.

³⁴² FTMSP, *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*, 17/06/1913.

³⁴³ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*, 24/09/1915.

³⁴⁴ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 12/08/1914.

³⁴⁵ FTMSP, *Grande Companhia de Ópera Cômica e Operetas*, 08/08/1917

Mais le spectacle représenté par l'élite *paulistana* ne se résumait pas à l'intérieur du théâtre – l'arrivée aussi était un moment important, d'autant plus qu'il s'agissait du moment le plus public de la soirée. De là découlent l'importance de l'automobile et le fait que la soirée d'inauguration du Municipal est connue comme celle du premier embouteillage de l'histoire de São Paulo – raison, du retard d'une heure du début du spectacle inaugural. Le mémorialiste Jorge Americano, qui était présent, nous raconte :

Nous avons commandé le « landau » pour huit heures trente. [...] Quand nous sommes entrés dans la rue Barão de Itapetininga, tout était arrêté. [...] Nous nous sommes dépêchés pour arriver à l'heure, 8 ³/₄. À 8 h 30 nous étions sur la Praça da República, au Municipal à 10 h 15, au début du deuxième acte. Mais personne n'a eu l'initiative de descendre et de poursuivre à pied. Cela aurait été scandaleux³⁴⁶.^[384]

Dans les programmes, nous trouvons plusieurs annonces de voitures à louer – chez *Casa Rodovalho*, par exemple, on pouvait louer une voiture « pour spectacle ou concerts » pour 20\$000 (vingt mille *réis*) l'heure³⁴⁷. Et si les annonces d'automobiles à vendre n'étaient pas aussi fréquentes que celles de biens vestimentaires, nous trouvons toujours entre une et cinq publicités de grande taille, le plus souvent occupant une page entière : voitures de l'italienne FIAT et de la française Renault, mais ici la prédominance est aux marques américaines (Studebaker, Overland...). Le caractère ostentatoire de l'automobile ne pourrait pas être plus évident que dans la propagande de la Magnum Limousine FIAT : « Comme les pierres précieuses dans leurs garde-bijoux, les dames élégantes réveillent l'admiration du public qu'elles traversent, rapides comme des apparitions célestes³⁴⁸. »

On retrouve là bien des points déjà évoqués : la possession de la machine – comme nous l'avons vu, « une nécessité de la vie moderne » – associée au souci de la présentation corporelle (« dames élégantes ») et de l'ostentation des signes extérieurs de richesse et/ou d'élégance (« pierres précieuses »). Tous ces éléments sont ajoutés pour créer un effet visuel éclatant (« apparitions célestes »). Et la relation avec le Théâtre Municipal est évidente dans le dessin d'une publicité de Mappin Stores (Figure 42), déjà cité plus haut, dans lequel nous trouvons, au premier plan, une femme élégamment vêtue, avec le théâtre au fond et, entre ces deux éléments, au deuxième plan, une voiture, donnant une idée de ce qui devrait être l'arrivée idéale à une soirée lyrique.

³⁴⁶ AMERICANO J., *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*, São Paulo, Carrenho Editorial, 2004, p. 284.

³⁴⁷ FTMSp, *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*, 19/06/1913.

³⁴⁸ FTMSp, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 12/08/1914. « Como pedras preciosas no seu guarda-joias, as senhoras elegantes despertam a admiração do público através do qual desfilam, rápidas como aparições celestiais. »

Enfin, une fois le rideau tombé, nous ne devons pas supposer que le spectacle joué par le public est terminé. Le journal *O Estado de São Paulo* nous donne un aperçu de l'aspect visuel de la sortie, où est manifeste l'émulation concernant l'aspect visuel, associé aux grandes capitales européennes :

Après le spectacle, à la sortie du Municipal, une foule descend l'imposant escalier déjà illuminé par les ampoules qui commencent à être allumées sous l'indécision du crépuscule et se répand sur la place, réveillant le *Viaduto do Chá* et l'entrée du *Triângulo*. Les automobiles qui traversent avec difficulté les alentours du théâtre mettent sur les figures féminines les reflets irisés et opalescents de leurs réflecteurs, une rumeur étouffée de conversations et de rires discrets, des silhouettes qui accentuent, comme dans un cinématographe, la noble distinction de leurs lignes, tout un tableau mouvementé et impressionnant que seules les grandes villes civilisées peuvent offrir³⁴⁹.^[385]

Figure 42. Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires (11/10/1917)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

Beaucoup de spectateurs continueront sans doute leur soirée dans un des restaurants qui ouvrent et se diversifient de plus en plus à São Paulo, eux-mêmes symboles de la modernité de la ville et espaces d'ostentation de cette sophistication cosmopolite cultivée par l'élite paulistana³⁵⁰. Les programmes, encore une fois, donnent quelques options. Par exemple, l'amateur de théâtre pourrait, après le spectacle, goûter une soupe préparée chez *Casa Branca* spécialement pour les soirées de spectacle au Municipal³⁵¹. Une autre option serait le restaurant *Alhambra*, dont le cosmopolitisme est affiché non seulement par son nom, mais aussi par l'usage de l'anglais : « *When the opera is over, direct your car to the ALHAMBRA*³⁵². »

Ainsi, un cycle est fermé. Un cycle qui commence quelques jours et même quelques mois avant, par l'achat de toilettes françaises ou

³⁴⁹ *O Estado de São Paulo*, 19/10/1919.

³⁵⁰ BARBUY H. *A cidade-exposição...*, op. cit., p. 92-128.

³⁵¹ FTMSP, *Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Felix Huguenet*, 24/07/1915.

³⁵² FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 08/10/1919.

anglaises. Puis, on achète ou on loue une voiture américaine ou italienne. Ensuite, on se pare de bijoux provenant des principales maisons parisiennes. Tout cela pour regarder un spectacle d'opéra avec des artistes italiens ou de théâtre avec des acteurs français, dans un théâtre inspiré de la principale maison d'opéra de Paris, dans une ville qui est elle-même objet d'interventions urbanistiques qui visent à lui donner un visage plus européen.

Bien sûr, la sortie au spectacle en tant que moment entouré de rituels et de pratiques de distinction n'était pas une exclusivité de São Paulo. L'usage de la culture matérielle comme élément fondamental de construction d'une identité sociale est une réalité partout dans le monde, particulièrement au moment de grandes transformations sociales – Charpy, par exemple, montre comment l'appropriation des objets par la bourgeoisie parisienne au XIX^e siècle fait partie d'une stratégie de distinction et de recherche d'une identité dans un moment de mutation sociale et de bouleversements des signes de distinction par le développement de l'industrie³⁵³. De la même façon, pendant la Première République brésilienne, avec l'ascension de nouveaux groupes sociaux sous un régime qui, en théorie, n'établit pas de différences intrinsèques entre les citoyens, le symbolisme de la consommation gagne en importance comme un marqueur des hiérarchies sociales et dans la construction de nouvelles identités sociales³⁵⁴. Cependant, dans la périphérie du monde moderne, ces actes ont une signification différente. Ici, l'acte distinctif assume la forme d'une théâtralisation d'une autre réalité et le phénomène de mode, loin d'être une création locale, devient une importation. Également, s'il est vrai qu'à Paris, à Londres et à New York nous notons un mélange entre les pratiques du shopping et les divertissements dramatiques³⁵⁵, à São Paulo, ces pratiques ont une importance fondamentale en fonction de l'effet visuel souhaité – dont témoigne la saturation des programmes par les annonces publicitaires et particulièrement par des annonces de produits destinés à être utilisés lors des représentations.

Enfin, il nous reste à chercher dans quelle mesure ce qui se passait sur la scène même participait à cette mise en scène. Comme nous l'avons vu, le Théâtre Municipal de São Paulo a été utilisé surtout par les grandes compagnies dramatiques et d'opéra européennes. Il est évident que regarder une pièce en français ou écouter un opéra en italien contribuait à créer cette ambiance européenne si désirée par l'élite. Cependant, quelques indices nous permettent

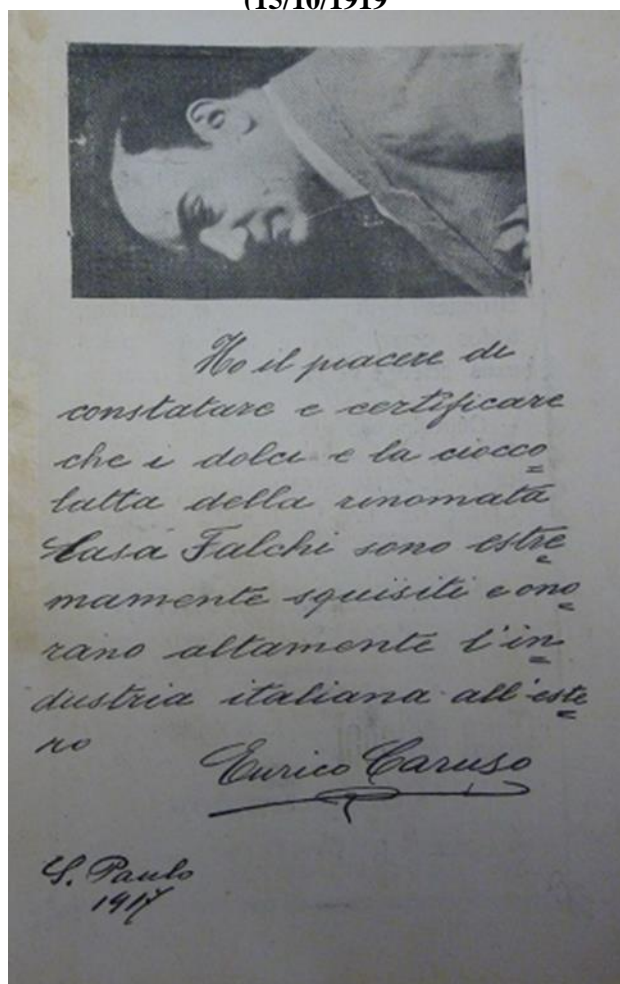
³⁵³ CHARPY M., *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, Thèse en Histoire, Université de Tours, 2010.

³⁵⁴ CARVALHO V., *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920*, São Paulo, EDUSP, 2008 ; OLIVEIRA M., *O mercado do prestígio: consumo, capitalismo e modernidade na São Paulo da "Belle Époque" (1890-1914)*, São Paulo, Alameda, 2014.

³⁵⁵ CHARPY M., « Le Spectacle de la marchandise: sorties au théâtre et phénomènes de mode à Paris, Londres et New York dans la seconde moitié du XIX^e siècle, » dans GOETSCHER P. et J. YON (éd.). *Au Théâtre!..., op. cit.*, p. 83-114.

d'envisager un deuxième niveau où l'influence des artistes serait effective, même si les programmes ne nous donnent pas beaucoup d'informations à ce sujet. D'après Charpy³⁵⁶, les vedettes ou *stars* apparaissent aux yeux de la bourgeoisie comme des figures de mode, vecteurs de consommation. Elles seraient, par leur personnalité, capables de trancher la monotonie et, ainsi, de promouvoir le renouvellement des modes³⁵⁷. Le théâtre serait un lieu particulièrement important pour la formation d'une culture matérielle commune, étant donné qu'il s'agissait de l'un des rares lieux où l'espace privé bourgeois était exhibé au public, de sorte que la sortie au théâtre pourrait être assimilée à la visite d'un magasin d'ameublement ou d'une maison de couture. En ce qui concerne le Brésil, lors des visites des compagnies étrangères, surtout françaises, les journaux annonçaient souvent que la mise en scène serait

Figure 43. Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (15/10/1919)



FTMSP. Reproduit avec autorisation.

avec les mêmes meubles et/ou toilettes que ceux utilisés dans les théâtres européens. En outre, quelques annonces publicitaires nous montrent que ces vedettes étaient des vecteurs de consommation aussi à São Paulo, comme le gilet *Réjane* – référence à la comédienne Gabrielle Réjane – vendu chez *Mappin Stores*, ou l'utilisation du procédé, commun en Europe, d'obtenir un mot par écrit de personnages célèbres sur tel ou tel produit et de reproduire photographiquement ces lignes écrites, avec la signature et le portrait de la célébrité³⁵⁸, comme le font les chocolats Falchi (Fig. 43). De plus, une annonce d'*A Residência* qui dit, accompagnée de la photo d'un intérieur bourgeois, que « l'élégance, par excellence, est d'acheter des meubles et des tapisseries³⁵⁹. » montre que les consommations pour l'intérieur des maisons étaient une préoccupation de l'élite locale qui pourrait se servir de ce qu'elle voyait sur les planches du Théâtre Municipal. Mais ici,

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Voir aussi AUTHIER C., « La naissance de la star féminine sous le Second Empire, » dans YON J. (éd.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 270-81.

³⁵⁸ CHARPY M., « Le Spectacle de la marchandise... », *op. cit.*, p. 106.

³⁵⁹ FTMSP, *Grande Companhia Lírica Italiana*, 24/09/1916

encore une fois, la signification du phénomène de mode créé serait différente, et, au lieu de trancher avec la monotonie, de créer des tendances, la question serait plutôt de suivre les tendances créées ailleurs et les vedettes seraient plutôt des agents de transmission de ces modes.

En résumé, nous observons un décalage entre les attentes des hommes de lettres et de théâtre et les usages qui sont fait du théâtre par le public élitare. Les hommes de lettres voyaient dans l'élite un allié nécessaire dans la mission pédagogique et de civilisation qu'ils assignaient au théâtre, une mission qui allait bien au-delà de la simple adoption de bons comportements, mais qui participerait à la formation de l'identité nationale brésilienne. L'exemple du Municipal de São Paulo montre que le théâtre était bel et bien un vecteur de comportements ; toutefois, ceux-ci concernent beaucoup plus une mise en scène d'une sociabilité tirée de l'imaginaire de centres modernes européens, dans laquelle, d'ailleurs, le théâtre brésilien n'aura presque pas de place. Les vedettes internationales semblent beaucoup plus efficaces pour façonner les habitudes du public élitare que la scène brésilienne ne l'a jamais été, parce qu'elles étaient plus fortement associées à l'idée de la modernité occidentale que les écrivains et les comédiens brésiliens aux yeux du public élitare.

Toutefois, il est légitime de se demander jusqu'à quel point cette vision de la modernité n'est pas déjà dépassée dans les années qui suivent l'inauguration des théâtres municipaux. Or, nous avons vu que la date d'inauguration de ces deux bâtiments peut bien être interprétée comme un indice du retard pris par la modernisation périphérique brésilienne, puisque, du point de vue de l'architecture, ils ont été façonnés selon un modèle qui, à cette époque, était déjà en train de s'essouffler. De même, les pratiques qui sont mises en place autour du théâtre Municipal de São Paulo ont quelque chose du XIX^e siècle. L'élite paulistana semble vouloir adopter des codes de sociabilité européenne à un moment où le cinéma américain détrône le théâtre comme principal lieu de sociabilité de la ville et où les *stars* américaines semblent de plus en plus dicter les modes et les comportements au grand public urbain³⁶⁰. À ce propos, nous pouvons nous demander si l'absence de l'art dramatique dans la Semaine d'art moderne de 1922, qui a eu lieu précisément au Théâtre municipal de São Paulo, n'est pas en partie due à une vision qui voit dans le théâtre un art dépassé. En ce sens, notons que le premier numéro de la revue *Klaxon*, une des plus importantes publications des modernistes, renvoie dos à dos Sarah Bernhardt et une actrice de cinéma américaine, où celle-ci représente la modernité, tandis que la première est un symbole du passé :

³⁶⁰ FERRARESI C., *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas (São Paulo na década de 1920)*, Thèse, Universidade de São Paulo, 2007.

KLAXON sait que le cinématographe existe. Pearl White est préférable à Sarah Bernhardt. Sarah est tragédie, romantisme sentimental et technique. Pearl est raisonnement, instruction, sport, rapidité et joie, vie. Sarah Bernhardt = XIX^e siècle. Pearl White = XX^e siècle. La cinématographie est la création artistique la plus représentative de notre époque. Il faut observer sa leçon³⁶¹.^[386]

Enfin, les théâtres municipaux deviennent des lieux où une partie de la société se replie sur elle-même : ce sont les « 300 de Gédéon », pour utiliser une expression courante à l'époque. Le gros du public ne rentrait pas dans ces bâtiments. Le prix du billet était une des raisons, sans doute³⁶², mais d'autres inhibitions pesaient sur les bourses plus modestes. Dans *A Cigarra*, un observateur se plaint qu'il y ait des familles qui, « disposant des ressources modestes qu'exige l'abonnement d'une loge, évitent cette dépense à cause des charges de *toilettes* qui en découlent³⁶³. » Raison pour laquelle on demande, dans le même magazine deux mois plus tard, la création d'un « opéra populaire, comme on le fait dans toutes les grandes villes du monde, où on comprend que les plaisirs divins de la musique et du chant sont un des meilleurs agents d'éducation et de civilisation connus³⁶⁴. » Le caractère imposant lui-même du bâtiment semble éloigner le public populaire, selon les commentaires de l'époque, qui reconnaît que la grandeur et le raffinement architectural de l'édifice suggèrent qu'il s'agit d'un espace exclusif pour certaines classes sociales. João do Rio s'étonne de voir le Municipal de Rio vide lors des représentations de la comédienne portugaise Adelina Abranches (1866-1945) : selon lui, « le public voit [le théâtre] comme une église et il n'y rentre pas, comme il rentre dans les autres³⁶⁵, » raison pour laquelle la principale mission du directeur du Municipal devrait être d'habituer le public au théâtre. Abner Mourão parle d'une « crise de public », dont la raison principale est le propre édifice, puisque « le Municipal, avec son luxe, fait peur, fait fuir³⁶⁶. »

E. Séparation des genres et des publics

Ce que nous observons est une tendance à la séparation des genres et du public. Les plans que nous avons analysés dans le chapitre précédent, ainsi que les tableaux avec les

³⁶¹ *Klaxon*, n° 1, mai 1922.

³⁶² MORAES J., *Sociedades culturais...*, *op. cit.* p. 177-82.

³⁶³ *A Cigarra*, n° 24, juillet 1915. « Há famílias que dispendo de recursos modestos que a assinatura de um camarote exige, evitam essa despesa pela série de encargos de *toielette* que ele arrastaria. »

³⁶⁴ *A Cigarra*, n° 27, septembre 1915. « [...] ópera popular, como se faz em todas as grandes cidades do mundo, onde se entende que os prazeres divinos da música e do canto são um dos melhores agentes de educação e civilização que se conhecem. »

³⁶⁵ BARRETO P., *João do Rio e o palco*, vol. I, org. Níobe Abreu Peixoto, São Paulo, EDUSP, 2009, p. 113. « O público olha para ele como para uma igreja e não entra, como entra nos outros. »

³⁶⁶ *O Paiz*, 22/05/1913. « O Municipal com todo o seu luxo, amedronta, faz fugir. »

genres et la nationalité des pièces pour chaque théâtre, montrent clairement que, en 1920, à Rio de Janeiro, la création de deux espaces distincts. Dans l'Avenida Central, la dramaturgie étrangère et le théâtre déclamé, à côté de l'opéra, sont prédominants, tandis que dans la région de la Praça Tiradentes, c'est le théâtre musical brésilien qui prédomine. Certes, nous sommes loin d'une image de deux pôles irréconciliables. Le Municipal, pour l'Avenida Central, et les São Pedro et São José, pour la Praça Tiradentes, sont des cas extrêmes, mais le répertoire de la plupart des autres théâtres présente un profil plus nuancé qui n'invalide pourtant pas cette division. Puis, le répertoire n'est pas le seul élément différenciateur. Tiago Gomes³⁶⁷ observe que dans les années vingt, lors de la vogue des *jazz-bands*, ces ensembles se trouvaient aussi bien sur l'Avenida Central que sur la Praça Tiradentes et ils y jouaient le même répertoire. L'auteur trouve, par exemple, des numéros de revues et d'opérettes sur l'avenue, où les couples pouvaient danser au son d'une matchiche. La différence serait que, sur celle-ci, nous trouvons beaucoup plus de clubs privés, tandis que sur celle-là prédominaient des lieux ouverts au public, comme les brasseries, les cafés-concerts et les cabarets. Tiago Gomes conclut ainsi que des stratégies de différenciation existaient à l'intérieur de la massification culturelle, alors que les mêmes produits culturels sont disponibles pour diverses couches sociales.

D'autre part, nous pouvons imaginer que l'opéra n'était pas un genre exclusif de l'élite, et pas seulement parce que nous le trouvons dans les deux espaces. En fait, la musique italienne était disséminée un peu partout, aussi bien à Rio qu'à São Paulo, et ses exécutions ne se limitaient pas à l'espace clos des salles les plus réputées de théâtre. Il n'était pas incommun rare de trouver des pièces de Rossini ou Donizetti dans le répertoire des troupes d'opérette et d'opéra-comique. Des airs d'opéras sont trouvés dans des cafés-concerts : le High-Life carioca fut même inauguré avec le *Faust*, de Gounod³⁶⁸. Les cinémas programmaient souvent des extraits de pièces lyriques pour être jouées pendant l'intervalle entre les films ou dans le hall avant le début de la session : le 21 avril 1910, par exemple, le public de la soirée du Cinéma Soberano pourrait apprécier une romance de l'opéra *Pagliacci*, chantée par le tenor Ricardo Cazzal, tandis les films des cinémas Parisiense et Ouvidor seraient présentés avec la musique de *Don Carlos*³⁶⁹. Les adaptations cinématographiques pouvaient compter, elles-aussi, avec une troupe de chanteurs derrière l'écran. Même le cirque adapte des pièces du répertoire lyrique : cette même année, nous trouvons à l'affiche, au Circo

³⁶⁷ GOMES T., *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, Editora UNICAMP, 2004, p. 51-53.

³⁶⁸ *Gazeta de Notícias*, 24/06/1900.

³⁶⁹ *O Paiz*, 21/04/1910.

Spinelli, *Os Guaranis*, pantomime adaptation de l'opéra *Il Guarany*, de Carlos Gomes³⁷⁰. Et c'est avec la symphonie de cet opéra qu'une troupe *sertaneja* – genre musical équivalent à la *country* des États-Unis – fait ses adieux au public carioca, toujours en 1920³⁷¹.

En outre, l'entreprise responsable de la saison lyrique du théâtre Municipal organisa, en 1910, quelques spectacles dans un stade de football : ainsi, les dilettantes pouvaient assister à *Aida*, de Verdi, ou au *Roi de Lahore*, de Massenet, en plein air, au stade du club Fluminense, les 1^{er} et 3 octobre, avec des billets qui coûtaient entre 5\$000 et 20\$000 (pour le 1^{er}) ou 10\$000 réis (pour le 3). C'était beaucoup moins cher que les billets pour la saison lyrique du Municipal qui, cette même année, coûtaient entre 8\$000 et 240\$000 réis, alors que, pour assister à une revue au São Pedro, le spectateur devrait payer entre 1\$000 et 20\$000 réis. Enfin, les spectacles d'opéra au Lírico et au República étaient presque aussi accessibles que ceux du théâtre de revue de la praça Tiradentes : entre 2\$000 et 30\$000, pour le premier, et 1\$500 et 30\$000, pour le second.

Nous trouvons même un opéra parmi les dix pièces les plus représentées à Rio de Janeiro en 1910 : *A Serrana*, des mêmes auteurs que l'hymne national portugais – Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), pour les paroles, et musique d'Alfredo Keil (1850-1907) – qui fut représenté 14 fois cette année-là par la compagnie du théâtre de la Trindade, de Lisbonne, dirigée par Afonso Taveira (1850-1916). Il s'agit d'une des plus importantes œuvres du nationalisme musical portugais³⁷², dont le succès, à Rio, est sans doute dû à l'importante communauté portugaise locale.

De la même manière, à São Paulo, la communauté italienne cherchait à maintenir vives les traditions artistiques de sa patrie, en particulier en ce qui concerne la musique, ce qu'on peut observer dans d'autres villes américaines avec une grande population d'immigrés de la

³⁷⁰ *O Paiz*, 04/05/1910.

³⁷¹ *O Paiz*, 29/02/1920.

³⁷² RAIMUNDO L., « Para uma leitura dramatúrgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil, » *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 2010, p. 227-74 ; RAMOS R., *O Cidadão Keil. Alfredo Keil, a Portuguesa e a cultura do patriotismo cívico em Portugal*, Lisbonne, Dom Quixote, 2010 ; CASCUDO T., « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899), » *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 2000, p. 181-226 ; MEDEIROS A., « Imperialist Ideology and Representations of the Portuguese Provinces during the Early Estado Novo, » dans ROSEMAN S. et S. PARKHURST (éd) *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts*, Albany, SUNY Press, 2008, p. 90.

péninsule³⁷³. Partout les Italiens sont nombreux sur la scène musicale et comme professeurs³⁷⁴. Plusieurs auteurs ont déjà souligné leur importance dans l'organisation des circuits des tournées internationales de troupes lyriques³⁷⁵. À ce propos, notons que, en regardant les genres de spectacles joués dans chaque théâtre paulistano (Annexe 21), il est difficile d'observer une spécialisation entre les salles, sauf pour le Municipal qui, comme son congénère à Rio, sert presque exclusivement aux grandes troupes dramatiques et d'opéra européennes. Nous observons, en particulier, un usage des salles sensiblement différent de ce qui se passe à Rio de Janeiro. Dans la capitale paulista, il nous semble que les salles utilisées par des troupes théâtrales sont le plus souvent d'usage mixte, raison pour laquelle nous trouvons plus de salles où sont donnés des spectacles de troupes professionnelles qu'à Rio, même si São Paulo a beaucoup moins de représentations théâtrales : Virgínia Bessa³⁷⁶ note que seulement deux salles ont hébergé, en 1920, exclusivement des troupes de théâtre dramatique et musical, le Municipal et le São José, tandis que les autres salles (totalisant 16 au total), ont fonctionné comme music-hall ou cinéma une partie de l'année. Cela est peut-être dû au manque de troupes permanentes à São Paulo : si quelques compagnies paulistas voient le jour à partir des années 1910, jusqu'à la fin de notre période d'étude, les spectacles réalisés par les compagnies cariocas sont toujours plus nombreux³⁷⁷.

Mais il est possible que la distribution des spectacles dans la ville ait quelque chose à voir avec cette observation. Des études plus approfondies, qui échappent au sujet de cette thèse mériteraient d'être faites, mais nous avons l'impression, en lisant les observateurs de l'époque, que les théâtres du *bairro* du Brás font partie d'un pôle de divertissements relativement plus autonome que la Praça Tiradentes. Celle-ci et l'Avenida Central sont

³⁷³ MAGALHÃES V., « Imigração em São Paulo e a memória das canções italianas, » *Cadernos CERU*, 23-2, 2012, p. 127-40 ; CETRANGOLO A., *Ópera e identidade en el encuentro migratorio: el melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, Thèse, Universidad de Valladolid, 2010 ; KELLER M., « Continuing Opera with Other Means: Opera, Neapolitan Song, and Popular Music among Italian Immigrants Overseas, » *Forum Italicum*, 50-1, 2016, p. 244-63 ; GROSCH N. et R. KAILUWEIT (éd.), *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, Münster, Waxmann Verlag, 2015.

³⁷⁴ MORAES J., *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX*, São Paulo, Bienal, 1995 ; FRASCA S., *Italian Birds of Passage: The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York*, New York, Springer, 2014 ; ZUCCHI J., *Little Slaves of the Harp: Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*, Montréal, McGill-Queen's Press, 1992 ; BAILY S., « The Adjustment of Italian Immigrants in Buenos Aires and New York, 1870-1914, » *The American Historical Review*, 88-2, 1983, p. 285.

³⁷⁵ BESSA V., « Imigração italiana e indústria operetística entre Europa e América do Sul : o caso de São Paulo (1914-1934), » dans RODRÍGUEZ V., J. LÓPEZ ET B. PICHACO (éd.) *En, Desde y Hacia Las Américas : Músicas y Migraciones Transoceánicas*, Madrid, Dykinson, 2021, p. 605-20 ; ROSSELLI J., « The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires, » *Past & Present*, 127, 1990, p. 155-82.

³⁷⁶ BESSA V., *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*, Thèse, Universidade de São Paulo, 2012, p. 55-56

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 258-357.

proches l'une de l'autre et les deux se situent dans la région centrale d'une ville beaucoup plus grande que São Paulo à l'époque. C'est-à-dire que les habitants des *bairros* éloignés auraient de toute façon besoin de se déplacer jusqu'au centre-ville pour assister aux spectacles des troupes professionnelles, ce qui favorise une complémentarité entre les salles des deux régions, qui recevaient donc un public venu des quatre coins de la capitale. Au Brás, au contraire, les établissements dédiés au loisir semblent accueillir surtout la population locale, composée principalement par des ouvriers. Par conséquent, nous y trouvons tout le répertoire. Il est curieux, en ce sens, que Patrícia Galvão (1910-1962), la Pagu, parle du Colombo comme d'un théâtre « indifférent aux estomacs vides, [qui] reçoit l'aristocratie petite bourgeoise du Brás³⁷⁸, » comme s'il y avait une hiérarchie des salles propre à la hiérarchie sociale du *bairro*, et non de la ville de São Paulo toute entière.

De plus, la présence même d'une grande population immigrée italienne semble contribuer un peu plus à brouiller les hiérarchies du répertoire, puisqu'elle apprécie des genres qui, au Brésil, sont plutôt associés à la haute culture, mais qui, pour les Italiens, sont du patrimoine artistique et littéraire national. Il s'agit de l'opéra, certes, mais aussi de quelques auteurs dramatiques, comme Paolo Giacometti, Dario Niccodemi ou Gabriele D'Annunzio. Par ailleurs, les troupes de quelques vedettes italiennes cherchaient ce public, ce qui pouvait les amener à jouer dans les théâtres du Brás, dans le Colombo, en particulier. Ils apportaient avec eux le répertoire qu'ils jouaient dans les salles les plus importantes des centres-villes de Rio de Janeiro et de São Paulo. Par exemple, la compagnie Salvini (probablement Sandro Salvini, 1890-1955) joua Shakespeare – *Hamlet* et *Othello* – au Colombo, en 1915.

En effet, Virgínia Bessa³⁷⁹ observe que le répertoire joué dans ce théâtre n'était pas différent de ce que nous trouvons dans les théâtres du centre-ville à l'époque et qu'il n'est pas rare de trouver des compagnies qui, après une saison dans la région centrale, font une tournée dans les théâtres du *bairro* ouvrier, où elles pratiquent des prix de billet différents de ceux des salles centrales. L'auteure cite l'exemple de Compagnie lyrique italienne qui, en 1914, se présente pendant trois semaines dans le Politeama, avant de réaliser trois spectacles au Colombo, où les prix étaient la moitié de ceux de la grande baraque de l'Anhangabaú³⁸⁰, en dépit du fait que le théâtre du Brás était beaucoup plus respectable en tant que bâtiment. Plus curieux encore, quand la même compagnie se présente au théâtre São Paulo, dans la

³⁷⁸ GALVÃO P., *Parque industrial*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994, p. 76. « [...] indiferente aos estômagos vazios, recebe a aristocracia pequeno-burguesa do Brás. »

³⁷⁹ BESSA V., *A cena musical paulistana...*, *op. cit.*, p. 49-50.

³⁸⁰ Frisas : 30\$000 x 15\$000 ; Loges : 25\$000 x 12\$000 ; Parterre : 5\$000/2\$000 x 3\$000 ; Galeries : 1\$000 pour les deux théâtres.

Liberdade, *bairro* de classe moyenne, les prix se situent à mi-chemin entre ceux pratiqués dans les deux lieux mentionnés précédemment³⁸¹.

Et même dans le Municipal, les prix n'étaient pas prohibitifs pour les ouvriers italiens du Brás, puisque des témoignages font état de leur présence lors des spectacles des stars internationales d'opéra³⁸². Ils seraient même une autorité dans la salle, puisque on raconte que les autres secteurs accompagnaient les réactions de cette partie du public³⁸³. Et même pour les très petites bourses, les souvenirs recueillis par Ecléa Bosi donnent à voir quelques stratégies pour s'infiltrer dans la salle sans payer le billet, comme s'offrir pour travailler gratuitement dans le café pendant les entractes, composer une claque ou obtenir une entrée de faveur grâce à un ami qui travaille au théâtre³⁸⁴. Dario Niccodemi (1874-1934), Italien qui passa sa jeunesse à Buenos Aires, raconte que, quand les troupes de son pays visitaient la capitale argentine, il s'introduisait dans le théâtre dans l'après-midi et attendait patiemment, caché, le début du spectacle du soir³⁸⁵. Et nous n'avons pas de raison de supposer que les Italiens étaient les seuls à utiliser de tels procédés pour accéder aux théâtres les plus huppés. Un des témoignages reportés par Ecléa Bosi vient d'une famille « strictement brésilienne », tandis qu'un autre cite une personne noire – dont le nom a été oublié par celui qui raconte ses souvenirs – connue des habitués du Municipal de São Paulo par son rire marquant, une compétence qui lui valait l'entrée gratuite quand la salle ne faisait pas le plein³⁸⁶.

En résumé, si nous observons une tendance à la séparation des publics, il n'y a pas pour autant une relation mécanique entre ceux-ci et le répertoire. Certes, nous pouvons observer des nuances qui font que certains genres sont plus associés à certaines tranches de spectateurs ; toutefois, il s'agit seulement d'une variable qui n'est pas statique. D'autres éléments entrent en jeu dans cette hiérarchisation, comme la situation topographique de la salle, l'architecture du bâtiment, les comportements attendus du public, les codes vestimentaires, les prix des billets, la configuration de la société autour du théâtre... Plusieurs variables qui, ensemble, vont construire les catégories qui hiérarchisent socialement le spectacle. Toutefois, celles-ci ne sont pas absolues et nous observons une grande porosité

³⁸¹ Respectivement, 18\$000, 15\$000, 3\$000 et 1\$000.

³⁸² BERNARDES M., *O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*, Thèse em Histoire sociale, Unicamp, 2004, p. 9-10.

³⁸³ BOSI E., *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 451.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 110, 239, 450.

³⁸⁵ NICCODEMI D., *Tempo passato*, Milano, Fratelli Treves, 1929, p. 200-01.

³⁸⁶ BOSI E., *Memória e sociedade...*, *op. cit.*, p. 110, 451.

entre elles³⁸⁷. Elles ne sont pas monolithiques non plus : elles sont construites historiquement³⁸⁸, sans compter les superpositions qui existent.

Ces observations sont importantes pour éviter des analyses précipitées basées sur des catégories statiques et universelles qui, en plus, ne prennent pas en compte l'ensemble des variables qui déterminent la valeur symbolique du spectacle, ce qui peut donner naissance à des explications trop schématiques et figées, qui ne considèrent pas les nuances des disputes symboliques et les multiples usages qui peuvent être suscités par un produit culturel.

Toutefois, cela n'invalide pas l'observation d'une segmentation de plus en plus marquée des spectacles. Certes, les hiérarchies et divisions sont problématiques et loin d'être rigides, le public et les artistes eux-mêmes circulent entre les lieux et les genres³⁸⁹, mais elles sont suffisamment fortes dans les années 1920, surtout à Rio de Janeiro, pour créer une géographie de la ville dans l'imaginaire carioca :

Le public carioca se divise en deux grands courants en zone Nord et Sud (il ressemble même au football). Celui du sud qui est de Botafogo et ses environs, fréquente le Municipal (saison officielle, où il pourra exhiber le *chic* de ses vêtements), parfois le Palace, quand il y a sur scène des compagnies étrangères, ou alors le Trianon – point de rencontre où l'on peut passer le temps pour les thé-tango. Celui du nord, fréquenté par les habitants d'autres régions (la plèbe ignore les termes des habitants de l'autre zone) cherche les théâtres de la Praça Tiradentes, etc³⁹⁰.^[387]

Faire fi de ces hiérarchies serait aussi précipité que de les transformer en catégories rigides, puisqu'elles nous aident à comprendre les actions de nos acteurs et leur offre un cadre à partir duquel ils créent et mettent en place leurs stratégies.

Le genre Trianon : un théâtre moyen ?

Retournons à nos tableaux sur la distribution, par théâtre, des genres et des pièces selon la nationalité à Rio de Janeiro. Pour l'Avenida Central et ses environs, le seul lieu où le répertoire brésilien est dominant est le Trianon. Sans surprise, c'est le plus petit et le moins confortable des théâtres de cette région. Toutefois, à en juger par les commentaires de l'époque, il s'agit d'une salle très respectable. Elle jouissait de deux avantages : « Sur

³⁸⁷ CARVALHO B., *Porous City: A Cultural History of Rio de Janeiro*, Liverpool, Liverpool UP, 2013.

³⁸⁸ LEVINE L., *Culture d'en haut, culture d'en bas l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010.

³⁸⁹ VERMES M., « Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular, » *Música Popular em Revista*, 3-2, 2015, p. 7-31.

³⁹⁰ *O Rio Musical*, 01/07/1922 cité par GOMES T., *Um espelho no palco...*, op. cit., p. 49.

l'Avenida, près des cinématographes, sur le passage de tout le monde. À l'intérieur n'arrive pas le tumulte des rues³⁹¹. » C'est-à-dire que la localisation dans la principale région de sociabilité de l'élite – et les observateurs disent toujours que « ce qui le fait, c'est son exceptionnelle situation topographique³⁹² » – et le silence de la salle, associés au marketing déjà mentionné dans le chapitre précédent, font de ce théâtre un lieu relativement prestigieux, sans doute le plus prestigieux auquel le théâtre brésilien a accès de manière pérenne. Selon Procópio Ferreira, « le Trianon était la prunelle des yeux de tous ceux qui militaient dans le théâtre. Tous l'ambitionnaient³⁹³. »

Le seul autre théâtre de la région où la dramaturgie brésilienne trouve, en 1920, une place relativement importante est le vieux et décadent Lírico. Mais cela est dû à une compagnie, en particulier, celle de l'acteur Leopoldo Fróes, responsable de 61 des 82 représentations qui ont eu lieu dans ce théâtre, avec des pièces brésiliennes cette année-là. La troupe du comédien brésilien occupe cette salle pendant deux mois, entre début juillet et début septembre, alors que le Lírico héberge préférentiellement des troupes étrangères pendant le reste de l'année.

Le répertoire joué par la troupe de Fróes est le même que celui du Trianon : ce que, par convention, on appellera « genre Trianon », du nom du principal théâtre où cette dramaturgie se développe à partir de la moitié des années 1910. Il s'agit, en quelque sorte, d'une reprise de la comédie de mœurs du XIX^e siècle. Alors que ce répertoire est très décrié par la postérité, qui y voit une dramaturgie assez puérile, les contemporains, au contraire, se montrent très enthousiasmés par l'essor de cette production dramatique. Elle représenterait la renaissance du théâtre national, une lueur d'espoir contre la prédominance du théâtre musical. Victorino de Oliveira parle d'une nouvelle étape de la civilisation nationale :

Jusqu'ici, le public carioca n'aimait pas la comédie. Il n'allait au théâtre proprement dramatique que pour voir des célébrités de passage. [...]

Le théâtre étant la démonstration de la civilisation d'un peuple, il me semble que, en ce moment, nous sommes à la limite d'une nouvelle étape. Le public semble se détourner du goût qui l'avait imprégné [...] avec le batuque importé d'Afrique et qui a donné, après son acclimatation, la matchiche d'une sensualité exquise.

³⁹¹ *O Paiz*, 14/03/115. « [...] em plena Avenida, perto dos cinematógrafos, à passagem de todo o mundo. Não chega lá dentro o tumulto das ruas [...] »

³⁹² *Jornal do Commercio*, 20/04/1918. « [...] o que o faz é a sua excepcional situação topográfica. »

³⁹³ FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio... op. cit.*, p. 47. « O Trianon era a menina-dos-olhos de quantos militavam no teatro. Todos o ambicionavam. »

Ce goût est en train de se défaire dans l'afflux des sains courants d'air ouverts dans l'âme nationale par la civilisation. Les esprits se raffinent et cherchent dans le théâtre un nouvel horizon³⁹⁴.^[388]

Un autre observateur salue le fait que « dans l'élégant Trianon », on peut assister à « la performance correcte de comédies fines, sans pornographie », ce qui représenterait « le début de l'essor du théâtre National³⁹⁵. » La *Gazeta de Notícias* se réjouit, en 1915, de l'ouverture du théâtre par « l'élégant et distinct acteur Cristiano de Sousa » et de la création de la compagnie de Leopoldo Fróes qui, pour un bref moment, utilise le cinéma Pathé comme théâtre, puisque « ces deux petits théâtres de l'Avenida, avec l'élégance et le raffinement de leurs sessions, ont coopéré non seulement à élévation du théâtre national, mais, surtout, à la réapparition du si déchu art dramatique brésilien³⁹⁶. » Et les commentaires sur le public du Trianon rapportent toujours la présence d'une audience élégante et distinguée : il est « le théâtre de l'élite carioca », fréquenté par le « public intelligent, de bon goût », raison pour laquelle c'est « une satisfaction d'assister aux *premières* de ce petit théâtre, avec sa salle joyeuse et pleine, les *toilettes* claires des dames, beaucoup de messieurs en *smokings*, ce qui donne à l'ensemble une note d'exquise élégance³⁹⁷. »

En résumé, le Trianon apparaît comme un théâtre d'élite dans la chronique mondaine de l'époque. C'était sans doute l'idée de Cristiano de Sousa lorsqu'il ouvre les portes de cette salle, pour laquelle il trouve un appui inconditionnel de la presse :

Ce succès (tellement secondé par la presse, qu'elle semblait associée aux profits de l'Entreprise, en fonction de la manière dont elle soulignait et applaudissait l'objectif et cherchait à lui capter le public) se doit uniquement au programme que M. Cristiano de Souza présentait comme étant celui de la nouvelle salle de spectacles. Ce programme se résumait en une courte phrase : *Un théâtre élégant, avec un répertoire élégant, pour des gens élégants*. Et la presse, ne mesurant pas l'espace exorbitant qu'elle consacrait au minuscule théâtre, expliquait que le *Trianon* allait

³⁹⁴ *A Notícia*, 12/09/1916.

³⁹⁵ *O Século*, 21/04/1915. « [...] no elegante Trianon [...] o desempenho correto de comédias finas, sem pornografia [...] um começo de disputa [*sic*] do teatro Nacional. »

³⁹⁶ *Gazeta de Notícias*, 13/05/1915. « [...] esse dois teatrinhos da Avenida, com a elegância e o requinte das suas sessões, não só cooperaram para o levantamento do teatro nacional, como, e muito principalmente, para o ressurgimento da tão decaída arte dramática brasileira ; »

³⁹⁷ *Gazeta de Notícias*, 15/05/1915. Les mots en italiques sont en langue étrangère dans l'original. « O teatro da elite carioca [...] público inteligente, de bom gosto [...] É uma satisfação assistir-se às “premières” desse teatrinho, com a sua sala alegre e repleta, as “toilettes” claras das senhoras, muitos cavalheiros de “smokings”, dando ao conjunto uma nota de requintada elegância. »

être la *boîte hyper-chic*, où se réunirait le *set carioca* pour écouter des pièces légères d'esprit fin ou de délicate émotion... Ce serait une petite école de bon goût³⁹⁸.^[389]

« Bon goût », « exquis », « élégant », « raffinée », « fin » sont quelques-uns des adjectifs qui apparaissent à l'époque pour caractériser aussi bien le théâtre que le répertoire et le public. Et pourtant, le jugement de la critique postérieure sera très sévère pour ce genre dramaturgique, qui serait un théâtre léger, fait exclusivement pour rire. Une « dramaturgie pour les acteurs », selon Sábato Magaldi³⁹⁹, pour qui le texte n'était que le prétexte pour un spectacle qui met en avant la figure du premier acteur de la compagnie, qui prenait de grandes libertés par rapport au texte et insérait à l'insu de l'auteur des « *cacos* »⁴⁰⁰, c'est-à-dire des moments d'improvisation, pendant la représentation, raison pour laquelle ce genre est très associé à quelques grands comédiens, en particulier à Leopoldo Fróes et Procópio Ferreira.

Cependant, ce que nous observons dans les années 1920, c'est que ce genre jouit d'un certain prestige social et même littéraire. Un des dramaturges associés au Trianon, Cláudio de Sousa, arrive même à l'Académie brésilienne des lettres. Ses auteurs revendiquent de la valeur symbolique pour ses œuvres : Paulo de Magalhães, par exemple, déjà dans les années 1960, dit que « le théâtre qui a consolidé la comédie brésilienne fut le Trianon et que, pour son prestige, il devrait être appelé Docteur Trianon⁴⁰¹. » Et les vedettes du genre ont des velléités artistiques, comme Procópio Ferreira :

Je refusais [...] la comédie vide, le rire sans sens psychologique, la phrase qui blesse par la brutalité du contraste amoral. Et peu à peu j'ai créé mon théâtre. Un théâtre différent. Un théâtre où le rire est une émotion esthétique et non une simple commotion viscérale... Et, donc, une comicità qui fait penser⁴⁰².^[390]

En effet, si l'on observe la biographie des directeurs des compagnies qui jouaient au Trianon – qui sont aussi les premiers comédiens – nous notons qu'ils ont des histoires de vie tout à fait hors normes par rapport au profil typique des comédiens de l'époque, puisque tous viennent de classes sociales bien au-dessous de la moyenne de leurs collègues de profession. Nous avons déjà parlé de Procópio Ferreira et Leopoldo Fróes. C'est le cas, aussi, de Cristiano de Sousa, qui était diplômé en droit de l'Université de Coimbra, qui aurait même pu devenir juge, mais qui aurait renoncé à une fortune à laquelle il aurait droit par héritage pour devenir

³⁹⁸ *Revista da Semana*, ano XVI, n° 18, 12/06/1915. Italiques dans l'original. *Boîte hyper-chic* et *set* sont en langue étrangère dans l'original.

³⁹⁹ MAGALDI S., *Panorama do teatro brasileiro...*, op. cit., p. 17.

⁴⁰⁰ Mot qui signifie, en traduction littérale, morceaux de verre cassé.

⁴⁰¹ Cité par SILVA A., *O Grupo Gente Nossa e o movimento teatral no Recife (1931-1939)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal de Pernambuco, 2009, p. 39. « [...] o teatro que consolidou a comédia brasileira foi o Trianon e que, pelo seus prestígio, devia ser chamado Doutor Trianon. »

⁴⁰² FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio...*, op. cit., p. 87.

comédien, selon Sousa Bastos⁴⁰³. Pour Alexandre Azevedo (1873-1954), autre nom important de l'histoire du Trianon, nous avons moins d'informations biographiques. Portugais, il aurait étudié les humanités à Lisbonne, ce qui lui donne déjà un niveau d'instruction bien supérieur à la moyenne du monde lusophone de l'époque, avant de devenir comédien à l'âge de 19 ans⁴⁰⁴.

Celui-ci avait déjà animé une autre initiative curieuse qui, comme d'autres que nous avons vu, avait l'objectif explicite de « sauver » le théâtre national : le *Teatro da Natureza*, une éphémère entreprise qui a vu le jour à Rio, en 1916. C'est, en fait, une réplique d'un projet identique réalisé par Alexandre Azevedo lui-même, en 1911, à Lisbonne⁴⁰⁵. Il s'agit d'une initiative assez contradictoire, qui mélange modernité et tradition, comme l'analysée Marta Metzler⁴⁰⁶. C'est une des premières fois qu'on utilise le mot *encenador* au Brésil, qui peut être traduit comme metteur en scène, mais la principale référence d'Alexandre Azevedo était la traditionnaliste Comédie-Française. Inspirée des idées de quelques metteurs en scène européens, comme Meyerhold et Craig, qui récupèrent le théâtre grec et élisabéthain pour créer un espace scénique architectural et monumental en plein air, la conception du décor à Rio de Janeiro est toujours celle des théâtres clos. Alors que les initiatives dans le Vieux Continent avaient une composante démocratique et de rupture avec le *star system*, le Teatro da Natureza avait un explicite penchant élitiste et le modèle d'Azevedo était le comédien Mounet-Sully. Metzler arrive à la conclusion que la régénération du théâtre national proposée était celle du répertoire, raison pour laquelle on revient au théâtre grec⁴⁰⁷.

Pour revenir au Trianon, nous observons une préoccupation semblable à celle que nous avons vue dans le Teatro de Brinquedo et dans la Caverna Mágica, transformer le théâtre dans en lieu de sociabilité de l'élite qui dépasse le cadre de la seule représentation théâtrale. Le Trianon donne, par exemple, des spectacles l'après-midi pendant la semaine, qui sont des sessions qui ciblent explicitement le public élitiste et particulièrement féminin, ainsi que d'autres événements qui associent la représentation à certains codes vestimentaires. Ce sont des *vesperais*⁴⁰⁸ ou matinées « à la mode » ou « élégantes », ou alors des « fêtes des fleurs ». En 1920, la colonne « Notes mondaines » d'*O Jornal* salue la reprise de ces événements :

⁴⁰³ BASTOS A., *Carteira do artista...*, op. cit., p. 626.

⁴⁰⁴ GONÇALVES A., *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*, v. 1, Rio de Janeiro, Catedra, 1975, p. 324.

⁴⁰⁵ FERREIRA L., *À luz da estrela: o Teatro da Natureza no Jardim da Estrela, 1911*, Mémoire de Master, Universidade de Lisboa, 2014.

⁴⁰⁶ METZLER M., *O teatro da natureza: história e idéias*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

⁴⁰⁷ SILVA R., « O primeiro rastro da filha de Édipo na dramaturgia brasileira: a Antígona (1916), de Carlos Maul, » *Travessias Interativas*, 10-20, 2020, p. 102-21.

⁴⁰⁸ Les mots *vesperal*, en portugais, et *vespéral*, en français, sont des faux-amis. Celui-ci fait référence au soir, tandis que celui-là, à l'après-midi.

Le Trianon reprend les *vesperais* à la mode, qui étaient toujours attendus par l'élite avec anxiété. C'était la note « *chic* » de la semaine, la « *matinée* » organisée par l'entreprise de l'élégant théâtre.

Aujourd'hui, outre la grande distribution de fleurs, l'entreprise fera représenter la comédie d'Oduvaldo Viana, « Terra Natal »⁴⁰⁹.^[391]

De la même façon, les dramaturges cultivent cette proximité avec l'élite. Cláudio de Sousa organise un thé en remerciement à la presse pour la bonne réception de sa pièce, qui compte avec la participation de familles haut placées dans la société :

Le Dr. Cláudio de Sousa, l'auteur applaudit d'*A Jangada*, comédie en scène au Trianon, en rétribution de la sincérité des critiques théâtraux, à juger sa dernière pièce, va leur offrir, vendredi prochain, un thé, dans son manoir, avenue Atlântica. À cette réunion, qui aura un caractère d'élégance et d'art, participeront aussi des familles parmi les plus distingués de Rio et des artistes appréciés dans notre milieu. Des demoiselles de l'*élite* réciteront des vers⁴¹⁰.^[392]

Toutefois, cette stratégie pour attirer le public élitair n'a pas été essayé pour la première fois au Trianon. C'est Cristiano de Sousa lui-même qui lance les « récitals à la mode », en 1900, au théâtre Santana, alors qu'il était partenaire de Lucinda Simões dans la direction de la troupe. Il s'agissait de spectacles donnés les mercredis après-midi. À l'occasion, Artur Azevedo salue l'initiative comme une opportunité de rapprocher le théâtre de l'élite :

Ces spectacles peuvent être fréquentés, nécessairement, par tous ceux qui achètent leur billet et sont habillés avec une certaine décence ; mais l'entreprise les destine particulièrement « aux familles les plus distinguées de l'élite de notre société, » et compte que son théâtre soit, les mercredis, un point de réunion pour les dames et les messieurs du monde, comme le disent les Français, ou le high life, comme le disent les Anglais.

L'essai est intelligent et sympathique, même parce qu'il est possible qu'il réconcilie la bonne société et le théâtre, qui depuis longtemps se sont éloignés.

Mais le plus intéressant est la suite de son commentaire, puisqu'il touche plusieurs points travaillés dans cette thèse, qui, ensemble, vont « assainir » le théâtre national :

Il me semble que l'entreprise devrait, comme mesure complémentaire, ouvrir un abonnement pour les mercredis, pour que les loges et une partie du parterre soient toujours occupées par les mêmes personnes. C'est le seul moyen d'éviter un certain

⁴⁰⁹ *O Jornal*, 13/05/1920. Les mots « *chic* » et « *matinée* » sont en français dans l'original. Nos italiques.

⁴¹⁰ *O Paiz*, 03/03/1920 dans FERREIRA A., *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*, Dissertation de maîtrise, Universidade de São Paulo, 2004, p. 233. Italiques dans l'original.

mélange. C'est ce que l'on fait à la Comédie-Française, en observant, d'ailleurs, qu'à Paris la division des catégories se fait naturellement.

Le succès de ces mercredis serait moins incertain si le Santana était un vrai théâtre, c'est-à-dire s'il avait toutes les conditions, ou mieux, toutes les dépendances d'un vrai théâtre. Sans l'indispensable foyer du public, où on se parle pendant les entractes, il est difficile pour n'importe quel théâtre d'être un point de rencontre, car la rencontre, dans ce cas, ne peut avoir lieu que dans les couloirs, où se trouvent plus de courants d'air que de courants d'opinion.

Autre question, apparemment frivole, mais très importante, c'est la toilette. Je n'ai jamais méprisé mon paletot-sac ni mon chapeau bob pour aller aux théâtres ouverts, où on fume, où on écoute les bouchons sauter et le vacarme de ce qu'on appelle des jardins ; même au Lírico, je n'y suis allé en veste que quand on n'y sifflait pas les dames...

Reste à savoir si les imprésarios du Santana réussiront à créer dans leur théâtre une ambiance conforme à la rigueur de la toilette des spectateurs, et si mon smoking ou la veste de mon voisin ne seront pas soumis à la plaisanterie des galeries, ou si les dames ne seront pas exposées aux bouffées d'une cigarette impertinente.

Déjà, dans les colonnes d'*O Paiz* j'ai applaudi l'idée de ces mercredis, puisque j'applaudis toutes les idées qui tendent à assainir et moraliser le théâtre de mon pays, mais je demande vivement à Lucinda Simões et Cristiano de Sousa qu'ils complètent et assurent leur œuvre, c'est-à-dire qu'ils réfléchissent à des mesures complémentaires.

Mon rêve est de les voir dans un petit théâtre très beau, très confortable, entièrement fermé, bien ventilé, éclairé à la lumière électrique et bâti avec l'argent qui est (?) à la municipalité⁴¹¹.^[393]

Si nous avons fait cette longue citation, c'est parce qu'il s'agit d'un personnage très important du théâtre brésilien de l'époque qui, en quelques paragraphes, relie plusieurs questions que nous avons traitées dans ce chapitre et le précédent. Il s'agit de l'architecture du bâtiment, qui crée un espace clos demandant une certaine manière d'appropriation, de certains comportements et habitudes du public, qui vont de la manière de s'habiller à l'intériorisation de certains codes de sociabilité. Le résultat est certes la formation d'une petite société close qui communique dans cet édifice, mais peu importe. C'est par la complicité de l'élite avec le théâtre que celui-ci peut être « moralisé ». C'est-à-dire que la régénération de la scène nationale passe par la reconquête de l'élite, ce qui dépend d'une série de facteurs qui, apparemment, ne peuvent être mis en accord tous ensemble que par l'initiative du pouvoir public. À la fin, le plus important est la capacité du théâtre à faire société, à servir de point de

⁴¹¹ AZEVEDO A., « 21 de junho de 1900, » dans NEVES L., *O Teatro...*, op. cit., p. 362-63.

rencontre, à faire circuler des idées, en particulier à l'intérieur de l'élite. Pour cela, la séparation des « catégories » est non seulement une conséquence, mais elle est désirable, comme ce serait le cas à Paris, qui est toujours le modèle de sociabilité pour Azevedo. Tout « mélange » est à éviter.

En effet, en même temps que les hommes de théâtre et de lettres veulent un théâtre pour toute la nation, une des principales raisons citées pour la décadence de la scène est ce qu'on appelle couramment la « promiscuité des genres ». La critique concerne particulièrement l'organisation des programmes des soirées jusqu'à la fin du XIX^e siècle, qui typiquement comptait avec deux ou trois pièces et mélangeait plusieurs genres dans une même soirée, sans compter des numéros de danse et de musique. En 1891, un certain « A. » se plaint qu'on « représente, par exemple, *O Gran-Galeoto*, la superbe œuvre d'Echegaray » et, ensuite, on « termine le spectacle avec un acte du *Bendegó* ou de *Sarilho*. » Le résultat, selon lui, serait la rotation des spectateurs, puisque « la partie saine du public part tôt, justement quand commence à rentrer l'autre, qui arrive tard. » Il faudrait alors organiser, une expression que nous avons déjà vue, le marché du spectacle : « Comme nous avons des publics pour toutes les pièces, pourquoi ne travaillons-nous pas pour que chaque théâtre se consacre à un seul genre⁴¹² ? » Organisation qui équivaut à une ségrégation, non seulement parce qu'il parle de « partie saine du public », mais aussi parce qu'il soutient que la compagnie qui représente des drames devrait être subventionnée par l'État. D'après Artur Azevedo, le problème est « le public, qui accepte tout, applaudit sans discernement, approuve le bon et le méchant, confond dans les mêmes acclamations César et João Fernandes⁴¹³. »

Le problème reviendrait à une perte de respectabilité des artistes – d'après le dramaturge, « on ne peut pas prendre au sérieux le comédien qui se présente aujourd'hui comme un vieux fou de féerie et, demain, comme un respectable père noble de mélodrame⁴¹⁴. » Mais, surtout, c'est le caractère artistique et le pouvoir de l'événement ou de la compagnie qui mélangent, dans son répertoire, des genres nobles et moins nobles, qui se trouvent compromis. João do Rio, par exemple, critique l'illusion que le passé était mieux. Pour lui, la vérité c'est qu'on « n'a jamais fait de l'art pur. João Caetano annonçait la

⁴¹² *O Tempo*, 14/09/1892. « [...] se representa, por exemplo, *O Gran Galeoto*, a soberba obra de Echegaray, fazendo terminar o espetáculo por um ato do *Bendegó* ou do *Sarilho* [...] a parte sã do público sai cedo, quando justamente começa a entrar a outra, que só vem tarde. [...] já que temos público para todas as peças, porque não trabalharmos no sentido de conseguir que cada teatro se dedique a um único gênero? »

⁴¹³ AZEVEDO A., « 5 de dezembro de 1907, » dans NEVES L., *O Teatro...*, *op. cit.*, p. 646. « [...] o público, aceitando tudo a torto e a direito, aplaudindo sem discernimento, fazendo boa cara ao bom e ao mau, confundindo nas mesmas aclamações César e João Fernandes [...] »

⁴¹⁴ AZEVEDO A., « 28 de fevereiro de 1895, » dans *Ibid.*, p. 139. « Não pode ser tomado a sério o ator que hoje se apresenta em público representando um xexé de mágica e amanhã um pai nobre de melodrama. »

conclusion d'un spectacle, dans lequel Shakespeare était représenté, avec une "samba dansée par toute la compagnie". Furtado Coelho présentait une pièce fine entre deux dramalhães⁴¹⁵. » Et cette samba est souvent citée par les générations postérieures comme une tache dans la trajectoire de João Caetano. Artur Azevedo, en réponse à cette « injustice » commise par un chroniqueur d'un autre journal, prend la défense du Talma brésilien :

Notre artiste n'a jamais dansé la samba. Le fait de cette annonce « À la fin du spectacle, une samba sera dansée par toute la compagnie, » ne veut pas dire que João Caetano, Ludovina ou Estela l'auraient dansée. Le public, en lisant : « par toute la compagnie, » faisait ce que n'a pas fait le collègue : il faisait exception mentalement de João Caetano et d'autres. Aujourd'hui encore, les annonces de nos théâtres utilisent la formule : « Toute la compagnie prend part », même quand il y a des artistes qui ne participent pas à la pièce annoncée. [...]

Faire d'une samba, ou du *Meirinho e a pobre* et d'autres bêtises équivalentes un prolongement d'*Othello*, bien que la profanation commençât déjà par l'*Othello* de Ducis et Magalhães lui-même, est une concession que João Caetano ne devrait pas avoir faite au public, mais rendons au grand artiste brésilien la justice – au moins celle-là – de ne pas croire qu'il dansait la samba après *Othello*, même parce que, matériellement, cela aurait été impossible, étant donné que le rôle du maure de Venice, même modifié par cette signature, est l'un des plus fatigants connus.

Pourquoi rabaisser João Caetano⁴¹⁶ ?^[394]

L'argument principal souligne que la spécialisation des lieux et des compagnies serait bénéfique à tous. Pour Luiz de Castro (fils), un tel aménagement serait favorable à tout le monde, non seulement aux artistes, qui pourraient « faire des progrès en cultivant, chacun pour soi, le genre le plus adapté à ses prédispositions physiques et à son ressenti moral, » mais « aussi à l'art et également au public, qui verrait chaque artiste dans son genre particulier⁴¹⁷. » Artur Azevedo, commentant des spectacles de cirque dans le São Pedro, trouve que « c'est l'intérêt même des artistes » de ne pas quitter le chapiteau. Il utilise l'exemple du cirque Spinelli qui, selon lui « a créé des racines au Mangue, parce que le public ne le laisse pas partir, et il paraît qu'il a déjà loué pour dix ans le terrain où se trouve le cirque, » tandis que « la compagnie Frank Brown n'a rien fait dernièrement au São Pedro. » Mais le dramaturge ne cache pas sa préoccupation concernant la désacralisation de l'espace : « Les spectacles de

⁴¹⁵ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, op. cit., v. II, p. 146. « Nunca se fez arte pura. João Caetano anunciava a conclusão de um espetáculo, em que se representava Shakespeare, com um "samba dançado por toda a companhia". Furtado Coelho apresentava uma peça fina entre dois dramalhães. »

⁴¹⁶ AZEVEDO A., « 28 de fevereiro de 1895, » dans NEVES L., *O Teatro...i*, op. cit., p. 579.

⁴¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 15/02/1896. « [...] também a arte e igualmente o público que veria cada artista no seu gênero peculiar. [...] progressos que eles poderiam fazer cultivando, cada um por sí, um gênero que se compadeceste mais com as suas predisposições físicas e o seu sentir moral. »

ce genre ne doivent pas avoir lieu dans un théâtre de traditions dramatiques très respectables⁴¹⁸. »

Les critiques concernant la « promiscuité des genres » reviennent, certes, à une préoccupation au sujet de l'organisation du milieu théâtral, c'est-à-dire à trouver un arrangement de manière à ce que tous les intérêts soient pris en compte et que la compétition ne détruise par les efforts collectifs pour la construction du théâtre national. Mais elles sont aussi une manière de marquer une position, de créer un marché protégé, et elles expriment une volonté de la part de l'élite de la société du spectacle d'entretenir un entre-soi sous la protection de l'élite économique et sociale.

Retournons à l'annexe 20. En 1890, il y a un seul drame parmi les dix pièces les plus jouées – c'est, en fait, le seul drame pour les quatre années dont nous avons reconstitué la programmation – avec 50 représentations. Cette présence est assez surprenante, à première vue, non seulement parce qu'il s'agit d'un drame, mais aussi parce que c'est une adaptation, avec quelques modifications qui changent sensiblement la signification⁴¹⁹, par Augusto Fábregas (1859-1893), de l'œuvre homonyme d'Eça de Queirós⁴²⁰, un des plus importants romans du naturalisme portugais, alors que ce mouvement littéraire fut presque invisible sur les scènes brésiliennes, englouties par la vogue du théâtre musical. Toutefois, ce succès est en grande partie dû à la polémique, comme le nous voyons à travers les nombreuses lettres de lecteurs publiées dans les journaux à propos de la pièce, ce qui, très probablement était l'objectif, puisque la polémique occasionnée par le roman était bien connue de tous et les annonces des spectacles étaient franchement provocatrices, avec un en-tête où on lisait « pièce anticléricale »⁴²¹. L'adaptation a même généré une réponse dramaturgique, un « à-propos », une scène comique intitulée *A Prisão do Padre Amaro*, par le journaliste portugais João Campos Navarro de Andrade (1853-1891), mise en scène dans le *Recreio Dramático* par la troupe dirigée par Dias Braga (1846-1910). Le succès de la parodie est tel que, dans les annonces publiées dans les journaux, son titre apparaît en plus grand que celui de la pièce

⁴¹⁸ AZEVEDO A., « 5 de dezembro de 1907, » dans NEVES L., *O Teatro..., op. cit.*, p. 646. « [...] os espetáculos desse gênero não devem ser dados num teatro de tradições dramáticas muito respeitáveis [...] os próprios interesses desses artistas os aconselham a que não deixem o circo [...] criou raízes no Mangue, porque o público não o deixa de lá sair, e até consta que já arrendou por dez anos o terreno em que se acha o circo [...] a companhia Frank Brown ultimamente nada fez no São Pedro. »

⁴¹⁹ ARMANI D., « A recepção de *O Crime do Padre Amaro* no Brasil do século XIX, » *Nau Literária*, 8-2, 2012.

⁴²⁰ Pour la réception d'Eça de Queirós au Brésil, voir FARO A., *Eça e o Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977. Pour la relation de l'auteur avec le théâtre, voir REBELLO L., « Eça no teatro, o teatro em Eça, » *Sinais de Cena*, 11, 2009, p. 121-30.

⁴²¹ La représentation de la pièce avait déjà été interdite quatre fois par la censure dans les années 1880. Lors qu'elle fut publiée, en 1884, Augusto Fábregas fait savoir par les journaux que c'était le même texte que le texte censuré, ce qui montre un usage conscient du scandale pour susciter la curiosité. (SOUZA S., « "Um atentado à liberdade de pensamento": censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897), » *Tempo*, 23-1, 2017, p. 54-55.)

principale de la soirée. C'est un exemple de la façon dont la polémique et l'autocitation sont des outils pour réveiller l'intérêt du public.

La pièce de Fábregas fut mise en scène dans le petit théâtre Lucinda, par la troupe de Furtado Coelho, un des comédiens et directeurs de troupe les plus respectés de l'époque, nous l'avons vu. Si nous notons que le directeur essaie de donner un espace au théâtre sérieux, le répertoire de la compagnie est assez éclectique, sans compter les numéros de chansons qui clôturaient les spectacles. Le deuxième plus grand succès de la compagnie est un vaudeville, *Os Ratazanas*, de Navarro de Andrade, l'auteur de la parodie d'*O Crime do Padre Amaro*, et musique de Furtado Coelho lui-même, qui obtient 46 représentations. Le même auteur a écrit un autre vaudeville, *As mulheres são o diabo* [*Les femmes sont le diable*] (19 représentations) et *Os mistérios do convento* [*Les mystères du couvent*] (23 représentations), un mélodrame qui compte avec de nombreuses de scènes scandaleuses, amours interdits, le père qui oblige sa fille à se marier contre sa volonté, des jalousies qui finissent en cruels supplices infligés à une jeune novice, et un plan d'assassinat qui est contrarié par la Mère supérieure, qui donne sa vie pour sauver son amour, le frère Angelo. En outre, citons la comédie en vers d'Echegaray, *Meterse a redentor* et au moins trois drames patriotiques. Deux « brésiliens » : *Morrer pela pátria* (11 représentations) et *De 13 de maio a 15 de novembro* (10 représentations), les deux de Furtado Coelho ; et un « portugais » de Navarro de Andrade, *Às armas pela pátria*, dont la première avait eu lieu au Fênix Dramática, par la compagnie de César de Lacerda (1829-1903), avant d'intégrer le répertoire de celle de Furtado Coelho (13 représentations, pour un total de 32).

L'exemple de la troupe de Furtado Coelho est intéressant parce qu'il s'agit d'un des paladins importants du théâtre national, un des rares cas issus des couches supérieures de la société et quelqu'un qui avait indéniablement des velléités artistiques, qu'il n'arrive toutefois pas à réaliser pleinement, comme nous l'avons déjà vu. Par la programmation du théâtre, occupé par la même troupe toute l'année, nous voyons que les genres les plus prises – « drames et pièces » – sont majoritaires, mais des concessions sont faites, puisqu'ils sont loin d'être absolus et une bonne partie du répertoire est composée de comédies et de vaudevilles. Sans compter que quelques « pièces » peuvent bien être des comédies. Et même parmi les drames, nous voyons les conditions pour qu'une pièce dramatique obtienne du succès, même assez relatif : soit il s'agit d'un *dramalhão*, soit la pièce provoque de la polémique, soit elle explore le nationalisme latent à cause d'événements récents – la proclamation de la République au Brésil ou l'ultimatum britannique –, ce qui, d'ailleurs, semble plus efficace pour attirer les immigrants portugais que le public brésilien.

Si nous voyons les représentations des principales compagnies à Rio de Janeiro en 1890 (Tableau 19), nous notons que le répertoire de celle de Furtado Coelho est le moins diversifié. Certes, les levers de rideau de la compagnie de Guilherme da Silveira comptent, proportionnellement, autant de féeries que la troupe du Lucinda a de drames et de pièces. Toutefois, cet imprésario a obtenu deux des trois plus grands succès de l'année, avec deux féeries – *O Gato Preto* (117 représentations) et *La poule aux œufs d'or* (58). La compagnie de Dias Braga, la plus productive de la saison, représente presque autant de pièces déclamées que musicales. Même la troupe de Jacinto Heller, pourtant très associée à la vogue du théâtre musical, compte dans son répertoire une quantité non négligeable de drames et comédies⁴²², qui représentent environ un quart des représentations en 1890.

Tableau 19. Représentations par compagnie théâtrale selon les genres dramatiques.

	Furtado Coelho		Dias Braga		Heller		Guilherme da Silveira	
	Rép.	%	Rép.	%	Rép.	%	Rép.	%
Comédie	39	15%	89	20%	4	3%	27	9%
Drame et pièce	155	60%	114	26%	31	22%	5	2%
Féerie			13	3%	6	4%	177	61%
Opérette			9	2%	82	57%	50	17%
Revue			186	43%		0%	21	7%
Vaudeville	65	25%			16	11%	10	3%
Zarzuela			24	6%	4	3%		
TOTAL	259	100%	435	100%	143	100%	290	1

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*

Or, si la « promiscuité des genres » était un problème, celui-ci semble résolu après la guerre. En observant, en 1920, les trois théâtre cariocas occupés par la même troupe toute l'année, la spécialisation est évidente. Les deux salles qui appartiennent à l'imprésario Paschoal Segreto sur la Praça Tiradentes, le São José et le São Pedro, non seulement se spécialisent dans le théâtre musical, mais en faisant une analyse plus fine, nous observons que la troupe de la première salle joue presque exclusivement des revues, tandis que celle de la seconde présente surtout des opérettes. Le Trianon, nous l'avons déjà dit, avec la Compagnie Alexandre Azevedo, se spécialise dans la comédie.

Cette séparation est accompagnée, bien évidemment, d'une hiérarchisation, le Trianon apparaissant alors comme un théâtre d'élite, tandis que le São José et le São Pedro sont les bastions du théâtre populaire. Toutefois, l'élitisme du Trianon mérite d'être mis en perspective. D'abord, les prix des billets – 5\$000 rs. pour un fauteuil, aussi bien au parterre

⁴²² FERREIRA A., « Jacinto Heller: Repertório de um empresário teatral (1875-1885), » *Letra e Ato*, 6, 2016, p. 28-41.

qu'aux galeries, et 30\$000 rs. pour une loge, pour la soirée du 22 mai – sont certes plus élevés que ceux de la Praça Tiradentes, mais pas trop (1\$000-20\$000 réis, pour la soirée du 18 mars au São Pedro). Mais ils sont, en général, inférieurs à ceux pratiqués pour les spectacles dramatiques au Municipal. Pour la compagnie portugaise du Théâtre national ou celle du comédien Félix Huguenet, les prix pour un fauteuil, pour les spectacles d'abonnement, commençaient à 4\$000 réis (galeries) et allaient jusqu'à 13\$000 réis (parterre), tandis que les loges se situaient entre 30\$000 et 80\$000 réis. Enfin, les spectacles lyriques dans le théâtre officiel étaient les plus chers, les fauteuils les moins chers coûtant 8\$000 réis pour une soirée d'abonnement et les meilleures loges, 200\$000 réis. Encore une fois, le panorama est très différent de ce que nous observons en 1890, quand presque tous les billets, pour tous les théâtres, se situaient dans une fourchette entre 1\$000 et 12\$000 réis ou, au maximum, 15\$000. Les seules exceptions, cette année-là, sont quelques spectacles-bénéfice de quelques artistes favoris du public, ceux de la compagnie italienne d'Ermette Novelli, dont les loges les plus chères allaient jusqu'à 20\$000 réis., et ceux de la compagnie de Jean Coquelin et d'une troupe d'opéra-comique anglaise (2\$000-40\$000). En 1890, nous n'avons pas de troupes d'opéra à Rio de Janeiro, mais les entrées pour assister à la compagnie lyrique qui se présente au São José, de São Paulo, restent dans la fourchette entre 2\$000 et 40\$000 réis.

Nous voyons, donc, que les prix des billets au Trianon se situaient entre ceux des théâtres plus franchement populaires de la Praça Tiradentes et les spectacles dramatiques du Municipal, mais très loin des prix pratiqués pour les spectacles lyriques. Nous pouvons imaginer que les prix des billets les meilleur marché mais relativement élevés étaient un blocage pour les plus petites bourses, mais il ne s'agit pas d'une valeur exorbitante : 5\$000, c'était un peu moins que le salaire journalier moyen d'un ouvrier homme⁴²³. En outre, d'autres contraintes, que nous avons déjà évoquées, peuvent peser sur l'exclusion de certains secteurs de la société. Toutefois, nous avons d'autres commentaires qui soulignent que le Trianon n'avait pas des spectateurs aussi élitisés que le Municipal. Certes, il est fréquenté par un « public trop fin pour aller assister aux revues usées⁴²⁴ » de la Praça Tiradentes, mais qui est aussi « conscient de sa pauvreté et de son incompatibilité avec les splendeurs de la salle opale et rose » du Municipal, et qui cherchait un « théâtre plus petit, léger, simple, accueillant, offrant confort, franchise et bien-être au *paletot* de l'homme de travail⁴²⁵. »

⁴²³ PENA M. et E. LIMA, « Lutas ilusórias: a mulher na política operária na Primeira República, » dans BARROSO C. et A. COSTA (éd.), *Mulher, mulheres*, São Paulo, Cortez, 1983, p. 20-22

⁴²⁴ *Gazeta de Notícias*, 27/04/1915. « [...] público fino demais para assistir às gastas revistas [...] »

⁴²⁵ *Jornal do Commercio*, 17/03/1915 dans FERREIRA A., *Teatro Trianon...*, op. cit., p. 227. Italiques dans l'original. « [...] consciente de sua pobreza e incompatibilidade com os esplendores da sala opala e rosa [...] teatro

Peut-être, devons-nous comprendre le Trianon comme un théâtre très probablement fréquenté par l'élite, puisque nous avons des commentaires qui suggèrent que ses auteurs entretenaient des relations avec les bonnes familles cariocas. Mais c'était sans doute un théâtre accessible à un segment beaucoup plus ample de la société, sans lequel le maintien d'une troupe professionnelle nous semble impossible. Peut-être, comme le suggère Adriano de Assis Ferreira⁴²⁶, que le « genre Trianon » devient possible dans les années 1920 grâce à l'affirmation et l'autonomisation de la classe moyenne pendant la Première République, classe qui devient consciente de son identité⁴²⁷ et cherche des marqueurs de distinction sociale.

La résurgence de la comédie de mœurs à partir de la moitié des années 1910 s'insère dans plusieurs processus en cours dans la société brésilienne et à l'intérieur du monde du spectacle. Notamment, l'augmentation et la complexification de la population urbaine demandent des divertissements plus diversifiés, d'une part, ce qui entraîne, d'autre part, une explosion du nombre de spectacles. Ces deux processus produisent ensemble une segmentation de l'offre culturelle, dont le corollaire est la spécialisation des troupes dans un seul genre. La situation semble sans doute très favorable au théâtre brésilien : l'activité théâtrale est très dynamique, elle se remet largement de la chute des premières décennies du régime républicain et surpasse même le rythme de la croissance populationnelle, en même temps que la dramaturgie nationale regagne le terrain perdu face à la dramaturgie étrangère.

Toutefois, cette récupération montre aussi ses limites, puisque, toujours du point de vue de la dramaturgie, elle ne se fait pas avec les genres les plus prisés. Certes, on crée un discours autour du Trianon comme étant un théâtre d'élite, mais nous devons comprendre qu'il s'agit d'une élite dans certaines contraintes qui étaient imposées à la dramaturgie brésilienne. L'exemple de ce théâtre et des projets de Renato Viana montrent la comédie de mœurs et le mélodrame comme les limites dont les réformateurs peuvent rêver. Même pour la Companhia Dramática Nacional de Gomes Cardim, qui avait des ambitions littéraires plus hautes et comptait avec un nombre conséquent de pièces étrangères dans son répertoire, celui-ci s'arrête au Boulevard, avec des auteurs comme Alexandre Bisson et Henry Kistemaekers, au mélodrame de Georges Ohnet ou à l'ancien répertoire réaliste de Victorien Sardou. Et si elle arrive à mettre en scène des auteurs plus avant-gardistes, ceux-ci sont assez périphériques, comme le catalan Santiago Rusiñol (1861-1931). Mais même dans ce cas, le drame que nous trouvons, *La mare* [La mère], est une des œuvres les moins audacieuses de l'auteur, qui plaît

menor, leve, simples, aconchegado, que oferecesse conforto, franqueza e bem estar ao *paletot* do homem de trabalho [...] »

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁴²⁷ CARONE E., *Republica velha: instituicoes e classes sociais*, Sao Paulo, DIFEL, 1972, p. 177.

à la critique plus conservatrice de Barcelone, avant d'essuyer un retentissant échec à Madrid, en 1907⁴²⁸.

Il ne s'agit pas d'une simple transposition des hiérarchies du théâtre européen. Les avant-gardes européennes étaient connues et sujets de débat au Brésil. Le naturalisme, par exemple, anime le débat sur la scène nationale et des hommes de lettres se mobilisent pour acclimater ce mouvement au pays⁴²⁹, mais même la tournée d'Antoine, en 1903, n'arrive pas à fixer le modèle du naturalisme sur les scènes locales. Rio de Janeiro et São Paulo ont reçu d'autres importants noms de la rénovation du théâtre européen, comme Lugné-Poe et Pirandello, sans pour autant changer les habitudes de la scène brésilienne.

Le répertoire le plus progressiste du théâtre européen est représenté presque exclusivement par les troupes étrangères en tournée. Ibsen apparaît en scène à Rio de Janeiro, pour la première fois, en 1895, pendant la tournée de la troupe du comédien italien Ermete Novelli (1851-1919). Ensuite, jusqu'aux années 1930, le dramaturge norvégien anime les débats esthétiques et réapparaît plusieurs fois sur les planches cariocas et paulistas, mais ce sont toujours les troupes européennes qui le jouent⁴³⁰. Également, pour August Strindberg, nous trouvons des commentaires sur ses œuvres depuis les années 1890, soit dans des articles signés par des hommes de lettres brésiliens, soit dans la reproduction d'articles publiés dans la presse du Vieux continent⁴³¹, mais la première représentation a lieu en 1909, avec la pièce *Le Père*, par la troupe du théâtre Príncipe Real, de Lisbonne, pièce qui sera reprise l'année suivante, au Municipal, par la compagnie du théâtre Nacional de Lisbonne. Plus tard, nous trouvons une seule représentation du dramaturge suédois à São Paulo, selon la base de données de Virginia Bessa, toujours *Le Père*, par une troupe allemande, au Municipal de cette ville. Même Maeterlinck, dont l'influence sur quelques auteurs brésiliens, comme Roberto Gomes et Goulart de Andrade (1881-1936), a déjà été mentionnée, n'apparaît en scène qu'en 1918, à Rio de Janeiro et à São Paulo, grâce à la troupe française d'André Brûlé⁴³². Pirandello, qui attire l'intérêt de quelques modernistes, comme Oswald de Andrade et Menotti del Picchia, arrive à voir une pièce traduite, souvent jouée dans les années 1920, au répertoire de la

⁴²⁸ CASACUBERTA M., *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelone, Abadia de Montserrat, 1997, p. 463-65.

⁴²⁹ FARIA J., « A recepção de Zola e do naturalismo nos palcos brasileiros, » *Estudos Avançados*, 4, 1998, p. 29-41; FARIA J., « Notas sobre o naturalismo teatral no Brasil, » *Luso-Brazilian Review*, 35-2, 1998, p. 19-35.

⁴³⁰ SILVA J., « Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico, » Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade de São Paulo, 2007 ; MONTEIRO V., « A crítica e os dramas de Kenrik Ibsen no Brasil nos anos 1890, » *Anais do SETA*, 3, 2009, p. 941-48; TINI V., « De Sardou a Ibsen: a crise do drama no Brasil nos anos 1890, » *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2017.

⁴³¹ Par exemple, le journal *O Paiz* publie, le 12 mai 1908, une longue analyse des pièces *Le Père* et *Mademoiselle Julie*, par le journaliste portugais Luís da Câmara Reis (1885-1961).

⁴³² MOLIER L., *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*, Thèse em Langue et Littérature française, Universidade de São Paulo, 2006, p. 40.

compagnie de Jaime Costa, mais, sans surprise, il ne s'agit pas d'un de ses travaux de sa phase méta-théâtrale, plus franchement avant-gardiste, mais de la comédie, *À chacun sa vérité* (1917). Toutes les autres pièces pirandelliennes qui voient les feux de la rampe au Brésil, ont été jouées par des troupes italiennes⁴³³.

La même chose peut être dite des grands classiques du théâtre mondial. Molière était une présence constante dans les *Casas de Ópera* du Brésil colonial, il inspira Martins Pena et les traductions de ses pièces y circulaient comme littérature de colportage⁴³⁴. Mais, pendant la Première République, toutes les représentations que nous avons trouvées du dramaturge reviennent à des troupes portugaises, françaises et, plus rarement, italiennes. Shakespeare, également, faisait partie du répertoire de João Caetano – certes, dans l'adaptation de Ducis –, mais, après sa mort, seules les troupes étrangères le mettent en scène, les italiennes en particulier, et cela en dépit du fait qu'il était bien connu des hommes de lettres et qu'il est passé par des réappropriations diverses dans la littérature brésilienne⁴³⁵. Nous pouvons imaginer une évolution semblable à celle observée par Lawrence Levine⁴³⁶ pour le dramaturge anglais aux États-Unis, où Shakespeare passe par un processus de sacralisation qui le retire du répertoire culturel des classes populaires et le consacre comme haute littérature.

En résumé, la résurgence de la dramaturgie brésilienne sur les planches cariocas et paulistas est indéniable, mais elle est incomplète. Si le répertoire national gagne du terrain face à la concurrence outre-Atlantique, les genres qui symboliquement ont plus de valeur aux yeux des contemporains, ceux qui sont discutés par les hommes de lettres, qui sont lus par l'élite intellectuelle et dont les nouvelles des représentations en Europe sont relayées par la presse, restent l'apanage des troupes européennes en tournée. Et ce sont ces compagnies qui

⁴³³ RABETTI B., *Pirandello presente: Traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2021. Voir aussi FABRIS. M. et A. FABRIS, « Presença de Pirandello no Brasil, » dans GUINSBURG, J. (éd.), *Pirandello: do teatro no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 385-405 ; VANNUCCI A., « O ilustre Sr. Pirandello pegou o trem na Central do Brasil, » *Sala Preta*, 17-2, 2017, p. 289-303; COSTA R., « Luigi Pirandello no Brasil: significados teatrais e sociais por meio do diálogo entre arte e sociedade, » *Fênix*, 11-2, 2014.

⁴³⁴ COSTA A., « O surgimento do teatro nacional: Martins Pena ilumina Molière nos palcos do século XIX, » *ITINERÁRIOS*, 31, 2010, p. 103-11; LEVIN O., « A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil, » *Artcultura*, 15-27, 2015, p. 181-92; LIMA E., « Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822), » *Urdimento*, 1-8, 2006, p. 73-90.

⁴³⁵ GOMES E., *Shakespeare no Brasil*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1961 ; AZEVEDO E., « Um Shakespeare Ítalo-paulista, » *Pitágoras 500*, 7, 2014, p. 21–41; SCHAEFFER E., « Shakespeare no Brasil, » *Revista de História*, 29-59, 1964, p. 149-54 ; RAUEN M., « As resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil, » *Pitágoras 500*, 7, 2014, p. 04-19 ; O'SHEA J., « Early Shakesporean Stars Performing in Brazilian Skies, » dans KLIMAN B. et R. SANTOS (éd.), *Latin American Shakespeares*, Cranbury, Rosemont, 2005, p. 25-36; TELES A., « Machado de Assis crítico teatral: Ernesto Rossi e as encenações de Shakespeare no Brasil no ano de 1871, » *Estudos Linguísticos*, 40-3, 2011, p. 1842-51; RHINOW D., *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*, Thèse em Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2007.

⁴³⁶ LEVINE L. *Culture d'en haut, culture d'en bas...*, op. cit.

occupent le Théâtre municipal et jouissent, donc, d'une protection indirecte des pouvoirs publics. L'organisation d'une « saison de théâtre national » était quand même prévue dans le contrat de la mairie de Rio de Janeiro avec le concessionnaire du théâtre officiel carioca, qui était toutefois de courte durée. Ces saisons ont été effectivement organisées en 1910, 1912 et 1913, avec une troupe entièrement brésilienne ces deux dernières années et des pièces choisies par une commission de l'ABL. Pourtant, elles éveillent peu d'intérêt et finissent par un échec. Pour la saison de 1912, Mário Nunes raconte que

le résultat pécuniaire a été nul, on a subi des pertes. Le grand public ne s'est pas présenté, les marbres et les bronzes dorés l'effrayaient... L'élite qui a rempli le théâtre lors de la prometteuse *soirée* inaugurale, ne supportant que les spectacles dans des langues qu'ils comprennent à moitié, a diminué à chaque pièce⁴³⁷.^[395]

Et l'année suivante, toujours selon le critique, aurait marqué l'arrêt de mort de toute tentative de se créer un théâtre littéraire de qualité au Brésil :

Et s'est ainsi terminée, mélancoliquement, la seconde tentative de fonder le théâtre brésilien de déclamation d'Eduardo Victorino, qui a toujours rêvé plus de gloire que de profits matériels. Je souligne, dans ce récit, l'entreprise par sa magnitude face aux réalités ambiantes, par le sérieux du propos et par le succès de la démonstration qui a été faite.

Si elle n'a pas grandi et fructifié, c'est parce que, sauf pour les compagnies étrangères, il n'y avait pas encore de public. Personne ne croyait en notre théâtre : le seul, apprécié et applaudi était le *tro-lo-ló*⁴³⁸.^[396]

Or, le problème n'est pas qu'il n'y a pas de public, il existe et assiste aux représentations des troupes européennes, mais pas des troupes brésiliennes. Il s'agit, en fait, d'une double exclusion qui continue à être opérée même après l'essor de la dramaturgie et – nous verrons dans le prochain chapitre – des compagnies nationales dans la seconde moitié des années 1910, puisque aussi bien les comédiens que les dramaturges brésiliens sont exclus de la possibilité de participer au pôle le plus valorisé symboliquement de la production théâtrale : celui-ci est réservé aux étrangers. La position périphérique du pays dans l'ordre culturel mondial, ou dans la « République mondiale des lettres », semble imposer des limites aux ambitions artistiques des hommes de théâtre brésiliens. D'où les efforts qui sont faits pour attirer l'élite, ce qui devient une priorité dans les années 1920. C'est le terrain qui reste à conquérir, en particulier pour une nouvelle génération de dramaturges qui entretient une relation nouvelle avec l'écriture théâtrale.

⁴³⁷ NUNES M., *40 anos de teatro*, vol. I, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956, p. 45.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 48.

Les auteurs : la séparation entre littérature et théâtre.

Certes, virtuellement n'importe quelle personne alphabétisée peut écrire une pièce, et il y a effectivement de nombreux dilettantes, des gens qui n'ont aucune relation professionnelle avec le théâtre et/ou la littérature, comme des médecins, des juges et des hommes politiques, qui publient des textes dramatiques. Pour la plupart, ce sont des drames et des comédies. Toutefois, la production de chaque auteur est assez réduite, normalement une ou deux pièces, une demi-douzaine au maximum, et la plupart ne voient jamais les feux de la rampe. D'autre part, personne ne vit exclusivement de la littérature dramatique : tous, même les auteurs les plus représentés, ont un autre emploi ailleurs. L'exception semble être Claudio de Sousa, qui aurait abandonné la carrière de médecin, en 1913, pour se consacrer exclusivement à la littérature et au théâtre. Toutefois, cela aurait été possible grâce à une bonne situation financière, qui lui permettrait de vivre sans travailler, et non parce qu'il aurait réussi à vivre exclusivement de l'écriture dramatique.

Le premier – et probablement un des seuls – cas de dramaturge qui, effectivement, vit de la littérature dramatique est Gastão Tojeiro, mais il s'agit d'une position à laquelle il ne serait arrivé que dans les années 1940 : c'est à partir de 1942 qu'il « réalise, au Brésil, le miracle de vivre exclusivement de sa plume. [...] Sans l'aide d'emplois publics et de n'importe quelle autre activité⁴³⁹. » Mais c'est une situation qui l'oblige à être un forçat de la plume, comme nous l'avons vu pour Aluísio Azevedo et Coelho Neto quelques décennies auparavant :

Il est commun de trouver Gastão en train d'écrire pour deux ou trois compagnies. Il n'y a pas de temps pour attendre que la pièce soit complètement finie. Dès qu'il finit un acte, celui-ci est tout de suite mis en répétition, et après on le harcèle pour obtenir les deux autres le plus vite possible⁴⁴⁰.^[397]

De ce point de vue, peu de chose a changé entre la génération des années 1890 et 1900 et celle dont l'essor se situe à partir de la seconde moitié des années 1910. Mais nous observons quelques évolutions et pouvons entrevoir quelques dynamiques à partir des trajectoires esquissées des dramaturges, même si une analyse plus fine des divers groupes qui se forment est très difficile à cause du manque presque total d'études biographiques sur ces personnages.

⁴³⁹ *Comoedia*, n° 6, 04 et 05/1947. « [...] realiza, no Brasil, o milagre de viver exclusivamente à custa de sua pena. [...] Sem a ajuda de empregos públicos e sem o amparo de qualquer outra atividade. »

⁴⁴⁰ *Ibid.*

Tout d'abord, l'évolution la plus importante pour notre discussion est une tendance à la spécialisation du travail d'écriture dramatique. Nous voyons⁴⁴¹ (Annexe 22.1) que, les auteurs de la génération d'Artur Azevedo et Coelho Neto s'exerçaient dans plusieurs genres. D'une part, tous sauf un ont écrit des comédies et la plupart ont écrit des drames, aussi. D'autre part, sauf pour Vicente Reis, pour tous ceux qui ont écrit pour le théâtre musical, nous trouvons aussi des drames et des comédies.

D'un autre côté, après la Guerre, ceux qui écrivent pour le théâtre de revue et des comédies de mœurs n'écrivent presque pas de drames, à l'exception de Gastão Tojeiro, dont les drames s'insèrent toutefois dans la catégorie des drames policiers ou sont des pièces patriotiques portugaises (voir Annexe 22.2). Les pièces « sérieuses » – les drames, ainsi que les « hautes » comédies – sont surtout l'œuvre d'auteurs plus proches du milieu littéraire que du quotidien de la scène. L'exception est Renato Viana, qui, comme nous l'avons vu, prend à sa charge la mission de régénérer le théâtre brésilien, ce qui semble être parallèle à un projet d'ascension sociale. Ce sont eux-aussi qui écrivent les pièces qui sont jouées lors des « saisons de théâtre national » du théâtre Municipal de Rio de Janeiro. Issus des milieux sociaux les plus favorisés par rapport aux autres groupes, ils occupent aussi les postes les plus prestigieux : la quantité de professeurs dans ce groupe est particulièrement. Ils ne se consacrent presque pas au théâtre musical, et quand ils le font, ils écrivent pour des compagnies qui ont des propositions élitistes explicites, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Bref, ils sont sans doute ceux qui jouissent de plus de légitimité littéraire à l'époque et qui sont les plus proches de la canonisation pour l'historiographie littéraire : sans faire forcément partie du premier échelon du canon littéraire national, ils sont sans doute les plus cités par les histoires de la littérature brésilienne. Ce qui ne veut pas dire qu'ils sont les personnages les plus importants du théâtre de l'époque : au contraire, nous voyons qu'ils écrivent très peu et ses pièces sont celles qui semblent atteindre le moins la scène et, quand ils arrivent à se faire jouer, elles restent très peu de temps à l'affiche. Par ailleurs, leur production dramatique est une œuvre de maturité : le plus souvent, ils commencent à écrire relativement tard pour le théâtre ou, du moins, la période la plus féconde de leur production dramatique se situe à un stade déjà bien avancé de leur vie. Plusieurs signes indiquent une pratique proche d'un certain dilettantisme et dénotent une pratique plutôt désintéressée de l'écriture théâtrale. En effet, sauf pour Óscar Lopes et João do Rio, comme critiques, nous ne trouvons pas les autres auteurs particulièrement impliqués dans une militance pour le théâtre national.

⁴⁴¹ Les données concernent les auteurs pour lesquels nous avons été capables d'élaborer une liste (presque) exhaustive des pièces. Plusieurs des auteurs parmi les plus populaires de l'époque ne se trouvent pas dans nos listes, faute de données biographiques suffisantes.

D'autre part, les auteurs qui écrivent pour le théâtre musical, ont des origines sociales beaucoup plus diverses, avec une tendance à se concentrer autour des strates moyennes de la société. Nous y trouvons aussi bien quelqu'un comme Cardoso de Meneses, dont le père possédait le titre de baron et était proche de D. Pedro II, qu'Alfredo Breda, qui était barbier, profession qu'il a exercée pendant toute sa vie. Surtout, ces groupes d'écrivains qui sont les plus proches d'une pratique professionnelle de la dramaturgie sont composés majoritairement par de petits fonctionnaires et de journalistes de moindre prestige – pas des chroniqueurs célèbres comme Artur Azevedo, João do Rio et Óscar Lopes, mais le reporter policier Carlos Bettencourt (1888-1941)⁴⁴².

C'est un profil proche des dramaturges qui participent à la résurgence de la comédie de mœurs, avec quelques différences notables. Tout d'abord, nous notons une nette domination des cariocas – ou de personnes issues de la voisine Niterói – dans le théâtre musical. Une bonne idée de recherche, qui sans doute nous éclairerait beaucoup sur le fonctionnement et la pratique du théâtre musical de l'époque, serait les réseaux de sociabilité de ces personnages, qui semblent composer, autour du théâtre de revue, une sphère plus ou moins close, avec ses propres codes de sociabilité, qui compte aussi avec la presse, les comédiens, les agents et les imprésarios, ainsi que l'industrie phonographique naissante. Puis, l'analyse de l'âge de l'auteur à la publication ou à la première de la pièce, montre que les auteurs de comédies commencent à écrire sensiblement plus tard par rapport aussi bien à la génération précédente qu'aux auteurs du théâtre musical ou, du moins, leurs périodes les plus prolifiques se situent à un moment déjà avancé de leur vie. Enfin, nous observons que ces deux groupes d'auteurs écrivent beaucoup plus, aussi bien par rapport à la génération précédente qu'aux auteurs « littéraires », et les auteurs du théâtre de revue, en particulier, écrivent le plus souvent en collaboration.

Nous le répétons : toute conclusion à partir de ces données serait assez hasardeuse à cause du manque d'études biographiques sur ces personnages, en particulier pour les auteurs de comédies et, plus encore, pour ceux du théâtre de revue, études qui nous permettraient de mieux comprendre leurs choix et leurs stratégies. Toutefois, nous pouvons entrevoir la formation de groupes avec des caractéristiques sociologiques certes floues, mais qui établissent une norme. À cela correspond une modalité d'engagement dans l'écriture théâtrale : à une pratique franchement élitiste des écrivains littéraires, correspond une production évidemment préoccupée de répondre au besoin du théâtre de revue, qui, de plus en

⁴⁴² Ce qui a été noté par GOMES T., « Representando a Cidade: *Agüenta, Felipe!* e o Rio de Janeiro dos anos 1920, » *LPH Revista de História*, 13-13, 2003, p. 91-109.

plus, assume la caractéristique d'une industrie, tandis que le « genre Trianon » semble se situer à mi-chemin entre les deux.

Et ces auteurs semblent correspondre à une division du marché lui-même du spectacle local, alors que la « promiscuité des genres » semble être un problème du passé. D'une part, quelques initiatives gouvernementales comme les saisons de théâtre national du Municipal du Rio de Janeiro et la *Comédia Brasileira* fondée pour le centenaire de l'indépendance en 1922, ou le *Companhia Dramática Nacional* de Gomes Cardim, qui comptaient avec l'appui de l'élite paulista, semblent créer un espace très réduit pour la représentation d'une dramaturgie à prétentions littéraires qui, toutefois, ne semble exister que grâce à ces appuis externes et est incapable de produire une continuité. D'autre part, le théâtre de revue adopte une organisation plus industrielle. C'est le système des « théâtre par sessions » qui s'impose dans les années 1910. Il s'agit d'une réponse au cinéma, une tentative de reproduire la rapidité du langage cinématographique en scène : pièces courtes, d'une heure et quinze minutes, qui sont jouées trois fois par soirée, voire quatre les dimanches et jours fériés avec l'addition d'une matinée, ce qui crée une demande d'auteurs professionnelles qui dominent une technique particulière de l'écriture théâtrale⁴⁴³.

Et il est piquant de constater que le principal responsable de cette réorganisation du secteur est l'immigré italien Paschoal Segreto. Alors que les anciens directeurs de troupe du XIX^e siècle étaient presque toujours des personnages qui ont fait carrière dans le monde du spectacle, le plus souvent comme comédiens, comme c'était le cas de Dias Braga, Furtado Coelho, Guilherme da Silveira et Jacintho Heller, Segreto a un parcours extérieur au milieu théâtral : d'abord impliqué dans le jeu de hasard illégal, ce qui lui vaut quelques passages par la police, il construit ensuite un empire dans le secteur des divertissements urbains, avec cinémas, parcs et music-halls, avant de commencer à investir dans le théâtre⁴⁴⁴. L'important, pour notre propos, c'est que un nouveau rapport avec la scène apparaît : tandis que les troupes dirigées par des ex-comédiens ou par le premier comédien de la troupe essayaient de jongler entre l'impératif de plaire au public et des préoccupations artistiques, les entreprises de l'« industriel » Paschoal Segreto affichaient sans complexe leur but d'uniquement divertir le public.

⁴⁴³ CHIARADIA F., « Em revista o teatro ligeiro: os 'autores-ensaiadores' e o 'teatro por sessões' na companhia do Teatro São José, » *Sala Preta*, 3, 2003, p. 153-63.

⁴⁴⁴ MARTINS W., *Paschoal Segreto: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*, Rio de Janeiro, Autografia, 2014.

Nous voyons donc que la « crise » du théâtre n'est pas laissée sans réponse. Les transformations subies par la scène brésilienne sont nombreuses, partent d'acteurs lucides de leurs actions et correspondent à une conscience diffuse qu'il faut adapter le théâtre à son temps. Elles touchent plusieurs niveaux du monde du spectacle local : l'esthétique, l'organisation économique, les comédiens, les auteurs, les lieux de spectacle, la dramaturgie, la critique... S'il n'y pas une avant-garde organisée, il y a quand même des efforts de la part des acteurs engagés dans la scène locale pour moderniser le théâtre. Toutefois, cette nécessité ressentie de transformer le milieu théâtral n'est pas une préoccupation d'ordre primordialement esthétique. Il s'agit de donner un nouveau sens social au théâtre alors que les transformations économiques et urbaines, ainsi que le marché des divertissements urbains, avec le développement du cinéma, en particulier, bouleversent les codes sur lesquels avait été construit tout un discours au XIX^e siècle sur l'importance des arts scéniques pour la nation.

Toutefois, les efforts qui sont mis en place sont dispersés et correspondent à des attentes diverses des professionnels et des diverses factions du public, alors que la société urbaine se diversifie et se complexifie avec l'explosion démographique et l'industrialisation. En ce sens, les années 1910 et 1920 marquent l'éclatement définitif de l'unité du monde du spectacle : une figure comme Artur Azevedo qui, jusqu'à la première décennie du XX^e siècle, cherchait à trouver des compromis, à créer une cohésion entre des intérêts divers et à se poser comme le leader de tous les professionnels de la scène, semble impossible. Alors que la débat sur la décadence arrivait à la conclusion de la nécessité de trouver une cohésion de groupe, les forces centrifuges semblent plus fortes, et sont représentées, par exemple, par des imprésarios qui vient de l'extérieur du monde du spectacle. Et la rupture n'est pas seulement entre scène et littérature⁴⁴⁵, mais à l'intérieur de chaque profession. À la fin, ce que nous voyons dans les années 1920, c'est la cohabitation de pratiques nouvelles et anciennes, qui s'amalgament de manières diverses dans chaque théâtre, à l'intérieur de chaque troupe, c'est qui n'est pas une exclusivité du théâtre brésilien⁴⁴⁶. Cela est une manifestation d'un théâtre qui cherche sa modernité par tâtonnements, une modernité qui n'est pas donnée à priori, mais qui doit être construite.

Mais cela n'est possible que parce que les deux dernières décennies de la Première République sont très dynamiques pour le milieu théâtral local, grâce à une explosion du nombre de spectacles et, surtout, à la récupération du marché par le théâtre brésilien, alors que le théâtre étranger et français, en particulier, recule. Cependant, cette récupération est

⁴⁴⁵ SANTOS P., *Raízes do drama moderno brasileiro...*, *op. cit.*

⁴⁴⁶ CHARLE C., *Théâtres em capitales...*, *op. cit.*

incomplète, puisque les spectacles étrangers jouissent toujours d'une haute estime symbolique et occupent les positions les plus prestigieuses de l'offre de spectacles locale, une position à que le théâtre brésilien semble avoir du mal à conquérir. Ainsi, pour terminer cette thèse, nous passons au dernier chapitre, où nous aborderons les relations du Brésil avec le monde.

Chapitre 6 – Le Brésil et le monde

Mais quelle est la raison de cette soudaine expansion de l'activité théâtrale et, en particulier, de sa nationalisation ? Pourquoi cela se passe-t-il à ce moment précis ? L'état actuel des études ne nous autorise pas à donner une réponse définitive. Toutefois, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'une convergence de plusieurs facteurs.

Une organisation plus industrielle des entreprises est peut-être une des raisons. Toutefois, en ce qui concerne l'aspect administratif des compagnies, seuls les théâtres de Paschoal Segreto ont été étudiés en profondeur. Nous ne connaissons pas, par exemple, la nature de la relation de Jácomo Rosário Staffa, le propriétaire du Trianon, avec les troupes qui jouaient dans son théâtre. Son parcours garde de nombreuses similitudes avec celui de Segreto : immigrant italien, il se consacrait au jeu de hasard illégal avant de commencer à investir dans le cinéma et, enfin, dans le théâtre¹. Mais, quand nous voyons les annonces des spectacles dans les journaux, celles des théâtres de Paschoal Segreto soulignaient toujours – c'était la première ligne après l'en-tête avec le nom du théâtre – que c'était l'entreprise de l'imprésario italien. En revanche, les annonces du Trianon comptaient seulement avec un encadré, à côté du nom du théâtre, dans lequel il était écrit « Propriété : JR Staffa ». Aucune référence à une entreprise ni à son propriétaire n'était faite. Cela peut suggérer que les compagnies qui se consacraient à la comédie de mœurs gardaient une organisation administrative plus proche des anciennes troupes du XIX^e siècle, avec le premier acteur comme directeur de la troupe, ou un ancien comédien, qui dirigeait la partie administrative de la compagnie.

Un deuxième élément qui peut aider à expliquer cet essor dramatique national est l'organisation des droits d'auteur. Il s'agit d'une ancienne revendication des hommes de lettres² ; c'est à partir des premières décennies de la République que nous avons les premiers accords internationaux – comme la Convention de Berne (1886, à laquelle le Brésil adhère en 1922), le Congrès sud-américain en Uruguay (1889), la Convention Panaméricaine (1906, promulguée en 1911), parmi d'autres – ainsi que les premières lois concernant les droits des auteurs sur leurs œuvres, en particulier le Code civil de 1916³. Il est bien possible que les

¹ GONZAGA A., « Parisiense: cinema na Avenida Central, » *Filme e Cultura*, 47, 1986, p. 34-36.

² ROZEAUX S., « La mobilisation transatlantique des hommes de lettres en faveur de la reconnaissance du droit d'auteur au Brésil, 1851-1898, » *Le Mouvement Social*, 258-1, 2017, p. 49-66.

³ CAVALHEIRO R., « História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo, » *Cadernos de Direito*, 1-1, 2001, p. 209-20 ; PIMENTA E., « O histórico legislativo dos Direitos Autorais no Brasil, » *Rede de Direito Digital, Intelectual & Sociedade*, 1-2, 2021, p. 53-81; PIZZOL R., « Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do

divers instruments juridiques mis en place à cette époque aient rendu plus difficiles la contrefaçon et l'usage sans autorisation de pièces françaises, italiennes et portugaises, obligeant imprésarios et directeurs de troupe à obtenir leurs textes auprès des dramaturges locaux. Toutefois, nous n'avons aucune étude extensive sur la consolidation et l'application des droits d'auteur, en particulier pour le théâtre, à cette époque. Pour cette raison, nous ne pouvons pas aller au-delà de l'hypothèse.

Cependant, un événement a sans doute un rôle important, ce qui est reconnu par les contemporains : la Première Guerre mondiale. Le conflit en Europe aurait rendu les tournées plus difficiles, ce qui aurait permis aux troupes brésiliennes de réoccuper l'espace laissé vide par les artistes étrangers.

Ainsi, nous donnons continuation à notre argumentation sur les transformations du théâtre brésilien dans les années 1910 et 1920, cette fois d'un point de vue plutôt thématique, à partir de l'étude des tournées internationales. Dans la première partie, nous allons voir, à partir de l'analyse de ces voyages, comment l'espace mondial est structuré et quelle est la position du Brésil sur ce plan. Ensuite, nous verrons quelles sont les stratégies mises en œuvre par les hommes de théâtre brésiliens face à la domination outre-Atlantique, qui vont de la recherche de partenaires occupant le même rang dans la hiérarchie mondiale (deuxième partie) à une réaction nationaliste (troisième partie). Notre but est de montrer comment des représentations de la nationalité sont construites à partir des relations avec la culture étrangère.

A. Les tournées internationales

Les tournées internationales de troupes théâtrales sont un phénomène sur lequel peu de travaux monographiques ont été écrits jusqu'à présent⁴. Si la circulation de troupes est une réalité plus ancienne à l'échelle nationale ou continentale⁵, c'est à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que le phénomène gagne en ampleur et devient véritablement mondial. Il est possible de citer, comme marque inaugurale de ce processus, le voyage de Rachel (1821-

privilegio conferido pela Lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98, » *Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo*, 113, 2018, p. 309-30.

⁴ DEGLI ESPOSTI P., « Les acteurs en tournée. Les "voyages artistiques" dans la seconde moitié du XIX^e siècle, » *Cahiers de littérature française*, 19,, 2020, p. 73–82.

⁵ MARKOVITS R., *Civiliser l'Europe: politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014 ; LOUVAT-MOLOZAY B. et F. MARCH (éd.), *Les théâtres anglais et français, XVI^e-XVIII^e siècle: contacts, circulation, influences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016 ; PRESTON K., *Opera on the road: traveling opera troupes in the United States, 1825-60*, Urbana, U of Illinois P, 1993.

1858), aux États-Unis, en 1855⁶, qui sera suivi par celui d'Adelaïde Ristori (1822-1906) en 1866⁷.

Certes, les tournées ne seraient pas possibles sans le travail des agents et imprésarios qui lient l'activité théâtrale des deux côtés de l'Atlantique, mais auxquels peu d'études ont été consacrées⁸. Toutefois, traiter cette dimension est au-delà de la portée de cette thèse. Non seulement cela impliquerait forcément un éloignement considérable de notre sujet, mais l'extension même du problème, ainsi que le type de documents et le lourd mais nécessaire travail de recherche et de dépouillement des sources, en font un sujet qui mérite une monographie à lui tout seul. Ainsi, pour rester proche des personnages dont les propos guident notre argumentation, notre intérêt se porte ici sur la perspective des artistes, aussi bien étrangers que locaux, de la société du spectacle qui participent aux voyages ou subissent leurs effets. En fait, pour mieux comprendre les hiérarchies et les effets de domination produits par ces mouvements internationaux, il est intéressant de confronter la perspective des voyageurs avec celle des visités, afin de saisir les divergences et les conflits, mais aussi les convergences et les moments de fraternisation qui créent la conscience d'une communauté artistique globale.

Ici, nous continuons à traiter notre sujet avec les sources sur lesquelles est basée notre argumentation depuis le début de notre thèse, c'est-à-dire les journaux. Mais, pour connaître l'autre point de vue, celui des visiteurs, nous analyserons un autre corpus : les autobiographies des artistes qui ont visité le Brésil en tournée.

Par autobiographie, nous entendons ici tout récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle, qui s'engage à raconter une histoire réelle, fait de sa propre existence, dont la spécificité est l'existence d'un « pacte » qui établit une *identité de nom* entre auteur, narrateur et personnage⁹. En ce sens, nous ne ferons pas de distinction entre « autobiographie », « souvenirs » ou « mémoires ». Bien sûr, une telle définition pragmatique pose des problèmes concernant les aspects idéologiques du texte, et ignorer la construction du récit et ses aspects

⁶ CHERY J., *Mademoiselle Rachel en Amérique, 1855-1856: recueil et impressions par Monsieur Chéry de la Comédie-Française*, éd. Anne Martin-Fugier, Paris, Mercure de France, 2008 ; MARTIN-FUGIER A., « Rachel en Amérique (1855-1856) », dans YON J. (éd.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008, p. 219-29 ; CHEVALLEY S., *Rachel: "J'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu"*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

⁷ SIMONCINI F., « La consécration d'Adelaïde Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité (1866-1868) », *Cahiers de littérature française*, 19, 2020, p. 83-100,

⁸ CORBIERE L., *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, Thèse en Histoire moderne et contemporaine, Université de Lille, 2018 ; CORBIERE L., « Les Strakosch, les Maretzek et les Grau : imprésarios moraves à New York », *Transatlantic Cultures*, 2019, <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/les-strakosch-les-maretzek-et-les-grau-impresarios-moraves-a-new-york#>.

⁹ LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975., p. 13-46.

formels peut sembler une attitude naïve et acritique. Toutefois, il s'agit ici moins d'une démarche de déconstruction que de comparaison et de confrontation : notre but est d'observer les différentes significations des tournées pour les comédiens qui voyagent et pour d'autres qui subissent les effets de ce phénomène. Au cœur de ces récits, se trouve la présentation d'une identité, sans doute problématique, et le repérage de celle-ci et de ses marques est une préoccupation principale de cette section¹⁰.

Les compagnies étrangères : les raisons du départ

La première question à se poser est : pourquoi les compagnies européennes partent-elles, particulièrement en Amérique ? La réponse est, en partie, simple : elles cherchaient de l'argent. Si la concurrence dans leur pays d'origine peut s'avérer difficile, des artistes et des imprésarios peuvent être tentés de chercher ailleurs des gains qu'ils ne parviennent pas à obtenir chez eux. La comédienne portugaise Adelina Abranches, racontant sa première visite au Brésil quand elle avait 19 ans, dit que « les compagnies portugaises jouissaient à cette époque d'un incontestable prestige. Les théâtres se remplissaient et les artistes étaient tellement chéris, qu'ils en rapportaient toujours une abondante récolte de bons cadeaux en or, en brillants et en argent fin¹¹. » António Pinheiro dit qu'il allait au Brésil « gagner quelques maigres sous pour solder [ses] déséquilibres financiers¹². » Sacha Guitry (1885-1957) raconte que son père, Lucien Guitry (1860-1925), accepta de jouer en Amérique du Sud uniquement parce que cela représentait l'opportunité de construire, en France, une maison pour sa famille, grâce au « succès que le public de ces pays lointains réservait à celui qui représentait aux yeux du monde l'art dramatique français¹³. »

Cependant quelques acteurs, épris d'une vision romantique de la figure de l'*artiste*, cherchent aussi à trouver un équilibre entre aspirations artistiques et financières. Ernesto Rossi (1827-1896) essaie de répondre à des doutes sur la compatibilité entre génie artistique et affaires : s'il reconnaît que, pour un artiste, « l'amour excessif pour le gain peut être fatal à son talent, à son génie, » il trouve, quand même, que cette ambition est légitime quand elle est « accompagnée du désir d'acquérir une plus grande célébrité pour son nom¹⁴. » De manière

¹⁰ LEJEUNE P., *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, .p. 20-21

¹¹ ABRANCHES A., *Memórias de Adelina Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1947, p. 93. « As companhias portuguesas gozavam nessa época de incontestável prestígio. Os teatros enchiam-se e os artistas eram tão queridos, que traziam sempre de lá farta colheita de bons presentes de oiro, brilhantes e pratos de lei. »

¹² PINHEIRO António, *Ossos do officio*, Lisboa, Liv. Bordalo, 1912, p. 89. « [...] ganhar uns magros cobres para saldar os meus desequilíbrios financeiros. »

¹³ GUITRY S., *Lucien Guitry raconté par son fils*, Cannes, Presses de Robaudy, 1953, p. 52.

¹⁴ ROSSI E., *Quarant'anni di vita artistica*, vol I, Firenze, L. Niccolai, 1887, p. 98. « L'amore eccessivo del guadagno può essere mortale al suo talento, al suo genio [...] quando è accompagnato dal desiderio di acquistare maggiore fama al suo nome. »

semblable, André Antoine, dans ses mémoires, parle de sa tournée en Amérique du Sud en 1903 comme de « la consécration suprême et peut-être quelque argent à gagner¹⁵. » Mais, dans une conférence donnée dans le théâtre Lírico à Rio de Janeiro, il affirme sa troupe et lui-même sont totalement indifférents aux résultats matériels de l'excursion. Celle-ci serait une entreprise purement intellectuelle, voire éducative, aussi bien pour les visiteurs que pour les spectateurs, comme si la rencontre donnait lieu à un échange : d'un côté, les visiteurs pouvaient mettre à l'épreuve l'universalité de la culture française et de leur propre travail, puisqu'ils avaient l'opportunité de voir se « détacher [des pièces], pendant ces représentations, la partie d'humanité générale qu'elles possèdent, selon l'effet plus ou moins grand qu'elles produisaient sur les auditoire étrangers, » ce qui leur permettrait de voir « plus clairement les choses liées à la tâche que [ils] accompliss[aient] » ; de l'autre côté, le public aurait « un tableau original, sommaire, mais significatif et complet de l'actuelle production dramatique en France » et pourrait apprécier « l'importante évolution théâtrale [...] [qui] se fai[sait] sentir dans la presque totalité de la production dramatique européenne¹⁶. »

Si tous les artistes sont conscients qu'ils sont les porteurs d'une tradition artistique et littéraire nationale, le nationalisme est particulièrement fort dans les tournées des troupes italiennes. Dans le contexte du *Risorgimento*, dans lequel les arts du spectacle participent à la formation d'un cadre médiatique et sentimental qui légitime le mouvement révolutionnaire¹⁷, le voyage était présenté comme une mission patriotique et exploité comme un triomphe du génie péninsulaire¹⁸. Ernesto Rossi dit vouloir faire « un peu de propagande de [son] pays¹⁹, » ce qui trouve un écho dans la presse italienne. Par exemple, l'embarquement de Giovanni Emanuel (1804-1902) pour l'Amérique du Sud, en 1887, mérite toute la première page et la moitié de la deuxième du journal *L'arte drammatica*. Le journaliste y décrit les salutations frénétiques adressées par le public à l'acteur lors de son dernier spectacle à Gênes avant le départ, puis il formule des vœux pour le succès de l'entreprise :

¹⁵ ANTOINE A., *Mes Souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)*, Paris, Grasset, 1928, p. 200.

¹⁶ *Jornal do Commercio*, 11/07/1903. « [...] desprender-se delas no correr d'essas representações, a porção de humanidade geral que elas comportam, conforme a maior ou menor ação que exercessem nos auditórios estrangeiros. [...] enxergarmos um pouco mais claro as coisas que se prendem à tarefa que desempenhamos. [...] um quadro original, sumário, mas significativo e completo da atual produção dramática em França [...] a importante evolução teatral [...] se fez sentir na quase totalidade da produção dramática europeia. »

¹⁷ SORBA C., *Teatri : l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001 ; SORBA C., *Il melodramma della nazione : politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, GLF Laterza, 2015.

¹⁸ VANNUCCI A., « Artistas dramáticos estrangeiros no Brasil, » dans FARIA J. ET J. GUINSBURG (dir.), *História do teatro brasileiro*, v. 1, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 283-285.

¹⁹ ROSSI E., *Quarant'anni...*, op. cit., v. I, p. 306. « [...] un po' di propaganda per il mio paese. »

Là-bas, dans la terre qui a été touchée pour la première fois par un pied italien, le très grand artiste va rappeler à nos frères que l'art de Rossi et de Salvini, l'art italien n'est pas mort.

Va, ô très puissant artiste, et qu'au moins on sache dans ces lointains pays que, si l'Italie est humiliée à cause des fautes des autres, elle est toujours la reine de l'art ; va et vaincs, et montre que, dans cette vieille Europe, l'art se transforme, mais il ne meurt pas²⁰.^[398]

Nous voyons alors que les tournées, du point de vue des artistes, ne peuvent pas être abordées exclusivement sous leur aspect financier immédiat. Parce que le départ, le voyage et le retour sont des événements très médiatisés, nous devons prendre en compte aussi les retombées que les artistes recueillent dans leurs pays d'origine. La consécration est un élément important, et la critique brésilienne semble être consciente de ce pouvoir – un journaliste en arrive à affirmer que les « artistes étrangers ont deux phases dans leur carrière : l'une dans leur patrie et des tournées mondiales, l'autre, bien différente, celle de leur séjour à Rio, d'autant plus que beaucoup d'artistes, aujourd'hui renommés, ont d'abord été consacrés par le public à Rio²¹. »

Mais ces retombées sont variables selon les nationalités. On note que les artistes italiens ont tendance à donner beaucoup plus d'importance aux tournées que les artistes français. Janine Menet-Genty souligne le rôle des voyages internationaux dans les carrières des comédiens transalpins : dans un pays sans véritable capitale culturelle, triompher à l'étranger devient particulièrement important. En outre, alors que les troupes sédentaires y sont rares et que la règle, pour la plupart des comédiens, est une carrière itinérante, les tournées à l'étranger apparaissent comme une extension des circuits internes à la péninsule et la carrière internationale est la prolongation logique de la carrière nationale²². L'auteure cite Virginia Reiter (1862-1937) comme l'exemple d'une comédienne qui est consacrée en Italie grâce à ses exploits en dehors du pays. Ce n'est pas un hasard si plusieurs autobiographies de comédiens italiens assument une formule du genre « de *guitto* [comédien ambulant de province] à l'acteur de célébrité mondiale²³, » pour reprendre le titre de la première partie des

²⁰ *L'arte drammatica*, 23/04/1887. « La nella terra che fu toccata la prima volta da piede italiano, vai o fortissimo artista, a ricordare a questi nostri fratelli che l'arte di Rossi e di Salvini, l'arte italiana non è morta. / Va o fortissimo artista, e che ahmeno in quei lontani paesi sappiano che se l'Italia è umiliata di colpe non sue, rimane sempre la regina dell'arte; va vinci, e dimostra che se in questa vecchia Europa, l'arte si transforma, non muore. »

²¹ *A Notícia*, 02/08/1910. « [...] artistas de fora ficam tendo como que duas fases na sua carreira de arte: uma a da sua pátria e das suas tournées mundiais, outra bem separada, bem distinta, a da sua estadia no Rio. Isso é tanto mais verdade, quando muitos artistas, hoje de renome, foram primitivamente consagrados pela plateia do Rio. »

²² MENET-GENTY J., « Le tournées europees delle compagnie teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, » dans FRIED I. et A. CARTA (éd.), *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE, 2003, p. 71-83.

²³ ZACCONI E., *Ricordi e battaglie*, Cernusco, Garzanti, 1946, p. 1. « Da *guitto* ad attore di fama mondiale »

souvenirs d'Ermete Zacconi (1857-1948). À ce sujet, l'organisation du récit de Rossi est très instructive : chacun des trois volumes a comme titre un groupe de pays ou de régions que le comédien a visités et chaque pays constitue une partie du volume : le premier, dont la première partie commence avec ses premiers pas dans de modestes troupes provinciales, avant sa réussite dans les grandes villes du nord de la péninsule et, finalement, l'invitation pour jouer à Paris, est intitulé « Italie – France – Belgique – Hollande – Angleterre » ; le deuxième volume, « Russie – Allemagne – Autriche-Hongrie : Vienne et Pest – Partie de la Pologne : Lemberg – Roumanie – Suisse – Danemark et Norvège – Espagne - Portugal » : enfin, le titre du dernier volume est « Amérique du Sud : Brésil – Rio de la Plata – Chili – Pérou. Amérique du Nord : de l'Atlantique au Pacifique. Orient : Égypte – Constantinople – Asie Mineur – Grèce. » Le résultat est un récit qui n'est pas chronologique, mais qui met en valeur des terrains de conquêtes de plus en plus vastes et distants de son lieu d'origine. Le comédien affirme que, dans ses pérégrinations, sa célébrité « n'était pas moins intéressante que l'argent » et il donne une allure héroïque à son parcours en se comparant à un empereur romain en quête de gloire : « devant un public étranger, un artiste étranger ne peut pas demander au temps et à la persuasion son succès. Comme César, il doit dire : – *Veni ; vidi ; vici*²⁴ ! » En fait, pour Rossi, cette volonté de toujours aller plus loin serait une conséquence naturelle de sa profession :

J'ai été condamné par l'art que j'ai choisi à devenir un homme cosmopolite. [...]
Combien d'hommes vivent satisfaits de l'*aurea mediocritas* ? Bien peu – Celui qui a un esprit, qui s'agite et pense, un cœur qui sent et bat, comprend qu'on ne peut pas arrêter la nature [...]. De la cabane à la maison, de la maison au palace, du palace à la villa, de la villa au château, du château au village, du village à la ville, de la ville à la province, de la province à l'état, de l'état à la nation, de la nation à la race, de la race au monde²⁵.^[399]

En résumé, en plus des raisons économiques, nous ne pouvons pas sous-estimer la grande valeur symbolique pour ceux qui partent ; c'est pourquoi, dans les autobiographies, les voyages autour du monde occupent un espace très important, voire prédominant. Mais nous ne pouvons pas perdre de vue que la consécration à l'étranger peut engendrer des retombées importantes dans le pays d'origine, lesquelles peuvent être monétisées. Par exemple, Rossi raconte la chaleureuse réception du public italien lors du retour de sa première tournée à Paris,

²⁴ ROSSI E., *Quarant'anni...*, op. cit., vol. II, p. 14. « [...] non meno interessante del danaro [...] Dinanzi a un pubblico straniero, un artista straniero, non può chiedere al tempo ed alla persuasione il suo successo. Come Cesare, devo dire: — *Veni: vidi: vici!* »

²⁵ *Ibid.*, vol. I, p. 103-104.

des « enthousiasmes [qui] promettaient quelque résultat heureux », ce qui veut dire qu'il s'attendait à ce que « de ces messieurs du Palais Carignan, ou de quelque mécène haut placé, viendrait une petite parole d'encouragement, une promesse [...] »²⁶. » Si le comédien regrette que ses souhaits ne se soient pas concrétisés, son commentaire montre que ce genre de récompense était attendu.

Le fait que l'économie des tournées ne puisse pas être mesurée exclusivement par les recettes de billetterie a été noté par David Bourbonnaud dans son analyse de la correspondance d'Antoine avec les « membres honoraires » du Théâtre Libre, où l'auteur note un grand souci de transparence comptable et la volonté de rendre compte de l'incessante activité de sa compagnie. Pour Bourbonnaud, les tournées à l'étranger seraient alors une manière d'augmenter le volume d'activités de la troupe et d'asseoir son statut semi-professionnel, ce qui aurait pour conséquence l'augmentation de sa crédibilité financière auprès des mécènes et des banquiers, sans compter d'autres éléments, comme l'étendue de sa circulation et la couverture médiatique dont elle fait l'objet, qui servaient aussi de gage de sa santé financière. En outre, c'est à l'étranger que l'influence des réseaux parisiens, qui ne se limitaient pas aux frontières françaises, pouvait s'exercer de manière plus libre ; ils étaient dégagés des pressions politiques et médiatiques inhérentes à la capitale. Ainsi, comédiens et directeurs avaient l'occasion d'élaborer des projets et de négocier de nouveaux engagements plus sereinement²⁷. Une tournée peut même représenter un tournant dans la carrière d'un artiste : Sarah Bernhardt termine son autobiographie avec le retour de son premier voyage aux États-Unis, événement qui marquerait la fin de « la première étape de [s]a vie : l'évolution réelle de [s]on être physique et moral » : c'est son voyage en Amérique, où elle était « sauvée de la Comédie-Française, sauvée de Paris, de la France, de [s]a famille, de [s]es amis » qui lui a donné de nouvelles perspectives et c'est à partir de ce retour qu'elle a pu « être la grande artiste qu'[elle] souhaitai[t] être²⁸. »

²⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 95. « Da questi entusiasmi ci ripromettevamo un qual che risultato felice, o a dirla schietta, speravamo che da quei signori del Palazzo Carignano, o da qualche Mecenate posto in alto, venisse una parolina di incoraggiamento, una promessa [...] »

²⁷ BOURBONNAUD D., « André Antoine, diffuseur et traducteur ? », *Protée* 30, n° 1, 2002, p.18-22.

²⁸ BERNHARDT S., *Ma double vie : mémoire*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1907, p. 579. Sur la première tournée américaine de Sarah Bernhardt, voir MARKS P., *Sarah Bernhardt's first American theatrical tour, 1880-1881*, Jefferson, McFarland & Co, 2003. Pour les autres pays anglophones, voir ASTON E., *Sarah Bernhardt: a French Actress on the English Stage*, Oxford, Berg, 1989 ; FRASER C., *Come to Dazzle: Sarah Bernhardt's Australian Tour*, Sydney, Currency Press, 1998 ; HATHORN R., *Our Lady of the Snows: Sarah Bernhardt in Canada*, New York, P. Lang, 1996.

Dans presque toutes les autobiographies des comédiens-voyageurs, les rencontres ont une place centrale dans la construction de l'identité du narrateur-protagoniste. Philippe Lejeune constate, à propos de l'identité du narrateur autobiographique, que le « je » est souvent constitué en recourant à plusieurs « autres »²⁹. Notons, à ce propos, la multiplicité des sources énonciatives qui sont mobilisées : lettres, critiques et photos d'autres artistes, parfois avec des dédicaces, sont souvent reproduites intégralement. Si ce procédé crée un effet de distanciation et de vraisemblance, les nombreuses références que les artistes font les uns des autres créent un réseau transnational d'amitiés, parfois d'inimitiés, qui définit réciproquement leurs identités³⁰ et donne au lecteur, surtout quand il lit plusieurs de ses textes, l'impression d'une communauté internationale.

La clé de voûte de cette communauté est Paris, qui était aussi la capitale de ce que Pascale Casanova nomme la « République mondiale des lettres », le « méridien de Greenwich » à partir duquel on mesure et décompte le temps propre à la littérature et qui structure ainsi l'univers littéraire³¹. Ce rôle joué par Paris est possible parce qu'il y a une dissociation entre sa fonction politique et économique sur le plan national et celle qu'elle exerce sur la littérature mondiale : parler de Paris en tant que capitale littéraire, c'est parler d'une capitale dénationalisée³². Pour le théâtre, ce ne sont pas les comédiens de toutes les nations qui ont l'opportunité d'y jouer – et le monde théâtral français du XIX^e siècle est particulièrement réticent face au théâtre étranger³³ –, mais les nombreux voyages, à titre individuel, d'artistes des nations périphériques qui viennent apprécier les dernières nouveautés du théâtre parisien montrent l'importance de la ville lumière comme référence mondiale³⁴. Pour ceux qui peuvent y réaliser une tournée, il s'agit toujours d'un événement fondamental dans leur parcours. Ernesto Rossi considère que « Paris doit toujours être la capitale civile du monde entier », puisqu'un artiste, de n'importe quelle nationalité, « soit-il peintre, sculpteur, virtuose de musique, artiste dramatique, qu'il parle la langue des Ostrogoths, qui va demander aux juges de la critique leur vote, leur jugement, l'obtiendra sans

²⁹ LEJEUNE P., *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980., p. 34-38.

³⁰ Effet noté aussi, dans son analyse des mémoires d'Eduardo Brasão, par Alberto Tibaji, « Vozes e espectros da escrita do eu : memórias do ator português Eduardo Brasão » dans WERNECK M. et A. REIS (éd.), *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2012, p. 63.

³¹ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.

³² CASANOVA P., « Paris, méridien de Greenwich de la littérature » dans CHARLE C. et D. ROCHE (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques: Paris et les expériences européennes, XVIIIe - XXIe siècles*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 2002, p. 289-296.

³³ FERRY A. et S. HUMBERT-MOUGIN, « Théâtre », dans CHEVREL Y., L. HULST et C. LOMBEZ (éd.), *Histoire des traductions en langue française*, v. 3, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 446-465.

³⁴ FERREIRA L., « Voyages d'acteurs portugais a Paris, » *Synergies Portugal*, 6, 2018, p. 77-94.

esprit de parti, ni coterie³⁵. » Adelaïde Ristori dit qu'« il faut aller en France pour revendiquer à l'étranger notre valeur artistique³⁶. » Ermete Zacconi parle de ses « frères » du monde entier, mais c'est sa consécration à Paris qu'il met en avant comme son plus grand triomphe :

Mes plus affectueux et sincères admirateurs ont toujours été mes collègues, les plus grands (et vraiment grands) comme les plus humbles, et partout, à Zagreb comme à Paris. À Paris, Émile Fabre, alors directeur de la Comédie-Française, m'a honoré d'une réception dans cet historique et vénérable temple de l'art. Je n'ai rien fait pour inciter mes frères de France à m'accorder autant d'hommages ; si les plus illustres étaient alors autour de moi, souriants d'un fervent enthousiasme comme autour d'un frère qui a dignement conquis un difficile prix, je veux dire que ma conquête était légitime et que je pouvais me sentir parmi eux comme un égal [...] et ils sont tous venus ce soir-là, Mounet-Sully, Réjane, Silvane Alexander, et le très grand Lucien Guitry, mes chers, braves collègues de France. Ce soir-là, pour moi inoubliable, j'ai senti, forte et solennelle, toute la noblesse de notre mission propagatrice de fraternité civile. Certes, si l'incompréhension et le mépris de la politique pouvaient toujours être dissipés par le grand cœur des artistes, il n'y aurait pas de guerres brutales entre les peuples civilisés. Et je dois rappeler qu'en Amérique latine aussi, où je suis allé quatre fois, j'ai été accueilli, aimé et fêté comme un frère. Dans chaque pays du monde que j'ai visité, j'ai été accueilli par mes cousins et frères d'art, et tous m'ont prodigué d'affectueux enthousiasmes et une sincère amitié³⁷.^[400]

Dans le sens inverse, les voyages des artistes français créent une impression de proximité entre l'élite intellectuelle brésilienne et la capitale littéraire mondiale, ce qui permet de réassurer le rôle dominant de Paris. Joaquim Nabuco, lors de la première visite de Sarah Bernhardt au Brésil en 1886, affirme que la comédienne est dans le « territoire intellectuel de sa patrie » et que nulle part ailleurs elle ne « vérifiera l'exactitude du vers qu'elle a tant écouté en scène – *Tout homme a deux pays : le sien et puis la France*³⁸. » En 1909, João do Rio loue les nombreuses troupes françaises qui visitaient Rio de Janeiro cette année-là : « C'est la *Comédie française* et c'est le théâtre de *Boulevard* déplacés vers cette partie de la rue, entre

³⁵ ROSSI E., *Quarant'anni...*, op. cit., vol. I, p. 255. « Parigi ha sempre bene inteso di essere la capitale civile del mondo tutto [...] sia pittore, scultore, virtuoso di musica, artista drammatico, parli anche la lingua degli Ostrogoti, che vada a domandare ai giudici della critica il loro voto, il loro giudizio, lo otterrà senza spirito di partito, o combriccola di campanile. »

³⁶ Cité par MENET-GENTY J., « Le tournées... », art. cit., p. 75. « Bisogna andare in Francia per rivendicare all'estero il nostro valore artistico [...] »

³⁷ ZACCONI E., *Ricordi e battaglie...*, op. cit., p. 50-51.

³⁸ O Paiz, 27/05/1886. Italiques en français dans l'original – il s'agit d'une citation de la pièce *La Fille de Roland*, d'Henri de Bornier. « [...] em território intelectual de sua pátria. Em nenhum outro ela ela verificará a exatidão do verso que tantas vezes ouviu e, cena – *Tout homme a deux pays : le sien et puis la France*. »

le [théâtre] Municipal splendide et le vieux Lírico, l'un en face de l'autre », et s'il « n'y a pas de civilisation où il n'y a pas au moins un *beau marquant* [sic] français », on doit, donc, croire que « Rio de Janeiro est au cœur de la Civilisation, ayant ainsi déplacé pour la rue Treze de Maio une grande partie des artistes côtés dans la Ville Soleil³⁹. »

Mais les premières rencontres ont lieu avant l'arrivée du voyageur à sa destination : la traversée de l'Atlantique en soi constitue un moment de rassemblement artistique à bord du paquebot qui transportait des troupes dramatiques, ainsi que d'autres artistes, qui se dirigeaient vers plusieurs villes américaines, formant ainsi une petite communauté éphémère qui mettait côte à côte des professionnels, plus ou moins célèbres, de plusieurs nationalités :

Le théâtre est brillamment représenté dans cette placide traversée. Une Compagnie lyrique pour Rio de Janeiro et São Paulo ; plusieurs autres chanteurs et un ensemble wagnérien qui vont rejoindre la Compagnie du Colón, [...] une importante Compagnie de prose qui revient pour la quatrième fois au Brésil et en Argentine ; des actrices brésiliennes qui ont terminé leurs vacances en Italie et en France ; d'autres artistes d'autres nations et genres qui vont rejoindre différentes Compagnies qui opèrent en Amérique. Des célébrités à foison : De Luca, De Angelis, Galeffi, Borgioli, plusieurs autres, allemands, français, espagnols, russes, suivis d'une deuxième classe très choisie, hétéroclite et pittoresque^{40, [401]}

La relation avec des intellectuels et des écrivains de différents pays est très souvent évoquée dans les mémoires, non seulement en fonction de la proximité professionnelle, mais aussi pour ce que cette reconnaissance représente pour les comédiens en matière d'ascension sociale, alors que le plus souvent, ceux-ci ont des origines sociales modestes, font partie d'une catégorie professionnelle souvent mal perçue socialement et présentent des lacunes d'éducation, ce qui est parfois reconnu. Ermete Zacconi, qui publie dans son livre des portraits d'Ibsen, de Strindberg et d'Edmondo d'Amicis qui lui sont dédiés, raconte que, lorsqu'il était enfant, vivant au sein de la modeste troupe ambulante dont faisaient partie ses parents où, selon lui, régnait une ambiance de « vive intelligence condamnée à l'ignorance⁴¹, » il était victime des moqueries des autres gamins à cause de son origine familiale. Il rappelle alors la leçon reçue de son père : la profession d'acteur serait semblable à celle du professeur et a pour but « l'amélioration de l'âme populaire », puisqu'il « interprète et explique, et dévoile la

³⁹ BARRETO P., *João do Rio e o palco*, vol. I, éd. par Níobe Abreu Peixoto, São Paulo, Edusp, 2009, p. 86-87. Les mots en italiques sont en français dans l'original. « É a *Comédie* francesa e é o teatro do *Boulevard* mudados para aquele trecho que vai do Municipal esplêndido ao velho Lírico, um defronte do outro [...] não há civilização onde não há pelo menos um *beau marquant* francês! [...] acreditar o Rio de Janeiro no cerne da Civilização, tendo assim mudado para a rua treze de Maio grande parte dos artistas cotados na Cidade Sol. »

⁴⁰ NICCODEMI D., *Tempo passato*, Milano, Fratelli Treves, 1929, p. 171.

⁴¹ ZACCONI E., *Ricordi e bataglie...*, op. cit., p. 4. « [...] di vive intelligenze condannate all'ignoranza [...] »

pensée de quelques esprits élus, qui bénéficient et honorent l'humanité », qui sont « les grands poètes, les sereins philosophes qui fournissent les textes », que le comédien étudie et explique « à la foule en essayant de les faire aimer, traduisant en vive passion, dans un cri humain, la douleur du poète ou la morale d'une vie de philosophe. » Et c'est ainsi que le jeune Zacconi, « honteux de [son] ignorance, [a] décidé de [s']instruire » par ses propres moyens⁴².

Mais ce ne sont pas seulement des hommes de lettres et d'autres artistes que les voyageurs rencontrent en chemin : la réception par des hommes politiques et l'élite mondaine, ou au moins leur présence lors des spectacles, est un événement très présent dans les mémoires des grandes célébrités mondiales. Encore une fois, l'ascension sociale est souvent confirmée par la reconnaissance apportée par ces personnages. Sarah Bernhardt raconte toute sa déception quand elle découvre que le Prince de Galles ne sera pas présent à la première de ses représentations à Londres, même s'il a payé dix mille francs pour une loge, qui sera occupée par le duc de Connaught⁴³. De même, Tommaso Salvini (1829-1915) regrette que l'empereur Pedro II ne soit pas à Rio de Janeiro lors de sa première visite dans la capitale brésilienne, bien qu'il ait été reçu par sa fille, la Princesse Isabelle⁴⁴. Et c'est encore une fois l'identité d'artiste qui permet de dépasser d'éventuelles différences politiques. Interrogé sur sa volonté de visiter Vienne, Ernesto Rossi répond qu'il va « faire de l'art et non de la politique⁴⁵ ! » Dans la capitale autrichienne, il est reçu dans le salon du ministre Bruck, qui a été « prodigue de gentillesse et d'une particulière cordialité » envers lui et qui l'appréciait « en tant qu'artiste et homme de société, et comme tel il [l']a traité. » Même le ministre de la police lui dit de « laisser la politique de côté » et de « faire de l'art⁴⁶. »

Toutefois, toutes ces rencontres ont des intérêts immédiats bien palpables. D'abord, la rencontre avec l'élite mondaine est une opportunité pour les artistes de gagner de l'argent : Sarah Bernhardt, peu avant son départ pour Londres avec la troupe de la Comédie-Française, reçoit la visite de l'imprésario britannique Edward Jarret, qui lui promet « une petite fortune » en jouant dans les salons de l'élite londonienne⁴⁷. La présence de hauts dignitaires lors des spectacles est aussi un élément important pour attirer le public. Sous la monarchie, la présence

⁴² *Ibid.*, p. 9-11. « [...] interpreto, e spiego, e divulgo il pensiero di quegli spiriti eletti, che beneficiano e onorano l'umanità. [...] il miglioramento dell'anima popolare. I grandi poeti, i sereni filosofi ci forniscono i testi, e noi li studiamo, cerchiamo di comprenderli, e li spieghiamo alla folla tentando di farli amare, traducendo in passione viva, in grido umano, lo squarcio del poeta o la morale conclusione di una vita di filosofo. [...] vergognoso della mia ignoranza, decisi di istruirmi da me stesso [...] »

⁴³ BERNHARDT S., *Ma double vie...*, *op. cit.*, p. 392.

⁴⁴ SALVINI T., *Ricordi*, Milano, fratelli Dumolard, 1895, p. 271.

⁴⁵ ROSSI E., *Quarant'anni...*, *op. cit.*, vol. I, p. 109. « io vado a fare del l'arte e non della politica ! »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 114-5. « [...] prodigo di gentiltzze e di riguardi speciali. Gli piacqui come artista, e come uomo di società, e come tale mi tratto [...] lascio la politica da parte [...] faccia dell'arte [...] »

⁴⁷ BERNHARDT S., *Ma double vie...*, *op. cit.*, p. 384.

de Pedro II était essentielle pour garantir que la haute société serait, elle aussi, présente. Plus tard, Eleonora Duse (1858-1924), lors de sa tournée au Brésil, en 1907, se plaint dans une lettre à son avocat, du fait qu'« il n'a pas été possible de donner la *soirée de gala* (la seule à laquelle les gens riches aiment participer) à cause de l'absence du *Président de la République*, et ici, si ce n'est pas une soirée de *gala*, la moyenne des revenus reste médiocre⁴⁸. »

Après la première ou un spectacle en bénéfice, il était courant que des intellectuels ou des membres des familles illustres montent sur scène pour déclamer des poésies ou faire des discours en hommage au visiteur, lui remettre des cadeaux ou tout simplement pour le saluer. Cette consécration, toujours rappelée, était aussi un outil de propagande pour attirer le public aux prochains spectacles : Salvini rappelle les larmes du journaliste et écrivain Luiz de Castro (1826-1888) et comment, « le lendemain tout Rio de Janeiro était émerveillé que De Castro ait pleuré. Cela a été une telle *réclame* qu'elle surpassait celles du célèbre Barnum⁴⁹. » Les nouvelles de ces hommages allaient au-delà des frontières nationales, souvent par l'initiative des imprésarios : Giuliano Capranica (1824-1892), fait publier, dans les journaux de Rio de Janeiro, avant l'arrivée de la Ristori en 1869, un communiqué où l'on soulignait que sa dernière représentation européenne, à La Haye, avait été honorée de la présence de la Reine des Pays-Bas, laquelle lui accordait un respect particulier⁵⁰.

Avant le spectacle, la complicité des hommes de lettres locaux était importante pour la réussite de la tournée : écrivains et critiques se chargeaient de faire du bruit et de préparer le terrain avant la visite d'une célébrité internationale. L'un des noms les plus cités dans les autobiographies est celui d'Artur Azevedo, pas tellement parce qu'il était le dramaturge brésilien le plus important de l'époque, mais pour son rôle comme critique théâtral. Lugné-Poe parle de lui comme d'« Artur Azevedo le critique⁵¹ » et pour le portugais Chaby Pinheiro (1873-1933), il était le « Sarcey brésilien⁵² », en référence au redoutable critique français du XIX^e siècle. On sait, grâce aux les documents trouvés par Raimundo Magalhães Júnior, que le dramaturge brésilien était en relation avec des grands noms de la scène mondiale, comme Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Coquelin Aîné, Ermete Novelli et Gabrielle Réjane. Ceux-

⁴⁸ DUSE E., *Lettere*, vol. I, éd. par Olga Signorelli, Roma, M. Bulzoni, 1969. (spécimen sans pagination). « La *serata di gala* (la sole alle quali la gente ricca ama intervenire) per la mancanza del *Presidente della Repubblica* non fu possibile darne, e qui se non è serata di *gala* la media degli introiti rimane mediocre. »

⁴⁹ SALVINI T., *Ricordi...*, *op. cit.*, p. 290. Mots en italique en français dans l'original. « All'indomani tutta Rio Janeiro restò meravigliata che De Castro avesse pianto! Fu questa una tale *réclame* da superare quelle del famoso Barnum. »

⁵⁰ VIZIANO T., « Adelaide Ristori, atriz de fama mundial » dans VANNUCCI A.(éd.), *Uma amizade revelada : correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro, Biblioteca nacional, 2004, p. 22.

⁵¹ LUGNE-POE A., « Avec Eleonora Duse au Brésil », *Revue bleue*, 1932, p. 746.

⁵² PINHEIRO A., *Memórias de Chaby*, Lisboa, Gráf. Portuguesa, 1938, p. 89.

ci profitaient, sans doute, de cette amitié : Coquelin Aîné (1841-1909), par exemple, écrit un billet à Azevedo pour qu'il use de son influence sur ses collègues et sur le public afin de protéger son fils, le jeune Jean Coquelin (1865-1944), « des rigueurs de la presse à son égard⁵³. »

Un nouvel arrivant pouvait profiter du réseau d'un aîné qui le protégeait ou d'un ami haut placé pour construire son propre réseau : Eleonora Duse qui, dans les premières années de sa carrière, cherchait à établir une espèce de filiation artistique avec Adelaïde Ristori, est reçue par l'empereur Pedro II à Rio de Janeiro, en 1885, grâce à une lettre de recommandation de son aînée⁵⁴. De même, Chaby Pinheiro cite tous les noms de l'élite intellectuelle carioca qui lui ont été présentés par Lucinda Simões (1850-1928)⁵⁵ et Ernesto Rossi raconte que c'est par l'intermédiaire de son ami Giuseppe Garibaldi (1807-1882) qu'il parvient à être reçu par Lorenzo Battle (1810-1887), le président d'Uruguay entre 1868 et 1872⁵⁶.

Mais toutes ces rencontres et relations ne sont pas seulement le résultat des tournées : elles sont aussi à la base du mouvement, comme si le réseau de relations qui se structurait à partir des rencontres relançait la dynamique, créant un système de rétroaction qui renforçait le mouvement et le poussait à aller plus loin. À partir d'une nouvelle rencontre, on pouvait relancer le mouvement, qui pouvait être dans le sens inverse ou aller plus loin. Claudia Sales Oliveira note que, dans les mémoires des acteurs portugais, la possibilité de réaliser une tournée au Brésil a souvent pour origine l'invitation d'un acteur brésilien ou d'un Portugais installé au Brésil⁵⁷. Pour citer un exemple, Lucinda Simões raconte que la première tournée brésilienne d'une troupe portugaise a été réalisée en 1860 par son père, José Simões Nunes Borges (1826-1904), grâce à une invitation faite par le comédien brésilien João Caetano (1808-1863)⁵⁸ qui, cette même année, avait visité le Portugal lors d'un voyage en Europe. Ernesto Rossi, de son côté, raconte que c'est grâce à l'intervention de son « bon ami » Franz von Suppé (1819-1895) qu'il a réussi à obtenir le Theater auf der Wieden pour les représentations de sa troupe à Vienne, et que c'est en fonction d'une recommandation du roi des Pays-Bas auprès de l'empereur Alexandre qu'il a réussi à se rendre en Russie⁵⁹.

⁵³ Cité par MAGALHÃES JÚNIOR R., *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 91.

⁵⁴ VANNUCCI A., « O imperador e a rainha da cena » dans *Uma amizade revelada...*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵ PINHEIRO A., *Memórias de Chaby...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶ ROSSI E., *Quarant'anni...*, *op. cit.*, vol. II, p. 230-1.

⁵⁷ OLIVEIRA C., « As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX) » dans WERNECK M. et A. REIS (éd.), *Rotas de teatro...*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁸ SIMÕES L., *Memórias: factos e impressões*, Rio de Janeiro, Tipografia Fluminense, 1922, p. 33.

⁵⁹ ROSSI R., *Quarant'anni...*, *op. cit.*, vol. I, p. 109-10 ; vol. II p. 3-4. Des documents diplomatiques montrent, en effet, que depuis le XVIII^e siècle la circulation de comédiens était négociée entre les souverains européens (Rahul Markovits, « Des stars internationales ? Les comédiens français au XVIII^e siècle entre mobilité et

Les visités espèrent eux-aussi profiter de ces rencontres. Pour les chefs politiques, honorer et protéger une célébrité artistique mondiale peut donner un certain éclat, aussi bien chez eux que sur la scène internationale. Citons l'exemple de Pedro II qui entretenait une image de chef d'État éclairé, cultivé et qui aimait se montrer comme un protecteur des arts et des lettres. À l'étranger, il cherchait, par sa personne, à donner du Brésil l'image d'un pays moderne et européen. Dans ses voyages en Europe, il se rapprochait de scientifiques, intellectuels et artistes⁶⁰. Quand apparurent les premières rumeurs selon lesquelles l'imprésario d'Adelaïde Ristori était en train d'organiser une tournée en Amérique du Sud, Pedro II encouragea sa venue, même s'il regretta que le gouvernement, en difficulté financière à cause de la Guerre de la Triple-Alliance, ne put lui octroyer une subvention⁶¹. L'empereur et la tragédienne, d'ailleurs, ont gardé une longue amitié, dont témoigne leur volumineuse correspondance, et ils se sont retrouvés plusieurs fois les années suivantes, aussi bien en Europe qu'en Amérique.

En outre, la visite de la Ristori a causé une énorme attente à la cour et dans le milieu littéraire carioca pour des raisons idéologiques. D'un côté, le projet d'émancipation nationale de Pedro II prétendait promouvoir un rapprochement des modalités modernisatrices européennes, avec une ouverture particulière pour les expressions italiennes – et rappelons que l'épouse de Pedro II était la napolitaine Thereza Christina de Bourbon –, ce qui créait un *topos* qui conjugait italianité et lusophonie dans une idée générique de latinité, qui s'exprimerait par des caractéristiques telles que l'héroïsme, la passion et le lyrisme, ce qui faisait que la mission de régénération nationale assumée par la Ristori, qui s'exprimait en scène par ses héroïnes vouées au bien de la patrie et au bon gouvernement, ne se trouvait pas déplacée dans la cour brésilienne et, au contraire, elle se rapprochait du projet civilisateur promu par Pedro II. De l'autre côté, la mission de régénération du théâtre de la comédienne, dans une réaction réaliste et antiromantique qui ambitionnait de rétablir le consensus bourgeois sur les planches, trouvait un écho dans les préoccupations des intellectuels brésiliens qui, quelques années plus tôt, s'étaient engagés autour du théâtre *Ginásio Dramático* dans un projet semblable de régénération de la scène⁶².

célébrité » dans FILIPPI F., S. HARVEY et S. MARCHAND (éd.), *Le sacre de l'acteur: émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff Armand Colin, 2017, p. 161.

⁶⁰ SCHWARCZ L., *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998 ; BARRETO J., « Victor Hugo et le Brésil : ce qu'il reste de l'homme et de l'écrivain au millénaire de la mondialisation, » *Revue des Deux Mondes*, janvier 2002, p. 69-78 ; VALLERY-RADOT R., « Pasteur e Pedro II, » *Revista do IHGB*, 106-160, 1930, p. 397-411 ; MARIZ V., « Dom Pedro II e Wagner, » *Ciência & Trópico*, 19-2, 2011, p. 249-56.

⁶¹ VIZIANO T., *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato La conchiglia di Santiago, 2013., p. 250.

⁶² VANNUCCI A., « O imperador e a rainha da cena..., » art. cit., p. 29-30.

Des remarques de la célébrité sur la société locale peuvent provoquer des violentes polémiques ou, au contraire, être motif de fierté. Sarah Bernhardt aurait appelé São Paulo la « capitale artistique du Brésil », des mots qui seront fièrement repris par les journaux paulistanos pendant plusieurs années après la visite de la diva⁶³.

Pour les artistes et hommes de lettres, les visiteurs sont également importants dans la mesure où ils sont des passeurs, où ils apportent avec eux les dernières nouveautés du théâtre européen et peuvent, ainsi, éventuellement, légitimer les projets des groupes littéraires et artistiques les plus avant-gardistes des nations périphériques. C'est la raison pour laquelle la visite d'Antoine en 1903 était très attendue par quelques intellectuels à Rio de Janeiro, qui, depuis quelques décennies, se battaient pour l'acclimatation de la dramaturgie naturaliste, laquelle peinait à s'affirmer au Brésil. Et nous notons l'importance des artistes en tournée pour la diffusion de ce répertoire même avant cette visite : la première représentation, par exemple, d'Ibsen au Brésil, nous en avons déjà parlé, a été donnée en italien par la troupe d'Ermete Novelli (*Les Revenants*, 1895) et la première en langue portugaise a été donnée par la troupe de Lucinda Simões (*Une maison de poupée*, 1899)⁶⁴.

L'amitié ou la reconnaissance d'une célébrité mondiale, outre qu'elles avaient valeur d'une consécration dans leur propre espace national, pouvaient être, pour les artistes, une rare opportunité de voir leur nom cité au-delà de leurs propres frontières. Pour un auteur, la consécration suprême serait de voir une de ses pièces jouée dans les théâtres européens. C'est le cas de la pièce *O Dote*, d'Artur Azevedo, jouée par la troupe de l'italienne Tina di Lorenzo (1872-1930) à Rio de Janeiro en 1908. João do Rio raconte que la représentation a été suivie par ce qu'il y avait de plus « illustre et fin dans l'art, dans la société, dans les lettres, dans la finance » et que, dans le public, « chaque visage exprimait un peu de cette fierté spirituelle de sentir le théâtre brésilien valorisé, l'esprit de notre race assimilé, notre manière de sentir et de vivre incorporée à la gamme de vies et de sentiments des autres pays que présente le théâtre international. » Mais le plus important serait la représentation, plus tard, en Europe :

La ville intelligente [...] a appris d'un coup que ce désir spontané d'une grande actrice de réputation mondiale d'incorporer à son répertoire une pièce brésilienne, d'un écrivain brésilien, valait beaucoup plus que toutes les propagandes commandées, que tous les livres *baclés* [*sic*] entre deux chèques et quinze jours de transatlantiques, et elle s'est aperçue clairement que ce n'est pas seulement la richesse de notre nature, les richesses à explorer, les trésors inouïs de la terre et de

⁶³ LEVY A., « Sarah Bernhardt en Sao Paulo: una musa para la "capital artística", » *Istor*, 14-53, 2013, p. 11–22.

⁶⁴ SILVA J., « Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico », Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade de São Paulo, 2007.

l'activité des hommes qui rentraient, dans cette période de découverte du Brésil, dans le domaine des connaissances des Européens, mais notre esprit, notre vie dans ce qu'elle a d'honnête et de bon, exposés au théâtre par le plus illustre de nos dramaturges. Demain, il le sera en Europe, en langue étrangère, par une actrice éminente, et dans la grande exhibition de mœurs et d'idées qu'est le théâtre, il y aura tel qu'il est – le Brésil, et le nom d'un de nos premiers hommes de lettres⁶⁵.^[402]

Enfin, nous ne pouvons pas oublier la rencontre de l'étranger avec la communauté immigrée de sa patrie dans le pays visité. Si cet événement est moins présent dans les souvenirs des comédiens français, les expatriés sont fondamentaux pour le succès de la tournée des autres artistes. L'agent envoyé par Giuliano Capranica pour scruter le marché latino-américain, cite comme un avantage de Rio de Janeiro le grand nombre d'étrangers⁶⁶. Les immigrants se chargeaient de la promotion et de la publicité des spectacles et l'artiste était toujours reçu par une commission de notables de la communauté. Les immigrés étaient eux-mêmes une partie importante du public et la visite aux associations communautaires faisait partie du rituel qui entourait les tournées. Chaby Pinheiro narre comment il fut abordé, lors de sa première tournée au Brésil, par des membres d'une association récréative portugaise, qui l'invitèrent à donner un récital à son siège et, ensuite, l'aiderent à distribuer les billets du spectacle au bénéfice de l'acteur qui aurait lieu quelques jours plus tard⁶⁷.

Pour quelques immigrés qui souhaitaient se lancer dans la carrière artistique, la présence des artistes de leur patrie pouvait être une opportunité. Dario Niccodemi, Italien qui a passé son adolescence en Argentine, commence son autobiographie par sa rencontre, à Buenos Aires, avec les comédiens Teresa Mariani (1868-1914) et Vittorio Zampieri (?-1908), à qui il lit une de ses pièces : il dit que ce jour-là a été « l'une des premières dates importantes de [s]a vie », parce que c'est grâce à cette rencontre, avec ces acteurs qui étaient « là, proches, vivants, à la portée de [s]on insatiable voracité théâtrale⁶⁸ », que l'univers de la scène lui devint accessible, même s'il était déjà critique théâtral du *Diario del Comercio*. Plus tard, une autre rencontre, avec Gabrielle Réjane, dont il deviendra le secrétaire, lui a permis de lancer sa carrière internationale.

⁶⁵ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, *op. cit.*, v. I, p. 221-22»

⁶⁶ VIZIANO T., « Adelaide Ristori, atriz de fama mundial. », *art. cit.*, p. 21.

⁶⁷ PINHEIRO A., *Memórias de Chaby...*, *op. cit.*, p. 91-94.

⁶⁸ NICCODEMI D., *Tempo passato...*, *op. cit.*, p. 1-3. « [...] una delle primi date importanti della mia vita. [...] lì, vicini, vivi, a portata della mia insaziabile voracità teatral. »

Une vérité moins rose : dangers, hiérarchies, conflits et imprévus

Si la plupart des autobiographies cherchent à donner aux tournées un certain air d'héroïsme et de conquête, quelques témoignages racontent une histoire bien plus prosaïque, comme celui de Maurice de Feraudy (1859-1932) :

Les tournées ! Le public se fait de ces randonnées des comédiens à travers la France ou dans les pays étrangers une idée bizarre qui correspond bien peu à la monotone réalité. [...]

Hélas ! quelle illusion ! L'imprévu ? mais ça n'existe pas, ou, pour mieux dire, cela n'existe plus ; et, comme l'a écrit Daudet : « Si le capitaine Fracasse se mettait, de nos jours, à suivre l'aimable Isabelle, il n'aurait que des aventures de gares, de trains manqués, de billets perdus et de discussions pour des suppléments de bagages. » Jusqu'à ces petits incidents qui, aujourd'hui, se font de plus en plus rares : la tournée régulière a tué l'imprévu.

Chemin de fer, hôtel, théâtre, hôtel, chemin de fer... et ainsi de suite. Voilà les tournées. On accomplit quotidiennement une besogne machinale ; on s'enlise dans un engourdissement particulier dont on sort seulement au moment de la représentation [...]⁶⁹.

Cependant, les dangers et angoisses exprimés par les artistes sont bien réels. On ne saurait douter des sentiments des comédiennes qui laissent derrière elles leurs enfants pour traverser l'Atlantique, ni de tous les artistes qui passent de longues périodes loin de leur famille. Le risque de mourir loin de sa patrie et de ses proches n'est pas négligeable ; ainsi, Eleonora Duse est morte lors d'une tournée aux États-Unis en 1924. Pour les pays tropicaux, comme le Brésil, des maladies sont sans doute des dangers à prendre au sérieux et qui ont effectivement fait des victimes parmi les artistes, comme la comédienne Vittorina Serafini Cecchi, selon le récit d'Ermete Novelli⁷⁰. Lugné-Poe raconte que la peur d'Eleonora Duse augmente à mesure que le bateau s'approche de l'Amérique, à cause de l'expérience de sa première tournée sur le continent, dont « elle a gardé un souvenir qui l'obsède⁷¹, » apparemment en raison des maladies qui sévissaient alors sur le continent. En plus, des crises sanitaires pouvaient devenir un vrai problème logistique : nombreuses sont les histoires de bateaux qui n'ont pas pu

⁶⁹ FERAUDY M., « Les mémoires de Féraudy », *Lectures pour Tous*, 1914, p. 966. (microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Arts du spectacle).

⁷⁰ Dans une lettre, Ermete Novelli raconte la mort de Vittorina Serafini Cecchi au Brésil (dans GALLI Q. (éd.), *Un Capocomico nell'Italia borghese : da lettere inedite di Ermete Novelli*, Naples, Flli Conte, 1979, p. 138). Voir aussi ABRANCHES A., *Memórias...*, op. cit., p. 94 ; et PINHEIRO António, *Ossos do officio*, Lisboa, Liv. Bordalo, 1912, p. 39.

⁷¹ LUGNE-POE A., « Avec Eleonora Duse au Brésil », art. cit., p. 746.

accoster à un port ou ont dû rester en quarantaine à cause d'une flambée des cas de fièvre jaune, ce qui, forcément, mettait toute l'organisation de la tournée en désarroi.

Les artistes, surtout les moins célèbres, couraient le risque de se voir dans l'impossibilité de rentrer chez eux en cas de faillite de la compagnie ou d'un impresario malveillant, puisque, selon Chaby Pinheiro, les entreprises ne payaient que l'aller – le retour était à la charge du comédien⁷². Andrée Mégard, de son côté, dénonce les pratiques auxquelles les comédiens étaient soumis, puisque « les artistes sont engagés pour la saison, mais le Directeur a le droit de résilier [leur contrat] au bout d'un mois d'essai ; or, chose montreuse, quand l'artiste est résilié, l'agence perçoit le pourcentage stipulé sur les appointements [...] de la saison entière⁷³ ! » À Rio de Janeiro, le suicide de l'impresario et chef d'orchestre Marino Mancinelli (1842-1894) face à la faillite de sa compagnie lyrique est célèbre : pour le rapatriement de ses artistes, des spectacles à leur bénéfice ont été organisés⁷⁴. Nous connaissons quelques cas d'artistes, pour la plupart des Portugais, qui, incapables de payer leur billet de retour après la faillite ou la dissolution de la compagnie dont ils faisaient partie, n'ont eu d'autre choix que de s'installer définitivement au Brésil et d'y poursuivre leur carrière ; parmi eux, nous trouvons António Pinheiro (1867-1943)⁷⁵. En 1914, la faillite de la compagnie Ruas laisse, à Rio de Janeiro, un bon nombre d'artistes désœuvrés. C'est peut-être la raison pour laquelle nous trouvons plusieurs ex-choristes de cette troupe dans les théâtres brésiliens les années suivantes, comme Eugênia Brasão (1900-?), Francisca Brasão, Josefina Barco, Maria Ferro et Rachel Pinto.

En outre, des résistances nationalistes, aussi bien dans les pays de départ que dans ceux d'arrivée, se faisaient entendre. En France, Olivier Bara montre que les spectacles joués dans d'autres pays par les vedettes parisiennes, face à un public peu au fait des modèles culturels français, rompaient l'adéquation entre le répertoire, le code de jeu et le public et entraînaient des logiques de brouillage esthétique inhérentes à la circulation internationale – sans compter les pratiques de braconnage dans les œuvres, qui pouvaient être coupées ou remaniées ailleurs –, ce qui provoquait la réaction d'aucuns qui voyaient le patrimoine artistique national saccagé par un public réputé incapable d'en goûter la valeur⁷⁶, comme Arsène Houssaye (1814-1896), qui parle d'un « public d'occasion, qui ne comprend rien, ni à votre langue ni à votre génie »,

⁷² PINHEIRO A., *Memórias de Chaby...*, *op. cit.*, p. 85.

⁷³ MEGARD-GEMIER A., *Et l'on revient toujours... : souvenirs d'une comédienne*, Paris, Société française d'éditions littéraires et techniques, 1932, p. 76.

⁷⁴ BILAC O., *Bilac, o jornalista*, éd. par Antonio Dimas, vol. I, São Paulo, Edusp, 2006, p. 125.

⁷⁵ PINHEIRO A., *Ossos do officio...*, *op. cit.*, p. 98-103.

⁷⁶ BARA O., « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIXe siècle ?, » *Romantisme*, 163-2014, p. 41-52, p. 47-52.

et pour qui le « véritable million pour les actrices françaises, ce sont les battements de mains des Français⁷⁷. ». De l'autre côté des Alpes, Ernesto Rossi répond à des critiques qui l'accusent de s'être *maniéré* pendant ses longs voyages, c'est-à-dire qu'il aurait pris dans son jeu des libertés par rapport à la tradition italienne pour plaire aux publics étrangers : selon lui, quand l'artiste triomphe ailleurs, « son propre pays s'exclame : – Moi aussi, j'étais capable de le juger bon et habile, et je l'étais : en effet, qui sait ? soustrait à nos critiques, et à notre vigilance, pour se faire comprendre, il aura exagéré, et maintenant il nous revient plein de vices, qu'il ne pourra pas corriger⁷⁸. »

Mais les plus fortes résistances se trouvent dans les pays visités. Il ne s'agit pas uniquement de questions politiques ou morales, comme le rappelle Olivier Bara, bien qu'elles existent : Marie Colombier (1844-1910) raconte les réticences de l'élite américaine envers Sarah Bernhardt à cause de la mauvaise image de la figure de l'actrice – *française*, en particulier – auprès des secteurs puritains de la société locale⁷⁹. Les réactions sont avant tout motivées par des raisons bien pragmatiques, à savoir la concurrence que ces tournées représentent pour les troupes nationales qui, le plus souvent, se trouvent démunies face à un compétiteur qui dispose d'une renommée et de moyens techniques bien supérieurs à ceux des artistes locaux. Il n'est pas étonnant donc que les tournées internationales soient très souvent citées, au Brésil, comme une des principales raisons de la « décadence du théâtre national ». Tout d'abord, la comparaison est inévitable et le verdict est presque toujours défavorable aux artistes locaux. Accoutumé aux grands noms de la scène mondiale, le public brésilien « ne pardonne pas à nos artistes de ne pas être des Rossi, des Ristori, des Salvini, des Coquelin et des Sarah Bernhardt⁸⁰, » selon Artur Azevedo. Mais la concurrence n'existe pas seulement pour le public, elle existe aussi pour les espaces théâtraux disponibles. Les compagnies étrangères, mieux dotées financièrement, expulsent les troupes locales des meilleurs théâtres des principales villes du pays d'accueil. Ainsi, les compagnies de Rio de Janeiro sont obligées d'abandonner le champ à ces « oiseaux migrateurs » dont nous parle Artur Azevedo en 1886, qui seraient de véritables « oiseaux de proie » pour les artistes nationaux. Ceux-ci étaient alors obligés de partir eux-aussi en tournée, mais dans de moyennes et petites villes provinciales,

⁷⁷ HOUSSAYE A., « Préface » dans COLOMBIER M., *Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, M. Dreyfous, 1881, ici p. 3-4.

⁷⁸ ROSSI E., *Quarant'anni...*, *op. cit.*, vol. I, p. 216-217. « Il proprio paese esclama: - per giudicarlo buono ed abile era capace anch'io, e lo fui: anzi, chi sa? sottratto alla nostra critica, ed alla nostra vigilanza, per farsi comprendere avrà esagerato, ed ora torna a noi pieno di vizi, che non potrà correggere. »

⁷⁹ COLOMBIER M., *Le voyage de Sarah Bernhardt...*, *op. cit.*, p. 71-72.

⁸⁰ *A Notícia*, 01/01/1900. « [...] não perdoa aos nossas artistas o não serem Rossis, Ristoris, Salvinis, Coquelins e Sarahs Bernhardt. »

tandis que les célébrités mondiales profitaient de la capitale pendant la meilleure et la plus rentable époque de l'année, l'hiver, quand la chaleur et la fièvre jaune laissent un répit⁸¹.

Le mouvement devient tellement intense au début du XX^e siècle, qu'en 1910, entre mi-mai et mi-novembre, selon les annonces de spectacles dans les théâtres de Rio de Janeiro que nous trouvons dans les journaux, aucune compagnie théâtrale professionnelle brésilienne en activité n'est signalée car tous les théâtres cariocas sont occupés par des troupes étrangères. L'ampleur du mouvement peut être observée dans le tableau 20, qui montre la proportion des représentations à Rio de Janeiro selon la langue de la compagnie. En 1890, plus de 85% des représentations sont faites par une troupe brésilienne, chiffre qui tombe à moins de 15% en 1910. Cette année-là, plus de 40% des représentations sont dans une langue autre que le portugais.

Les tournées ont même des effets sur le rythme des spectacles pendant l'année : nous voyons (Tableau 21) que le nombre de représentations théâtrales par mois est plus ou moins constant tout au long de l'année 1890 et qu'à Rio de Janeiro, il n'y a pas de véritable saison ; ce tableau change en 1910, quand nous observons que les événements théâtraux ont tendance à se concentrer pendant l'hiver, quand les troupes européennes, profitant des vacances d'été dans l'hémisphère nord, traversaient l'Atlantique. Ainsi, Rio de Janeiro a tendance à devenir un marché accessoire au marché européen. Nous voyons donc les prémices d'une économie internationale du spectacle, où les hémisphères nord et sud sont complémentaires. Toutefois, cette unification internationale du marché théâtral se fait aux dépens des professionnels des pays moins bien dotés, financièrement et symboliquement, qui se trouvent démunis face à la concurrence outre-Atlantique. Les échanges ne sont pas symétriques et l'espace mondial

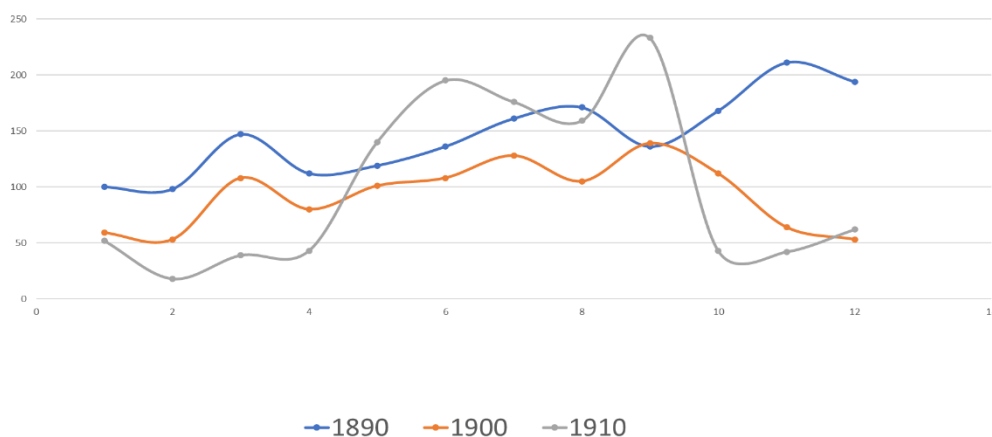
Tableau 20. Représentations selon la langue de la troupe (Rio de Janeiro)

	1890	1900	1910	1920
Allemand	0,0%	0,0%	1,8%	0,0%
Anglais	0,1%	0,0%	0,0%	0,0%
Espagnol	4,4%	7,9%	2,3%	0,3%
Français	2,1%	0,0%	7,4%	1,3%
Italien	1,3%	3,2%	30,4%	5,3%
Portugais (Brésil)	86,1%	39,7%	13,7%	78,4%
Portugais (Portugal)	6,1%	49,1%	44,4%	14,7%

Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*.

⁸¹ Dans SILVA E., « 'De Palanque': as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886), » Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista., 2010, p. 774.

Tableau 21. Nombre de représentations par mois, Rio de Janeiro.



Sources : annonces de spectacles dans les journaux *O Paiz*, *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *O Jornal*.

unifié qui se dessine est inégalement structuré, de sorte que la distribution des ressources artistiques est inégale entre les espaces nationaux⁸².

Il est piquant de constater l'importance des compagnies italiennes, qui représentent 30% des représentations en 1910. Il s'agit d'un phénomène dont les chercheurs, jusqu'à présent, n'ont que commencé à gratter la surface. Les quelques études que nous avons consultées se sont surtout intéressées aux compagnies d'opéra ou aux tournées de quelques grandes vedettes mondiales, comme Adelaïde Ristori⁸³. Toutefois, nous trouvons au Brésil une grande quantité de troupes, parfois dialectales (sicilienne, napolitaine...), d'opérette et de genres mineurs, comme le Grand-Guignol. Virginia Bessa⁸⁴ observe même que, apparemment, quelques troupes qui se présentaient comme « Compagnie Italienne » ne gardaient aucun lien administratif avec le Péninsule, étant composées de comédiens recrutés dans les communautés italiennes de l'Amérique latine ou qui ne rentraient jamais ou très rarement en Italie⁸⁵. Des compagnies comme la *Città di Napoli*, ou celles de Lea Candiani et Clara Weiss restaient toute l'année en Amérique du Sud, circulant entre les villes où se trouvait une communauté d'immigrés importante, comme Buenos Aires, Montevideo, São Paulo et Rio de Janeiro.

⁸² CASANOVA P., *La république mondiale des lettres...*, op. cit, p. 127-131.

⁸³ VANNUCCI A., « A monarquia teatral de Adelaide Ristori - as turnês ao Brasil de uma trágica italiano do século XIX, » *O Percevejo*, 13, 2004, p.165-78.

⁸⁴ BESSA V., *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*, Thèse, Universidade de São Paulo, 2012, p. 160.

⁸⁵ BESSA V., « Uma Babel nos palcos : teatro musicado na cidade de São Paulo (1914-1934), » dans MORAES J., *Cidade (dis)sonante. Culturas sonoras em São Paulo (século XIX et XX)*, São Paulo, Intermeios, 2022, p, 271-308.

Dans les années 1920, la situation change radicalement et, d'un coup, les entreprises brésiliennes récupèrent le terrain. La raison, citée par tous, est le conflit en Europe, qui a rendu la traversée de l'Atlantique plus difficile. Pour Procópio Ferreira, « on doit à la guerre de 1914 la résurgence de notre théâtre. Le public ennuyé, fatigué d'attendre les compagnies étrangères, a commencé à fréquenter les spectacles nationaux⁸⁶. » Toutefois, les plaintes ne cessent pas. Cette même année, Bastos Tigre répète les mêmes critiques que celles que nous écoutons dès l'avant-guerre, auxquelles il ajoute une critique sur la qualité des pièces jouées et il reprend une vieille demande du milieu théâtral, la construction d'un théâtre public :

Voici la situation actuelle : pendant la bonne époque, notre long et beau printemps qui va d'avril à octobre, viennent à Rio les compagnies étrangères, avec deux figures de proue et deux dizaines de cabotins.

Les théâtres sont tous pris par les industriels du genre ; et ils produisent leurs vieilles pièces, avec leurs décors médiocres et leurs *maillots* de seconde classe.

Le public – quel remède ! – les avale comme on les donne, parce qu'en dehors de cela, c'est le cinéma très bon marché ou ce sont les sandales sur la terrasse, qui sont encore moins chères.

La chaleur arrive, la fin de l'année, Petrópolis, le Carnaval, la Semaine Sainte, l'os, l'écaille de l'huître et c'est alors qu'on organise, vite, les *mambembes* nationaux qui donner des représentations pour les salles vides.

Apparaissent alors en scène les pièces nationales, médiocres, mais, en tout cas, meilleures que 90% des stupidités qu'on nous apporte de l'étranger. Les dix pour cent qui se sauvent sont les pièces anciennes, celles qui ont fait rire et pleurer mon respectable grand-père et ses collègues de *Provisório*.

L'os est rongé ; le beau temps revient ; mais arrivent les compagnies portugaises, espagnoles, italiennes avec un répertoire de province, une distribution de village, mais avec tous les théâtres de la ville pris par les imprésarios qui – d'ailleurs, très commercialement – les ont engagés.

De sorte que, ce qui nous manque c'est un Théâtre National et un bâtiment pour le théâtre⁸⁷.^[403]

Certes, le commentaire de Bastos Tigre serait d'actualité en 1910, mais pas en 1920. Cette année-là, nous avons au moins trois compagnies brésiliennes permanentes dans les théâtres São Pedro, São José et Trianon. En outre, la compagnie de Leopoldo Fróes occupe le Lírico entre juillet et septembre, exactement pendant le sommet de l'activité des tournées.

⁸⁶ FERREIRA P, *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p. 36-37. « “deveu-se à guerra de 1914 o reerguimento do nosso teatro. O público entediado, cansado de esperar pelas companhias estrangeiras, começou a frequentar os espetáculos nacionais. »

⁸⁷ *Correio da Manhã*, 04/03/1920.

Mais peut être que l'enjeu est autre, et concerne plutôt le poids médiatique et symbolique des troupes étrangères. Soares de Azevedo critique la valorisation, par la presse brésilienne, de tout ce qui a le sceau d'étranger et, particulièrement, de français, ce qui rendrait irréalisable le théâtre national :

Donc, il n'y a pas de théâtre national ? Les organes de l'opinion publique passent leur vie à s'engueuler et à engueuler les autres, à propos de théâtre national et théâtre étranger, quand eux-mêmes, lors de l'arrivée de M. Edmond Risler, pianiste français, ont presque dit que même au paradis on ne peut pas écouter de plus belles harmonies que celles qui sont sorties du piano de M. Risler, au Théâtre Municipal, tandis que les manifestations reçues par la pianiste brésilienne Guiomar Novaes, si elles ont été chaleureuses, justes et méritées, de la part de ces organes de l'opinion, ont été très en-deçà de celles qui ont été offertes à Risler. [...]

Les organes de l'opinion publique ne doivent pas, je pense, rabaisser ce qui est national pour élever ce qui ne l'est pas, en arrivant parfois à l'exagération d'il y a quelques jours, annoncer les incomparables vertus artistiques d'une *mademoiselle* qui allait danser au « Théâtre Fênix », avec les références de danseuse de l'Opéra de Paris, tandis que, à la fin, elle était une inoffensive vieille dame qui a dansé le cancan dans les cafés de troisième classe de Montmartre⁸⁸.^[404]

Notons, à ce propos, que Bastos Tigre, dans la citation précédente, critique l'industrialisme et le répertoire des troupes en tournée, mais il ne fait pas référence aux troupes françaises. Serait-ce un indice que celles-ci sont un degré au-dessus de leurs congénères portugaises, espagnoles et italiennes ? Certes, il est curieux de noter que les artistes français n'ont jamais eu une importance quantitative particulièrement élevée dans l'ensemble des représentations théâtrales à Rio de Janeiro, ce qui ne semble pas compter pour le succès de leur répertoire : en comparant les tableaux 11 et 20, nous voyons qu'en 1920, aucune compagnie française ne visite le pays, tandis que le répertoire français arrive à presque la moitié des représentations. Toutefois, les visites des vedettes parisiennes sont les plus attendues et les plus commentées dans la presse. Elles occupent toujours les meilleurs théâtres et sont suivies de près par l'élite sociale et littéraire, même si, le plus souvent elles viennent avec un répertoire boulevardier qui n'est pas forcément le plus audacieux. Les autres troupes étrangères n'arrivent jamais à causer autant de commotion que la visite de Sarah Bernhardt⁸⁹, ni n'animent le débat artistique comme la visite d'Antoine en 1903⁹⁰. Au contraire des compagnies italiennes, espagnoles et portugaises, parmi lesquelles nous trouvons toujours du répertoire musical léger, les troupes

⁸⁸ *A União*, 19/10/1919.

⁸⁹ MOURA M., *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886-1905)*, Thèse en Histoire, Université Paris-Saclay, 2015.

⁹⁰ MOSTAÇO E., « Antoine no Brasil: Ecos de uma velha polêmica, » *Urdimento*, 1-4, 2002, p. 118-23.

françaises sont presque toujours de déclamation. Et même quand leur répertoire est plus tourné vers les genres populaires, elles animent plus le débat que leurs congénères du sud de l'Europe et ont beaucoup plus d'influence sur la direction prise par le théâtre brésilien. C'est le cas du Grand-Guignol, comme nous l'avons vu, dont l'arrivée avec deux compagnies, celle du théâtre du Grand-Guignol de Paris et une autre italienne, anime quelques hommes de lettres, qui veulent adapter le genre au Brésil.

Plus importante fut une des rares troupes du théâtre musical à visiter le Brésil, celle du Bataclan, en 1922, puis l'année suivante, qui aurait « déterminé une nouvelle phase⁹¹ » du théâtre de revue brésilien, qui abandonne alors les conventions de la revue portugaise et adopte un style plus spectaculaire, avec des productions plus luxueuses et fantaisistes⁹², ainsi qu'un jeu de lumières et de couleurs qui met en valeur un corps de danseuses – qui étaient, en fait, le principal attrait du spectacle⁹³ – bien entraînées et disciplinées. À celle-ci s'ajoutent deux autres compagnies, l'espagnole Velasco (1923) et celle du théâtre du Casino de Paris (1925), qui, ensemble, donnent au théâtre de revue brésilien une nouvelle direction esthétique, marquée par le mélange entre la revue parisienne et des éléments du théâtre musical américain et du *music-hall*, qui arrivent au Brésil de manière indirecte par ces compagnies du Vieux Continent. Le succès de ces troupes va attiser la convoitise des imprésarios locaux, qui cherchent à imiter leur modèle. C'est ainsi qu'on crée la Trololó, fondée par Jardel Jercólis⁹⁴ (1894-1944) en 1925, et la Rataplan, par Luís de Barros cette même année. Les deux entreprises offraient aux spectateurs une « revue moderne », avec laquelle elles cherchaient explicitement à attirer le public élitaire, en marquant une nette opposition par rapport au théâtre populaire de la Praça Tiradentes (Fig. 44). Comme le montre Tiago Gomes⁹⁵, les revues littéraires et culturelles, ainsi que la chronique de la presse généraliste, se montrent très bienveillantes à l'égard de ces entreprises, tandis que la condamnation du théâtre de revue était plus ou moins généralisée et le genre très souvent accusé d'immoralité : les corps presque dénudés des *girls* de la « revue moderne » – pour ne pas dire la pure et simple exploitation du

⁹¹ VENEZIANO N., « Teatro de Revista no compasso da história. Conexões imediatas e atuais, » dans MALUF S. et R. AQUINO (éd.), *Dramaturgia em cena*, org. Sheila D. Maluf e Ricardo Bigi de Aquino, Maceió/Salvador, EDUFAL/EDUFBA, 2006, p. 272.

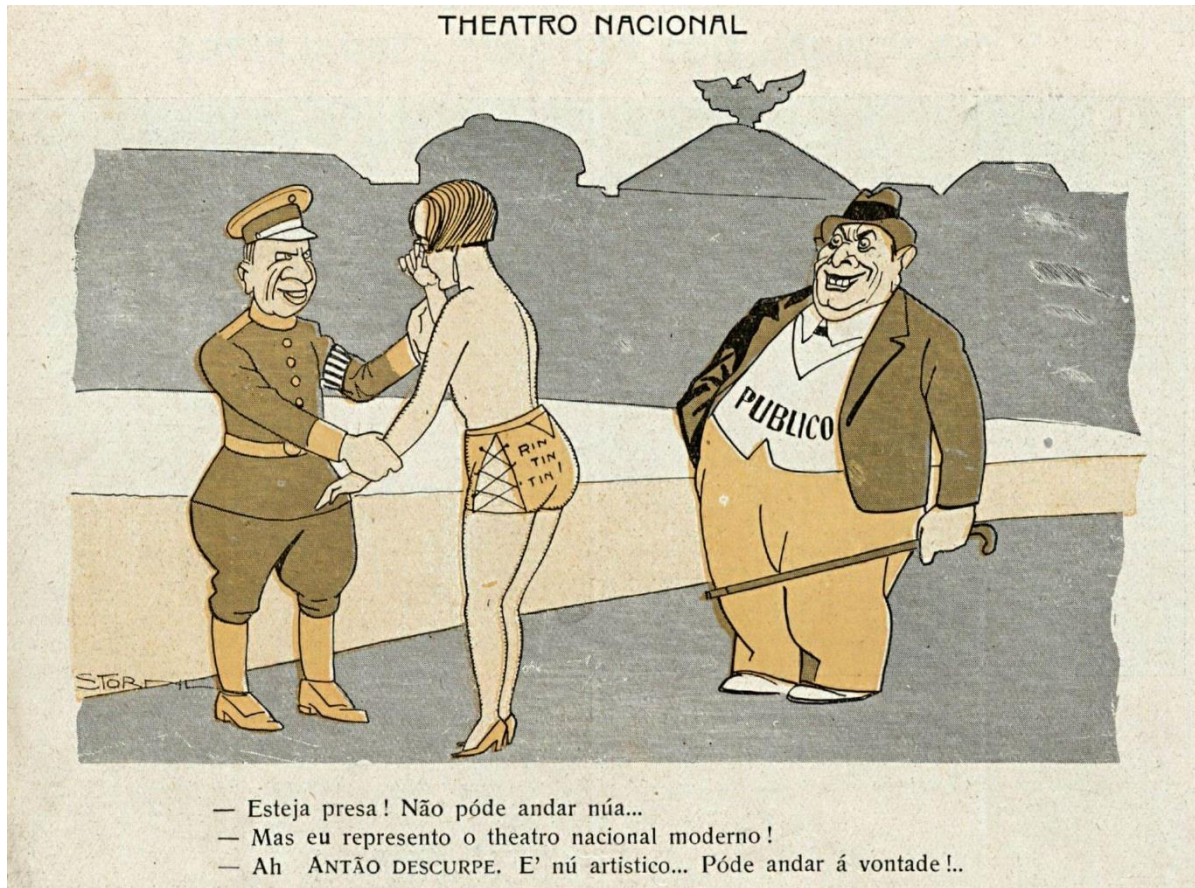
⁹² SOUZA M., « O Teatro de Revista como instrumento de mass media, » dans MALUF S. et R. AQUINO (éd.), *Dramaturgia em cena*, Maceió/Salvador, EDUFAL/EDUFBA, 2006, p. 196 ; VENEZIANO N., *O teatro de revista no Brasil : dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes, 1991, p. 43.

⁹³ SILVA R., « O teatro de revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920, » *Cena*, 20, 2016, p. 187-96 ; SILVA R., « Teatro de revista e representação social do feminino no início do século XX, » *dObras*, 9-19, 2016, p. 23-41.

⁹⁴ ANTUNES D., *O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro 1925-1944*, Dissertation de maîtrise, Rio de Janeiro, , 1996.

⁹⁵ GOMES T., *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, Editora UNICAMP, 2004, p. 162-181.

Figure 44. « Théâtre National » [Illustration], *Careta*, ano XX, n° 967, 01/01/1927.



Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Domaine public.

- « – Je vous arrête ! Vous ne pouvez pas vous promener nue...
– Mais je représente le théâtre national moderne !
– Ah ! Excusez-moi donc. C'est du nu artistique... »

« nu artistique » – semblent moins embêter la critique que les jambes et la matchiche de la Praça Tiradentes. En commun, les deux compagnies occupent d'élégantes salles de l'Avenida Central, ont des billets beaucoup plus chers que ceux du théâtre São José et font leurs premières avec des pièces signées par des membres l'ABL⁹⁶.

Cela confirme plusieurs hypothèses que nous avons abordées dans ce chapitre et dans le précédent. D'abord, le rôle évident rôle des troupes en tournée comme passeurs culturels et leur importance pour la mise à jour de la scène locale. Puis, l'importance symbolique du théâtre français comme partie d'une culture d'élite, dont la valeur est certes de plus en plus remise en question par des acteurs du monde du spectacle qui veulent arriver à « l'élite » et qui apparaît ici mélangé au jazz et au théâtre des États-Unis, mais qui conserve quand même son attrait et apparaît toujours comme une référence moderne. En revanche, cela semble moins

⁹⁶ La Trololó occupe le Ciné-théâtre Glória, tandis que la Rataplan est au théâtre Cassino. La première inaugure ses travaux avec *A Maçã*, d'Humberto de Campos (1886-1934) et Óscar Lopes, tandis que, pour la seconde, c'est avec *Stá na hora*, de Goulart de Andrade.

vrai en ce qui concerne le théâtre populaire puisque, quand le São José décide de copier ses concurrents et adhère au nouveau modèle parisien, le résultat est un échec cuisant qui acte la faillite de l'entreprise, peut-être en fonction de sa renommée comme théâtre populaire et de sa localisation, des caractéristiques qui l'empêchent d'attirer « le public de l'Avenue », ce qui était l'objectif explicite de la restructuration de la compagnie, en même temps qu'elle perd le public populaire habitué de la maison⁹⁷. Cela, enfin, reprend ce que nous avons abordé dans le chapitre précédent concernant la réorganisation de l'offre de spectacle en fonction des classes sociales, alors que nous voyons que, même à l'intérieur de chaque genre, commencent à se former des divisions qui ciblent une partie du public.

Du cosmopolitisme au nationalisme

Ces remarques entérinent ce que montre Pascale Casanova pour la littérature : l'unification du monde littéraire se fait en même temps que la pratique littéraire reste ancrée dans l'espace national et, dans un premier moment, même dépendant de l'espace politique. Or, si le XIX^e siècle est marqué par un processus de mondialisation sans précédent dans le sillage de la Révolution industrielle, il est aussi le siècle d'affirmation des nationalismes. Ces deux processus, qui ne sont pas antinomiques, mais complémentaires, se retrouvent aussi dans l'évolution des arts de la scène vers une pratique professionnelle internationale.

Dans les autobiographies, en dépit des propos d'universalité de l'art, tous les artistes restent profondément attachés à leur espace national : Ermete Zacconi, tout de suite après les propos que nous avons cités plus haut sur ses « cousins et frères » du monde entier, termine la première partie de ses mémoires avec l'affirmation que son livre est « le souvenir d'un glorieux siècle d'art italien⁹⁸. » Et la politique est incontournable : si Rossi affirme plusieurs fois au cours de son autobiographie qu'il ne veut pas parler de politique, la présence importante de la communauté italienne lors de chacun de ses spectacles à l'étranger fait de ces représentations des manifestations politiques, la domination autrichienne sur le nord de la péninsule revenant par ailleurs plusieurs fois tout au long de son récit.

L'image de fraternité artistique mondiale qui se dégage de la lecture des autobiographies des grands noms de la scène mondiale se dissipe une fois que l'on observe les différentes perspectives d'autres artistes qui participent aux tournées ou sont impactés par elles. Les rencontres, bien que souvent des éléments structurants du récit, n'étaient pas toujours des moments de fraternisation, Eleonora Duse, par exemple, lorsqu'elle « eut appris

⁹⁷ *Ibid.*, p. 180-81.

⁹⁸ ZACCONI E., *Ricordi e battaglie...*, op. cit., p. 51. « [...] ricordo d'un glorioso secolo d'arte italiana. »

qu'elle devait voyager avec Coquelin et sa troupe, déclara tout net qu'elle ne sortirait pas de sa cabine, ne voulant pas parler ou voir des acteurs⁹⁹. »

En outre, ces rencontres ont des significations différentes pour les acteurs engagés. Chaby Pinheiro raconte toute l'émotion de ses collègues de la troupe du théâtre D. Maria de Lisbonne quand il leur présente Ermete Novelli (1851-1919), en particulier Delfina Cruz, dont le travail aurait charmé l'acteur italien¹⁰⁰. Toutefois, cet événement n'est pas mentionné par Novelli dans ses mémoires, qui ne cite le nom d'aucun comédien portugais¹⁰¹. Cela montre que les hiérarchies n'existaient pas seulement entre les artistes voyageurs et les visités, mais qu'elles concernent aussi les différentes nationalités des troupes qui voyageaient.

L'expérience même de la tournée est différente : par exemple, le mal de mer apparaît souvent dans les récits des actrices, mais Mercedes Blasco (1867-1961) rappelle que, s'il vrai que toutes les actrices vomissent, Sarah Bernhardt « gagne un tas d'argent, chacun de ses vomissements est payé à prix d'or, » tandis que « les pauvres artistes portugaises [ont] toujours un salaire dérisoire, qui ne compense pas les fatigues du trajet¹⁰². » Et pendant la traversée, si la réunion de différents artistes dans un espace réduit peut donner l'impression d'une communauté éphémère, des pratiques de différenciation existent et montrent que tous ne sont pas égaux. Carlos Santos raconte que, dans une de ses traversées, il a voyagé le même paquebot qui transportait la compagnie de Gabrielle Réjane. Toutefois, la proximité physique avec la vedette parisienne ne compense pas la distance symbolique ; pour lui, elle reste toujours intouchable – et cette distance est bien soulignée par le rituel mis en place par Réjane lors des dîners, l'actrice s'attachant à

[...] maintenir avec ses collègues un rigoureux protocole de manière à rendre encore plus spectaculaire sa supériorité de première figure.

Ainsi, arrivée l'heure du dîner, avec tous les passagers déjà en *toilette*, assis à leurs tables, des jets de lumières artistiquement distribués, c'est dans ce décor que ses collègues attendent [...] l'apparition de Mme Réjane, qui a le courage d'attendre que le sextuor attaque le premier numéro du concert pour faire son entrée spectaculaire jusqu'à occuper la tête de la table. Alors, [Georges] Grand, d'un côté,

⁹⁹ LUGNE-POE A., « Avec Eleonora Duse au Brésil », art. cit., p. 744.

¹⁰⁰ PINHEIRO A., *Memórias de Chaby...*, op. cit., p. 88.

¹⁰¹ NOVELLI E., *Foglietti sparsi narranti la mia vita*, Roma, Mondadori, 1919.

¹⁰² BLASCO M., *Memórias de uma atriz: apreciações e críticas*, Lisbonne, Viuva Tavares Cardoso, 1908, p. 154-155. « [...] ganha rios de dinheiro, cada vômito seu é pago a peso de ouro. Agora nós, pobres artistas portuguesas, por mais que ganhemos, temos sempre um ordenado irrisório, que não compensa as fadigas do trajeto. »

et [Gaston] Dubosc, de l'autre, la dépouillent de sa cape et mettent à découvert la *toilette*, qui change chaque jour¹⁰³.^[405]

Le théâtre français est le seul au monde à avoir une portée véritablement universelle. En ce qui concerne les tournées, l'Italie est le seul pays capable de concurrencer la France en termes d'étendue de circulation de ses troupes, qui sont présentes dans les espaces linguistiques les plus divers avec plusieurs comédiens mondialement célèbres, mais même les artistes italiens reconnaissent la centralité de Paris et font du triomphe dans la Ville Lumière un épisode très important de leur vie, tandis que les Français semblent valoriser plutôt le triomphe à Londres ou aux États-Unis. En outre, le répertoire des troupes italiennes compte beaucoup de pièces françaises, ce qui n'est pas vrai dans l'autre sens. Les Portugais, les Espagnols et les Anglais¹⁰⁴ sont de grands voyageurs eux-aussi, mais ils restent plutôt confinés à leur propre espace linguistique. Pour le Brésil, à Rio de Janeiro en particulier, il n'est pas rare de trouver des troupes espagnoles, qui s'y arrêtaient quelques jours au cours de leur chemin vers les pays hispano-américains ; parfois, nous y trouvons quelques troupes anglaises et même allemandes ou autrichiennes, mais ce sont des événements plutôt rares et qui n'étaient pas très médiatisés.

Nous notons dans les mémoires des comédiens portugais la préoccupation de défendre leur suprématie sur leur espace linguistique : ils soulignent toujours les liens historiques entre le Portugal et le Brésil et utilisent souvent des expressions comme « la patrie sœur » pour faire référence au pays américain. Quelques épisodes dignes d'un mélodrame sont racontés, comme quand Leopoldo Fróes serait monté en scène après un spectacle de Eduardo Brazão (1851-1925) pour

protester énergiquement contre la critique qui m'avait maculé. Et sur les planches, il a insulté âprement l'individualité artistique qui se sentait dans un *fauteuil* de première rangée.

Et fou d'émotion, avec le sang brésilien à frémir dans les veines, Leopoldo Fróes s'est lancé à mes pieds, rougi de colère.

Et, dans une étreinte serrée, Portugal et Brésil se sont unis en pleurant d'émotion¹⁰⁵.

Cette rhétorique est sans doute renforcée par les ponts qui existent entre les deux pays en matière théâtrale : nombreux sont les exemples d'imprésarios actifs, en même temps, à

¹⁰³ SANTOS C., *Cinquenta anos de Teatro: memórias dum actor*, Lisbonne, Editora Noticias ENP, 1950, p. 146-47.

¹⁰⁴ BALME B., *The globalization of theatre 1870-1930: the theatrical networks of Maurice E. Bandmann*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2020.

¹⁰⁵ BRAZÃO E., *Memórias de Eduardo Brazão, que seu filho compilou*, Lisboa, Empresa da Revista de Teatro, 1925.

Lisbonne et à Rio de Janeiro ; plusieurs comédiens, directeurs et imprésarios mènent une carrière qui alterne des périodes dans l'un et l'autre pays – nous en avons déjà évoqué plusieurs dans cette thèse – et des familles luso-brésiliennes sont formées, dont les enfants ont une identité nationale floue, puisqu'ils peuvent être perçus, en même temps, comme des Portugais et des Brésiliens de l'un ou de l'autre côté de l'océan. C'est le cas de Lucília Peres, qui était fille de Furtado Coelho – qui était portugais, mais a fait toute sa carrière artistique à Rio de Janeiro – et Lucinda Simões – qui s'est mariée au Brésil et y passe plusieurs années, mais retourne au Portugal après sa séparation tout en continuant à fréquenter les villes brésiliennes. Un anonyme assure que Lucília « appartient aux deux [pays]. Née au Brésil, elle s'est faite comédienne au Portugal, a acquis notoriété devant les auditoires des deux pays et n'est ni brésilienne ni portugaise, mais luso-brésilienne¹⁰⁶... » Ou, au contraire, le flou de l'identité peut conduire à ce que le comédien ne soit reconnu ni comme brésilien, ni comme portugais :

Le déterminatif – gentilé, *brésilien*, avec lequel j'ai désigné Eugénio de Magalhães, me rappelle la considération suivante que j'ai écoutée d'un portugais résidant au Brésil, qui est d'une profonde et triste vérité.

– Nous, les Portugais – me disait-il – nous sommes très malheureux !... Nous n'avons pas de patrie ! Au Brésil, on nous appelle – *galegos*, au Portugal, on nous surnomme – *brésiliens* !

C'était le cas d'Eugenio de Magalhães, qui est né à Braga et est allé enfant au Brésil, où, plus tard, il s'est consacré au théâtre, y obtenant du succès, [ensuite] il est venu [travailler] au théâtre de D. Maria et tout le monde, ici, à Lisbonne, l'appelait – *le comédien brésilien*.

On dit – *l'art n'a pas de patrie*. Simple assertion gratuite, comme on le voit.

C'est drôle qu'Eugenio de Magalhães, le comédien *brésilien*, ait voulu partir de Lisbonne pour venir avec la compagnie à Rio de Janeiro et les autorités policières portugaises le lui ont interdit, parce qu'il n'avait pas respecté la loi sur le recrutement militaire¹⁰⁷.^[406]

Pourtant, les Portugais n'étaient pas à l'abri des hostilités locales, les attitudes des Brésiliens vis-à-vis des ressortissants de leur ancienne métropole étant complexes et sujettes à des fluctuations en fonction de la situation politique¹⁰⁸. D'une part, les liens avec l'ancienne

¹⁰⁶ *O Malho*, ano XXI, n° 1034, 08/07/1922. « [...] ela é comum dos dois. Nasceu no Brasil. Fez-se atriz em Portugal, notabilizou-se perante as plateias dos dois países e nem é brasileira nem portuguesa, mas luso-brasileira... »

¹⁰⁷ PINHEIRO A., *Ossos do ofício...*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹⁰⁸ MENDES J., *Laços de sangue: privilégios e intolerância à imigração portuguesa no Brasil (1822-1945)*, Porto, CEPESE, 2010 ; BARBOSA R., *Immigration and xenophobia: Portuguese immigrants in early 19th century Rio de Janeiro*, Lanham, UP of America, 2009.

métropole sont pérennes et l'héritage portugais est souvent revendiqué dans l'identité nationale, surtout parce que c'est le lien du Brésil avec le monde occidental, raison pour laquelle les Portugais méritent un traitement particulier en ce qui concerne les questions bureaucratiques, de citoyenneté et d'immigration¹⁰⁹. Au XIX^e siècle, l'idée d'une fraternité « luso-brésilienne » fait son chemin au sein d'une partie des intellectuels des deux pays¹¹⁰. D'autre part, la lusophobie devenait monnaie courante lors des périodes de montée du sentiment nationaliste¹¹¹. La Première République fut pleine de ces hauts et bas¹¹² comme pendant la décennie qui suit la proclamation de la République en 1889, en particulier sous la présidence de Floriano Peixoto (1891-1895), période pendant laquelle les Portugais ont été pris pour cible par une partie de la société en fonction de leur prééminence sur le commerce local. De la même façon, des artistes mécontents de cette concurrence pouvaient profiter du sentiment ambiant pour créer des embarras aux artistes portugais qui voulaient travailler au Brésil. Quelques autobiographies narrent ces moments d'hostilité, comme Chaby Pinheiro, qui raconte que, lors de sa deuxième tournée au Brésil, quelques comédiens locaux auraient diffusé des rumeurs selon lesquelles il aurait eu une affaire avec la femme d'un sénateur et que Cristiano de Sousa aurait insulté les Brésiliens dans la presse portugaise¹¹³.

Même l'appartenance à un même pays n'est pas une garantie de fraternité. Si tous les artistes qui voyageaient faisaient la promotion de leur nation, la vérité est que les tournées engendraient des concurrences assez âpres, parfois entre les vedettes d'un même pays. Déjà en 1873, l'agent d'Adelaïde Ristori en Amérique du Sud se plaignait dans une lettre de ce que « ces pouilleux d'artistes italiens ont gâché les affaires par ici¹¹⁴, » parce que leur concurrence rendait les négociations avec les agents locaux plus difficiles. Les célébrités mondiales françaises et italiennes partaient en tournée souvent en même temps et se produisaient dans

¹⁰⁹ MENDES J., « Lei e etnicidade no brasil: entre a lusofobia e o favorecimento jurídico dos portugueses, » *Ciência e Cultura*, 61-2, 2009, p. 56-59; NEWCOMB R., « Dois povos irmãos: a comunidade imaginada luso-brasileira na última década do século XIX, » *Letterature d'America*, 37-165, 2017, p. 23-39.

¹¹⁰ ROZEAUX S., *Préhistoire de la lusophonie : les relations culturelles luso-brésiennes au XIXe siècle*, Aix-en-Provence, le Poisson volant, 2019. Pour les hommes de lettres qui travaillent au Brésil, voir ROZEAUX S., « Les Portugais dans l'Empire du Brésil (1822-1889) : les trajectoires spécifiques des hommes de lettres au sein de la colonie portugaise de Rio de Janeiro, » *Confins*, 31, 2017.

¹¹¹ CANO J., « A política da lusofobia: partidos e identidades políticas no Rio de Janeiro (1848-1849), » *Locus: Revista de História*, 13-1, 2007, p. 63-92; SOUZA R., « O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade, » *Politeia*, 5-1, 2005, p. 133-51.

¹¹² CORDEIRO C., « Os Imigrantes Portugueses Na Belle Époque Carioca e a Redefinição Da Identidade Nacional, » *Ometeca*, 22, 2016, p. 45-64; SANTOS JÚNIOR J., « Jacobinismo, antilusitanismo e identidade nacional na República Velha, » *Historiae* 2-2, 2011, p. 107-22; MORAES C., « Brasil e Portugal: o antagonismo na construção da identidade nacional durante a Primeira República, » *Pauta Geral - Estudos em Jornalismo*, 7-1, 2020, p. 1-18.

¹¹³ PINHEIRO A., *Memórias de Chaby...*, *op. cit.*, p. 119-26.

¹¹⁴ Cité par VANNUCCI A., « O imperador e a rainha da cena, » *art. cit.*, p. 46. Traduction personnelle de la traduction de l'auteure pour le portugais. « Estes piolhentos de artistas italianos estragaram os negócios por aqui. »

les mêmes villes, parfois avec quelques semaines ou mois de différence. Ainsi, « chaque saison à Rio ou à Buenos Aires, il y a concurrence de recettes entre les troupes françaises, italiennes ou espagnoles¹¹⁵. » La comparaison était inévitable, et les vedettes se disputaient les grâces du public et leurs répercussions en Europe. Rio de Janeiro fut le terrain de disputes mémorables, comme celle entre Novelli et Coquelin (1890) et entre Eleonora Duse et Sarah Bernhardt (1895-96 et 1905-06)¹¹⁶. Même les Portugais pouvaient être tentés de se mesurer aux vedettes parisiennes : Chaby Pinheiro gardait soigneusement une coupure du journal *O Paiz*, de juin 1912, contenant une critique de la pièce *Primerose*, de Gaston Arman de Caillavet et Robert de Flers, qui avait été jouée par lui-même et la troupe de Lucien de Guitry, à Rio de Janeiro, avec quelques mois d'intervalle. Le jugement est favorable au comédien portugais, ce qui constitue une raison de fierté pour le mémorialiste¹¹⁷. Ces duels artistiques étaient sans doute très profitables aux agents locaux et faisaient les délices du public. Mais les artistes autochtones avaient sans doute des raisons d'être mécontents, même si on les voit souvent parmi les « groupies » de ces vedettes, puisqu'ils se trouvaient cantonnés à un rôle secondaire dans leur propre pays.

Un cas de violence symbolique : la polémique entre Antoine et Artur Azevedo (1903).

Bref, l'espace mondial est unifié, structuré et hiérarchisé. Les artistes des pays périphériques sont victimes d'une véritable violence symbolique qui parfois s'exprime explicitement lors de polémiques pouvant naître entre les artistes locaux et les visiteurs. Un exemple fameux est la controverse entre Artur Azevedo et André Antoine, après la visite de celui-ci au Brésil en 1903. Si l'attente autour de la visite du metteur en scène français était grande, le dramaturge brésilien, qui était partisan de la tradition française de la « pièce bien faite » et qui reconnaissait l'influence de Francisque Sarcey (1827-1899) dans sa conception théâtrale, exprime quelques réserves concernant le répertoire de la troupe d'Antoine. Ce dernier répond lors de la conférence que nous avons mentionnée plus haut : sans citer Azevedo, il se dit surpris d'avoir retrouvé à Rio de Janeiro le « vieil esprit de Sarcey ». Cette provocation et d'autres ne suscitent pas une grande émotion dans la presse, sauf pour Artur Azevedo, qui publie au moins trois articles en réponse. Antoine, de son côté, ne donne pas suite à la polémique, mais il reviendra sur ce sujet quelques mois plus tard, déjà en Europe, d'abord lors d'un entretien pour la presse à Lisbonne, puis dans une lettre ouverte à Gabriel

¹¹⁵ LUGNE-POE A., « Avec Eleonora Duse au Brésil, » art. cit., p. 745.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁷ PINHEIRO A., *Memórias de Chaby...*, op. cit., p. 171.

Trarieux publiée dans le *Gil Blas* et, enfin, dans une interview pour le même journal. Tout ce matériel est traduit et reproduit dans les journaux de Rio de Janeiro, et cette fois l'émotion est considérable, puisqu'Antoine non seulement cite le nom d'Azevedo, mais fait aussi des critiques sévères envers le public et l'élite intellectuelle carioca, dénonçant le retard local en matière artistique. Nombreux sont les hommes de lettres qui se manifestent et Artur Azevedo traite Antoine de menteur et de déséquilibré mental. Il n'est pas nécessaire, pour notre propos, d'entrer dans le détail des arguments de l'un et l'autre côté¹¹⁸. L'important est de souligner que la colère des journalistes et des écrivains brésiliens ne parvient pas à incommoder Antoine qui, probablement, n'a jamais pris connaissance de ces protestations. Il est évident que la polémique qu'il a déclenchée à Rio ne visait pas le public brésilien, mais le public parisien. Il fait de cet épisode une répétition de ce qu'il a vécu en France environ quinze ans plus tôt, ce qui confirme son interview au *Gil Blas* :

On nous a combattus, comme on nous avait combattus à Paris, lors des soirées épiques du Théâtre Libre, on nous a rabâché les arguments falots de Sarcey ; on nous a fait la même guerre que les pontifes surannés d'autrefois nous avaient faite – et, comme jadis, ça a été une belle bataille – et une belle victoire¹¹⁹.

Or, Antoine semble vouloir relancer par sa tournée l'époque héroïque des débuts du Théâtre Libre, alors que son travail ne provoque plus, en France, les mêmes émotions que quelques années plus tôt. Pour cela, il a beaucoup exagéré les hostilités auxquelles il aurait eu à faire face au Brésil et sa virulence rhétorique est disproportionnée vis-à-vis des légères réserves sur le répertoire exprimées par Azevedo, qui, d'ailleurs, avait beaucoup apprécié le jeu des acteurs. Le dramaturge et tous les hommes de lettres brésiliens, dont l'honneur a été blessé par les propos du metteur en scène français et qui se trouvent dans l'impossibilité de donner une réponse capable de l'atteindre, ont été victimes d'une véritable violence symbolique qui explicite les inégalités structurelles de l'ordre artistique et littéraire mondial.

Cela entérine ce que Pascale Casanova¹²⁰ postule comme dynamique générale des histoires des littératures nationales, l'existence d'un espace mondial unifié – la « république mondiale des lettres » –, avec ses propres modes de fonctionnement et ses instances de légitimation et de consécration, et qui a pour base la croyance dans l'universalité de l'œuvre littéraire. Cependant, cet espace constitue un ordre inégal, puisqu'il est structuré et hiérarchisé, il a ses capitales et ses provinces. La pratique littéraire reste longtemps enracinée dans les

¹¹⁸ FARIA J., « André Antoine no Brasil: a polêmica com Artur Azevedo, » *Sala Preta*, 1, 2001, p. 223-33.

¹¹⁹ *Gil Blas* 28/09/1903.

¹²⁰ CASANOVA P., *La république mondiale des lettres...*, op. cit.

espaces nationaux et les écrivains des contrées éloignées du centre subissent une relation de domination et sont victimes d'une violence symbolique.

Le théâtre dramatique participe sans doute de cette république mondiale des lettres en tant que littérature, mais l'unification de l'espace mondial pour les arts de la scène passe, surtout à partir de la mondialisation culturelle du XIX^e siècle, également par d'autres voies qui lui sont particulières et qui produisent des instances de légitimation et de consécration spécifiques. Ce processus engendre aussi ses propres formes de violence qui atteignent non seulement les dramaturges, mais aussi les comédiens et d'autres professionnels, qui, de leur côté, élaborent eux-aussi des stratégies prenant en compte le fait qu'ils se situent dans un espace international.

B. La régénération du théâtre national grâce au théâtre argentin ?

Toutefois, on ne doit pas supposer que les dominés subissent leur domination passivement. Ils élaborent des stratégies et cherchent des chemins pour sortir de leur situation. En ce sens, l'après-guerre se montre un moment particulièrement propice, en Amérique du Sud, pour des propositions sociales et culturelles divergeant des paradigmes importés du Vieux Monde, puisque le conflit affaiblit l'attrait du modèle civilisationnel occidental. Choqués par la barbarie en Europe, des intellectuels latino-américains se détournent de cette civilisation qu'ils admiraient et voulaient copier, et partent à la recherche d'autres représentations et imaginaires capables de réévaluer leurs propres identités nationales, qui peuvent aller du panaméricanisme à l'affirmation nationale¹²¹. Ce n'est hasard si c'est à cette époque que le modernisme brésilien est né¹²².

Si ce mouvement est caractérisé surtout par son nationalisme, il est vrai que la première moitié du XX^e siècle voit un intérêt croissant, au Brésil, pour les affaires des pays voisins, une préoccupation à laquelle l'avant-garde paulista n'est pas étrangère, comme nous le voyons par les études de Mário de Andrade sur l'Argentine, qui nourrissent sa propre réflexion sur le Brésil¹²³. Alors que l'identité nationale imaginée par l'Empire était basée sur une forte altérité par rapport à l'Amérique hispanophone¹²⁴, cette « autre » Amérique, peu à peu l'idée d'un Brésil latino-américain fait son chemin.

¹²¹ COMPAGNON O., *L'adieu à l'Europe: l'Amérique latine et la Grande Guerre: Argentine et Brésil, 1914-1939*, Paris, Fayard, 2013.

¹²² COMPAGNON O., « Le modernisme brésilien est-il un enfant des tranchées ? », dans DUMONT J., A. FLECHET et M. VELLOSO (éd.), *Histoire culturelle du Brésil : XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2019, p. 61–80.

¹²³ ARTUNDO P., *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, Edusp, 2004.

¹²⁴ PRADO M., « O Brasil e a distante América do Sul », *Revista de História*, 145, p. 2001, p. 127-49.

Le monde du spectacle ne reste pas au large de ces transformations et, dès les années 1910, nous observons l'action consciente de quelques hommes de lettres et de théâtre pour établir des échanges avec les pays voisins et, en particulier, avec l'Argentine, ce pays qui est à la fois le principal rival du pays dans le continent et un modèle de modernité « à l'américaine »¹²⁵, comme une manière de « régénérer » le théâtre brésilien.

Brésil et Argentine : entre rapprochements et méfiances¹²⁶.

Selon Boris Fausto et Fernando J. Devoto¹²⁷, les relations entre Brésil et Argentine pendant les dernières décennies du XIX^e siècle et les premières du XX^e siècle sont marquées par une rivalité latente, avec des moments de rapprochement et d'éloignement qui alternent selon l'ensemble des relations internationales des deux pays¹²⁸. Tandis que l'Argentine et son économie restent étroitement liées à l'Angleterre, le Brésil adopte, dès la fin de l'Empire, une posture de rapprochement avec les États-Unis et d'adhésion à sa politique panaméricaniste comme une stratégie pour obtenir l'hégémonie sur l'Amérique du Sud sous la protection de Washington, ce qui déplait au pays voisin, qui se voyait aussi comme une puissance régionale.

Après une période de rapprochement entre les deux nations à la suite de la proclamation de la République brésilienne¹²⁹, dont le point fort est le premier échange de visites présidentielles – Julio Roca visite le Brésil en 1899 et Campos Salles, l'Argentine, l'année suivante –, la méfiance revient dans les années 1900, quand les Argentins voient dans la politique de José Maria da Silva Paranhos Júnior, le baron de Rio Branco, ministre des Affaires étrangères entre 1902 et 1912, une volonté de restaurer la suprématie du Brésil sur l'Amérique du Sud selon les « traditions impériales ». Au début des années 1910, un nouveau rapprochement s'amorce, cette fois grâce aux efforts du président Roque Sáenz Peña, qui visite le Brésil en 1910 et clame que « tout nous unit et rien ne nous sépare, » qui aboutiront

¹²⁵ ALENCASTRO L., « A Semana de Arte Moderna: platino-filia e nacionalização do mercado de trabalho em São Paulo, » dans AMARAL A. et R. BARROS (éd.), *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 19-30.

¹²⁶ Cette partie de notre thèse a déjà été publiée, en portugais, dans POLLETTI D., « O Teatro argentino no Brasil na Primeira República (1889-1930): trocas, encontros e reflexões, » *Revista de História*, 180, 2021.

¹²⁷ FAUSTO B. et F. DEVOTO, *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada, 1850-2002*, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 227-35)

¹²⁸ Pour un panorama de l'histoire des relations entre les deux pays, voir CANDEAS A., *A integração Brasil-Argentina: história de uma ideia na "visão do outro"*, Brasília, FUNAG, 2010.

¹²⁹ Rapprochement qui doit beaucoup à la détérioration des relations entre Chili et Argentine, ce qui conduit Buenos Aires à chercher des relations plus paisibles avec le Brésil pour éviter de mettre le pays dans une situation délicate ou il serait encerclé par des pays ennemis.

au traité dit *de Cordial Inteligência Política e Arbitragem*, plus connu comme « Pacte ABC », qui comprenait le Chili, en 1915¹³⁰.

Si les allers-retours des relations entre les deux pays ont des répercussions sur la manière dont l'un et l'autre sont représentés dans la presse de la nation voisine, cela n'empêche pas l'émergence et le développement de relations d'amitié et de collaboration entre les hommes de lettres argentins et brésiliens. Un exemple en ce sens est la chronique publiée par Olavo Bilac dans le *Correio Paulistano*, en 1908, où l'auteur fait un commentaire sur des nouvelles très malveillantes au sujet du Brésil, publiées dans les journaux de Buenos Aires, qui furent ensuite traduites et reproduites dans les journaux brésiliens. Toutefois, Bilac défend ses collègues de presse argentins, correspondants à Rio :

Il peut sembler, en principe, à ceux qui ne connaissent pas bien le cas, que les journaux de Buenos Aires ont, à Rio de Janeiro, des correspondants qui, au contraire du célèbre Épaminondas, mentent, non seulement pour plaisanter, mais aussi par une irrésistible vocation. Ce n'est pas vrai. Ces mensonges, qui impliquent le nom du baron de Rio Branco, et ceux de tous les autres hommes politiques en vue, dans les intrigues politiques entre le gouvernement et l'opposition de l'Argentine, sont forgés à Buenos Aires. Les pauvres correspondants des journaux argentins à Rio restent bouche bée d'étonnement, quand ils reçoivent les journaux porteños et y trouvent publiés des télégrammes qu'ils n'ont jamais envoyés d'ici¹³¹.^[407]

Bilac va plus loin encore et dit prêcher pour une « étroite et affectueuse alliance morale entre l'Argentine et le Brésil » et il assure que lui-même a toujours été, « entre argentinophobes et brasiliophobes, un élément de conciliation¹³². » Il s'agit, sans doute, d'un fort indice d'une identité professionnelle capable de résister aux rebondissements de la politique internationale.

Selon João Paulo Coelho de Souza Rodrigues¹³³, le moment qui marque un réel rapprochement entre les journalistes des deux nations est la signature de la loi Áurea, abolissant l'esclavage, en 1888. À l'occasion, une grande manifestation publique en honneur du Brésil est organisée par Bartolomé Mitre (1821-1906), ex-président de l'Argentine et fondateur et directeur du journal *La Nación*, qui réunit les périodiques porteños. L'événement

¹³⁰ CANDEAS A., « Relações Brasil-Argentina: uma análise dos avanços e recuos, » *Revista Brasileira de Política Internacional*, 48-1, 2005, p. 178-213. Voir aussi BARNABÉ I., « A América Do Sul pelo Barão do Rio Branco: uma análise sobre o Pacto ABC, » *Cuadernos Sobre Relaciones Internacionales, Regionalismo y Desarrollo*, 9-17, 2014, p. 65-78; EICHNER E. et al., « O Pacto ABC de 1915 e suas Implicações para a Política Externa Brasileira para o Cone Sul, » *Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional*, 9-16, 2016, p. 25-39.

¹³¹ BILAC O., *Bilac, o jornalista...*, v. I., p. 144.

¹³² *Ibid.* « [...] uma estreita e afetuosa aliança moral entre a Argentina e o Brasil [...] entre argentinófobos e brasileirófobos, um elemento de conciliação [...] »

¹³³ RODRIGUES J., « Embaixadas originais: diplomacia, jornalismo e as relações Argentina-Brasil (1888-1935), » *Topoi*, 18-36, 2017, p. 537-62.

compte avec l'appui du président Juárez Celman, qui décrète jour férié le 17 mai, ce qui attire l'attention de la presse carioca. En rétribution, plusieurs journaux de Rio de Janeiro publient des saluts à la République argentine le 25 de ce même mois, anniversaire de la révolution qui, en 1810, avait émancipé le pays de la Plata, et ils organisent un voyage d'une délégation, formée par Manuel Veloso Paranhos Pederneiras (*Jornal do Comércio*), Demerval da Fonseca (*Gazeta de Notícias*) et Fernando Mendes (*Diário de Notícias*), à la Reine de la Plata pour remercier personnellement la presse locale. Cet événement donne naissance à une série de voyages de journalistes, seuls ou en petites délégations, par initiative propre ou accompagnant des représentants politiques, entre les capitales des deux pays. Ces excursions deviennent des vraies « ambassades » informelles, non seulement parce qu'elles établissent une certaine « diplomatie culturelle » parallèle à la diplomatie officielle, les voyageurs jouant le rôle de médiateurs et promouvant, outre la compréhension mutuelle, la circulation de livres, idées et autres produits culturels, mais aussi parce que, dans la réception et au cours de la visite, on peut noter l'adoption des rituels, pompes et symboles typiques de la diplomatie officielle. Parmi les journalistes brésiliens qui visitent Buenos Aires, nous trouvons quelques-uns des noms les plus importants du monde des lettres de l'époque, comme Olavo Bilac, Coelho Neto et João do Rio.

C'est, en grande partie, par l'action des journalistes qui participent à ces ambassades que nous pouvons observer pour la première fois l'idée d'utiliser le théâtre comme un moyen de rapprocher les deux nations.

Un voisin presque ignoré : le théâtre argentin vu du Brésil jusqu'aux années 1900.

Tout d'abord, il faut souligner que plusieurs – la plupart ? – des participants de ces ambassades ont été, au moins à un certain moment de leur carrière, impliqués dans l'activité théâtrale, soit comme dramaturges – Coelho Neto, João do Rio et Óscar Lopes –, soit comme critiques ou comme commentateurs qui se montrent préoccupés de la situation des arts scéniques – c'est le cas d'Olavo Bilac, qui n'a écrit qu'un seul volume de théâtre pour enfants, avec Coelho Neto, mais qui, dans ses chroniques, se montre à jour avec ce qui se passe sur les scènes cariocas et fréquemment se manifeste au sujet de la situation du théâtre national. En outre, la visite dans les théâtres, qui parfois comptait avec des spectacles de gala en l'honneur des visiteurs, faisait partie du rituel qui entourait la réception de l'étranger. Ainsi, le fait que le théâtre argentin soit presque totalement ignoré par la presse brésilienne jusqu'à la seconde moitié des années 1910 est surprenant.

Le spectacle argentin y apparaissait alors dans des citations clairsemées et superficielles, souvent de manière indirecte dans des commentaires ou traductions d'articles français : par exemple, l'interview d'Antoine au *Gil Blas*, publiée, à Paris, le 28 septembre 1903, après son retour de sa tournée sud-américaine, dans laquelle il compare le public brésilien à l'argentin, sans cacher sa préférence pour celui-ci, ce qui provoque un émoi considérable dans la presse brésilienne. Un autre exemple est l'article de 1910 signé par un certain J.E. dans l'édition de l'après-midi du *Jornal do Commercio*, qui cherche à faire une étude comparative entre le théâtre des deux pays sud-américains, et arrive à la conclusion « de notre évidente infériorité par rapport à la République d'Argentine, » mais soulignant aussi les éléments avec lesquels « le Brésil pourra certainement compter [avec] un essor plus fécond et brillant que celui de notre fastueuse et avancée voisine du sud ». Pourtant, il reconnaît que, pour parler du théâtre argentin, il a utilisé « presque exclusivement des données de l'étude qu'a faite, dans la *Revue Bleue*, M. Lugné-Poe, » qui lui ont permis d'élaborer « explications et conjonctures » capables « de suggérer la comparaison avec les conditions du théâtre au Brésil¹³⁴. » Le plus souvent, l'Argentine est évoquée comme un exemple pour discuter des questions qui concernent le théâtre local, surtout sur sa décadence supposée et les mesures qui peuvent être adoptées pour y résoudre. Un exemple en est la demande de subvention faite par Furtado Coelho au ministre de l'Intérieur, dans laquelle il cite comme exemple les républiques américaines qui « subventionnent largement leurs théâtres nationaux » et, en particulier, la « République d'Argentine, qui vient d'investir trois millions de pesos pour la construction d'un théâtre national¹³⁵. »

En ce sens, il est possible de voir un parallèle entre le débat sur le théâtre national et les chroniques qui réclament des améliorations pour la ville de Rio de Janeiro, qui ne cessent de citer l'exemple de la capitale argentine et de ses progrès matériels comme une manière de souligner le retard de la capitale brésilienne. C'est le cas d'Olavo Bilac, qui, dans une chronique de 1900, exprime de la manière suivante sa révolte contre l'état de sa « *Sebastianópolis* » :

Mais reconnaître qu'ici à côté, à quatre jours de voyage, il y a une ville comme Buenos Aires, – et que nous, fils de la même race et du même moment historique, avec beaucoup plus de vie, beaucoup plus de richesse, beaucoup plus de protection

¹³⁴ *Jornal do Commercio*, edição da tarde, 05/12/1910. « [...] da nossa evidente inferioridade em relação à República Argentina [...] o Brasil poderá claramente contar [com] um florescimento mais fecundo e brilhante que o da nossa faustosa e avançada vizinha do sul [...] quase exclusivamente dos dados do estudo que fez na *Revue Bleue* o Sr. Lugné-Poe [...] explicações e conjunturas [...] de sugerir o confronto com as condições do teatro no Brasil. »

¹³⁵ *Novidades*, 11/03/890. « [...] subvencionam largamente os seus teatro nacionais [...] República Argentina, que acaba de aplicar três milhões de pesos para a construção de um teatro nacional. »

de la nature, avons comme capitale de la République la même capitale que D. João VI en 1808 – cela fait mal comme un affront, cela révolte comme une injustice¹³⁶.^[408]

L'offre de divertissements est un des aspects de comparaison entre les deux villes. Pereira Passos lui-même, dans une interview à la *Gazeta de Notícias*, en 1903, cite, comme une des mesures adoptées pour faire de Rio de Janeiro « une ville de premier ordre, avec le confort que la civilisation réclame, » son projet de renouvellement du théâtre São Pedro, qui vise à réaliser son rêve d'« attacher notre ville à [ses] compatriotes, » parce que, « dès qu'ils amassent un peu de fortune, ils se dépêchent d'aller la dépenser en Europe, » car la capitale brésilienne « n'offre pas le confort et les plaisirs qu'elle devrait avoir, comme Buenos Aires en a¹³⁷. » Dans ce jeu de comparaison, créant une véritable compétition entre les deux villes qui, dans la première moitié du XX^e siècle, est en grande partie un reflet de la dispute entre les deux pays pour l'hégémonie sur le continent sud-américain, nous ne pouvons pas oublier que le principal monument de la réforme urbaine de Pereira Passos, le Théâtre municipal, fut inauguré en 1909, à peine un an après le Colón. Le fait que le grand théâtre de la capitale argentine était une référence dans la pensée de ceux qui ont construit le Municipal, nous pouvons le constater par un commentaire de Lima Barreto, qui se réfère au monument de l'Avenida Central comme à un « théâtre qui a coûté je ne sais combien de mille *contos*, avec des onyx, des marbres, des cantonnières, des assyriens, uniquement afin d'émerveiller les Argentins¹³⁸, » mais qui, précisément en fonction de sa monumentalité, ne pourra réaliser le rêve des hommes de théâtre : sauver le théâtre national de l'état de décadence dans lequel il se trouve.

Pourtant, la réalité du théâtre argentin semble être un point d'interrogation pour la plupart de l'*intelligentsia* brésilienne. Artur Azevedo, dans une de ses chroniques de 1906, commente l'envoi que lui ont fait les éditeurs Mendesky & Filho, de Buenos Aires, d'un exemplaire de la comédie *Chacabuco*, d'Alberto del Solar (1860-1920), écrivain chilien

¹³⁶ Dans BRENNAN G., *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, Rio de Janeiro, Index, 1985, p. 16. La discussion des problèmes de la ville est une pratique ancienne de la chronique. Toutefois, João Paulo Coelho de Souza Rodrigues note une différence entre les arguments adoptés par Olavo Bilac quand il remplace Machado de Assis dans la chronique hebdomadaire de la *Gazeta de Notícias*, en 1897. Tandis que son prédécesseur préférerait faire une moqueuse critique interne des pratiques urbaines, Bilac cherche le contraste entre les habitudes et les mœurs des habitants et des hommes politiques de la ville avec ceux de modèles étrangers de civilité, une pratique qui serait adoptée par d'autres hommes de lettres à l'époque. Si son exemple favori est, sans surprise, Paris, Buenos Aires apparaît comme une référence fréquente. (RODRIGUES J., « Da revolução à regeneração: crônicas de Machado de Assis e de Olavo Bilac sobre a Argentina, » *Antíteses*, 6-11, 2013, p. 127-48.

¹³⁷ Dans BRENNAN G., *O Rio de Janeiro de Pereira Passos...*, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁸ BARRETO L., *Toda crônica*, vol. I, éd. Beatriz Resende et Rachel Teixeira Valença, Rio de Janeiro, Agir, 2004, p. 88. « [...] teatro que custou não sei quantos mil contos, com ônix, mármore, sanefas, assírios, no puro intuito de embasbacar os argentinos. »

installé dans la capitale argentine. Cependant, les critiques que les éditeurs ont insérées dans le volume semblent intéresser davantage le dramaturge que la pièce en soi. L'attention d'Azevedo est attirée en particulier par un article signé par un certain Luiz Varela, probablement Luis Vicente Varela (1845-1911), dans lequel l'auteur critique un certain préjugé du public argentin envers les productions nationales, qui auraient besoin « de l'étiquette étrangère pour être acceptées¹³⁹. » Ce qui pique la curiosité d'Artur Azevedo, c'est la similitude avec ce qu'il observe dans le théâtre brésilien, ce qui lui fait imaginer une homologie de conditions entre les deux pays. Cependant, la curiosité même du dramaturge montre combien les arts scéniques du pays voisin étaient méconnus.

Moins de quatre mois plus tard, quand, pour la première fois, commencent à circuler des rumeurs selon lesquelles on était en train d'organiser la visite d'une compagnie dramatique argentine au Brésil, Artur Azevedo montre une meilleure connaissance de la production théâtrale du pays voisin :

Beaucoup de monde l'ignore, mais il y a trois ans déjà, qu'on a créé à Buenos Aires le Théâtre national, destiné à la représentation de pièces, dont les auteurs sont non seulement argentins, mais sud-américains.

Le gouvernement l'aide puissamment et, pendant ces trois ans, le Théâtre national a produit les meilleurs résultats. Deux des comédies qui y ont été représentées, *Jetattore*, en 3 actes, de [Gregorio de] Laferrère, et *En el campo*, en 1 acte, de Nicolás Granada, ont fait grand succès à Buenos Aires, et ont été traduites et représentées avec beaucoup de satisfaction en Italie.

Les derniers prix donnés par le gouvernement reviennent à trois auteurs orientaux [uruguayens] : Cione, Ximenes Pastor, Pires Petit et Florencio Sanchez¹⁴⁰.^[409]

Surtout, Artur Azevedo semble penser que, grâce à la concurrence entre les deux pays, la connaissance du théâtre argentin peut servir pour encourager l'adoption de mesures concrètes concernant le théâtre brésilien :

La venue au Brésil d'une compagnie dramatique argentine, financée par le gouvernement de son pays, peut avoir de très heureuses conséquences pour le théâtre brésilien. Nos voisins, il est impossible de le nier, sont un grand encouragement pour notre progrès matériel : peut-être leurs dramaturges viendront-ils susciter un mouvement des pouvoirs publics en faveur de notre art théâtral ?... Peut-être nos dominateurs se convaincront-ils que nous devons avoir un théâtre, non parce nous ne l'avons pas, mais parce que les Argentins en ont un¹⁴¹ ?...^[410]

¹³⁹ *A Notícia*, 25/10/1906. « [...] do rótulo de estrangeiro para serem bem aceitas. »

¹⁴⁰ *A Notícia*, 14/02/1907.

¹⁴¹ *Ibid.*

Il reviendra sur le sujet moins de deux semaines plus tard, quand il avance comme argument que « les bénéfiques officiels ont produit le meilleur résultat en faveur de l'art et de la littérature dramatique » argentine, et que « les bons artistes et les bons dramaturges y apparaissent comme par enchantement et ne ruinent pas le trésor argentin, tandis qu'à Rio de Janeiro on investit des milliers de *contos* dans la construction d'un théâtre monumental, pour l'usage des étrangers et on ne dépense pas un demi-sou au bénéfice de l'art national. » Maintenant, il espère que le projet d'apporter les artistes argentins à Rio sera réussi, parce qu'« ils seront peut-être les parrains de notre théâtre¹⁴². »

Mais Artur Azevedo, mort l'année suivante, ne verra pas le théâtre argentin à Rio de Janeiro. C'est seulement au milieu de la décennie suivante que le projet de faire venir une compagnie dramatique argentine au Brésil deviendra réalité.

La Companhia Dramática Rio-platense et sa visite au Brésil en 1915

C'est seulement en 1915 qu'une compagnie rioplatense, comptant avec des artistes argentins et uruguayens, débarque au Brésil pour une série de spectacles dans les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo. La tournée fut organisée par l'impresario Santiago Fontanilla, propriétaire du *Teatro Nacional* – aujourd'hui *El Nacional* –, et son secrétaire, Pascual Carcavallo (1880-1948). La direction artistique était à la charge d'Alfredo Duhau (1863-1938), journaliste et dramaturge né à San José, en Uruguay, et vice-directeur du quotidien *El Diario*, de Buenos Aires, à l'époque.

Le projet a abouti grâce aux efforts de diplomates argentins à Rio de Janeiro et de Coelho Neto, qui a usé de son influence sur le maire carioca pour qu'il mette le Municipal à la disposition de la troupe argentine¹⁴³. Mais l'idée originale revient à deux journalistes et écrivains en activité sur le Rio de Plata : Andrés Demarchi et Benjamin Bertoli de Garay. C'est en l'honneur de ces deux personnages que la *Revista Americana*¹⁴⁴ organise un déjeuner de fraternisation, où Silvio Romero Filho fait un discours pour l'unité américaine :

¹⁴² Dans NEVES L., *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, Dissertation de maîtrise, Universidade de Campinas, 2002, p. 618-19. « Os benefícios oficiais têm produzido o melhor resultado em favor da arte e da literatura dramática [...] os bons artistas e os bons dramaturgos surgem como por encanto em Buenos Aires, e não arruínam o tesouro argentino, ao passo que no Rio de Janeiro empregam-se milhares de contos na construção de um teatro monumental, para uso dos estrangeiros e não se gasta meia pataca em benefício da arte nacional. [...] talvez sejam eles os padrinhos do nosso teatro. »

¹⁴³ EICHELBAUM E., *Carlos Gardel: l'âge d'or du tango*, Paris, Denoël, 1984, p. 94.

¹⁴⁴ Publication organisée par des diplomates brésiliens qui a circulé entre 1909 et 1919. Selon Larissa Fabriz, elle fut un outil pour le ministère des Affaires étrangères brésilien pour promouvoir le rapprochement entre le Brésil et l'Amérique du Sud, développant une rhétorique panaméricaine qui servait comme une sorte de diplomatie culturelle. (FABRIZ L., *Veículo de sonhos e ilusões: a Revista Americana e a circulação de representações de pan-americanismo (1909-1919)*, Thèse en Histoire, Universidade Federal do Espírito Santo, 2018.)

La formule de Monroe doit être ainsi traduite actuellement : – l’union des nations américaines pour la défense du patrimoine commun et la conquête ensemble de la victoire.

C’est l’immense œuvre de cette union que vous, MM. Andrés Demarchi et Bertoli Garay, êtes en train de servir, en promouvant avec une ténacité et un dévouement d’évangélistes et le rare éclat de vos talents privilégiés, l’accord mental, la transfusion des sentiments esthétiques des gens qui habitent dans le Nouveau Monde.

C’est cette même œuvre que la « Revista Americana » cherche à servir dès la date de sa fondation, en 1909, en faisant des efforts pour favoriser la circulation d’idées entre les peuples américains et pour servir de trait d’union entre les figures représentatives de notre Continent¹⁴⁵.^[411]

Nous avons peu d’informations sur ces deux personnages. Benjamin de Garay (?-1945), auteur et critique littéraire, est présenté comme un « journaliste d’extraordinaire vigueur, polémiste redouté et un des principaux facteurs de ce mouvement de rapprochement intellectuel des deux peuples » grâce à son travail de traduction et de divulgation d’auteurs brésiliens. En 1915, il aurait « commencé [...] la traduction de *Ruínas Vivas*, de M. Alcides Maia, et d’*A profissão de Jacques Pedreira*, de M. Paulo Barreto. » Nous savons que, au moins depuis 1907, il est en contact avec des écrivains et journalistes brésiliens, puisque Demarchi cite sa présence lors d’un dîner de réception en l’honneur d’une « ambassade » de journalistes brésiliens, dans la *Rotisserie Sportsman*, de Buenos Aires, qui aurait compté avec la présence de Coelho Neto, Felix Bocaiuva et Ezequiel Ubatuba¹⁴⁶. En outre, il fit un discours lors d’un autre dîner de réception d’une ambassade de journalistes brésiliens, en 1913, qui compta avec la présence de Luís Edmundo¹⁴⁷. Il deviendra une figure centrale dans la circulation littéraire entre les deux pays, en s’insérant dans les cercles littéraires paulistanos des années 1920, quand il s’est lié au groupe de la *Novíssima* (1923-1925), revue dirigée par Cassiano Ricardo (1894-1974) et Francisco Pati (1898-1970)¹⁴⁸, deux membres des groupes *Verde-Amarelo* et *Anta*, qui représentent les courants nationalistes de tendance nazi-fasciste du modernisme. C’est chez lui que se réunit, aussi, le « pseudo-club » Colmeia, dont faisaient partie Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia et Afonso Schmidt, et qui donnera naissance à la compagnie dirigée par Renato Viana que nous avons vue dans le chapitre précédent. Selon

¹⁴⁵ *Revista Americana*, n. IV, 01/08/1915, p. 83.

¹⁴⁶ *Jornal do Commercio*, 18/07/1915. « [...] jornalista de extraordinário vigor, polemista temido e um dos principais fatores desse movimento de aproximação intelectual dos dois povos [...] começado [...] a tradução de *Ruínas Vivas*, do Sr. Alcides Maia, e de *A profissão de Jacques Pedreira*, do sr. Paulo Barreto. »

¹⁴⁷ *Jornal do Commercio*, 23/11/1913.

¹⁴⁸ ARTUNDO P., *Mário de Andrade e a Argentina...*, op. cit., p. 46-47.

Schmidt, l'objectif du groupe était de « faire que le théâtre brésilien soit connu dans toute l'Amérique espagnole... et vice-versa. » Garay sera le responsable pour les traductions, mais « comme il était toujours occupé par ses problèmes financiers, le travail tombait dans les mains de Paulo Gonçalves¹⁴⁹. » Parmi les ouvrages qu'il a traduits, nous pouvons citer *Urupês*, de Monteiro Lobato ; *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre¹⁵⁰ ; *Os Sertões*, d'Euclides da Cunha¹⁵¹ et des travaux de Graciliano Ramos¹⁵². En ce qui concerne le théâtre, il a écrit des pièces qui ont été représentées au Brésil et il a traduit aussi bien des pièces argentines en portugais, que des pièces brésiliennes en espagnol.

Andrés Demarchi, médecin de formation, est né au Brésil, dans l'État de Rio Grande do Sul, mais il semble avoir fait toute sa carrière comme journaliste et écrivain dans la région du Rio de la Plata¹⁵³, en plus d'avoir vécu en Italie. Pour le théâtre, il a écrit *El enemigo*, pièce représentée par la compagnie du comédien italien Ermete Novelli à Montevideo et Buenos Aires, en 1904. Il était très proche de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), chef de l'avant-garde moderniste uruguayenne¹⁵⁴. En 1907, quand les premières rumeurs circulent dans la presse carioca concernant l'excursion d'une troupe argentine, c'est à lui qu'Artur Azevedo impute l'idée. Demarchi, pour sa part, assume la paternité du projet qui, selon son récit dans une interview donnée au *Jornal do Commercio*, en 1915, est né pendant ce dîner, que nous avons cité, donné en l'honneur de l'ambassade de journalistes brésiliens, en 1907 :

À qui doit-on l'idée de ce grand mouvement artistique ? Je le dirai franchement : à moi. C'est un rêve ancien auquel je songe depuis longtemps, inspiré par de nobles sentiments qui me font aimer avec une égale tendresse ces deux grandes Républiques sœurs : Brésil et Argentine. La première manifestation de ce rêve, je l'ai eue il y a dix ans, dans l'élégante « Rôtisserie Sportsman », de Buenos Aires, à l'occasion d'une fête privée qui avait rassemblés autour d'une table, Coelho Neto, Felix Bocaiuva, Ezequiel Ubatuba, Bertoli Garay et moi-même. [...] L'occasion était propice : j'ai exposé mon plan. Deux jours plus tard, j'embarquais pour Rio en

¹⁴⁹ Cité par PAULILLO M., *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista, 1906-1928*, São Paulo, Annablume, 2002, p. 74. « [...] tornar conhecido no Brasil o teatro de toda a América espanhola... e vice-versa. [...] como estivesse sempre absorvido pelos problemas financeiros, o trabalho caía nas mãos de Paulo Gonçalves. »

¹⁵⁰ PASSERO C., « Los límites de la lengua. Benjamín de Garay y la praxis de la traducción, » *Graphos*, 6-1, 2004, p. 95-100.

¹⁵¹ ARAUJO R., « Comentários sobre as várias edições d'Os Sertões, de Euclides da Cunha, » *SOLETRAS*, 4, 2002, p. 47-56.

¹⁵² MAIA P., *Cartas inéditas: de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, Salvador, EDUFBA, 2008.

¹⁵³ Il est piquant de constater qu'il peut être cité aussi bien comme un écrivain argentin qu'uruguayen, selon l'origine des sources que nous avons localisées, en plus d'être traité comme un compatriote par les journaux brésiliens.

¹⁵⁴ Informations obtenues au long du numéro de *Revista de la Biblioteca Nacional* [de l'Uruguay], n. 15, 1976, dédiée à Julio Herrera y Reissig.

compagnie de Coelho Neto, mon frère d'idéal. La réception que j'ai eue dans cette très belle capitale m'a captivé et m'a encouragé. Tout ce qu'il y a de choisi et de grand parmi les journalistes, hommes de lettres, diplomates, artistes a applaudi mon idée et m'a prêté une efficace collaboration : Guanabara, Quintino Bocaiuva, José Carlos Rodrigues, Medeiros e Albuquerque, Machado de Assis, Rodrigues Barbosa [illisible], Olavo Bilac et le grand esprit du baron de Rio Branco, qui est descendu des hauteurs où il planait, pour discuter de manière bienveillante sur ce sujet, qu'il jugeait – plus qu'utile et nécessaire – indispensable pour une sincère et durable fraternité brésilienne-argentine¹⁵⁵.^[412]

Cependant, l'initiative n'a pas eu la fin désirée, parce que « le progrès et le perfectionnement artistique d'un peuple se trouvent, le plus souvent, mélangés avec les plus purs idéaux d'art – un amalgame fallacieux – un bâtard et ignoble sentiment de profit, qui exerce une grande prépondérance sur le premier. » Son rêve a pu être réalisé plus tard, quand un hasard a mis, à Buenos Aires, « notre sympathique écrivain ami Coelho Neto [...] devant le talentueux imprésario¹⁵⁶ » Santiago Fontanilla. Enfin, il mentionne les pièces brésiliennes qui font partie du répertoire de la compagnie argentine : *A Muralha*, de Coelho Neto ; *A bela madame Vargas*, de Paulo Barreto ; *Os impunes*, de Óscar Lopes ; et *O canto sem palavras*, de Roberto Gomes.

Parmi ces auteurs cités par Demarchi, nous avons déjà vu que Coelho Neto se trouvait, dès la décennie précédente, impliqué dans la circulation entre les deux pays. En ce qui concerne João do Rio et Óscar Lopes, leur présence est mentionnée dans un dîner offert par Olavo Bilac à Julio Piquet, correspondant envoyé par le journal *La Nación* pour la couverture de la visite de Julio Roca au Rio de Janeiro, comme partie d'un itinéraire qui avait pour destination le continent européen, en 1907¹⁵⁷. João do Rio avait visité, cette même année de 1915, l'Argentine. Après avoir assisté à la première, à Montevideo, de sa pièce *A bela Madame Vargas*, il passe trois jours à Buenos Aires, entre les 17 et 20 mai, où il est reçu avec pompe par le ministre brésilien Sousa Dantas, qui lui offre un dîner avec des représentants diplomatiques d'autres pays et de représentants de plusieurs périodiques locaux. Ensuite, il aura son conte, « *Esplendor e miséria do jornalismo* », traduit et publié dans le journal *El Diario* et, après son retour à Rio de Janeiro, il publiera dix chroniques dans la *Gazeta de Notícias*, entre le 27 avril et le 6 mai, sur son voyage, chroniques dans lesquelles il fait

¹⁵⁵ *Jornal do Commercio*, 18/07/1915.

¹⁵⁶ *Ibid.* « [...] o progresso e o aperfeiçoamento artístico de um povo, acha-se, as mais das vezes, confundido com os mais puros ideais de arte – uma amálgama espúria – um bastardo e ignóbil sentimento de lucro, que exerce uma grande preponderância sobre aquele. [...] o nosso simpático escritor amigo Coelho Neto [...] frente a frente com o talentoso empresário [...] »

¹⁵⁷ RODRIGUES J., « Embaixadas originais... », art. cit., p. 554.

beaucoup de compliments, surtout au journalisme argentin, qu'il considère comme très supérieur au brésilien¹⁵⁸. Juste après son retour, il demande que le public fasse justice aux gentilles dispensées par les Porteños en assistant à représentations de la compagnie théâtrale argentine qui visitera le Brésil bientôt. Enfin, il invite les Brésiliens à accepter leur identité sud-américaine : « Diable ! C'est notre continent. Soyons un peu Américains du sud et nous ne perdrons rien, pas même notre manie de parler français¹⁵⁹. » Et quelques mois plus tard, quand la compagnie argentine représente sa pièce au Théâtre Municipal de São Paulo, il se charge de la réalisation d'une conférence sur le théâtre argentin¹⁶⁰.

La tournée a produit une grande attente dans les milieux lettrés, aussi bien à São Paulo qu'à Rio de Janeiro, d'après ce que nous pouvons lire dans les chroniques de l'époque. Les organisateurs argentins ont trouvé parmi les journalistes et écrivains brésiliens, dont plusieurs avaient déjà visité Buenos Aires, des importants alliés dans la propagande des spectacles, comme Óscar Lopes qui, dans ses chroniques dans le journal *O Paiz*, plusieurs mois avant l'arrivée des artistes, préparait déjà le terrain et exprimait tout son enthousiasme vis-à-vis de l'entreprise. Il souligne toujours qu'il s'agissait d'une « excursion dont le caractère artistique étouffait tout intérêt commercial¹⁶¹, » ce qui faisait écho à ce qui était annoncé dans les interviews des organisateurs argentins. Ceux-ci soulignaient que la tournée était une initiative d'amitié et de fraternité intellectuelle, bien différente des tournées des compagnies européennes, qui seraient des entreprises purement commerciales. Le dramaturge et journaliste brésilien salue le fait que cette « noble initiative aurait réveillé l'intérêt pour l'état actuel du théâtre argentin » qui, tout le monde devrait le savoir, « est le plus flatteur possible. » Il espère que, à la vue des spectacles de la compagnie argentine, le gouvernement brésilien reconnaîtra l'importance de protéger le théâtre national – cela sera « le grand bénéfice que le Brésil pourra tirer... de l'initiative argentine¹⁶². »

Pour préparer le public, les chroniqueurs, ainsi que les Argentins interviewés, tracent de petites histoires du théâtre argentin, qui soulignent toujours le fait que le théâtre argentin aurait commencé dans le cirque de la famille Podestà, en particulier avec la première, en 1886, de *Juan Moreira*, d'Eduardo Gutiérrez (1851-1889), pièce qui aurait donné naissance au

¹⁵⁸ RODRIGUES J., « Diplomacia cultural y circulación literaria: dos escritores brasileños en Buenos Aires entre los centenarios, » *Catedral Tomada*, 6-11, 2018, p. 74-101.

¹⁵⁹ *O Paiz*, 25/04/1915. « Que diabo ! É o nosso continente. Sejamos um pouco americanos do sul, e não perderemos nada, nem mesmo nossa mania de falar francês... »

¹⁶⁰ *O Paiz*, 05/09/1915.

¹⁶¹ *Ibid.* « [...] excursão cujo caráter artístico abafava inteiramente todo e qualquer interesse comercial. »

¹⁶² *O Paiz*, 14/03/1915. « [...] nobre empreendimento [tenha aguçado] olhares sobre o estado atual do teatro argentino [...] é o mais lisonjeiro possível [...] o grande benefício que o Brasil poderá tirar... da iniciativa argentina. »

criollismo théâtral, qui serait l'élément différenciateur du théâtre argentin. Et c'est précisément cette originalité argentine qui semble attirer le plus l'attention d'un bon nombre d'hommes de lettres brésiliens. C'est le fait que la nation du Rio de la Plata aurait trouvé une expression propre, c'est-à-dire libre des attaches du théâtre européen, qui pourrait servir d'exemple aux Brésiliens pour qu'ils puissent construire leur propre théâtre national :

Nous ignorons le caractère que le théâtre argentin nous révélera, mais tout nous fait supposer que nous allons apprécier une série de tableaux de la vie nationale, œuvre d'une littérature peut-être excessivement régionaliste ; mais cela ne sera pas un défaut et c'est seulement notre manque d'éducation civique, dû à un constant étouffement de la volonté populaire, qui ne nous a pas permis d'avoir encore un théâtre comme celui-là. La littérature théâtrale argentine peut être toujours une production de valeur locale, sans l'universalité de la grande œuvre d'art ; et nous ne devons pas prendre ce caractère comme une infériorité, mais, seulement, comme la preuve de son origine légitime et de sa récente formation, son plus sûr élément de succès et de prospérité, parce qu'elle exprime, en fait, le caractère d'un peuple. La principale cause de presque toutes nos erreurs désastreuses pour la nationalité est de vouloir copier, directement de l'original étranger, les lois et d'imiter servilement toutes les manifestations de culture de peuples qui, très souvent, n'ont aucune affinité avec nous.

Ce pastiche d'œuvre d'art peut quand même rapporter des profits à quelque artiste et il a donné de la notoriété à plusieurs, mais il ne peut que porter préjudice à la formation du théâtre d'un peuple qui maintenant seulement commence à se définir¹⁶³.^[413]

Pour augmenter un peu plus ce caractère régionaliste de la tournée argentine, la compagnie théâtrale vient accompagnée de « deux vrais artistes de "folklore" argentin, chanteurs régionaux, qui, pendant les entractes, feront connaître au public fluminense les principales modalités de la musique populaire des républiques de l'Argentine et de l'Uruguay¹⁶⁴. » Un de ces chanteurs n'était autre que Carlos Gardel (1890-1935) qui, à l'époque travaillait avec José Razzano (1887-1960).

En dépit de quelques imprévus – notamment la maladie de la vedette de la troupe, Angelina Pagano (1888-1962), qui n'a pas voyagé –, en lisant les commentaires dans les journaux, nous arrivons à la conclusion que la tournée argentine fut un triomphe à São Paulo. Si, apparemment, le théâtre ne faisait pas toujours le plein, les chroniqueurs signalent un

¹⁶³ *Era Nova*, 07/08/1915. Article signé *M. de V.*

¹⁶⁴ *Gazeta de Notícias*, 09/08/1915. « [...] dois verdadeiros artistas de 'folclore' argentino, cantores regionais, que durante os entreatos, darão a conhecer ao público fluminense as principais modalidades da música popular das Repúblicas Argentina et do Uruguay. »

public « choisi » et font référence à la soirée comme à un événement artistique majeur. Les critiques sont unanimes dans les éloges adressés aux comédiens, en les comparant toujours aux troupes européennes qui visitent le pays – tandis que celles-ci faisaient venir un artiste célèbre, la vedette qui générait la publicité du spectacle et attirait le public, au milieu d'une troupe de comédiens secondaires, les Argentins formaient « un groupe homogène d'excellents artistes, qui n'ont rien à envier aux compagnies européennes qui nous rendent visite régulièrement¹⁶⁵. » Plusieurs commentateurs parlent d'une « révélation » pour le public – la découverte que la création d'un théâtre vraiment national en Amérique du Sud est possible :

Dépourvu de littérature dramatique et d'artistes, le Brésil ne croyait pas que l'Argentine avait un théâtre propre, national, avec toutes les caractéristiques indispensables à un pays émancipé. La logique de l'orgueil nous disait que ce que nous n'avons pas encore, aucun peuple continental ne peut pas l'avoir. La compagnie dramatique du Rio de la Plata, composée exclusivement d'Argentins, représentant des auteurs argentins, a embrouillé les notions que la vanité nous avait enseignées. Nous sommes tombés du haut de notre orgueil¹⁶⁶.^[414]

Le critique lui-même du *Correio Paulistano* dit qu'il ne s'attendait pas à ce que « la littérature hispano-américaine, en ce qui concerne l'Argentine, soit déjà libre de l'influence française sur le théâtre, » puisqu'en fonction de « leur composition ethnologique, » les « peuples de la race latine [...] sont encore, dans l'Amérique du Sud, peuples en formation, sans plus d'esprit national que leur multiplicité d'esprit. » Par conséquent, la « littérature hispano-américaine a dû refléter cette incertitude du caractère. » D'où la surprise du journaliste – qui évoque ici l'auteur et homme politique Manuel Ugarte (1875-1951) – par rapport au fait que l'Argentine ait réussi à proclamer son indépendance grâce à un régionalisme très intelligent, qui définit déjà un mouvement et crée un grand groupe avec une physionomie propre. » Enfin, selon le critique, c'est la pensée nationale qui unifie auteurs et comédiens et qui donne au théâtre argentin « toute la fraîcheur de son originalité, [l']exubérance de ses ressources propres, [la] vigueur de son esprit natif¹⁶⁷. »

Dans la capitale paulistana, les représentations ont eu lieu entre le 25 août et le 19 septembre, apparemment sans complications. Furent représentées des pièces de Roberto Cayol

¹⁶⁵ *Correio Paulistanom* 25/08/1915. « [...] um grupo homogêneo de excelentes artistas, e que não tem nada que invejar às companhias europeias que periodicamente nos visitam. »

¹⁶⁶ *Correio Paulistano*, 25/08/1915.

¹⁶⁷ *Ibid.* « a literatura hispano-americana, no tocante à Argentina, já se tivesse libertado da influência francesa em relação ao teatro [...] composição etonológica [...] os povos da raça latina [...] ainda são na América do Sul, povos em formação, sem mais espírito nacional do que a sua multiplicidade de espírito. [...] a literatura latino-americana teve que refletir essa incerteza de caráter. [...] a sua independência por meio de uma regionalismo muito inteligente, que já define um movimento e cria um grande grupo com fisionomia própria [...] todo o viço da sua originalidade, exeburência de seus recursos próprios, vigor do seu espírito nativo. »

(*El Anzuelo* et *Jaulas de oro*), Julio Sánchez Gardel (*Los Mirasoles*, *Noche de luna* et *Después de misa*), Alberto Novión (*La Gauche*, *El patio alegre* et *M'hijo alegre* et *Misia Panoram la brava*), Florencio Sánchez (*Nuestro hijos*, *Los Muertos*, *Barranca abajo* et *M'hijo el doctor*), Gregorio de La ferrère (*O tango em Paris* et *Fruta Picada*), Alfredo Duhau (*La murmuracion asa*), Gonzales Castillo (*El retrato del pibe*) et Samuel Blixie (*Un cuento del tío Marcelo*), en plus d'une pièce (*Criollos y gringos*) sans identification de l'auteur, ainsi que deux auteurs brésiliens, Julia Lopes de Almeida (*A Herança*) et Paulo Barreto (*A bela Madame Vargas*).

À Rio de Janeiro, au contraire, le fiasco est complet. La compagnie fait sa première le 2 octobre et interrompt les représentations soudainement après le 9¹⁶⁸. Les journaux du 10 annoncent qu'il n'aura pas de spectacle ce jour-là, mais rien ne laisse imaginer la dissolution de la compagnie ou son retour en Argentine, et le spectacle de la veille n'avait pas été annoncé comme les adieux de la troupe. Les critiques sont unanimes : le théâtre Municipal a toujours été vide, en dépit de la présence d'un public « choisi » qui, apparemment n'était pas suffisamment important pour justifier la continuité de l'entreprise, ce qui probablement a mené à la dissolution de la compagnie.

Des échanges musicaux

Mais ce n'est pas seulement pour le théâtre que, à cette époque, s'esquisse un début d'échange entre Brésil et Argentine. Dans la musique aussi, des contacts occasionnels commencent à avoir lieu même avant la première tournée d'une compagnie théâtrale argentine.

Dans un premier temps, la circulation entre les deux pays semble avoir été facilitée par le fait que la même entreprise avait presque le monopole des saisons d'opéra dans les principaux théâtres des deux pays¹⁶⁹. Sous la direction de Walter Mocchi et organisée autour du théâtre Costanzi, de Rome, d'où partaient les tournées pour l'Amérique du Sud, cette entreprise établissait un parcours qui passait par le Brésil (São Paulo et Rio de Janeiro), l'Uruguay (Montevideo), l'Argentine (Buenos Aires, Rosario) et parfois même le Chili (Santiago)¹⁷⁰. Ainsi, les troupes organisées par cette entreprise produisaient une « histoire

¹⁶⁸ La seule nouveauté par rapport au répertoire de São Paulo, fut *A Muralha*, de Coelho Neto.

¹⁶⁹ DE NIGRIS M., G. LUDOVISI et M. (éd.), *La Società teatrale internazionale, 1908-1931: archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella, 2016.

¹⁷⁰ PAOLETTI M., *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge: Cambridge University Press, 2020 ; DE NIGRIS M., G. LUDOVISI et M. PAOLETTI (éd.), *La Società teatrale internazionale, 1908-1931: archivio e storia di una grande impresa teatrale* (Roma: Viella, 2016 ; GIACOMETTI D., *La figura dell'impresario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un'industria operistica fra Italia e Sud America*, Tesi di laurea en Économie et gestion des biens culturels, Università Ca'Foscari Venezia, 2013.

partagée » entre ces nations, puisqu'en voyageant d'un « pays à l'autre avec le même répertoire et les mêmes interprètes, elles créaient une expérience commune¹⁷¹. » C'est la compagnie du théâtre Costanzi qui réalise la première mondiale de l'opéra *Abul*, d'Alberto Nepomuceno, le 30 juin 1913, au Teatro Coliseo de Buenos Aires.

João Paulo Coelho de Souza Rodrigues¹⁷² soutient que, dans les premières décennies du XX^e siècle, l'Argentine devient une « instance de consécration » pour les hommes de lettres brésiliens, pour lesquels la presse est fondamentale dans la mesure où elle narre, pour le public brésilien, les triomphes de ses compatriotes dans le pays voisin. Et, en effet, la première de l'opéra de Nepomuceno à Buenos Aires apparaît dans les journaux brésiliens comme une vraie consécration du compositeur. La presse brésilienne attend anxieusement la représentation et multiplie les informations sur les préparatifs, les répétitions, la réception et les hommages reçus par Nepomuceno. Des traductions de nouvelles et de critiques des journaux argentins sont faites. La première, qui compta avec la présence d'Ernesto Bloch, ministre des Affaires étrangères de l'Argentine, et de Sousa Dante, délégué du gouvernement brésilien à Buenos Aires, fut un succès, qui est célébré par Luis de Castro dans une lettre publiée dans le *Jornal do Commercio* :

La bataille a été gagnée : la victoire de notre cher Nepomuceno a été complète. Buenos Aires a salué avec des applaudissements frénétiques l'*Abul*, et même les journaux qui n'ont pas l'habitude de cacher leur animosité envers nous ont chanté des louanges à l'œuvre inspirée de celui qui est actuellement notre plus grand compositeur. Cette victoire, dont la portée sera énorme, restera enregistrée en lettres dorées dans les annales de notre histoire artistique. [...]

Le triomphe à Buenos Aires, c'est la preuve la plus absolue que, quand nous ne cessons de faire l'éloge des compositions de Nepomuceno, nous ne nous laissons pas emporter par l'amitié : les compliments avaient pour base, non pas des liens d'affection, mais la reconnaissance de sa vraie valeur. La lutte fut longue, elle a duré des années. Mais qu'importe ? Le passé, avec ce qu'il a eu d'amer, a disparu, il n'existe que le présent avec ce qu'il a de grand, de consolateur avec le triomphe de notre Nepomuceno, pour qui commencent maintenant les jours de la revanche et dont le talent, proclamé aujourd'hui à Buenos Aires, demain à Rosario, à Córdoba, ensuite à Montevideo et, au prochain hiver européen, à Rome, va mettre à l'honneur l'art brésilien à l'étranger¹⁷³.^[415]

¹⁷¹ VERMES M., « "Abul" de Alberto Nepomuceno em Buenos Aires: a ópera como lugar de encontro, » 2019, p. 1. « [...] história compartilhada [...] um país a outro com o mesmo repertório e os mesmos intérpretes, criavam uma experiência comum. »

¹⁷² RODRIGUES J., « Diplomacia cultural y circulación literaria... », art. cit.

¹⁷³ *Jornal do Commercio*, 03/07/1913.

Or, comme nous le voyons, si le talent de Nepomuceno pouvait encore susciter des doutes, ceux-ci n'existent plus après le triomphe en Argentine. Mais ce n'est que le début : Buenos Aires n'était qu'un pas dans l'ascension du compositeur sur la scène internationale. En fait, la presse essaie de faire de Nepomuceno le légitime héritier de celui qui était jusqu'alors la plus grande gloire de la musique brésilienne : Carlos Gomes¹⁷⁴. Mais ici, la succession des faits montre que les critiques brésiliens se précipitaient un peu, puisque la première italienne de l'opéra, en 1915, au théâtre Costanzi, sera un fiasco.

Les critiques des journaux argentins sont franchement favorables au compositeur brésilien. Cependant, une perspective différente est adoptée : alors que les journaux brésiliens voient dans l'événement une victoire nationale, les louanges des critiques porteños sont remplies d'un sentiment latino-américain, comme le montre Flávio Cardoso de Carvalho. Pour le journal *La Razón*, *Abul* est d'un « intérêt particulier pour tous ceux qui se préoccupent du développement de l'art musical en Amérique du Sud, » et *El Tiempo* dit clairement qu'il s'agit d'un « opéra brésilien et en même temps américain¹⁷⁵. » En fait, l'entreprise annonce l'événement comme un moment de « fraternisation argentino-brésilienne » et quelques critiques, qui apparemment n'étaient pas enthousiasmés par ce qu'ils ont vu sur scène, soulignent que les applaudissements étaient là uniquement « pour témoigner de l'affection à la république voisine » et que, « dans les enthousiasmes d'hier soir, il n'était pas question des compétences [de Nepomuceno] comme musicien ou comme homme de lettres, tout était l'œuvre [...] de la diplomatie¹⁷⁶. » Quelques critiques expriment aussi une certaine déception par rapport au livret, n'y trouvant rien de « folklorique », ni l'exotisme tropical attendu d'une œuvre brésilienne – et ici, l'exemple cité est *Il Guarany*, de Carlos Gomes. En effet, un opéra en style wagnérien, dont le livret, basé sur un conte d'un écrivain anglais (Herbert C. Ward), qui raconte une histoire qui se passe dans la ville d'Ur, dans l'ancienne Sumer, a très peu de ce que nous pourrions qualifier de « brésilien ».

Plus intéressante, en ce sens, est la représentation d'un opéra argentin au Brésil, en 1916. Il s'agit de *Huemac*, opéra en un acte, de Pascual de Rogatis (1880-1980), dont la première mondiale avait eu lieu cette même année, au Colón de Buenos Aires, et avait déjà été représenté en Uruguay. Il est important de souligner la distance de cette œuvre par rapport

¹⁷⁴ CARVALHO F., *A opera 'Abul', de Alberto Nepucemo, e sua contribuição para o patrimonio musical brasileiro na primeira Republica*, Thèse, Unicamp, 2018, p. 59-77.

¹⁷⁵ Cité par *Ibid.*, p. 44. Notre traduction de la traduction de l'espagnol au portugais de l'auteur. « [...] particular interesse para todos quanto se preocupam com o desenvolvimento da arte musical na América do Sul [...] ópera brasileira e ao mesmo tempo amerivana. »

¹⁷⁶ *L'ultima hora*, 01/07/1913 cité *Ibid.*, p. 51. Notre traduction de la traduction de l'espagnol au portugais de l'auteur. « [...] para demonstrar afeto à república vizinha [...] nos entusiasmos de ontem à noite não entravam as suas [do maestro] faculdades de músico e nem de literato, que tudo era obra [...] da diplomacia. »

à celle de Nepomuceno. L'opéra argentin comptait avec un livret d'Edmundo Motagne (1880-1980), qui s'était basé sur une légende mexicaine, dans laquelle s'hybridaient des éléments indigènes et espagnols, concernant le dernier roi des Toltèques. Ne trouvant pas de mélodies indigènes originales, Rogatis s'est basé sur une théorie – du critique littéraire Ricardo Rojas (1862-1957), avec qui Rogatis avait déjà travaillé auparavant – selon laquelle les peuples de l'Amérique précolombienne partageaient un passé commun avec les peuples asiatiques et a associé cette idée aux gammes qui, pour les oreilles occidentales, sonnaient comme la musique des peuples « primitifs », ainsi qu'il le raconte dans un interview à la musicologue Malena Kuss :

À cette époque, personne ne connaissait l'Amérique ni ne s'y intéressait. Tout était Europe, Paris. J'ai demandé au Mexique des chansons mexicaines, mais celles-ci étaient un rare mélange d'italianisme avec de l'espagnolisme. Pour *Huemac* je me suis basé sur une interprétation personnelle de ce que devraient être les gammes primitives, en les prenant du traité d'harmonie de Gevaert¹⁷⁷, dans lequel j'ai lu que les peuples primitifs utilisaient les gammes pentatoniques. Il y avait dans le traité un exemple et j'ai commencé à travailler avec cette gamme. Partiellement utilisée dans l'harmonie, j'ai calculé pour l'utiliser parcimonieusement, sinon cela serait ennuyeux¹⁷⁸...^[416]

Sans vouloir discuter la validité de la méthode de Rogatis, il est important d'analyser la réception du compositeur au Brésil – ou, pour être plus précis, la manière dont il a été présenté au public brésilien. Pour la presse brésilienne, il « n'est pas un régionaliste, mais il cherche à imprimer dans ses productions le caractère propre de l'émotion musicale américaine, il souhaite que la musique nationale [...] ait des racines dans la terre même¹⁷⁹. » Selon la *Gazeta de Notícias*,

sa vraie vocation est pour la musique américaine. De Rogatis affirme que l'Amérique, de la même façon qu'elle doit avoir une littérature propre, doit avoir aussi une musique. C'est son concept et l'idéal de sa musique, qui est transmis avec beaucoup d'ardeur dans tous ses travaux, lesquels sont inspirés par un profond sentiment de nationalisme musical. Le jeune maestro est, donc, un vrai « indianiste », un demiurge qui a contribué à faire ressusciter dans la perpétuité de ses expériences esthétiques, l'esprit de l'Amérique ancestrale, qui n'est pas morte,

¹⁷⁷ François-Auguste Gevaert (1828-1908), compositeur et musicologue belge, auteur de *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875).

¹⁷⁸ KUSS M., « *Huemac*, by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre, » *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, 10, 1974, p. 73.

¹⁷⁹ *Jornal do Commercio*, 09/09/1916. « [...] não é um regionalista, mas procura imprimir às suas produções o caráter próprio da emoção musical americana, deseja que a música nacional [...] tenha raiz na própria terra. »

bien qu'elle ait forcément changé de forme pendant la transition de ses existences historiques. Dans toute sa musique, il demande à la tradition indigène non seulement ce qui s'adresse l'intelligence, mais aussi le motif mélodique qui intéresse la sensibilité. Cela ne veut pas dire qu'il est un « folkloriste » de la musique, mais qu'il est un artiste qui anime d'une nouvelle inspiration le thème primitif. Il ne cherche pas non plus la « couleur locale » dans des chansons éphémères : il descend jusqu'au fond de notre âme et de la race américaine, il cherche à faire une archéologie musicale des indigènes, où il trouve des anciens chants et des inspirations¹⁸⁰.^[417]

Si nous observons le discours de Nepomuceno pendant le dîner offert par Sousa Dantas au compositeur brésilien à Buenos Aires, en 1913, nous trouvons une conception très différente de ce qui serait l'essence latino-américaine qui unirait les deux pays :

Nous, néolatins, nous avons hérité de nos plus grands la culture gréco-romaine, fruit de l'intelligence et du travail. Nous sommes originaires de cette arbre luxuriant qui a ses racines dans la Latium sacré ; nous sommes de la souche qui a légué au monde ce monument indestructible : le Droit romain ; nous sommes les héritiers de cette race conquérante qui amenait par ses armes non le destruction et l'incendie, mais les moyens d'encourager l'activité des peuples par l'agriculture et par l'industrie, en ouvrant des routes, en construisant des ponts, en fondant des villes et en les embellissant avec un art sublime et si riche qui, même pris par les barbares et les iconoclastes lors des grandes crises de la civilisation, habite encore les musées du monde entier et les sources sont loin d'être épuisées !

Quelqu'un parmi vous, Messieurs de la presse, ici présents, en écoutant une des répétitions de mon *Abul*, après avoir fait des références aux détails techniques, a eu ces mots : *sa musique est claire, facile et mélodieuse, donc latine*. Vous ne pouvez pas imaginer, Messieurs, la juste fierté qui s'est emparée de moi. J'ai vu dans cette critique la reconnaissance spontanée de ma sincérité et de mon honnêteté artistique. [...] Et ne serait-ce pas là que se trouverait le secret du succès de mon *Abul* dans cette belle et opulente ville ? Il me semble que oui. Nos âmes, ayant en commun leur latinité, ont le même fondement pour parler musicalement¹⁸¹.^[418]

Mais dans *Huemac*, les éléments considérés comme natifs restent à un niveau superficiel de la partition et n'arrivent pas à la dramatisation musicale de l'opéra, dont l'orchestration et la structure formelle restent dans la tradition lyrique européenne¹⁸². Toutefois, il n'est pas moins piquant d'observer la présence d'un compositeur qui est cité

¹⁸⁰ *Gazeta de Notícias*, 12/09/1916.

¹⁸¹ *Jornal do Commercio*, edição da tarde, 15/07/1913. Italiques dans l'original.

¹⁸² KUSS M., « *Huemac*, by Pascual de Rogatis... » art. cit., p. 73.

comme un « archéologue » de la musique indigène, revendiquée comme l'essence de l'identité latino-américaine et qui, au moins dans le discours, cherche à fuir l'exotisme que nous trouvons, par exemple, dans l'usage de quelques éléments natifs dans quelques numéros de l'opéra *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Rappelons que c'est seulement dans les années 1920, après son premier voyage à Paris – où sa musique, sur laquelle l'influence de Debussy était très forte, non seulement n'était plus vue comme moderne, mais a déçu la critique pour ne pas avoir l'exotisme attendu d'un compositeur latino-américain – que Villa-Lobos commença à s'intéresser au matériel sonore ramassé par Roquete-Pinto (1884-1954) pendant l'expédition Rondon en Amazonie, en 1908, et chercha, et qu'il cherchera, avec d'autres éléments folkloriques et de la musique populaire, à réaliser une synthèse avec la musique européenne pour créer une esthétique nationaliste¹⁸³.

D'après Kuss, l'indianisme musical en Amérique latine permet de recréer une Amérique utopique, dont les racines se trouvent dans le passé précolombien, et perpétue le mythe de l'unité latino-américaine. Il est conjugué à d'autres éléments folkloriques et populaires, de présence plus immédiate et locale, ce qui crée une dialectique, pour le compositeur, entre une identification latino-américaine et une autre nationale¹⁸⁴. Certes, ce schéma pose des problèmes concernant le Brésil, étant donné l'insertion problématique du pays dans le continent et ses particularités historiques et culturelles. Et même l'indianisme dans la musique et dans la littérature, s'il garde des parallèles avec le monde hispano-américain, doit être traité dans le cadre particulier de la tradition culturelle et artistique de l'Amérique lusophone¹⁸⁵. Toutefois, comme pour le théâtre, nous pouvons observer une augmentation des échanges musicaux entre le Brésil et l'Argentine à partir des premières décennies du XX^e siècle, ce qui est accompagné par la formulation de discours qui incluent le Brésil dans une identité latino-américaine, au moins pour quelques auteurs. En 1921, par exemple, la *Sociedad Nacional de Música*, de Buenos Aires, organise un concert de compositeurs brésiliens – où l'absence de Villa-Lobos est regrettée par un des plus importants noms du premier nationalisme musical argentin, Julián Aguirre (1868-1924). D'autres seront organisés l'année suivante pour célébrer le centenaire de l'Indépendance brésilienne. Villa-Lobos visitera finalement la capitale argentine en 1925 et répétera la visite en 1935, 1940,

¹⁸³ GUÉRIOS P., « Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, » *Mana*, 9, 2003, p. 81-108 ; PEPPERCORN L., *Villa-Lobos: Collected Studies*, Aldershot, Scolar Press, 1992, p. 46-52.

¹⁸⁴ KUSS M., « Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica, » *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, 1998, p. 137-38.

¹⁸⁵ VOLPE M., *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*, Thèse, University of Texas at Austin, 2001 ; WOLKOWICZ V., *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*, New York, Oxford UP, 2022.

1946 et 1952¹⁸⁶. Enfin, en plus d'être le grand compositeur national brésilien, Villa-Lobos pourra être aussi « un grand compositeur latino-américain, » selon le titre d'un article de l'auteur cubain Alejo Carpentier (1904-1980), de 1928, pour qui le musicien brésilien a le mérite de savoir éviter ce qu'il considère comme « un mal qui touche très fréquemment les artistes de notre Amérique, », ce « camouflage spirituel [qu']est notre exotisme. » Au contraire, pour Carpentier, Villa-Lobos sait « s'enquérir sincèrement de notre sensibilité¹⁸⁷. »

Et ce rapprochement musical du Brésil avec l'Amérique latine sera sans doute favorisé par les intérêts impérialistes des États-Unis. La bonne réception de Villa-Lobos en Amérique du Nord fait partie d'une politique, qui inclut d'autres compositeurs latinoaméricains, comme l'argentin Alberto Ginastera (1916-1983) et le mexicain Carlos Chávez (1899-1978), de la part de celle qui est la nouvelle puissance hégémonique de l'hémisphère occidental visant à promouvoir un idéal panaméricain qui mêle des intérêts économiques, politiques et culturels¹⁸⁸.

La présence du théâtre argentin au Brésil (1915-1930)

L'apparent échec de la première tournée d'une troupe argentine au Brésil n'a pas empêché l'augmentation du flux d'artistes, livres et pièces entre les deux pays pendant les deux dernières décennies de la Première République.

La visite de compagnies argentines au Brésil est toujours un événement rare. En 1918, les journaux brésiliens annoncent qu'une tournée de la compagnie du comédien Pablo Podestà (1875-1923) est en train de s'organiser, mais cette visite n'aura finalement pas lieu. C'est seulement en 1926 que nous avons une « saison de théâtre argentin », à São Paulo et à Rio de Janeiro, réalisée par la Companhia Argentina de Dramas e Comédias de la comédienne Angelina Pagano. La tournée, organisée par l'imprésario Niccolino Viggiani – qui sera, cette même année, responsable de la visite de Marinetti au Brésil, en Uruguay et en Argentine –, compte aussi avec une troupe de danse appelée *Chezaretta* et l'orchestre typique du professeur

¹⁸⁶ MANSILLA S., « Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical, » *Per Musi*, 16, 2007, p. 42-53 ; ARCANJO L., « Heitor Villa-Lobos e a 'Embaixada Artística Brasileira' na Argentina (1940), » *Revista Música*, 20-1, 2020, p. 121-50. L'intérêt argentin par Villa-Lobos est sans doute un reflet de la consécration du compositeur à Paris. Voir FLECHET A., *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*, Paris, l'Harmattan, 2004.

¹⁸⁷ Dans LEITÃO R., *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*, Thèse en Littérature comparée, Universidade Federal Fluminense, 2017, p. 146-147. Voir aussi FELIPPE E., « Alejo Carpentier e o 'truculento cheio de fantasias' Villa-Lobos: cultura política e crítica musical na América Latina, » *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, 2011 ; RIVERA M., *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*, Thèse en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2002.

¹⁸⁸ HESS C., *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*, New York, Oxford University Press, 2013.

Berto, « expressions artistiques de caractère rigoureusement régional, » qui, à la fin de chaque spectacle, présenteront le « tableau caractéristique » *Fin de fiesta*, pour lequel ont été choisies « les danses et les chansons les plus populaires en Argentine¹⁸⁹. »

Pendant son séjour, la comédienne aurait visité l'ABL, fait cité dans le « récapitulatif littéraire de 1926, lu lors de la session du 30 décembre par le secrétaire de cette institution, où nous lisons que l'académie était engagée dans cet « effort de rapprochement intellectuel, qui propage notre littérature dans les républiques sud-américaines, nous permettant de connaître, d'autre part, les belles lettres de ces pays¹⁹⁰. » Enfin, Angelina Pagano, « pour rétribuer le gentil accueil réservé par le public brésilien au théâtre argentin, a chargé M. Benjamin de Garay de choisir trois pièces brésiliennes qui s'adaptent au genre qu'elle cultive, pour les interpréter¹⁹¹ » à Buenos Aires.

Enfin, une nouvelle visite a lieu en 1929, organisée par l'imprésario Viggiani, cette fois-ci, il s'agit de la Companhia Argentina de Grandes Revistas do Teatro Portenho, qui est présentée dans les théâtres Santana (São Paulo) et Casino (Rio).

Le flux de compagnies dans le sens inverse ne semble pas avoir été plus grand. Leopoldo Fróes visita Buenos Aires avec sa troupe en 1919 et en 1926, tandis que la compagnie Abigail Maia fit le même parcours en 1923. Celle-ci était dirigée par Oduvaldo Viana, qui fut l'un des plus importants artistes brésiliens dans la construction de ponts entre les communautés artistiques des deux nations¹⁹². Il a représenté des adaptations de pièces argentines et a construit de vrais réseaux connectant artistes, imprésarios et associations des principales villes des deux pays. À Buenos Aires, il était dans des affaires concernant le théâtre, le cinéma et les *radionovelas*. À São Paulo, il a fondé la rádio Panamericana, dont la programmation comptait toujours avec la présence d'artistes latino-américains¹⁹³.

Cependant, les visites d'hommes de lettres et de théâtre deviennent plus fréquentes dans les deux sens. La presse brésilienne couvre aussi bien la visite de personnalités argentines que le voyage d'auteurs brésiliens à Buenos Aires. Dans le premier cas, les journalistes se pressent pour demander quelques mots au visiteur. Celui-ci donne alors son opinion sur le

¹⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 18/03/1926. « [...] expressões artísticas essas de caráter regional [...] as danças e as canções de maior popularidade na Argentina. »

¹⁹⁰ *Jornal do Commercio*, 03/01/1927. « [...] esforço de aproximação intelectual, que propague a nossa literatura nas repúblicas sul-americanas, dando-nos por outro lado a conhecer as belas-lettras desses países. »

¹⁹¹ *Correio Paulistano*, 12/06/1926. « [...] no intuito de retribuir o generoso acolhimento prestado pelo público brasileiro ao teatro argentino, encarregou o sr. Benjamin de Garay de escolher 3 peças brasileiras que se adaptem no gênero por ela cultivado, com o propósito de interpretá-las [...] »

¹⁹² VERAS F., « Trajetória Híbrida: as contribuições de Oduvaldo Vianna para a inserção brasileira no circuito do mercado de entretenimento Latino-Americano (1923-1946), » *Revista de História*, 180, 2021.

¹⁹³ VERAS F., « *Fábricas da Alegria* »: o mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918 - 1945), Thèse en Histoire, FGV, 2017, p. 130.

théâtre argentin, présente ses impressions sur la scène brésilienne et, évidemment, fait quelques comparaisons entre les deux pays. Il termine alors avec une exhortation en faveur de l'amitié latino-américaine. Un exemple en est l'écrivain et journaliste José Antonio Saldías (1891-1946) qui, de retour de l'Europe, passe quelques jours à Rio de Janeiro, en 1925, et parle brièvement avec un journaliste de la *Gazeta de Notícias*, avec qui il partage ses impressions sur le théâtre européen et sur ce que serait la place du théâtre latino-américain dans le monde :

Pour ce que j'ai vu et entendu, entre les écrivains du Brésil, quotidiennement, je pourrais affirmer que plusieurs points de contact existent ; à Buenos Aires et à Rio de Janeiro, les intellectuels, les journalistes et les artistes de tous les genres, ne se distinguent de ceux de là-bas que par le dynamisme et la rapidité du rythme de leur action, sans doute éblouissant, ceux d'ici par le doux romantisme qui leur donne un air de délicats idéalistes. Je comprends que les éléments nouveaux du Brésil et de l'Argentine fraternisent quand on lutte pour l'avenir et par le rêve de Bolivar – celui de la solidarité mutuelle entre les nations hispano-américaines. Cela nous rendra forts et adorés dans le monde moderne¹⁹⁴.^[419]

Et cette interview de Saldías est intéressante à plusieurs titres, non seulement parce qu'elle va à l'encontre de notre argumentation, mais aussi parce qu'il révèle les ambiguïtés concernant aussi bien la place du pays dans le monde que le rapprochement entre le Brésil et ses voisins. Tout d'abord, Saldías fait de l'union des pays latino-américains une condition pour l'insertion du continent dans la modernité. Et il n'y a pas de doute que le Brésil fait partie d'un projet continental pour l'avenir continental et le partage une même identité que les anciennes colonies espagnoles, puisque l'auteur discute « les destins de notre race », comme nous le lisons dans le sous-titre donné à cette interview. Toutefois, il parle toujours d'« hispano-américanisme », ce qui laisse en suspens la place de la culture lusophone dans ce projet. Et la mention à Bolivar semble indiquer une certaine incompréhension entre les parties : Bolivar étant le grand héros de l'indépendance des pays hispanophones de l'Amérique du Sud, qui rêvait de l'unité des républiques sud-américaines, son regard sur le Brésil était toutefois marqué par un mélange de méfiance et d'ignorance¹⁹⁵.

Dans le cas des Brésiliens qui visitent l'Argentine, le triomphe à Buenos Aires garde toujours le caractère d'une consécration et d'un moment fort dans la carrière de l'artiste. Paulo de Magalhães consacre un chapitre de son autobiographie à son voyage dans la capitale

¹⁹⁴ *Gazeta de Notícias*, 10/05/1925.

¹⁹⁵ ALEIXO J., « Simón Bolívar e o Brasil, » *Revista de Ciência Política*, 26-3, 1983, p. 29-35 ; FREDRIGO F., « O Brasil no epistolário de Simon Bolívar: Uma análise sobre o desconhecimento entre as Américas, » *História Revista*, 8-1/2, 2003, p. 89-115..

argentine pour la première, en 1926, de sa pièce *Aventuras de um rapaz feio*, traduite et interprétée par Florencio Parravicini (1876-1941). Selon le récit du dramaturge brésilien, la première aurait été un grand événement qui aurait compté avec la présence du président Marcelo Alvear. À la fin, il aurait été porté en triomphe par le peuple jusqu'à l'ambassade du Brésil, où le représentant diplomatique aurait prononcé quelques mots en son honneur du balcon de l'ambassade :

« Hier, c'était Cardoso, c'est Cardoso, le caboclo, qui a sauvé deux héros argentins. Aujourd'hui, Paulo de Magalhães, nous remplit de fierté avec le succès de sa pièce. Comme Ambassadeur du Brésil, je suis heureux et je veux crier à pleins poumons : Vive l'Argentine ! » Il y a eu du délire populaire et, pendant le reste de la nuit, les rues de Buenos Aires étaient animées par des manifestants qui brandissaient les drapeaux du Brésil et de l'Argentine. « La Nación » et « La Prensa », les deux plus grands journaux de la ville, ont couvert l'événement¹⁹⁶.^[420]

Traductions et adaptations de pièces argentines deviennent fréquentes sur les scènes de Rio de Janeiro et de São Paulo. Parmi les traducteurs/adaptateurs, nous trouvons Luiz Palmeirim (qui a adapté, par exemple, *Melgarejo*, de Florencio Parravicini, dont la première eut lieu en 1921 avec le titre d'*A alma grande*), Simões Coelho (*Um homem encantador*, de Paulo Geyer et Benjamin de Garay, 1924 ; *Pavão real*, de José Leon Pagano, 1928), Danton Vampré (*As meninas Simões*, adaptation de *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère, 1925). Oduvaldo Viana et, bien évidemment, Benjamin de Garay. Parmi les compagnies actives dans les années 1920 qui possèdent des pièces argentines dans leur répertoire, nous pouvons citer celles de Leopoldo Fróes, Abigail Maia et Sebastião Arruda.

Mais le plus important diffuseur du théâtre argentin a été, sans doute, Procópio Ferreira. C'est en son honneur que la commission de direction de la Société argentine d'auteurs approuve, en 1925, à l'unanimité, « un vote d'applaudissements [...] pour son action forte et tenace dans l'œuvre de diffusion du théâtre argentin¹⁹⁷ » au Brésil.

Selon ce que l'auteur raconte dans son autobiographie, il a recherché le répertoire argentin lors de la fondation de sa première compagnie, en 1924, à São Paulo. La raison principale serait la difficulté à obtenir des originaux brésiliens, parce que les auteurs préféreraient voir leurs travaux représentés d'abord à Rio de Janeiro, « où la pièce reste plus longtemps à l'affiche. Une fois représentées, les entreprises exigent l'exclusivité pour garantir

¹⁹⁶ MAGALHÃES P., *Antes que eu me esqueça*, São Paulo, Gráfica Tupy, 1967, p. 30.

¹⁹⁷ *Fon-Fon*, n° 13, 28/03/1925. « [...] um voto de aplauso [...] pela sua ação forte e tenaz na obra de difusão do teatro argentino [...]. »

leurs tournées¹⁹⁸. » Cette affirmation vient à l'encontre de ce que nous avons dit dans le chapitre précédent : il n'y a pas, au Brésil, une surproduction littéraire, comme celle qui était à la base de l'avant-garde parisienne. Au contraire, au moment où les idées de modernisation du théâtre commencent à se traduire en mesures concrètes, nous notons qu'imprésarios et directeurs de troupe ont même du mal à trouver des pièces nouvelles à jouer, alors que le nombre de représentations explose, le théâtre européen devient moins accessible et semble susciter moins d'intérêt, et la rotation de l'affiche est toujours rapide, bien que, sur ce point, nous notions une nette amélioration par rapport au début du siècle. Pourtant, du point de vue des troupes théâtrales, nous pouvons imaginer une saturation du marché carioca. Procópio Ferreira n'est pas explicite sur ce point, mais son récit donne à voir qu'il fonde sa première compagnie, à São Paulo, à la suite d'une série de conflits et de ruptures entre vedettes et entre celles-ci et imprésarios et directeurs. Ces conflits concernent, en particulier, la distribution des rôles et commencent au Trianon carioca, provoquant la scission de la troupe, dont une partie part à São Paulo, et qui continuent dans la capitale paulista, ce qui aboutit à la création de la première compagnie qui portait le nom du comédien, au théâtre Royal. Or, le « genre Trianon » est fortement redevable du vedettariat, et nombreuses sont, dans les années 20, les vedettes liées à ce genre, comme Procópio, Leopoldo Fróes, Cristiano de Souza, Oduvaldo Viana, Abigail Maia, Davina Fraga et Ítala Ferreira, tandis que le seul théâtre « sûr », à Rio de Janeiro, pour ce genre, est le Trianon, puisque les autres salles soit sont occupées par le théâtre de revue, soit sont convoitées par d'autres compagnies brésiliennes ou portugaises non seulement de comédie, mais aussi de mélodrame ou du théâtre musical, soit encore sont susceptibles d'attirer les tournées internationales. Ainsi, nous avons l'entrecroisement de deux tendances : d'une part, l'explosion du nombre de représentations, particulièrement de pièces brésiliennes, due certes à un plus grand dynamisme des troupes locales, mais aussi à l'adoption des spectacles par sessions et à une rotation toujours rapide de l'affiche ; d'autre part, un espace pour la pratique professionnelle qui peine à s'élargir, qui est de plus en plus concurrencé par d'autres divertissements et ne peut pas satisfaire les ambitions d'un milieu théâtral en expansion. En même temps, São Paulo s'affirme de plus en plus comme une alternative pour ceux qui ne trouvent pas d'emplacement à Rio, alors que la demande pour des spectacles augmente avec la croissance démographique et le développement économique.

Mais Procópio Ferreira donne une autre raison de sa recherche du théâtre argentin. Il s'agirait d'une mission patriotique :

¹⁹⁸ FERREIRA P., *Procópio Ferreira apresenta Procópio...*, op. cit., p. 59. « [...] onde o cartaz é mais demorado, Uma vez representadas, as empresas exigem exclusividade para garantir suas *tournées*. »

La question envisagée d'un autre point de vue, nous savons tous que c'était presque exclusivement le théâtre français que, avec le plus d'intérêt, les imprésarios recherchaient. Cela se passait alors que, beaucoup plus proche, beaucoup plus accessible, et dans l'Amérique du Sud elle-même, se trouvait, presque inédit au Brésil, le théâtre argentin, avec lequel les échanges seraient sans doute plus utiles, aux deux littératures et ce ne serait pas étrange si ce mouvement provoquait – comme il l'a provoqué – un geste naturel de rétribution, incitant aussi les Argentins représenter sur le Plata des originaux brésiliens¹⁹⁹.^[421]

Cela signifie que l'Argentine serait aussi une manière d'étendre le marché potentiel pour les artistes brésiliens, une fois que les « partenaires » antérieurs, c'est-à-dire les pays européens, étaient devenus presque inaccessibles pour le théâtre des pays sud-américains. Et, en effet, les pièces représentées sur le Vieux Continent, surtout en dehors du Portugal, et les artistes qui y réussissent sont très rares pour l'art scénique²⁰⁰.

Pourtant, les arguments avancés par Procópio ne semblent pas convaincre tout le monde, puisque le comédien est la cible de nombreuses critiques tout au long de sa carrière à cause de sa préférence pour le théâtre argentin – critiques avec lesquelles il remplit quelques dizaines de pages de son autobiographie. Les raisons de mécontentement sont multiples, et trouvent des parallèles dans ce qui est dit sur le théâtre européen : le comédien laisserait de côté les auteurs nationaux, les échanges ne seraient pas symétriques, car les pièces brésiliennes seraient moins représentées dans le pays voisin que les argentines au Brésil ; le bas niveau du répertoire choisi, la plupart des comédies « faciles »... Procópio, pour sa part, soutient toujours que sa « compagnie du théâtre argentin » est un « légitime échange intellectuel, comme une vraie croisade de l'intelligence, mais qui, loin d'être comprise par plusieurs “nationalistes”, sera une tache douloureusement ineffaçable dans notre histoire théâtrale²⁰¹. »

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰⁰ La musique semble avoir été beaucoup plus heureuse dans la conquête des publics européens et les exemples de succès sont plus nombreux et significatifs, aussi bien pour la musique savante avec Carlos Gomes et Villa-Lobos, que pour la musique populaire, comme nous pouvons observer par le succès du matchiche en France pendant la Belle Époque, et la bonne réception de la samba dans l'entre-guerres, sans compter le succès postérieures avec, par exemple, la bossa nova et le tropicalismo, La musique sera même un des principaux moyens par lesquels le Brésil construira son image aux yeux du monde et un élément essentiel de sa diplomatie culturelle. (FLECHET A., « *Si tu vas à Rio ...* » : *la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013 ; DUMONT J., « Le Brésil au prisme de sa diplomatie culturelle (1920-1945) », dans DUMONT J., A. FLECHET et M. VELLOSO (éd.), *Histoire culturelle du Brésil : XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2019, p. 291-315 ; FLECHET A., « Les partitions de l'identité. La diplomatie musicale brésilienne au xxe siècle, » dans DUMONT J., A. FLECHET et M. VELLOSO (éd.), *Histoire culturelle du Brésil : XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2019, p. 317-51.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 78. « [...] um legítimo intercâmbio intelectual, como uma verdadeira cruzada da inteligência, mas que longe de ser compreendida por muitos “nacionalistas”, há de ficar como uma nódoa dolorosamente impagável nas páginas da nossa história teatral.. »

Le comédien cite de nombreuses chroniques qui prennent sa défense, comme celle publiée dans la *Gazeta de Notícias* du 16 décembre 1924, où nous lisons que

jusqu'à ce jour, nous avons vécu dans la dépendance exclusive de l'Europe, d'où nous viennent les pièces et les acteurs. Tout ce qui n'a pas le sceau de la vieille Europe, ne possède aucune valeur pour nous. Notre art, à cause de cela, n'a jamais cessé d'être une idée naissante pour se concrétiser en un fait. Et ainsi, nous jugeons que, comme nous, nos frères de continent se trouvent dans le même marasme imaginaire. Mais les événements politiques de l'Univers nous montrent que notre action internationale doit se limiter presque entièrement aux questions continentales. [...] Et à mesure que nous étudierons [les nations sœurs], nous nous découvrirons à nous-mêmes, vérifiant que notre infériorité face à la multiséculaire civilisation européenne n'est pas si grande qu'on l'imagine^{202, [422]}

Enfin, selon Procópio, la dramaturgie argentine viendrait occuper un espace vide du théâtre brésilien, celui de la haute comédie. Ainsi, le répertoire du pays voisin pourrait servir d'exemple pour les auteurs brésiliens, qui pensent que, « pour être comique, il faut se servir de blagues grossières, en argot, qui ne font rire que la populace, » tandis que « dans les pièces argentines, il y a du théâtre... et du vrai théâtre²⁰³. »

Mais Procópio n'a pas été le seul à chercher dans le théâtre argentin des solutions pour le théâtre brésilien. Oduvaldo Viana annonce que, en 1928, « en accord avec le Théâtre national de Buenos Aires, débutera la saison du Teatro Paulista. » Cette compagnie créerait un genre nouveau, le « *sainete* brésilien », un « théâtre bref en un acte divisé en trois tableaux, » basé sur le *sainete* argentin et une réponse au danger que le développement du cinéma représentait pour le théâtre²⁰⁴. Or, c'est le même genre de réponse que nous trouvons dans le théâtre par sessions : une tentative d'adapter la rapidité du langage cinématographique à la scène. Cette même année, la troupe de la *Grande Companhia Brasileira de Sainete Danilo de Oliveira*, dont le principal nom était celui du comédien Artur de Oliveira, commence à représenter le *sainete* à Rio de Janeiro. La première eut lieu le 13 juillet, avec « le grand succès à Buenos Aires », *O homem da madrugada*, « traduit et adapté à la scène brésilienne par Vas d'Almada²⁰⁵. »

²⁰² *Ibid.*, p. 75.

²⁰³ *Ibid.*, p. 64. « [...] para fazer graça, é mister servir-se de piadas grosseiras, em calão, que só faz rir o populacho, enquanto que nas peças argentinas há teatro... e teatro a valer. »

²⁰⁴ MAGALDI S. et M. VARGAS, *Cem anos de teatro em São Paulo, 1875-1974*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 112-14. « [...] de combinação com o Teatro Nacional de Buenos Aires, será iniciada a temporada do Teatro paulista [...] teatro breve em um ato dividido em três quadros. »

²⁰⁵ *Jornal do Brasil*, 12/07/1928. « [...] grande êxito em Buenos Aires [...] traduzido e adaptado à cena brasileira por Vas d'Almada. »

Mais Oduvaldo Viana va plus loin et fait de son projet un essai de nationalisme culturel, qui prône une homologie entre la société de Buenos Aires et celle de São Paulo.

C. À la recherche du national

En effet, nous voyons que, souvent, le rapprochement avec l'Argentine ne se justifie pas seulement par la volonté de trouver un marché ou un lieu de consécration pour les artistes brésiliens. La question ne se limite pas non plus à la revendication d'une identité latino-américaine. L'Argentine est le détour que quelques acteurs empruntent pour arriver au national. Pour les critiques, la comparaison est toujours une manière de réfléchir sur le théâtre brésilien. Le responsable du feuilleton « *Cenas e Telas* », du journal *A Rua* – fondé par un des plus importants dramaturges brésiliens de la première moitié du XIX^e siècle et qui doit sa célébrité à plusieurs comédies de mœurs à caractère nationaliste, Viriato Corrêa (1884-1967) –, quand un « lecteur assidu » lui demande la raison pour laquelle il s'occupe autant du théâtre argentin, répond que son intérêt vient du fait qu'il « existe vraiment, dans la République argentine, le théâtre régional, chose que, ici, à de rares exceptions près, nous ne voyons pas²⁰⁶. » Mario Nunes est un autre exemple de critique qui fait souvent des commentaires sur la situation du théâtre argentin, parfois en reproduisant des articles de journaux de Buenos Aires, ce qu'il utilise pour faire des comparaisons avec la situation du théâtre brésilien.

La circulation des imprimés semble être aussi une source d'information sur le théâtre argentin pour les hommes de lettres brésiliens. Une notice dans *O Paiz*, en 1921, rapporte la réception du dernier numéro du magazine *Bambalinas*, consacré à la diffusion de pièces argentines. Dans cette même notice, nous découvrons que « le représentant, à Rio, de cette si utile publication, pour les professionnels et les amateurs, est M. Bricio de Abreu²⁰⁷. » Dans le *Gil Blas*, un certain « I.Bsen » parcourt la collection de *Bambalinas* pour faire une comparaison entre « le grand théâtre argentin et le décadence du nôtre²⁰⁸. »

Les comptes rendus de livres montrent l'intérêt – et l'accès – des critiques et des hommes de théâtre pour les œuvres théoriques sur le théâtre du pays voisin. Pour citer un seul exemple, Alceu Amoroso Lima (1893-1983), sous le pseudonyme de Tristão de Ataíde, fait, en 1923, dans une même chronique, le compte rendu de trois ouvrages dont les auteurs

²⁰⁶ *A Rua*, 24/04/1918. « [...] existe realmente, na República platina, o teatro regional, coisa que por aqui com raras exceções atualmente não vemos. » Pour une étude comparatif entre le sainete d'Oduvaldo Viana et le sainete argentin, voir CRUZADO A., *Percursos e percalços de um gênero dramático popular: o sainete no Brasil e na Argentina como gênero dissidente*, Thèse en Littérature comparée, Universidade Federal Fluminense, 2022.

²⁰⁷ *O Paiz*, 29/11/1921. « O representante, no Rio, daquela tão útil publicação, para profissionais e amadores, é o Sr. Bricio de Abreu. »

²⁰⁸ *Gil Blas*, 05/06/1919. « [...] o grande teatro argentino e a decadência do nosso. »

représentent trois « attitudes » différentes par rapport à la situation du théâtre argentin. Le premier est « l'optimiste » Ricardo Rojas, qui avait publié, l'année précédente, le dernier volume de sa monumentale *História da Literatura Argentina*, dans laquelle, dans la partie VII, il trace un tableau du théâtre argentin. Pour le critique brésilien, Rojas aurait « suivi la même orientation sociale que notre Sílvio Romero, pour la littérature brésilienne, » par sa façon d'aborder les problèmes littéraires, choisissant les conditions historico-sociales comme critère explicatif. Le deuxième ouvrage est *Crítica Negativo*, du « pessimiste » Nicolas Coronado, dont la première partie est consacrée au théâtre. Alceu Amoroso Lima considère que l'auteur argentin « a la même conception extravagante, dans la critique, que celle qui a immortalisé, dans les pages de nos humoristes, le plus complet de nos critiques académiques », qui se disait le « gardien de nuit de la langue », référence transparente à Osório Duque-Estrada (1870-1927). Enfin, celui auquel le chroniqueur s'identifie est le critique littéraire Juán Pablo Echagüe (1875-1950), qui venait de publier *Al margen de la Escena*, ouvrage dans lequel l'auteur « ne se laisse pas emporter par les illusions, mais ne doute pas non plus. » Il serait un « critique constructif, » dont l'œuvre « pour reconstruire le théâtre argentin » est considérable. Ce que Tristão de Ataíde admire le plus chez Echagüe, c'est son effort pour que les auteurs argentins se détournent des modèles européens et se « laissent submerger dans les courants de la vie nationale. » Enfin, la conclusion « de ces trois jugements, c'est que [...] le théâtre argentin est déjà une réalité – brillante, pour l'optimiste ; en formation, pour le pessimiste ; seulement en crise de rénovation, pour le réaliste²⁰⁹. »

Plus intéressant encore, quelques acteurs voient dans la production dramatique argentine le point de départ à partir duquel serait possible la création d'un art véritablement national. C'était déjà le cas de la Colmeia, de Renato Viana, qui a fait sa première le 5 décembre 1924, avec la pièce *Abelha de Ouro*, du chilien Armando Mook (1894-1942). La troupe avait un grand répertoire de pièces sud-américaines, ce qui serait le moyen de nationaliser le théâtre fait au Brésil et de développer la littérature dramatique nationale :

« Colmeia » compte avec la collaboration du distingué écrivain argentin, M. Benjamin de Garay, comme représentant de quelques-uns des premiers auteurs de comédie de son pays, qui ont cédé à « Colmeia » le droit de priorité de représentation au Brésil, parmi lesquels : José Antonio Saldias, José Leon Pagano,

²⁰⁹ *O Jornal*, 29/07/1923. « [...] obedeceu à mesma orientação social do nosso Sílvio Romero, quanto à literatura brasileira [...] tem na crítica a mesma estapafúrdia concepção que immortalizou, nas páginas de nossos humoristas, o mais completo de nossos críticos acadêmicos [...] guarda-noturno da língua [...] nem se embala em ilusões, nem descrê [...] crítico construtivo [...] no empenho de reerguer o teatro argentino [...] se sumerjan en las corrientes de la vida nacional [...] que se conclui desses três juízos é [...] que o teatro argentino já constitui uma realidade – brilhante, para o otimista; em semente, para o pessimista; apenas em crise de renovação, para o realista. »

Pedro Benjamin Aquino, Arturo Cancela, directeur littéraire de « La Nacion », Ricardo Hicken, etc., ainsi que le dramaturge chilien Armando Mook, Eduardo Barrios, recteur de l'Université de Santiago, et les écrivains uruguayens Victor Perez Petit et Miguel Escuder [...].

Colmeia cherchera toujours, dans la mesure du possible, d'être constitué par des artistes brésiliens natifs, pour que, peu à peu, se généralise la prosodie utilisée dans le pays, mais en obéissant aux règles de la langue nationale, dans ses naturelles modalités glottiques de la nationalité d'où elle est originaire.

Colmeia essaiera d'étendre la littérature dramatique en animant ses pratiquants, mais ne s'assujettira pas, par aucun principe, à des suggestions de n'importe quelle espèce, qui peuvent dénaturer les objectifs de créer et encourager les auteurs et les interprètes nationaux²¹⁰.^[423]

Mais c'est Oduvaldo Viana qui va plus loin et fait de son projet d'importer le sainete, presque une sociologie comparative entre Buenos Aires et São Paulo. Il aurait

étudié notre environnement et serait arrivé à la conclusion qu'il a une grande affinité avec l'environnement porteño. De grandes colonies étrangères, un grand nombre de Brésiliens d'origine italienne, espagnole, turque, allemande etc. D'où la nécessité d'un genre populaire où apparaissent des personnages de ces diverses races. Et il va créer alors le genre « sainete brésilien », dans lequel tous ces éléments seront inclus²¹¹.^[424]

Dans un premier temps, la compagnie mettra en scène des pièces du théâtre national de Buenos Aires, choisies par son directeur – un certain Carcavallo, probablement le secrétaire de la tournée argentine de 1915 –, traduites « par les auteurs de théâtre les plus applaudis. » Ensuite, quand les auteurs nationaux auront créé l'habitude de cultiver le genre sainete, seules des pièces brésiliennes seront mises en scène. Pour la première de la compagnie, qui avait pour vedettes Abigail Maia et Raul Roulien (1905-2000), Oduvaldo Viana lui-même a écrit *O Castagnaro da festa*, qui sera représenté avec *Os sorrisos da vida*, des Argentins Elias Alipi (1883-1942) et Carlos Schaefer Gallo (1890-1966). Pendant les soirées de spectacle, le public pourra apprécier, dans le hall d'entrée, la *Jazz Band Imperial* et un « orchestre typique argentin. » Pendant les entractes, la scène sera occupée par un quintet « caractéristique » intitulé *Os Sertanejos Paulistas*²¹².

L'intéressant de cette soirée est la quantité de parallélismes qui sont établis entre l'Argentine et São Paulo. Il s'agit non seulement de la description d'Oduvaldo Viana, mais

²¹⁰ *Correio Paulistano*, 09/11/1924.

²¹¹ *Correio Paulistano*, 10/04/1928.

²¹² MAGALDI S. et M. VARGAS, *Cem anos de teatro em São Paulo...*, op. cit., p. 114-16. « [...] por escritores teatrais dos mais aplaudidos. »

aussi de l'apparition de la figure de l'immigré italien, alors que Buenos Aires et São Paulo possèdent deux des plus grandes communautés italiennes en dehors de l'Italie à l'époque, et de l'équivalence implicite qui est établie, par une espèce de jeu de miroir, entre l'orchestre « typique » argentin et la musique *sertaneja* – style musical typique de la campagne de São Paulo et des États limitrophes, qui rappelle la *country* des États-Unis. Or, il nous semble que le théâtre argentin est mieux reçu à São Paulo qu'à Rio de Janeiro et que, dans les années 1920, les professionnels qui travaillent dans la capitale paulista sont plus actifs dans les échanges entre les deux pays que leurs homologues cariocas. Cela s'explique, peut-être, par les homologues qui existaient entre Buenos Aires et São Paulo, qui vont au-delà des similitudes sociales citées par Oduvaldo Viana, mais qui concernent aussi les représentations identitaires produites dans les deux villes.

Paulistas à la recherche d'une nouvelle identité nationale.

Or, l'introduction du théâtre argentin au Brésil coïncide avec l'émergence d'un certain « nationalisme paulista »²¹³, alors que les projets d'hégémonie économique et politique de l'élite de São Paulo s'accompagnent de plus en plus de la création de narrations historiques alternatives à l'histoire officielle produite à Rio de Janeiro.

Ici, nous pouvons retourner à l'idée de José Murilo de Carvalho²¹⁴ sur la différence entre Rio de Janeiro et São Paulo en termes de ville, « orthogénétique » pour l'une et « hétérogénétique » pour l'autre, que nous avons déjà vue dans le quatrième chapitre de cette thèse. Pour l'auteur, l'obligation imposée à Rio de Janeiro, en tant que capitale, de donner à voir une image de ville civilisée à l'étranger, ainsi que sa fonction économique, primordialement commerciale et importatrice vorace des produits de la culture européenne, font d'elle un centre culturel cosmopolite. En outre, la façon prédominante de penser le pays se ferait du point de vue de la pensée politique, et non du social. Le résultat, en ce qui concerne la culture, serait la difficulté, pour les intellectuels, de promouvoir une réflexion sur la nation à partir de sa diversité sociale, qui disparaissait presque face à la préoccupation d'imiter l'Europe. São Paulo, au contraire, serait une ville où la fonction productive était prédominante et où les artistes étaient plus libérés de l'obligation de représenter la nation et plus directement attachés à l'oligarchie agraire. Par conséquent, la capitale paulista offrirait de meilleures conditions pour la réalisation d'un travail intellectuel sur la réalité sociale concrète. Cela ne

²¹³ SALIBA E., « História, tramas e dramas da identidade paulistana, » dans PORTA P. (éd.), *História da cidade de São Paulo*, v. III, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 573.

²¹⁴ CARVALHO J., « Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro », dans FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 13–20.

veut pas dire qu'il n'y avait pas de blocages : l'homogénéité des intellectuels paulistas, ainsi que leur liaison avec la bourgeoisie agraire, rendaient difficile l'intégration de la classe ouvrière dans la vision du Brésil qui était en train d'être forgée. C'est la raison pour laquelle l'orientation prédominante du modernisme sera celle de la recherche du passé, de la tradition artistique coloniale, de l'héritage indigène.

Certes, la vision de José Murilo de Carvalho est critiquable, surtout si l'on tient en compte des études récentes qui mettent en valeur d'autres formes de modernisme qui sont apparues à Rio de Janeiro²¹⁵. Cependant, il est vrai que les discours prédominants sur l'identité paulista, au contraire du cosmopolitisme carioca, vont très tôt chercher leurs sources dans l'intérieur du pays et dans le passé colonial. Déjà, pour les étudiants de l'Académie de Droit, le passé de São Paulo est une source d'inspiration majeure. Ils écrivent quelques drames historiques qui mettent en scène des moments véridiques de l'histoire de la ville. C'est le cas de Paulo Antonio do Valle (1824-1886), qui écrit au moins trois drames historiques qui forgent un passé mythique de la ville, avec des héros vertueux qui sont représentés comme des exemples de patriotisme²¹⁶ : *Caetaninho ou o tempo colonial*, *As feiras de Pilatos* et *Capitão Leme ou a palavra de honra*.

Pendant les dernières décennies de la monarchie, les républicains paulistas proposent une réorganisation fédéraliste de l'État national, contre le centralisme du système monarchique. La recherche de l'autonomie provinciale passe par des relectures identitaires. Les intellectuels paulistas vont proposer une inversion de la relation entre l'identité nationale et les identités régionales par la revendication de l'autonomie de celles-ci, qui seraient dotées d'originalité propres face à l'identité forgée à Rio de Janeiro. Quelques fédéralistes plus radicaux vont même jusqu'à soutenir une opposition entre le régional et le national, par l'affirmation de São Paulo comme une réalité irréconciliable avec le Brésil, ce qui crée un discours à la limite du séparatisme. D'autres élaborent une conception du régional comme étant prépondérant sur le national : la « part » São Paulo » serait la responsable pour le « tout » Brésil. Ce discours avait pour but de justifier l'hégémonie de São Paulo et sera le paradigme de la propagande républicaine paulista au début du XX^e siècle²¹⁷.

Il est piquant de constater combien les discours identitaires de São Paulo évoquent des éléments typiquement associés aux États-Unis, comme l'esprit d'initiative, l'indépendance

²¹⁵ VELLOSO M., *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*, Rio de Janeiro, Fundacao Getulio Vargas, 1996.

²¹⁶ AZEVEDO, E., « O teatro em São Paulo (1554-1954) » dans PORTA P. (org.), *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial*, São Paulo, Paz e Terra, 2004, p. 535.

²¹⁷ FERRETTI D., *A construção da paulistanidade: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930)*, Thèse en histoire, USP, 2004, p. 149-50.

face à l'État, la colonisation d'un vaste territoire, sa population immigrante et son réseau ferroviaire, auxquels s'ajoute bien évidemment la défense du fédéralisme – et ce n'est pas un hasard si, jusqu'à nos jours, le drapeau de l'État de São Paulo soit basiquement le drapeau des États-Unis en noir et blanc. Les Paulistas méritent même l'épithète de « *Yankees* de l'Amérique du Sud. » Ce discours non seulement établit une opposition à l'identité nationale créée par la monarchie, mais il présente aussi une rupture par rapport au cosmopolitisme francisé carioca. L'image que l'élite de São Paulo construit de soi souligne une appartenance au continent américain, ce qui la rapproche, peut-être involontairement, des préoccupations identitaires des pays hispanophones du continent. Or, l'expression « *Yankee* hispano-américain » avait déjà fait son apparition dans les débats américanistes en Argentine²¹⁸, en particulier dans *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, de Juan Bautista Alberdi²¹⁹ (1810-1884), un classique de la pensée politique argentine, publié en 1852, qui a inspiré partiellement la Constitution argentine de 1853.

En résumé, nombreuses sont les similitudes entre la construction identitaire à São Paulo et à Buenos Aires, et cela peut expliquer pourquoi la porte d'entrée principale du théâtre argentin semble être la capitale paulista plutôt que Rio de Janeiro. Et de la même manière que les Argentins ont fait du *gaucho*, figure du gardien de troupeaux de la *pampa*, un symbole de l'identité nationale²²⁰, la « recherche des origines » des paulistas passe par la récupération et la célébration de deux personnages liés à la colonisation de l'intérieur du pays et qui gardent des ressemblances avec le personnage argentin : le *caipira*²²¹ et le *bandeirante*²²².

Le caipira : un campagnard dans la métropole.

Le *bandeirante* est peut-être le plus important symbole cultivé par l'élite paulista. Ce sont des explorateurs qui, à partir du début XVI^e siècle, se sont aventurés en direction de l'intérieur de l'Amérique à la recherche de pierres précieuses, esclaves indigènes et Africains

²¹⁸ *Ibid.*, p.158-60.

²¹⁹ ALBERDI J., *bases y puntos de partida para la organización política de la república argentina*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017, p, 88.

²²⁰ CARRIL B., *El gaucho, a través de la iconografía*, Buenos Aires, Emecé, 1978 ; ACOSTA A., « La figura del gaucho como elemento de la, identidad nacional en 'Radiografía de La Pampa', de Ezequiel Martínez Estrada, » *Revista de Historia de América*, 117, 1994, p. 23-39 ; GIORDANO M., « Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX, » *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185-740, 2009, 1283-98 ; IRIARTE S., « El mito gaucho y la construcción de las identidades nacionales: proyecciones en traducciones y reescrituras extranjeras del Martín Fierro, » *Caracol*, 20, 2020, p. 460-85.

²²¹ MOLAR J., « Heróis ou vilões no processo de construção de duas jovens nações? Representações do gaucho argentino e do caipira brasileiro nos projetos pós-proclamação republicana, » *Territórios e Fronteiras*, 4-2, 2011, p. 120-42.

²²² DOMÍNGUEZ D., « La identidad nacional de los estados brasileño y argentino como construcción literaria a través de las figuras del bandeirante y del gaucho, » *História e Cultura*, 3-1, 2014, p. 105-19.

échappés à la captivité – raison pour laquelle leur mémoire est aujourd’hui très polémique²²³ – qui finiraient par coloniser des terres loin de la côte et, ainsi, auraient été les principaux responsables de l’extension du territoire de la colonie portugaise et, par conséquent, du Brésil. Une histoire qui fait du *bandeirante* un personnage particulièrement adéquat pour devenir le symbole d’une élite qui veut assurer son hégémonie sur tout le pays, d’autant plus qu’une bonne partie des plus importantes familles de l’oligarchie paulista du XIX^e siècle sont effectivement descendantes des premiers *bandeirantes*²²⁴. Ainsi, nous sommes surpris de constater que le *bandeirante* est une figure presque absente des scènes paulistas. Il y a seulement une exception, qui pourtant fut un grand événement artistique des années 1910. Il s’agit de la représentation de *O Contratador dos diamantes*, d’Afonso Arinos, drame historique qui avait déjà été cité par Artur Azevedo pour l’inauguration du théâtre Municipal de Rio de Janeiro. C’est seulement en 1919 que la pièce sera mise en scène, lors de deux représentations organisées le 12 et le 14 mai, au Municipal de São Paulo, par Antonieta Prado Arinos. Le spectacle fut assuré par une troupe d’amateurs composée de noms issus des plus importantes familles paulistas. Celles-ci auraient, d’ailleurs, prêté des objets pour le décor, comme des meubles et de l’argenterie, qui seraient des pièces d’époque qu’elles possédaient comme héritage. Pour l’*Estado de São Paulo*, le spectacle fut un « événement de haute signification sociale, révélateur d’une culture qui, à chaque jour, se perfectionne et trouve dans ses origines les meilleures traditions nationales²²⁵. »

En revanche, le *caipira* a eu une meilleure fortune sur les planches. Celui-ci est l’habitant de la *Paulistânia*, une région culturelle, extra-officielle, qui, à l’origine aurait été colonisée par les Paulistas. Elle correspond aux actuels États de São Paulo et Mato Grosso do Sul, sud de Minas Gerais, Goiás et Mato Grosso, et nord de Paraná²²⁶. Le mot *caipira* correspond à l’habitant de ces campagnes, et aussi à sa culture.

²²³ Le Brésil n’a pas été épargné par la polémique autour du déboulonnage, en 2020 et 2021, de statues représentant des personnages historiques liés à des crimes commis dans le passé. La différence, c’est que, alors que les cibles principales, en Europe, étaient les monuments liés au colonialisme ou à la traître négrière, ou aux héros des États confédérés, aux États-Unis, au Brésil, les principales victimes ont été les statues des *bandeirantes*, qui jusqu’à nos jours, sont très nombreuses dans l’espace public des villes paulistas.

²²⁴ ABUD K., *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante*, Cuiabá, EdUFMT, 2019 ; LOVE J., *A locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira, 1889-1937*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982 ; RAIMUNDO S., *A invenção do mito bandeirante: tradição e pensamento regionalista na historiografia paulista das décadas de 1920-1930*, Dissertation de maîtrise en Géographie, USP, 2002 ; RAIMUNDO S., « Bandeirantismo e identidade nacional, » *Terra Brasilis*, 6, 2004 ; ROIZ D., S. ARAKAKI et T. ZIMMERMANN (éd.), *Os Bandeirantes e a Historiografia Brasileira: questões e debates contemporâneos*, Vitória, Milfontes, 2018.

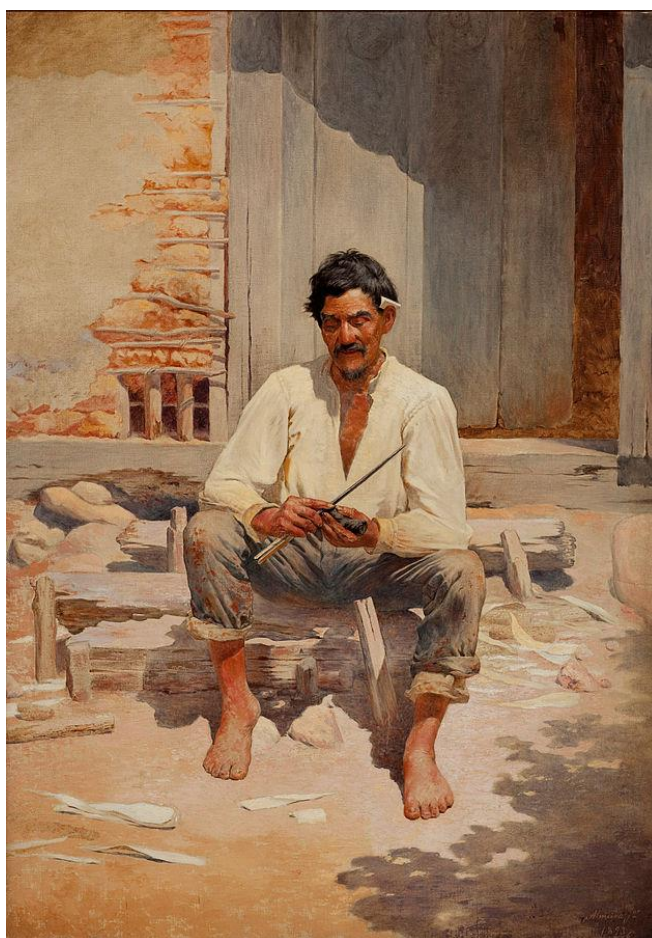
²²⁵ Cité par MAGALDI S. et M. VARGAS, *Cem anos de teatro em São Paulo...*, op. cit., p. 91.

²²⁶ VICTAL J. et V. CORDOVA, « Territorialidades Caipiras: o ser e a identidade do lugar, » *ILUMINURAS*, 17-41, 2016 ; CORDOVA V. et J. VICTAL, « O território paulistânico: um olhar existencial para além dos mapas antigos, » *Labor e Engenho*, 11-3, 2017, p. 263-79.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le *caipira* est de plus en plus associé à la figure du *Paulista* qui était diffusé en dehors de la province par la littérature de voyage et les récits des étudiants de l'Académie de Droit, et il apparaissait alors comme un personnage paisible et introverti. C'est surtout dans les dernières décennies de la monarchie que la littérature régionaliste se le réapproprie²²⁷ et, au début de la période républicaine, il est abondamment représenté par les médias, où deux approches se combinent : l'une de tendance idéaliste, qui montre le *caipira* comme le porteur d'une sagesse populaire perdue par les vices de la vie urbaine, l'autre naturaliste, proche des courants scientifiques de l'époque, qui transforme le personnage en un produit du milieu naturel²²⁸.

Mais c'est dans la peinture que nous trouvons une des plus célèbres représentations du *caipira* : il s'agit du tableau *Caipira picando fumo* (Fig. 45), de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). L'interprétation de l'image est objet de discussion. Fernanda Mendonça Pitta²²⁹ y voit un mélange entre proximité et monumentalité, en fonction de la position du personnage, légèrement inclinée sur l'axe vertical, ce qui suggère un point de vue supérieur à l'observateur, ainsi qu'en raison de sa frontalité et sa construction pyramidale, ce qui lui donne un caractère de hiératisme et transmet une l'impression de solidité et d'équilibre. Jorge Coli²³⁰ insiste sur la violence latente du tableau, qu'il voit dans le couteau qui se trouve entre le personnage et l'observateur. Il s'agirait d'un objet utilitaire

Figure 45. Almeida Júnior, *Caipira picando fumo* [Peinture à l'huile], 1893.



Pinacoteca do Estado de São Paulo. Domaine public.

²²⁷ FERRETTI D., *A construção da paulistanidade...*, op. cit., p. 163.

²²⁸ FERREIRA A., *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*, São Paulo, Editora UNESP, 2002, p. 71, 205. Pour la représentation du caipira dans le théâtre, voir MELO C., *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*, Dissertation de maîtrise en histoire, Universidade Estadual Paulista, 2007.

²²⁹ PITTA F., *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, Thèse en arts visuels, USP, 2013, p. 287-88.

²³⁰ COLI, J. « A violência e o caipira, » *Estudos Históricos*, 2-30, 2002, p. 23-31.

qui peut aisément se transformer en une arme, qui aurait pour fonction de protéger le *caipira* et son autonomie, sa condition fragile d'homme libre dans l'ordre social fondé sur l'esclavage et la grande propriété. Enfin, les interprétations plus anciennes y voient tout simplement un représentant d'un monde simple d'antan, pauvre et dépassé par l'urbanisation et l'industrialisation en cours dans l'État de São Paulo²³¹. L'histoire des usages politiques du *caipira* n'a pas encore été écrite. Mais, indépendamment de l'interprétation, le fait que le tableau ait été acheté par l'État de São Paulo pour intégrer la collection du Musée Paulista, une des principales institutions responsables de la création et de la diffusion d'une version paulista de l'histoire nationale²³², montre l'importance symbolique du *caipira*. Et l'œuvre d'Almeida Júnior avait une destination très honorable : le salon noble, dont la décoration avait été conçue par Cesário Motta Júnior (1847-1897), secrétaire de l'intérieur et un des concepteurs du musée²³³. Ainsi, *Caipira picando fumo* était exposé à côté de l'œuvre qui est jusqu'à nos jours la plus célèbre représentation de l'Indépendance du Brésil, qui est devenue la version officielle de l'événement : le gigantesque tableau *Independência ou Morte* (Fig. 46), de Pedro Américo, qui ancre l'événement à São Paulo, comme nous pouvons l'observer par la maison en *taipa de pilão* [pisé] à l'arrière-plan, la rivière du Ipiranga en bas de la toile – lieu du « cri de l'Indépendance », selon la version officielle des faits –, et le *caipira*, qui observe la scène à gauche, au premier plan.

En ce qui concerne le théâtre, la réhabilitation du *caipira* passe par une relecture d'un thème cher de la dramaturgie brésilienne, particulièrement de la comédie de mœurs : l'opposition entre la ville et la campagne. Parfois, le paysan peut apparaître comme un personnage honnête et vertueux, en opposition aux vices des citadins, ce qui est une manière, pour le dramaturge, de critiquer les mœurs de la bourgeoisie urbaine, comme c'était le cas d'Anastácio, dans *Luxo e Vaidade*, de Joaquim Manuel de Macedo, que nous avons déjà analysé dans le deuxième chapitre. Mais le plus souvent, la ville est le lieu du progrès et de la modernité, tandis que la campagne représente le passé et le retard. Dans ce cas, le paysan – très souvent un paulista, parfois un *mineiro* [originaire de Minas Gerais] – est un personnage

²³¹ OLIVEIRA L., « Do Caipira Picando Fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio, » *Revista USP*, 59, 2003, p. 233.

²³² WITTER J. et H. BARBUY (éd.), *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga: história de um edifício centenário e de sua recuperação*, São Paulo, CIESP, 1997 ; OLIVEIRA C., *Museu paulista: novas leituras*, São Paulo, Museu Paulista/USP, 1995 ; OLIVEIRA C., « O Museu Paulista da USP e a memória da Independência, » *Cadernos CEDES*, 22, 2002, p. 65–80 ; MATTOS C., « Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista, » *Anais do Museu Paulista*, 6-1, 1999, p. 123-45 ; BREFE A., « História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922, » *Anais do Museu Paulista*, 10/11-1, 2003, p. 79–103.

²³³ LIMA JÚNIOR C. et P. NERY, « Do 'campônio paulista' aos 'homens da Independência': interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista, » *Anais do Museu Paulista*, 27, 2019.

Figure 46. Pedro Américo, *Independência ou Morte* [Peinture à l'huile], 1888.



Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domaine public.

comique à cause de son ignorance et de son inadéquation à la vie urbaine. C'est le cas de nombreuses comédies de mœurs comme *Um sertanejo de corte*, de Martins Pena, et *Tipos da atualidade*, de França Júnior, ainsi que du théâtre musical, comme *A Capital Federal*, d'Artur Azevedo.

Mais cette opposition connaît une inversion au début du XX^e siècle, qui n'est pas exclusive de São Paulo²³⁴, mais qui se manifeste de manière plus visible dans la capitale paulista. Déjà en 1880, Cesário Motta Júnior – le secrétaire de l'intérieur et concepteur du Musée Paulista que nous avons cité quelques paragraphes plus haut – avait écrit *A Caipirinha* [La petite caipira]. Cette comédie fut représentée dans des petites villes de la campagne paulista par des troupes d'amateurs pendant cette décennie, mais elle fut oubliée ensuite. C'est en 1917 qu'elle est redécouverte et mise en scène par la Companhia Dramática Paulista, de Gomes Cardim, dans le théâtre Boa Vista. Cette fois, le succès est considérable, et la pièce arrive à 43 représentations²³⁵ – une quantité considérable pour le théâtre de déclamation à l'époque. Elle sera ensuite adaptée au cinéma, en 1919²³⁶. La critique ne manque pas de souligner la « paulistanité » de la pièce : « La pièce, d'ailleurs, est vraiment paulista : les personnages sont paulista ; le milieu dans lequel se passe l'action est entièrement paulista.

²³⁴ BRAGA C., *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 16-21.

²³⁵ BESSA V., « Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo, » *OPUS*, 25-3, 2019, p. 316.

²³⁶ ALMEIDA V., *A Caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesario Motta Jr.*, » Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, USP, 2011.

Tout est paulista, l'auteur inclus, » dit le chroniqueur du *Correio Paulistano* ; c'est la raison pour laquelle le spectacle allait être « une véritable soirée de fête pour tous ceux qui vivent dans cette terre des anciens bandeirantes²³⁷. »

La pièce raconte l'histoire de Marocas, une jeune orpheline – son père était mort au cours de la Guerre de la Triple-Alliance – qui vit avec sa grand-mère dans une communauté rurale près de Capivari, ville de naissance de l'auteur. Tonico Silva tombe amoureux de la jeune fille, qui repousse ses avances. Il conçoit alors un plan pour l'éloigner de son cousin, à qui elle avait promis son cœur, et fait que son beau-frère, qui habite dans la ville, soit nommé son tuteur. Dans la ville, Marocas est maltraitée et devient une servante dans la maison de Ricardo Costa. Malheureuse et victime des jalousies des autres femmes du foyer à cause de sa beauté, elle arrive à s'échapper et à retourner dans sa communauté. À côté de l'opposition entre les méchants personnages de la ville et les honnêtes campagnards, il y a la valorisation de la culture *caipira*, comme sa religiosité, ses jeux, sa musique et ses danses. Des éléments qui insèrent *A Caipirinha* dans un contexte plus large de revalorisation des thèmes régionaux au Brésil, un intérêt que José Tinhorão²³⁸ voit comme une conséquence de l'Exposition Nationale de 1908. Les Paulistas vont même produire un sous-genre particulier à São Paulo à la fin des années 1910 : la *burlata* ou l'opérette « *sertaneja* »²³⁹. Pourtant, ce genre ne met pas encore la musique *caipira* en scène – bien que celle-ci ait déjà été objet d'intérêt de la part d'Almeida Júnior (Fig. 47) par exemple –, les numéros musicaux étant plutôt des adaptations des genres urbains typiques du théâtre musical brésilien – comme le tango et le matchiche – à une sonorité vue comme *caipira*, ce qui était fait par des modifications rythmiques et mélodiques, ou l'adoption de l'accent de la campagne paulista²⁴⁰.

²³⁷ *Correio Paulista*, 23/04/1917. « A peça, além do mais, é genuinamente paulista : as personagens são paulistas; o meio em que decorre a ação é inteiramente paulista. Tudo paulista, inclusive o seu autor. [...] uma verdadeira noitada de festa para todos nós que vivemos nesta terra dos antigos bandeiras [...] »

²³⁸ TINHORÃO J., *Pequena história da música popular : da modinha à canção de protesto*, Petrópolis, Vozes, 1975, p. 28.

²³⁹ BESSA V., *A cena musical paulistana...*, op. cit. p. 206. Selon l'auteure, c'est seulement avec Cornélio Pires (1884-1958), à la fin des années 1920, que nous aurons une médiation entre la musique de la culture *caipira* et le marché de divertissements urbains. Le résultat est l'actuel *sertanejo*. Sur Cornélio Pires, voir FERREIRA E., *Sonoridades caipiras na cidade: A produção de Cornélio Pires (1929-1930)*, São Paulo: e-Manuscrito, 2017 et CORRÊA L., *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*, Thèse en sciences sociales, Universidade Estadual Paulista, 2017. Pour une étude des caractéristiques vocales du personnage *caipira* dans le théâtre de revue, voir MOREIRA A., *O Caipira: aspectos vocais do personagem-tipo no Teatro de Revista Paulista entre as décadas de 1910 e 1940*, Dissertation de maîtrise en Processus de création musicale, USP, 2020. Pour l'insertion postérieure de la musique *sertaneja* dans l'industrie culturelle brésilienne et sa « authenticité » par rapport à la musique *caipira*, voir SANTOS D., *O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)*, Thèse en sociologie, USP, 2019.

²⁴⁰ BESSA V., « Do palco ao disco... », art. cit., p. 316-21.

Figure 47. Almeida Júnior, *O Violeiro* [Peinture à l'huile], 1899.



Pinacoteca do Estado de São Paulo. Domaine public.

Mais, du point de vue de l'histoire du théâtre, la plus célèbre pièce qui oppose la campagne à la ville est la comédie *Flores de Sombra* [*Fleurs d'ombre*], de Claudio de Sousa, dont la première a eu lieu au théâtre Boa Vista, le 22 décembre 1916, et qui a reçu une mention honorable de l'ABL à la suite de sa publication, en 1919. L'histoire tourne autour d'Henrique, qui revient dans la propriété de sa famille après des années passées à São Paulo pour réaliser ses études, où il aurait adopté les modes de vie citadins. Il vient accompagné de Cecília, avec qui il veut officialiser ses fiançailles. Mais celle-ci finit par rompre sa relation avec Henrique par une lettre très sèche, où elle affirme avoir pensé qu'elle l'aimait, mais où elle avoue qu'elle s'était trompée. En fait, elle aurait fui avec Oswaldo, personnage arrogant qui aime montrer sa culture, acquise lors de ses voyages en Europe, qu'Henrique considérait un ami. Mais celui-ci trouve l'amour dans les bras de Rosinha, ce qui représente un retour à ses origines et une prise de conscience des vraies valeurs de la campagne, en opposition aux mœurs corrompus citadins : « Cecília et Oswaldo m'ont ouvert les yeux sur la misère de la vie faussement dorée que je n'ai qu'entrevue dans la ville, pendant les rares heures que me permettaient mes études²⁴¹ ! » Dans la pièce, la sagesse se trouve du côté des personnages de la campagne, en particulier de Dona Cristina, mère d'Henrique, qui, avant la rupture, avait déjà noté que

²⁴¹ SOUSA C., « Flores de Sombra, » dans *Teatro para Todos UFSJ*, copie numérisée par le o GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro/UFSJ, 2015, p. 40. « Cecília e Oswaldo abriam-me os olhos para a miséria da vida de falso doirado que apenas entrevi na cidade, nas poucas horas que me deixava o estudo! »

Cecília « était une fleur très attirante, qui respirait pourtant l'air vicié d'une serre²⁴². » Et, pour la promotion de la pièce, les journaux soulignent toujours sa « paulistanité » :

L'action de la nouvelle comédie est [...] absolument paulista. Tous les types et tous les décors sont régionaux, « Flores de sombras », titre de la pièce, est un symbole élégant des sentiments sincères et modestes qui vivent, avec les traditions de notre race, au coin de chaque cheminée. Il y a non seulement les fleurs d'ombre, mais aussi les fleurs de soleil, qui sont représentées par ce qui vient de l'étranger, le luxe de la vie mondaine et de la dissipation, figure d'un faux éclat, mais aveuglant – la femme d'un ministre, sa fille et un jeune homme qui arrive de Paris –, qui entrent dans le décor de la vieille ferme, avec la violence d'un typhon contre toutes les traditions qui pesaient sur la nostalgie de cette maison de veuve²⁴³.^[425]

Nous pouvons voir ici à l'échelle nationale le même effet que celui que la concurrence entre les espaces nationaux entraîne pour l'univers littéraire, comme l'explique Pascale Casanova. Étant donné que la dépendance de la littérature à l'égard de la nation est au principe de l'inégalité qui structure l'univers littéraire, les prises de position esthétiques et thématiques des « joueurs » à l'intérieur de chaque espace littéraire national ne peuvent être compris qu'en fonction de la position de l'espace littéraire national dans la structure mondiale. C'est ainsi que nous pouvons comprendre, par exemple, la formation d'une littérature nationale en Allemagne, qui doit être située dans son rapport à la littérature dominante, la française. L'auteure utilise une citation d'Isaiah Berlin pour appuyer son argument :

Les Français dominaient politiquement, culturellement et militairement le monde occidental. Les Allemands, humiliés et vaincus [...], réagirent en se redressant violemment et en refusant leur prétendue infériorité. Ils comparèrent leur profonde vie spirituelle, leur profonde humilité, leur quête désintéressée des vraies valeurs – simple, noble, sublime – à celle des Français riches, mondains, comblés, polis, sans cœur et moralement vides²⁴⁴.

Or, il est piquant de constater combien la comédie de mœurs paulista reproduit ces mêmes oppositions entre la campagne et la ville.

Toutefois, nous ne devons pas supposer que São Paulo et Rio de Janeiro sont deux pôles opposés et irréconciliables. D'une part, l'ascension de São Paulo sur le plan national représente de nouvelles opportunités pour artistes et dramaturges, aussi bien paulistas que d'autres provinces – rappelons que le carioca Procópio Ferreira, par exemple, est devenu

²⁴² *Ibid.* « Era uma flor muito vistosa, que respirava, porém, no ar viciado de um estufa. »

²⁴³ *O Estado de São Paulo*, 22/12/1916.

²⁴⁴ Cité par CASANOVA P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 66.

directeur de troupe pour la première fois dans la capitale paulista. D'autre part, des hommes de théâtre paulistas peuvent faire du succès dans la capitale de leur État une étape vers la projection nationale et l'insertion à Rio de Janeiro, qui est toujours la capitale culturelle nationale. C'est le cas de Claudio de Sousa et de la Companhia Dramática Nacional, de Gomes Cardim. Enfin, il n'y a pas de rupture entre la dramaturgie produite à São Paulo, particulièrement en ce qui concerne la comédie de mœurs, et celle produite à Rio de Janeiro. Les auteurs paulistas reprennent une tradition nationale et font une relecture pour l'adapter à une situation qui est en train de changer. Les formulations thématiques et esthétiques du théâtre paulista doivent être comprises dans la hiérarchie des espaces à l'intérieur de l'univers littéraire brésilien. Celui-ci, enfin, occupe une position spécifique, dominée, dans l'univers littéraire mondial. Et c'est, à notre avis, ainsi que nous devons comprendre la relation entre régionalisme et nationalisme au début du XX^e siècle. Avec la différence que la capitale nationale n'est pas aussi inaccessible aux ressortissants des provinces que Paris l'est pour les écrivains issus des nations périphériques, à commencer par la question linguistique.

Or, les marchés cariocas et paulistas ont toujours été très unifiés. Les troupes étrangères qui visitaient le Brésil passaient souvent par les deux villes et, jusqu'au début du XX^e siècle, la vaste majorité des troupes brésiliennes qui jouaient à São Paulo venaient de Rio de Janeiro. Ce qui commence à changer dans la relation entre les deux villes dans les années 1910 et 1920, c'est que le pôle paulista gagne en importance et autonomie – José Gustavo Bononi²⁴⁵ parle d'une « rupture [esthétique] graduelle » –, et commence à envoyer ses troupes et ses auteurs à Rio de Janeiro, qui, pour sa part, se montre ouvert aux productions de São Paulo. Cela représente une opportunité pour les professionnels de la scène, qui voient s'élargir leurs possibles stratégies d'insertion dans le monde du spectacle. Ils doivent alors, comme tous les joueurs de l'espace littéraire, mobiliser les ressources qu'ils ont à leur disposition, qui sont en grande partie venues du passé. Mais São Paulo, étant donné les particularités de son développement social et économique, a des demandes particulières en ce qui concerne le monde du spectacle. Les acteurs doivent chercher des ressources nouvelles, qui peuvent être obtenues auprès de la population locale, par l'utilisation de sa musique, par exemple, ou dans d'autres manifestations artistiques et littéraires. Ses ressources peuvent aussi être obtenues ailleurs, et c'est cela qui, à notre avis, explique en partie l'intérêt des hommes de théâtre pour le théâtre argentin. La nation voisine peut apparaître comme un répertoire de ressources

²⁴⁵ BONONI J., « A ribalta paulistana no início do século XX: indícios imagéticos de uma ruptura gradativa, » *Mneme*, 13-31, 2012.

susceptibles d'être utilisées pour la création d'un théâtre régionaliste, étant donné les similitudes de la société et des discours identitaires de São Paulo et de Buenos Aires.

Mais Rio de Janeiro n'est pas fermée au régionalisme. En effet, l'opposition entre le cosmopolitisme de la ville et la pureté des valeurs nationales de la campagne, qui parfois peut être formulée en termes de moralité, apparaît déjà dans le débat sur la décadence du théâtre national au XIX^e siècle, particulièrement en ce qui concerne le public. Déjà en 1873, Machado de Assis disait que « la Province n'a pas encore été envahie par les spectacles de foire : on y représente encore le drame et la comédie²⁴⁶. » Deux ans plus tard, dans le prologue de *O Jesuíta*, José de Alencar affirme que « dans les provinces, le sentiment national n'est pas encore dilué dans le tourbillon ; on y apprécie plus ce qui est à nous²⁴⁷. » Une perspective qui n'est pas exclusive du Brésil, mais que nous trouvons en France, par exemple, comme le montre Pascale Goetschel²⁴⁸, où quelques auteurs vont reproduire l'argumentaire antimoderne par une rhétorique anti-urbaine : Paris est une ville décadente, ce qui a des conséquences sur le théâtre. C'est, en fait, un plaidoyer en faveur de l'idée d'une nouvelle modernité, différente de la modernité que les auteurs critiquent. Or, la revendication de la culture *caipira* comme l'élément qui définit la nationalité brésilienne, en opposition à la culture urbaine, vue comme une corruption de la nature primitive du Brésilien et productrice d'idéologies qui sont étrangères au caractère national, sera reprise par le groupe moderniste *Verde-Amarelo*²⁴⁹.

En effet, si São Paulo est le lieu où le régionalisme est le plus fortement revendiqué, où la littérature et la musique à thématique *caipira* sont les plus fortes et où apparaissent des vedettes spécialisés dans la représentation du *caipira* – dont le cas le plus célèbre, est celui de Sebastião Arruda²⁵⁰ (1877-1941) –, le campagnard est revalorisé à Rio de Janeiro, aussi. Dans ce cas, le nom le plus célèbre est celui de Viriato Corrêa. Né à Maranhão, il arrive à Rio de Janeiro au début du XX^e siècle, alors qu'il avait déjà écrit de la littérature régionaliste. Ses premières pièces sont mises en scène au milieu des années 1910, alors qu'il était déjà un journaliste célèbre. Ce sont des opérettes à thématique *sertaneja*²⁵¹ : il s'agit de *Sertaneja*

²⁴⁶ ASSIS J., *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*, São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 532. « A Província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia. »

²⁴⁷ Dans FARIA J., *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 428. « Nas províncias, o sentimento nacional não está diluído no turbilhão: aprecia-se mais o que é nosso. »

²⁴⁸ GOETSCHEL P., *La « crise du théâtre »: une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIIIe siècle-fin des années 1930)*, Mémoire d'HDR, Université Paris 1, 2016, p. 211-23.

²⁴⁹ VELLOSO M., « A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista, » *Estudos Históricos*, 6-11, 1993, p. 89-112.

²⁵⁰ AZEVEDO E., « A dramaturgia paulistana e a Companhia Sebastião Arruda (1916-1928), » dans PARANHOS K., *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*, Campinas, Mercado de Letras, 2012, p. 43-60.

²⁵¹ Les mots peuvent être interchangeable, mais, le plus souvent, on utilise le *caipira* pour désigner le campagnard de la région de São Paulo, tandis que *sertanejo* est celui du nord du pays (et le *gaúcho*, celui du sud).

(1915) et *Juriti* (1919). Ensuite, il se consacre à la comédie de mœurs du « genre Trianon »²⁵². En réalité, il fait de la littérature dramatique une partie d'un projet plus large d'éducation nationaliste, centré sur l'histoire, pour lequel la littérature d'enfance occupe un espace aussi important que la scène²⁵³. C'est dans les pièces de Viriato Corrêa que nous trouvons quelques-unes des plus explicites associations du campagnard comme type national, voire nationaliste, ce que souvent les personnages eux-mêmes expriment. Par exemple, *Nossa Gente* [Notre Peuple] (1920, Trianon), raconte, comme *Flores de Sombra*, la rencontre entre une famille de la campagne et une autre de la ville. Ici, la valorisation du national est même la question centrale de la pièce, et ce point apparaît dès la première scène du premier acte, quand le cosmopolite Gonzaga dit qu'il est « évident qu'un homme éduqué ne peut pas vivre au Brésil²⁵⁴. » Dona Ana, d'autre part, a du mal à s'habituer à la ville : le bruit, la confusion et l'agitation de la vie sociale lui déplaisent. Mais c'est surtout le mépris des choses de la terre qui la dégoûte, comme elle le dit quand le personnage Mamede lui explique que les mœurs sont différentes en ville :

D. ANNA – [...] Donc c'est une habitude de parler mal de notre pays ?! Ici tout semble étranger. Dr, Gonzaga ne parle que de Paris !!! Susana, Alberto, les fils, tout le monde ne parle que de Paris. Donc le Brésil ne vaut rien, Mamede ? Ici il y a une seule personne qui aime le Brésil, une seule. C'est l'Anglais. Pour lui, tout ce qui est du Brésil est merveilleux. Je l'aime bien²⁵⁵.^[426]

Mais la grande peur de Dona Ana est la déstructuration de la famille par la modernité :

Je ne sais pas bien expliquer. Mais je sens que nous sommes en train de nous défaire, Nous ne sommes plus les mêmes êtres qui sont venus de la campagne. Tancredo ne s'arrête plus à la maison et Rolinha est en train de changer. Je ne sais pas comment m'exprimer. Mais tout cela me semble un lien qui en train de se délier. Tu n'imagines pas ma peur. Je vis avec les yeux ouverts, je vis comme un étai qui soutient une maison pendant une tempête. J'ai peur que notre maison tombe²⁵⁶.^[427]

Pour Dona Anna, la défense de sa famille passe donc par la défense de son pays. Nous pouvons imaginer même que la famille représente le pays tout entier. La ville et son cosmopolitisme

²⁵² CAVALCANTE V., *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Fundação Getúlio Vargas, 2012.

²⁵³ FERNANDES J., *O Brasil contado às crianças: Viriato Corrêa e a literatura escolar para o ensino de História (1934-1961)*, Thèse en Éducation, USP, 2009.

²⁵⁴ CORRÊA V., *Nossa Gente*, Rio de Janeiro, Agência de Publicações Mundiaes, 1920, p. 12. « Evidentemente um homem educado não pode viver no Brasil. »

²⁵⁵ *Ibid.*, p., 75.

²⁵⁶ *Ibid.*

représentent la modernité qui dissout les valeurs qui fondent la communauté. Ainsi, nous n'avons plus un seul peuple. C'est ce qu'affirme le personnage :

Le sol est un seule. Mais le peuple ne l'est pas. Celui des forêts, celui des champs, celui-là aime la terre. Il vit auprès d'elle, il n'en est jamais sorti et il n'accepte pas qu'on la méprise. Si quelqu'un va dans ma campagne dire que le Brésil ne vaut rien, il va recevoir une balle dans la bouche. [...] Quel pays a grandi sans l'amour de ses fils ? Pourquoi ce Paris dont on parle aussi souvent est-il grand ? Parce le Français sait aimer la France^{257, [428]}

Il est piquant d'observer que l'auteur utilise des références étrangères pour justifier l'amour du Brésil. Les citadins veulent être comme les Français et les Anglais, mais ceux-là aiment leur pays et l'Anglais reconnaît la richesse du Brésil mieux que les Brésiliens de la ville. Le problème du pays est une culture d'apparence : on veut paraître avec les Européens, mais nous ne voulons pas faire comme eux, découvrir et chérir l'essence de l'identité nationale, ce qui serait le chemin pour trouver une place pour le Brésil dans le monde et l'élever au premier rang des nations.

Cette essence se trouverait dans la campagne, qui n'est plus le lieu du retard qui doit être vaincu par la modernisation, mais la référence à partir de laquelle une modernité brésilienne peut être créée. Peut-être, dans les banlieues pouvons-nous encore trouver des vestiges de la nationalité, comme c'était le cas chez Lima Barreto. C'est dans un *subúrbio* que se passe l'histoire d'*Onde canta o sabiá*²⁵⁸, de Gastão Tojeiro, qui, comme presque toujours, utilise la question de la nationalité comme fond d'une histoire de cœur²⁵⁹. Maintenant, le statut de national est refusé à la ville, ce qui est le contenu de la critique d'Alcindo Guanabara adressée à la pièce de João do Rio, *A Bela Madame Vargas* :

Le théâtre brésilien – je suppose – devait être celui qui reproduit le milieu brésilien, Et ce milieu est-il susceptible d'être reproduit en scène ? Non. Faites-le ; essayez de le faire ; le résultat sera le suivant : soit l'absence de pièce, soit une pièce qui certainement se développera, *verbi gratia*, sur l'avenue Beira-Mar, mais qui donnera au spectateur avisé l'impression d'avoir lieu dans n'importe quelle province française, tourmentée par l'ambition d'imiter Paris. Parce que c'est la vérité : ce qu'il y avait de caractéristique dans le milieu [...] se dissout dans le cosmopolitisme banal, qui, partout, imite Paris – le Paris des conventions, les Paris des rancœurs et du théâtre, de la vie futile et cynique, où l'amour irrégulier se

²⁵⁷ *Ibid.*, p., 102-03

²⁵⁸ Ce titre fait référence à un des plus célèbres poèmes à caractère

²⁵⁹ Busetto C., « O nacionalismo em *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, » *Revista Letras*, 60, 2003, p. 207-21.

généralise, sous l'égide des barons de Belfort, paradoxaux et tolérants. Ce qu'il y a encore de caractéristique dans le milieu national se trouvera en province, où les automobiles, les journaux, les goûters de cinq heures et le tango argentin n'ont pas encore pénétré²⁶⁰.^[429]

Cette critique ne reste pas sans réponse, ce que João do Rio fait quatre jours plus tard. Le surprenant, c'est qu'il tombe d'accord avec Alcindo Guanabara : « Notre Civilisation, après l'Avenida, est un épouvantable moment de transformation intégrale de nos mœurs, avec les excès d'imitation de Paris, avec son immoralité, son effroyable vertige, » qui fait de Rio de Janeiro une « douloureuse caricature d'une société européenne. » Mais il défend sa pièce : il réalise sa mission en tant qu'écrivain, celle de décrire la société locale. Si la société est étrangère, « cela ne veut pas dire que l'œuvre ne le soit pas²⁶¹. »

Mais nous ne devons pas supposer une opposition immuable entre le *caipira* et la ville. D'autres représentations apparaissent. C'est le cas de *São Paulo Futuro*, revue régionaliste de Danton Vampré (1892-1943) et João Augusto Brandão, avec musique de Marcelo Tupinambá, dont la première a eu lieu le 24 avril 1914. Ici, le *caipira* est le compère qui guide le spectateur à travers la merveilleuse modernité de São Paulo. Non seulement l'espace urbain est présenté de manière laudative, mais il s'agit d'une projection de la grandeur future de la ville, comme l'indique le titre. Dans cette revue, nous avons donc une incorporation du *caipira* à la modernité : c'est en regardant le passé, qu'on peut construire un futur glorieux pour São Paulo²⁶².

Le populaire urbain : les immigrés italiens et l'identité nationale.

Certes, la migration de la campagne vers la ville était déjà une réalité à l'époque. Il est possible que la présence de vrais *caipiras* dans la ville de São Paulo soit, en partie, responsable du succès que la thématique a eu dans l'espace urbain. Cette présence au théâtre, mais aussi la présence fréquente de duos *caipiras* dans les halls des cinémas et en scène entre deux films, ainsi que le succès postérieur de la musique *sertaneja* dans l'industrie phonographique à partir des années 1930, montrent qu'il y avait sans doute un public consommateur pour ce genre. Toutefois, nous croyons que c'est surtout l'utilité symbolique du *caipira* en tant qu'expression

²⁶⁰ *A Imprensa*, 10/11/1913.

²⁶¹ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, op. cit., p. 240-41. « [...] nossa Civilização de depois da Avenida, esse pavoroso momento de transformação integral dos nossos costumes, com os excessos de imitação de Paris, com a sua imoralidade, com a sua assustadora vertigem [...] dolorosa caricatura de uma sociedade europeia [...] Isso não quer dizer que a obra o seja. »

²⁶² MELO C., « São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole, » *Histórica*, 36, 2009.

d'une identité régionaliste paulista, en opposition à Rio de Janeiro²⁶³, qui a déterminé, en grande partie, le sort du genre dans le théâtre. José Geraldo Vinci de Moraes²⁶⁴ montre que d'autres genres musicaux régionaux, en particulier ceux liés à la population noire de São Paulo, n'ont pas trouvé le même essor que la musique à thématique *caipira*. Ces genres, comme l'*umbigada*, le samba paulista ou les formes de célébration populaires du carnaval paulistano, ont tendance à disparaître face aux manifestations culturelles de la population immigrée, tandis que c'est la culture de matrice africaine de Rio de Janeiro qui s'impose à tout le Brésil comme symbole de la nationalité à partir des années 1920.

Plus compliquée est l'insertion de la population immigrée dans un discours sur la nationalité, d'autant plus qu'elle est présente dans tous les secteurs de l'activité théâtrale. Ils sont nombreux parmi les comédiens, comme nous l'avons déjà vu. C'est Eduardo Victorino que le dit, comme le rapporte Fernando Antonio Mencarelli :

Il y a eu un temps, pas très lointain, où les premières figures féminines des troupes cariocas étaient françaises, comme Jane Kaylus, Delmary, Dilsol, Marion André, Rose Méryss et Rose Villiot ; belges comme Christina Massart ; russes comme Blanche Grau ; grecques comme Anna Manarezi ; espagnoles comme Pepa Ruiz et Pepita Anglada, Helena Cavalier, Maria Alonso, Maria Maza, Leonor Rivero et Meola ; italiennes comme Aurelia Lopiccolo, Junia Olive, Aliverti, Concetta ; et argentines comme Fantony et Blanche Barbe. Les voix masculines ont toujours été moins nombreuses et tellement peu nombreuses que je ne me souviens que des ténors Eugenio Oyangueren, espagnol, et Pollero, argentin. Les comédiens portugais installés ici n'étaient pas considérés comme des étrangers²⁶⁵.^[430]

Il est piquant de constater cette préférence particulière pour les figures féminines étrangères dans le théâtre musical. Or, nous avons déjà vu que les chanteuses étaient l'objet principal de débat – et de scandale – autour de l'Alcazar Lyrique. Toutefois, ce même théâtre, bien que très souvent cité comme le début de la décadence du théâtre national, pouvait être vu aussi – et parfois par les mêmes plumes qui le condamnaient – comme un symbole de

²⁶³ Cette opposition peut être observée de manière plus explicite dans un autre divertissement urbain que nous avons déjà analysé dans cette thèse : le football. Selon Felipe Machado, la rivalité qui s'exprime très tôt dans les journaux paulistas lors des matchs entre équipes paulistas et cariocas, ainsi que lors des premiers événements internationaux auxquels l'équipe brésilienne participe, sont l'expression d'une volonté de l'élite paulista de détrôner Rio de Janeiro du poste de capitale culturelle du Brésil. (MACHADO F., *"Morram" os cariocas! o regionalismo paulista nas páginas esportivas (1901-1938)*, Thèse en Histoire, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

²⁶⁴ MORAES J., *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX*, São Paulo, Bienal, 1995, p. 104-18.

²⁶⁵ Dans dans FARIA J. et J. GUINSBURG (éd.), *História do teatro brasileiro*, v. 1, São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 273.

modernité, parce qu'il aurait dynamisé la vie nocturne de Rio de Janeiro avec un divertissement importé directement de Paris²⁶⁶.

Il s'agit de pistes de recherche, mais il nous semble que la figure féminine représente, aux yeux des contemporains, toutes les contradictions de la modernité, ce qui s'exprime de manière particulièrement forte en scène. Les comédiennes étrangères du théâtre musical étaient objets de désir et apparaissaient comme synonymes de modernité, surtout quand elles incarnaient la figure de la *Parisienne*²⁶⁷, mais, en même temps, elles étaient le plus grand symbole d'immoralité. Ce n'est pas un hasard si la comédie de mœurs va créer la figure de la jeune fille campagnarde comme symbole de la pureté d'une identité nationale épargnée par les vices urbains cosmopolites. L'étrangère est un personnage fréquent dans le théâtre de revue et correspond à certains stéréotypes, comme la Française *chic* et séductrice et l'Espagnole sensuelle, à côté desquelles apparaît la *mulata* libidineuse, c'est-à-dire la métisse, comme symbole de la nationalité²⁶⁸. Les références se brouillent encore plus quand nous voyons qu'une comédienne brésilienne, fille d'immigrants italiens, Cinira Polônio (1857-1938), était vue par les contemporains comme l'archétype de l'élégance française²⁶⁹, en même temps que des comédiennes étrangères jouaient souvent le rôle de types nationaux dans le théâtre de revue. En résumé, la figure féminine concentre toutes les représentations du moderne et du traditionnel, du cosmopolite et du national, du progrès et du retard. João do Rio arrive même à mesurer le temps par la figure de la comédienne parisienne :

Marthe Régner est une actrice comme seul Paris peut en créer, une tanagra faite de sexualités cérébrales, une petite créature de rêve et de joie, d'intelligence et d'instinct, un cerveau qui se métamorphose en une petite statue d'Aphrodite, On a le désir de l'admirer et de l'embrasser, de lui chanter un hymne et de la mettre dans la poche, pour voler de manière égoïste aux yeux des mortels la grâce de son corps, la pétulance de son regard, sa voix d'innocente qui sait tout.

La mode invente pour chaque époque son type de femme. Rachel [...] a réalisé le type parisien de son époque. Ce sont toujours les comédiennes, du reste, qui les

²⁶⁶ MENEZES L., « (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédienna no Rio de Janeiro oitocentista, » *Revista Rio de Janeiro*, 20/21, 2007, p. 73-91

²⁶⁷ Voir, par exemple, le cas de Celestine Marie-Aimée Tronchon, la plus célèbre des comédiennes de l'Alcazar, dans POLLETI D., « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIX^e siècle, » *Intersections : revue canadienne de musique*, 38-1/2, 2018, p. 57-79. Pour les représentations de la *Parisienne*, voir RETAILLAUD-BAJAC E., *La Parisienne : histoire d'un mythe, du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Seuil, 2020.

²⁶⁸ SOUZA I., « Mulata de qualidade, malandro da vadiagem: a representação do personagem tipo do teatro de revista brasileiro, » Dissertation de maîtrise en sciences sociales, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2018 ; LOPES A., « Vem cá, mulata!, », *Tempo*, 13, 2009, p. 80-100 ; WILLIAMS J., « Uma Mulata, Sim!: Araci Cortes, 'the mulatta' of the Teatro de Revista, » *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 16-1, 2006.

²⁶⁹ REIS A., *Cinira Polonio, a divette carioca: Estudo da imagem publica e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2001.

réalisent entièrement, sauf pour Mme Sarah, qui fut toujours légendaire. Marthe Régnier est la Parisienne du moment, elle est la figure de la petite créature spéciale et incomparable qui s'appelle la Parisienne. Or, la Parisienne du moment est un peu enfantine, osée à l'américaine, et un peu *girl* des États-Unis avec un fond noble d'innocence, mais qui ose tout²⁷⁰.^[431]

Ce n'est pas un hasard si deux des plus célèbres romans qui ont pour thème la modernisation urbaine de la Belle Époque brésilienne – *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, et *Mademoiselle Cinéma*, de Benjamin Costallat –, se concentrent sur des figures féminines pour commenter la modernité, figures auxquels ils associent des divertissements urbains – le théâtre, pour la première, et, bien évidemment, le cinéma, mais aussi le théâtre, pour la seconde. Dans les deux cas, l'ironie est le moyen utilisé pour explorer la société de, respectivement, São Paulo et Rio de Janeiro, par un regard qui célèbre leurs avancées techniques, leur cosmopolitisme, tout en explicitant la disparition des repères moraux²⁷¹.

Mais ce n'est pas seulement parmi les comédiens que nous trouvons des étrangers. Ce sont aussi les imprésarios et directeurs de troupe. Nous avons déjà vu l'importance des Portugais au XIX^e siècle, puis celle des Italiens (Walter Mocchi, Jácomo Rosário Staffa, Walter Mocchi...). Sans oublier, bien évidemment, la très importante partie du public qui était étrangère.

Or, tous ces éléments étrangers, trop présents dans le quotidien de la scène, posent bien évidemment des défis pour la construction d'un discours nationaliste cohérent à partir du milieu urbain. C'est peut-être une des raisons pour laquelle le mouvement moderniste paulista n'a presque pas investi l'art scénique : Virgínia Bessa²⁷², interprète le silence de Mário de Andrade concernant le théâtre – alors que le critique a consacré ses études à presque toutes les autres formes d'art et de divertissement, y compris le cinéma – à partir de la fin des années 1920, comme la compréhension, de sa part, de l'impossibilité de construire un art artistique et national à partir des éléments disponibles dans le théâtre local. Au contraire, la proximité du théâtre, surtout le musical, avec le marché de biens culturels, qui se structure dans les années 1920, serait un obstacle à la formation d'un champ musical érudit, tandis que la grande présence d'éléments étrangers représenterait une menace à la formation d'une culture nationale. Cela signifie que le théâtre se trouvait à contre-courant des projets des modernistes.

²⁷⁰ BARRETO P., *João do Rio e o palco...*, *op. cit.*, p. 116.

²⁷¹ CASTRO E., « Sexo e cosmopolitismo na prosa de ficção da Belle Époque brasileira: Mademoiselle Cinema e Madame Pommery, » *Revista Investigações*, 32,-1, 2019, p. 103-24..

²⁷² BESSA V., « A política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930, » *Revista de História*, 179, 2020.

À ce propos, observons les prises de position assez ambiguës, voire franchement hostiles, des modernistes par rapport à la mémoire de Carlos Gomes, auxquelles nous devons ajouter la condamnation par Mário de Andrade envers l'opéra italien. Pourtant, le compositeur – ainsi que l'opéra italien, d'ailleurs – continuera à être très populaire pendant longtemps, probablement plus que Villa-Lobos, et sa mémoire sera toujours objet de fierté nationale de la part d'un public indifférent aux critiques de quelques secteurs du modernisme²⁷³.

Toutefois, les Italiens finiront par participer à la construction de l'identité nationale, parfois par des chemins souvent inattendus. Cette participation peut se faire, paradoxalement, par le rejet : Miroel Silveira²⁷⁴ interprète la vogue du nationalisme régionaliste, à partir des années 1910, comme une réaction nationale contre la prépondérance de « l'italianisme » dans toutes les dimensions de la vie culturelle paulistana. Pourtant, cette réaction donnerait lieu non à un remplacement de la culture italienne par la culture nationale, mais à une hybridation, qui donne naissance à ce que l'auteur appelle la « phase italo-brésilienne »²⁷⁵ dans le théâtre de São Paulo. En fait, le théâtre devient un lieu de rencontre. Par exemple, les troupes d'amateurs partageaient souvent les mêmes salons, qui étaient ouverts aux associations de toutes les classes et de toutes les nationalités. En observant l'évolution des *filodrammatici*, Miroel Silveira note la façon dont les événements auxquels participent, ensemble, associations brésiliennes et italiennes, deviennent de plus en plus fréquents à partir des années 1910, et mélangent, dans une même soirée, des pièces en italien et en portugais. Ce rapprochement se manifeste même dans les noms de quelques associations, qui rassemblent les deux langues, comme le « *Circolo Ricreativo Alegre da Luz* » ou le « *Circolo Ricreativo e Drammatico Pires Ramos*²⁷⁶. » Sans compter que les distributions des pièces révèlent de plus en plus le mélange de noms italiens et portugais. Cela signifie que, bien que les troupes d'amateurs des communautés étrangères avaient pour but de cultiver les liens intra-communautaires et de maintenir le contact avec la culture de la patrie en Europe, cette activité finit par devenir un outil de rapprochement entre les communautés et d'assimilation de l'étranger.

²⁷³ RODRIGUES L., *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*, São Paulo, Editora Unesp, 2011. Sur la présence de la musique italienne dans la formation du théâtre brésilienne, voir RABETTI M., « Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro, » *ArtCultura*, 9-15, 2007, p. 61-81.

²⁷⁴ SILVEIRA M., *A contribuição italiana ao teatro brasileiro, 1895-1964*, São Paulo, Quíron, 1976, p. 123.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 131-32.

Enfin, l'Italien deviendra un personnage typique du théâtre paulista²⁷⁷. Et c'est dans *O Castagnaro da festa*, d'Oduvaldo Viana²⁷⁸, qu'il sera fixé dans la comédie de mœurs. Ici, plus que pour le *caipira*, se montre l'importance du théâtre argentin – où le personnage italien était déjà répandu²⁷⁹ – en tant que répertoire de ressources dans lesquelles les hommes de théâtre brésiliens peuvent trouver des réponses aux défis de leur propre univers théâtral, puisque la pièce de Viana est basée sur un *sainete* argentin, *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924).

Selon Alfonso Cruzado²⁸⁰, l'auteur promeut l'intégration de l'immigré comme la force qui réalise la modernisation de la ville, mais par une vision critique de l'économie et de la société. Les rubriques de la pièce indiquent que, au lever du rideau, le public sera confronté à un panneau où il est écrit, en lettres de feu, « SÃO PAULO ! L'AMÉRIQUE DU NORD DE L'AMÉRIQUE DU SUD ! SÃO PAULO, VILLE ENCHANTÉE ! – QUI GRANDIT COMME LE GÉANT DE SCOTT, POUR LA FIERTÉ DE LA RACE INTRÉPIDE DES BANDEIRANTES²⁸¹... » Nous voyons, donc, que l'auteur récupère les principales images du discours nationaliste et régionaliste paulista. Mais cette apparente glorification de São Paulo est mise à mal par la pièce elle-même, qui ne se déroule pas dans les quartiers modernes à l'ouest, mais dans le misérable *bairro* ouvrier du Brás, où s'entassent les immigrants, la population noire et des *caipiras* à la recherche de jours meilleurs dans la ville. Ainsi, ces populations s'intègrent dans la modernité urbaine, comme agents de la modernisation, mais par son côté le moins brillant : loin des préoccupations de grandeur de l'élite, mais comme les exclus du système capitaliste.

L'incorporation des populations urbaines au théâtre carioca

Tandis qu'à São Paulo, la mémoire sociale et culturelle, ainsi que l'histoire, tournent autour d'un récit qui met en avant les immigrants, les Italiens surtout, d'un côté, et les grands producteurs de café et, postérieurement, les premiers industriels et leurs réalisations dans le

²⁷⁷ Sur la fictionnalisation de l'Italien, voir CARELLI M., *Les Italiens de São Paulo: de la réalité à la fiction (1919-1930)*, Thèse en sociologie, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982.

²⁷⁸ Sur la dramaturgie d'Oduvaldo Viana, voir MADEIRA W., *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*, São Paulo, Editora Unifesp, 2021.

²⁷⁹ RODRIGUES A., *O imigrante italiano no sainete argentino da primeira metade do século XX - Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión*, Dissertation de maîtrise en langue et littérature espagnole et hispanique, Universidade de São Paulo, 2019.

²⁸⁰ CRUZADO A., *Percursos e percalços...*, *op. cit.*, p. 202.

²⁸¹ VIANA O., « O Castagnaro da Festa », dans *Teatro para Todos UFSJ*, copie numérique par GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro/UFSJ, 2015, p. 4. Majuscules dans l'original. « SÃO PAULO! A AMÉRICA DO NORTE DA AMÉRICA DO SUL! SÃO PAULO, CIDADE ENCANTADA! – QUE CRESCE COMO O GIGANTE DE SCOTT, PARA ORGULHO DA RAÇA INTRÉPIDA DOS BANDEIRANTES... »

champ de la culture, de l'autre côté, évacuant ainsi de la mémoire collective l'héritage d'autres groupes sociaux et de la population noire, en particulier²⁸², c'est à Rio de Janeiro que les manifestations artistiques des Afro-Brésiliens seront incorporées dans un discours nationaliste.

Il va de soi que les Noirs ont toujours fait partie du quotidien de la scène brésilienne. De nombreux artistes étaient descendants d'esclaves et les musiques des populations noires ont certes pénétré non seulement les rythmes du théâtre musical²⁸³, comme la *matchiche*²⁸⁴, mais aussi le commerce de partitions et les salons de l'élite, étant très tôt objets de réappropriations par des compositeurs qui jouent le rôle d'intermédiaires entre l'érudit et le populaire²⁸⁵. Toutefois, l'insertion de cette partie de la population dans les discours sur l'identité nationale était très problématique et, étant donné que le théâtre devrait représenter la nation, cela devrait forcément apparaître en scène dans les débats et les représentations qui y sont créées, surtout quand on voit que les représentations nationales véhiculées par la littérature au XIX^e siècle ont tendance à blanchir la population brésilienne²⁸⁶. Par exemple, déjà en 1907, la publication en France d'un récit qui raconte un hommage d'un homme noir à Coquelin, en 1888, à Rio de Janeiro, provoque la polémique, comme rapporte par Olavo Bilac :

Maintenant, notre fureur patriotique vient d'exploser, à propos d'un article publié par Mme Jane Hading, comédienne, dans la revue *Je sais tout*. Elle a écrit que, en 1888, quand M. Coquelin était à Rio, « un député noir, en pleine scène, dans le Lyrique, a attaché sur la poitrine de ce comédien l'insigne de l'Ordre de la Rose... » Ce fut une clameur ! Cinq ou six journalistes, en transcrivant cela, ont commencé à dire des « vilains noms » à la comédienne, en critiquant sa syntaxe, sa beauté avariée, ses fausses dents. On dirait que cet article de Madame Hading allait couper tout notre avenir, détruire nos finances, et attirer notre nation jusqu'aux deux calamités conjuguées de la faillite et de la mise en gage. Pourtant, le *Jornal do Comércio* vient de prouver que l'histoire racontée par la comédienne, si elle n'est pas absolument la vérité, est presque vraie : « Ce n'est pas un député, mais un conseiller municipal de la très illustre Chambre municipale de Rio de Janeiro qui, sur la scène du théâtre Lírico, en 1888, a donné à l'éminent comédien français le

²⁸² SANTOS C., *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*, São Paulo, Annablume, 1998.

²⁸³ COSTA-LIMA NETO L., « O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX, » *OPUS*, 14-2, 2008, p. 37-71.

²⁸⁴ JOTA EFEGÊ, *Maxixe, a dança excomungada*, Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

²⁸⁵ Voir, par exemple, le cas d'Ernesto Nazareth dans MACHADO C., *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007. Pour une révision de la bibliographie sur les danses de salon au Brésil, voir PAIXÃO A., « Do Maxixe ao samba de gafieira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras, » *Arte da Cena*, 7-1, 2021, p. 349-75.

²⁸⁶ ROZEAUX S., « Les Letras Pátrias au Brésil, une littérature du blanchiment ?, » *Sigila*, 45-1, 2020, p. 19-29.

diplôme de cette distinction. Et ce conseiller est le grand abolitionniste José do Patrocínio. »

Eh bien ! Qu'y a-t-il dans ce fait dont nous puissions avoir honte ? Patrocínio, s'il n'était pas noir, était presque noir. Et de ce presque noir, de son talent, de sa formidable et splendide action sociale, de sa brillante gloire abolitionniste, tout le Brésil est fier et sera fier pour toujours²⁸⁷.^[432]

L'année suivante, le même Bilac raconte l'appréhension d'une connaissance avec la représentation de la pièce *O Dote*, d'Artur Azevedo, par la troupe de Tina di Lorenzo, en Italie. Le problème serait l'existence d'un personnage noir : « Aller montrer en Europe que nous avons des Noirs !... » Ce contre quoi Bilac s'insurge :

C'est une de nos manies : cacher le Noir, déguiser le Noir, avoir honte du Noir, vouloir convaincre l'Europe de la non-existence du Noir. Nous voulons retirer le Noir de nos photographies, de nos pièces de théâtre, de nos romans, de notre histoire, de notre race et de notre vie²⁸⁸...^[433]

Certes, la figure du Noir et, en particulier, la question de l'abolition apparaît déjà dans le théâtre romantique²⁸⁹ et traverse toute la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais le thème est toujours traité depuis la perspective de l'homme blanc. Ainsi, pour le théâtre réaliste, plutôt qu'une condamnation univoque de l'institution de l'esclavage, ce sont les dangers que représente la présence de l'esclave au sein du foyer pour la stabilité de la famille bourgeoise qui sont dénoncés, comme nous le voyons dans *Mãe* et *O Demônio familiar*, de José de Alencar²⁹⁰. Ensuite, pour la génération des années 1870 et 1880, pour qui la lutte pour l'abolition est centrale dans ses projets, comme nous l'avons vu, les personnages noirs sont plutôt des objets du militantisme pour des personnages blancs que des sujets de leur propre destin. Par exemple, dans *Liberato*, d'Artur Azevedo, le personnage dont le nom est le titre de la pièce n'apparaît tout simplement pas en scène : il est malade, alité dans la chambre contiguë à la salle où se passe l'action, qui est entièrement menée par les personnages blancs²⁹¹. Quand le Noir apparaît en scène, ce sont souvent des personnages stéréotypés²⁹².

²⁸⁷ BILAC O., *Bilac, o jornalista...*, v. II., p. 144.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 198.

²⁸⁹ FARIA J., « Teatro romântico e escravidão, » *Teresa*, 12/13, 2013, p. 94–111.

²⁹⁰ BENEVIDES J. et B FAGUNDES, « O paternalismo escravista em perspectiva na literatura: contrapontos entre o Demônio Familiar e Úrsula, » *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, 4-2, 2018, p. 107-26 ; LOPES A., « O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira, » *Perspectivas*, 37, 2010, p. 87-111.

²⁹¹ FARIA J., « A dramaturgia abolicionista de Artur Azevedo, » *Estudos Avançados*, 35-103, 2021, p. 27-52. Sur la question de l'abolitionnisme dans le théâtre au XIX^e siècle, voir aussi SOUZA S., « Que venham negros a cena com maracas e tambores": jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro, » *Afro-Ásia*, 40, p. 2009, p. 145-71.

²⁹² MENDES M., *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*, São Paulo, Ática, 1982 ; MENDES M., *O negro e o teatro brasileiro*, São Paulo, Hucitec, 1993.

Il est évident que les Afro-Brésiliens ont toujours été des agents du théâtre et ils l'utilisent même pour émettre des revendications identitaires²⁹³. Toutefois, c'est dans les années 1920 que leurs manifestations culturelles gagnent en visibilité et sont associées au discours nationaliste qui se forme pendant ces années. Mais le monde du spectacle ne se résume pas au fait de profiter des révisions théoriques qui se construisent à cette époque, débarrassées du fardeau des théories raciales sorties de la pensée scientifique de la fin du XIX^e siècle, ce qui permet la réévaluation de la valeur du métissage comme un élément central de l'identité nationale. Hermano Viana²⁹⁴ avance comme argument que les conceptions de la société brésilienne élaborées par des intellectuels comme Gilberto Freyre²⁹⁵ et Sérgio Buarque de Holanda²⁹⁶ subissaient l'influence des relations personnelles que ces auteurs avaient avec des personnalités du monde de la culture populaire, comme Pixinguinha et Donga. C'est une idée qui a été reprise par Tiago de Melo Gomes²⁹⁷ dans son étude sur le théâtre de revue des années 1920.

Mais la question revient : pourquoi à cette époque ? Pourquoi ceci et pas cela ? Quelle est la raison de cet essor nationaliste ? Et, encore, nous trouvons que la réponse se situe dans l'entrecroisement de tendances et événements divers, auxquels s'ajoutent l'affaiblissement du modèle culturel européen et la rupture du « flux » de troupes théâtrales du Vieux Monde en tournée au Brésil.

Il y a sans doute un nationalisme de rejet. Des professionnels de la scène, après la longue domination outre-Atlantique, peuvent saisir l'opportunité qui leur est offerte par la Grande Guerre et s'installer durablement dans leur espace théâtral. Cela peut conduire à une véritable hostilité vis-à-vis des étrangers. Le Portugais Carlos Leal, racontant ses tournées au Brésil, dit que, « de 1903 à 1914, pendant les diverses traversées de l'Atlantique, nous avons passé les meilleurs moments de nos vies artistiques. De 1916 à 1932, les pires [...] mais c'est seulement à Rio de Janeiro que nous avons eu des raisons de nous plaindre, nous plaindre contre un secteur carioca²⁹⁸ [...] ». Et ensuite il disserte longuement – une vingtaine de pages – contre les *Jacobins*, le nationalisme brésilien et l'hostilité de quelques personnes du milieu artistique brésilien, comme Luís Edmundo et Luiz Antônio Gondim Leitão (1890-1936).

²⁹³ Christine DOUXAMI C., *Le théâtre noir brésilien : un processus militant d'affirmation de l'identité afro-brésilienne*, Paris, L'Harmattan, 2015 ; SANTOS J., *A história do negro no teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, Novas Direções, 2014.

²⁹⁴ VIANNA H., *Samba : musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve, 2014.

²⁹⁵ FREYRE G., *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo, Global, 2006 ; FREYRE G., *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, São Paulo, Global, 2004 ; FREYRE G., *Ordem e progresso*, São Paulo, Global, 2004.

²⁹⁶ HOLANDA S., *Racines du Brésil*, trad. Marlyse M. Meyer, Paris, Gallimard, 1998.

²⁹⁷ GOMES T., *Um espelho no palco...*, op. cit.

²⁹⁸ LEAL C., *Água forte : memórias*, Lisbonne, Livraria Popular de Francisco Franco, 1942, p. 107.

Mais le nationalisme brésilien ne se construit pas uniquement par le rejet, il peut signifier aussi une adhésion ou s'insérer dans des tendances internationales dont les acteurs noirs du monde du spectacle du Brésil peuvent profiter pour s'imposer dans la société du spectacle locale. Ainsi, Tiago Gomes²⁹⁹ montre combien la découverte par l'Occident de « l'art nègre », ainsi que la dissémination des genres musicaux venus des États-Unis qui sont le produit ou ont subi l'influence directe des rythmes afro-américains – comme le jazz, le cake-walk, le ragtime et le foxtrot, qui arrivent vite au Brésil – sont les signes d'une nouvelle modernité³⁰⁰, dans laquelle les expressions artistiques de la population noire peuvent plus aisément trouver une place. Encore plus quand des artistes noirs brésiliens parviennent à attirer l'attention du public du Vieux Continent. La visite de Pixinguinha et des Oito Batutas à Paris est à cet égard emblématique d'une nouvelle légitimité obtenue par la musique afro-brésilienne³⁰¹. Cette légitimité est sans doute renforcée par les tournées internationales qui commencent à apporter au Brésil des vedettes internationales noires, en particulier celle qui incarne plus que toutes cette modernité des années 1920 qui mélange américanisme, parisianisme et exotisme : Joséphine Baker³⁰², qui visita le Brésil en 1929, puis en 1939, est montée sur scène avec des artistes brésiliens et a laissé sa marque dans la production théâtrale postérieure³⁰³. Mais l'exemple de la *Revue nègre* a eu des répercussions dans le pays latino-américain même avant la visite de la Vénus Noire, avec la création de la *Companhia Negra de Revistas* (1926-1927), fondée par João Cândido Ferreira (1887-1956), plus connu comme « De Chocolate », ancien artiste de variétés à Paris au début des années 1920³⁰⁴.

²⁹⁹ GOMES T., *Um espelho no palco...*, op. cit.

³⁰⁰ SEVCENKO N., *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

³⁰¹ SHAW L., « The Rio de Janeiro–Paris Performance Axis in the First Decades of the Twentieth Century: Duque, the Oito Batutas, and the Question of "Race", » dans *Tropical Travels: Brazilian Popular Performance*, New York, U of Texas P, 2021, p. 69–91 ; SHAW L., « Afro-Brazilian popular culture in Paris in 1922: Transatlantic dialogues and the racialized performance of Brazilian national identity, » *Atlantic Studies*, 8-4, 2011, p. 393-409; MARTINS L., « The Construction of Memory about the Oito Batutas, » dans ULHOA M., AZEVEDO C. et TROTTA F. (éd), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2014 ; MOREIRA JÚNIOR N. et F. BORÉM, « Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922, » *Per Musi*, 23, 2011, p. 93–102 ; BASTOS R., « Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense, » *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20-58, 2005, p. 177-96.

³⁰² ROSE P., *Joséphine Baker: une Américaine à Paris*, Paris, Fayard, 1990.

³⁰³ BRITO D., *Casamento de preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*, Thèse en Arts, Unesp, 2019 ; DOMINGUES P., « A "Vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica, » *Estudos Históricos*, 2010, p. 95-124 ; SHAW L., « "What does the baiana have?" Josephine Baker and the Performance of Afro-Brazilian Female Subjectivity on Stage, » *English Language Notes*, 49, 1, 2011, p. 91-106. Pour une étude qui associe modernité et négritude, voir GILROY P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard UP, 2003.

³⁰⁴ BARROS O., *Corações De Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*, Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005 ; JEREMIN D., *Companhia negra de revista (1926-1927): resistência muito além dos palcos*, Dissertation de maîtrise en Sciences sociales, Universidade Estadual Paulista, 2019.

En résumé, dans ce chapitre nous avons voulu nous concentrer sur l'insertion du théâtre brésilien dans un ordre mondial inégalitaire, ce qui impose une série de contraintes aux professionnels locaux et produit de véritables effets de domination, voire de violence symbolique. Les hommes de théâtre vont « jouer le jeu » avec les ressources qui sont à leur portée. Mais ces ressources sont changeantes et elles varient à mesure que la société évolue. Il s'agit bien sûr de nouveautés, de créations inédites, de révolutions artistiques, mais aussi de la relation que la société entretient avec le monde qui l'entoure, aussi bien sur le plan national qu'international, ainsi que des mouvements internes à l'univers social local. L'important, c'est que ce sont ces processus qui définissent, dans un premier temps, ce qui est légitime ou illégitime, donc ce qui est une ressource valable ou non pour les hommes de théâtre. Mais ceux-ci vont lutter pour élargir leur répertoire de ressources : ils peuvent chercher ailleurs ce qu'ils ne trouvent pas localement, ou explorer la culture populaire pour trouver des moyens de surmonter les défis qui leur sont posés. Mais leurs possibilités de salut sont limitées par la domination outre-Atlantique ; c'est la raison pour laquelle la question nationale reste longtemps centrale, plus encore à un moment où les conditions pour la proclamation de « l'indépendance » nationale de la scène semblent être rassemblées. C'est le moment de poser les bases définitives sur lesquelles sera construit ce que, aujourd'hui, nous appelons le « théâtre moderne brésilien », qui pourra finalement se concentrer sur des questions plus purement esthétiques, non que ces préoccupations n'existent pas dans les années 1920, elles existaient, mais elles étaient subordonnées à la question sociale.

Le Théâtre brésilien : de la crise à la modernité (conclusion de la seconde partie)

Pour conclure avec quelques mots cette deuxième partie, interrogeons-nous : quels renseignements pouvons-nous tirer de l'analyse du débat sur la « décadence du théâtre national » pour le spectacle brésilien du début du XX^e siècle ?

Nous pouvons, en fait, observer deux moments bien distincts pendant les quatre décennies de la Première République. D'abord, un moment de franc déclin de l'activité théâtrale qui va jusqu'au début des années 1910 et, encore plus, de l'activité des troupes brésiliennes, ce qui a pour conséquence la presque disparition de la dramaturgie nationale des planches cariocas. Cela est dû à deux concurrences : les nouveaux divertissements urbains, d'une part, et les tournées des troupes étrangères, d'autre part. Cette période est suivie d'un extraordinaire essor de l'activité théâtrale, aussi bien à Rio de Janeiro qu'à São Paulo, et particulièrement des troupes brésiliennes, ce qui s'accompagne d'une égale envolée de la dramaturgie nationale.

Mais les plaintes ne cessent pas et, au contraire, deviennent un discours de crise qui s'installe petit à petit, sans pour autant remplacer celui de la décadence. Cela exprime, en fait, le bouleversement symbolique des hiérarchies des divertissements urbains qui a lieu à cette époque, conséquence des nouvelles technologies et des nouveaux divertissements urbains. Cela met à mal tout le discours qui avait été construit autour du théâtre comme l'expression de la « civilisation » de la nation, alors qu'il apparaît de plus en plus comme un art dépassé. Le défi est donc d'adapter la scène aux temps nouveaux, ce que les acteurs de la société du spectacle vont essayer de faire. Mais les efforts seront dispersés, symptôme d'un monde de spectacle qui a perdu son unité. Nous avons alors diverses identités et diverses conceptions de la scène qui cohabitent, toutes cherchant une manière de construire un théâtre moderne. D'une part, nous avons une conception franchement professionnelle du théâtre comme pur divertissement. À ce propos, rappelons que c'est pendant les années 1910 et 1920 que nous avons la création des organisations professionnelles – dont la SBAT et la *Casa dos Artistas* sont les plus célèbres, mais nous savons qu'elles ne sont pas les seules, puisque nous avons des notices d'associations qui représentaient les critiques, les machinistes et même les *cambistas*, c'est-à-dire les « professionnels » de la revente (illégal) de billets. Il s'agit d'une question très peu étudiée jusqu'à présent¹, mais qui montre la montée d'une conscience de

¹ CAMARGO A., « Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX, » *Baleia na Rede*, 1- 9, 2012, p. 34-51.

classe liée à la profession, ce qui crée une identité plus associée au monde du travail et au mouvement ouvrier qui s'organise à cette époque², au contraire de l'ancienne identité, plus abstraite et romantique, de « l'artiste. »

D'autre part, nous avons des conceptions plus élitistes et plus proches d'un idéal de « l'art pour l'art », qui sont toujours associées au cosmopolitisme que nous trouvons dans les premières années de la Première République, tandis que les formes les plus populaires se nationalisent presque entièrement. En fait, le théâtre correspond à une société de plus en plus diverse et segmentée. Dans cette nouvelle configuration, nous avons la coexistence de conceptions anciennes et modernes concernant les usages sociaux du théâtre et les mécanismes de représentation sociale de la sortie au spectacle, auxquels correspondent les différentes représentations sociales qui occupent la scène. Notons, à ce propos, que William Santana Santos soutient que le « mouvement de rénovation théâtrale » à São Paulo, dans les années 1940, dont faisait partie le *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) et l'*Escola de Arte Dramática*, deux des plus importants éléments de la consolidation du théâtre « moderne » au Brésil, était précisément une tentative de créer un pôle « moderne-amateur de circulation restreinte », qui produirait un « théâtre de l'élite », ce qui signifie que la modernisation du théâtre à cette époque serait, en fait, la création d'un art d'élite pour le théâtre national. Toutefois, notre recherche montre que cette modernisation était déjà recherchée depuis au moins les années 1920. Mais la modernité qu'on cherchait en 1920 n'était pas la même que celle en 1940, raison pour laquelle l'historiographie a vu dans le théâtre de la fin de la Première République une continuité par rapport aux pratiques anciennes, voire un immobilisme. Au contraire, si nous analysons le théâtre de cette époque sans idées préconçues sur ce qu'est le moderne et que nous nous approchons de l'expérience des acteurs, ce qu'on note est une multiplicité de solutions et des transformations profondes dans la pratique.

² VERAS F., *Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918–1945)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2012.

Conclusion générale

Revenons pour conclure à notre problématique : pourquoi parle-t-on de décadence ? Certes, les plaintes des acteurs ne sont pas déconnectées de la réalité, comme semble le suggérer une partie des chercheurs des dernières décennies. Souvent, nous pouvons effectivement observer ce qu'ils disent dans la réalité. Nous pouvons voir, par exemple, une vraie chute de l'activité théâtrale à Rio de Janeiro entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle ; ou que le parc théâtral, mesuré soit par le nombre de bâtiments, soit par le nombre de places disponibles, peine à croître à partir des dernières décennies du XIX^e siècle, sans compter que nous avons suffisamment d'indices pour affirmer que la qualité des bâtiments disponibles laisse à désirer. Ce sont des plaintes courantes dans le débat et qui expriment des difficultés réelles auxquelles les professionnels brésiliens doivent faire face. Mais il est vrai que, parfois, ce que les acteurs disent ne semble pas correspondre à ce que nous pouvons observer dans la réalité, ce qui est particulièrement visible quand ils élisent un moment du passé comme un âge d'or du théâtre brésilien alors que, pourtant, nous trouvons à cette époque les mêmes plaintes et les mêmes déplorations. C'est aussi le cas lorsqu'on commence à parler de « crise », dans les années 1920, alors que l'activité théâtrale semble très bien se porter. Toutefois, même dans ces cas-là, les discours méritent d'être pris au sérieux, puisqu'ils permettent de clarifier les enjeux des disputes économiques et symboliques à l'intérieur de la société du spectacle.

En effet, le débat autour de la décadence du théâtre peut donner l'impression d'une cacophonie incompréhensible, tellement les sujets traités sont hétérogènes et correspondent à des dimensions diverses du monde du spectacle local. Mais il y a une logique dans ce débat, qui se situe dans la pratique quotidienne des professionnels de la scène, raison pour laquelle les discours qui sont élaborés peuvent manquer de toute cohérence théorique et, souvent, un même individu peut tenir des propos franchement contradictoires alors que sa position ou celle de son interlocuteur change. Ainsi, plutôt que juger si la vérité est dite, s'il y a de la mauvaise foi ou si les acteurs se trompent dans leur analyse, il est plus intéressant de comprendre comment ces propos multiples arrivent à faire système, à organiser l'univers social par la prise de position des imprésarios, des comédiens, des auteurs ou des critiques. De cette façon, nous comprenons que les propos des acteurs reflètent leurs stratégies d'insertion non seulement dans la société du spectacle, mais aussi dans l'ensemble du monde social. À la base de tout le débat se trouvent les gains que ceux qui s'engagent peuvent obtenir, soit professionnellement, soit en termes d'ascension sociale. Toutefois, ces gains sont limités par le statut de la société du spectacle au sein de la société brésilienne. C'est la raison pour laquelle le débat concerne

non seulement les acteurs dans leur trajectoire individuelle, mais aussi le monde du spectacle tout entier.

Ainsi, la discussion autour de la décadence du théâtre est importante non seulement pour ses effets dans la construction d'identités collectives liées aux groupes professionnels, mais aussi parce qu'elle clarifie les enjeux, elle signale les insuffisances et ce qui doit être fait pour élargir la portée sociale du théâtre brésilien, ce qui constitue aussi des stratégies possibles pour les individus qui veulent s'installer au sein de la société restreinte du spectacle. Toutefois, les intérêts des divers membres et groupes qui composent celle-ci sont souvent contradictoires, d'où la nécessité d'« organiser » le théâtre, de fonder la « chapelle » où tous peuvent communier en paix. Propos qui cachent mal les discordances au sein de cette société, d'autant plus que le milieu dans lequel elle est insérée semble être trop mesquin pour satisfaire toutes les ambitions. En outre, la concurrence étrangère, soit du point de vue dramaturgique, soit par les tournées, limite un peu plus le champ d'action des professionnels brésiliens.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la solution presque unique dans l'horizon des hommes de théâtre est l'État. C'est du pouvoir politique que viendrait la solution à toutes les impasses et contradictions du milieu théâtral. À cela s'ajoute le mélange de la scène avec la littérature, en grande partie du fait de la faible spécialisation du travail intellectuel, ce qui fait que le théâtre participe à la mise en place de l'idée de mission de doter l'État-nation parallèle à la mission de construire une littérature nationale. C'est la raison pour laquelle, dans le débat, la question esthétique est très marginale et, même quand elle apparaît, elle est soumise à des objectifs d'ordre social et politique. Toute la discussion sur le théâtre semble avoir pour fond son rôle social et, en particulier, au XIX^e siècle, sa capacité à représenter aux yeux du monde la « civilisation » du pays.

Mais la « civilisation », comme presque tous les autres termes du débat, n'est pas définie et se prête à différents usages. Parfois, elle correspond à une fonction éducative du théâtre, jugé capable d'inculquer des valeurs et de corriger les mœurs. Souvent, le mot évoque l'idée d'une image que la société donne à voir d'elle-même à partir du théâtre, soit par les bâtiments, soit par ce qui se passe en scène ou même par l'aspect visuel du public. En commun à tous ces usages, il y a des références cosmopolites de civilité. La communauté théâtrale trouve abri dans la nation ; en contrepartie elle doit exprimer la nation, sa « civilisation ». C'est par ces chemins détournés que le théâtre engage la question de la modernisation du pays.

Or, Jacques Le Goff souligne que toutes les nations atteintes par l'impérialisme occidental sont amenées à se poser le problème de leur retard dans certains domaines. Presque toujours, elles se trouvent face à l'équivalence entre « modernisation » et

« occidentalisation », ce qui les confronta à la question de l'identité nationale¹. C'est un peu dans ce sens que Raymundo Faoro propose, dans un article assez connu, une distinction entre modernité et modernisation, la première étant un mouvement issu de l'évolution économique du pays et organisé par les classes dirigeantes, tandis que la seconde serait une action imposée par un groupe dominant sur l'ensemble de la société :

[...] la modernité engage, dans son processus, toute la société, en élargissant le rayon d'expansion de toutes les classes, qui voient leurs rôles sociaux redynamisés et changés, tandis que la modernisation, par son caractère volontaire, voire volontariste, privilégie les secteurs dominants. Dans la modernisation, on ne suit pas le chemin de la « loi naturelle », mais on cherche à façonner, sur le pays, par l'idéologie ou la contrainte, une certaine politique de changement².^[434]

Le résultat serait une scission entre l'idéologie et la société, la modernisation s'inspirant plus de la première que de la seconde, celle-ci étant le domaine de la vraie modernité. D'une certaine façon, nous revenons ici aux « idées hors du lieu » de Schwarz, à la différence que, pour Faoro, cette contradiction trouverait sa solution avec la modernité. Celle-ci arriverait naturellement avec le développement économique et extirperait la modernisation et les modernisateurs : c'est alors que les bénéfices du développement seraient sentis par toute la société, et non seulement par l'élite qui dirige la modernisation. C'est aussi à ce moment que les nations révéleraient leur véritable identité nationale.

Certes, la vision de Faoro est critiquable pour des raisons que nous avons déjà mentionnées dans l'introduction : la vision du « moderne » comme un tout figé, son adoption sans aucune forme de médiation, l'opposition entre le moderne cosmopolite et le national, celui-ci étant donné, et non une construction. Toutefois, l'auteur a raison lorsqu'il souligne la distance qui sépare l'élite qui promeut un projet de nation, qui conjugue modernisation et identité nationale, et le gros de la population, qui est particulièrement absente des grands moments de l'histoire brésilienne du XIX^e siècle, surtout l'Indépendance et la Proclamation de la République, ce qui peut provoquer, sans doute, des décalages entre les représentations du national et les pratiques du plus grand nombre.

Or, dire que le théâtre trouve abri dans la nation, c'est dire qu'il doit correspondre à un projet national, celui des élites politiques. Mais, en même temps, l'événement théâtral est une entreprise coûteuse et de nature collective. Si la littérature peut, dans un premier moment, vivre sous la garde de l'État, qui distribue à des écrivains, engagés dans la tâche de créer une

¹ LE GOFF J., *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 83.

² FAORO R., « A questão nacional: a modernização. » *Estudos Avançados*, 6-14, 1992, p. 8.

représentation littéraire de l'Empire, des faveurs et des sinécures, plus difficile est la situation du théâtre. Celui-ci ne peut exister que si des intérêts divers, qui vont des coulisses aux galeries de la salle, s'alignent, tandis qu'un roman ou une poésie peuvent exister par la pure volonté de l'écrivain. En même temps, la scène attise les convoitises des hommes de lettres, qui, dans un pays où l'analphabétisme est chronique, y voient le meilleur moyen d'atteindre un public plus large et de réaliser leur « mission ». Mais il se heurtent à un public qui ne se soucie guère ni de la nationalité des pièces, ni des supposées qualités civilisatrices du théâtre. Comédiens, imprésarios et directeurs de troupe, de leur côté, conscients quand même des bénéfices qu'ils peuvent obtenir de la proximité avec l'élite politique, surtout dans un pays où le marché est encore réduit, se voient dans l'obligation de plaire au public. D'où les contradictions, les décalages entre discours et pratique, les va-et-vient, la jonglerie rhétorique de personnages qui apparaissent comme des leaders du théâtre national comme João Caetano, Vasques, Furtado Coelho, Martins et, surtout, Artur Azevedo. Ceux-ci doivent, en même temps, justifier leur position de leader, ce qui suppose qu'ils doivent veiller sur les intérêts d'une société du spectacle de plus en plus hétéroclite et en proie à des forces centrifuges qui ont tendance à augmenter en puissance, tout en assurant son unité. Il s'agit aussi bien des besoins économiques des nombreux professionnels du théâtre, que des gains symboliques qui représentent des possibilités d'ascension sociale pour des auteurs, directeurs de troupe et quelques comédiens aux ambitions artistiques.

Mais pour contrer ces forces centrifuges, le discours même de la décadence sert de rempart. Non seulement il constitue un appel à l'union, mais il est aussi le point de départ de l'action : une fois la maladie diagnostiquée, il faut trouver le remède. Le débat sur le déclin ne se résume pas à des plaintes émises par des acteurs paralysés face à une société qui ne les comprend pas, mais c'est le moyen par lequel des initiatives et des projets sont conçus et proposés. Ceux-ci offrent le mirage de jours meilleurs pour le milieu théâtral. Si l'État, dont l'action représentait la solution pour toutes les contradictions de la société du spectacle, semble de moins en moins susceptible de venir au secours de la scène à mesure que nous nous approchons de la fin du XIX^e siècle, la modernisation économique et sociale du pays peut donner aux acteurs de nouvelles voies pour le développement de leur carrière et ouvrir le champ des possibles en ce qui concerne leurs stratégies d'insertion sociale. Mais des limitations apparaissent vite en fonction, d'une part, de la façon dont la modernisation brésilienne est faite et, d'autre part, de la position du pays dans l'ordre capitaliste global.

Or, nous avons vu comment la génération bohème s'aligne avec les secteurs les plus avancés de l'élite politique dans la défense d'un projet de modernisation qui avait pour

corollaire l'abolition de l'esclavage et la fin de la monarchie, vus comme un empêchement à la complète réalisation de la modernité urbaine, qui représente la possibilité de salut par les lettres d'un groupe de jeunes intellectuels coincés entre l'exclusion des bénéfices offerts par l'État monarchique et l'impossibilité de vivre et d'avoir une ascension sociale exclusivement par la littérature. Mais la succession des événements serait, dans un premier temps, une évidente négation de leurs ambitions et du protagonisme qu'ils s'arrogeaient. Cela montre bien combien les résultats de toute modernisation sont imprévisibles et échappent même aux groupes qui la promeuvent, finissant par générer une modernité assez différente de celle qui avait été imaginée. Certes, les hommes de lettres ne faisaient pas partie du groupe qui, plus directement, promouvait la modernisation économique et sociale, mais ils s'y attachaient en tant que créateurs de représentations et de justifications idéologiques, avec l'espoir que la modernisation du pays produise une modernisation du milieu éditorial et médiatique.

Même si les événements prennent une direction inattendue, la modernisation représente quand même de nouvelles opportunités. La Première République est le moment où, peu à peu, le travail intellectuel sort de la dépendance exclusive du mécénat de l'État³. Si les principaux noms de la bohème des années 1880 arrivent à trouver un emploi public et mettent à jour, en quelque sorte, la figure de l'écrivain organique du XIX^e siècle, d'autres trajectoires donnent à voir d'autres représentations du travail littéraire, dont les plus célèbres cas sont João do Rio et Lima Barreto. Le premier arrive à être reconnu par ses pairs et à obtenir un siège dans l'ABL tout en gardant une certaine indépendance, grâce à une position assez ambiguë, qu'il réussit à entretenir par une image de raffinement qui le valorise dans les cercles de l'élite carioca. Le second, au contraire, rejeté par tous, marque une radicale opposition à la littérature officielle et entretient l'image d'un écrivain maudit et engagé socialement⁴.

Mais les choses sont plus compliquées pour le théâtre. L'urbanisation promeut sans doute une recherche accrue de divertissements. Toutefois, l'expansion d'une population urbaine qui pourrait soutenir une activité théâtrale a lieu au même moment que l'explosion de genres de divertissements qui lui font concurrence. Si depuis la fin du XIX^e siècle, la plupart des entreprises sont assez éphémères, maintenant elles montrent toute leur fragilité et ont du mal à faire face à la concurrence, qui leur vole non seulement le public, mais aussi leurs espaces, tandis que ceux-ci peinent à s'élargir. En même temps, les tournées de troupes européennes deviennent tellement fréquentes que les troupes brésiliennes disparaissent presque des théâtres cariocas. Certes, la littérature souffre de la concurrence étrangère aussi,

³ SIMÕES JÚNIOR A., *Estudos de literatura e imprensa*, São Paulo, Editora UNESP, 2014, p. 22.

⁴ SILVA F., *O Dandi e o boêmio: João do Rio e Lima Barreto no mundo literário da Primeira República*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

mais la poésie et le roman peuvent toujours exister avec un public très réduit ou même dans un cercle restreint d'auteurs et de critiques qui se lisent entre eux. En outre, le rôle qui lui est attribué, consistant à représenter la nationalité, ne peut évidemment pas être réalisé par des écrivains français, et ce ne sont pas non plus les auteurs anglais qui vont écrire des chroniques sur les mondanités de la vie locale. Le théâtre a aussi cette fonction de représenter la nation, mais ses mécanismes de représentation sociale sont différents. Tandis que les représentations littéraires sont faites par l'écriture, le spectacle théâtral engendre d'autres formes de représentation sociale qui vont bien au-delà de la dramaturgie, et qui concernent le public dans la salle et le bâtiment même où se déroule le spectacle.

Et c'est en ce sens que l'art dramatique trouve un deuxième point de bascule. Le cosmopolitisme radical de la Première République favorise l'insertion de la culture étrangère, représentée par l'architecture théâtrale, les pièces, les troupes et les artistes étrangers, non seulement du point de vue de l'économie du spectacle, mais dans la mesure aussi où il promeut plus que jamais des usages symboliques du produit européen. C'est la raison pour laquelle on construit des théâtres, mais des théâtres qui seront utilisés par des artistes européens, qui attireront un public d'élite qui fera de cet espace le lieu de représentation d'une image de soi « moderne », c'est-à-dire européenne. En même temps, les nouveaux divertissements de la modernité urbaine du début du XX^e siècle produisent leurs propres mécanismes de représentation sociale. C'est le cas du football, dont l'incomparable capacité à mobiliser les masses se manifeste très tôt. Mais l'exemple le plus évident est le cinéma, la technologie qui culturellement représente le mieux la modernité du XX^e siècle. Et ces nouveautés mettent à mal tout le discours qui a été créé tout au long du XIX^e siècle sur l'importance du théâtre pour la nation et la société, puisque la scène ne jouit plus du statut de principal divertissement et lieu de sociabilité urbain. D'où la « crise » du théâtre, qui prend le relais de la « décadence » et met au jour le débat. Ce discours ne concerne pas exclusivement le Brésil⁵, mais, ici, il s'ajoute à la condition périphérique du pays sur le plan international.

Ici, nous pouvons discuter l'usage même du mot « moderne » et de ses dérivations. Nous avons dit dans l'introduction que nous utiliserions le mot « modernisme » dans un sens différent de celui qui est le plus souvent admis par l'historiographie brésilienne, où il est associé à l'avant-garde paulista des années 1920. Pour nous, le « moderniste » aurait le sens de « nouveau », ce qui, pour la littérature et le théâtre d'un pays dominé sur le plan international, signifierait surtout être à jour avec ce qui se passe dans les capitales

⁵ GOETSCHEL P., *Une autre histoire du théâtre : discours de crise et pratiques spectaculaires. France, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2020.

européennes. Une perspective qui est bien évidemment instrumentalisée dans les disputes internes à la société du spectacle locale et qui correspond aux désirs d'une jeune nation dont l'élite est guidée par des paradigmes de civilité cosmopolites, ce que nous avons analysé dans la première partie de cette thèse. Pourquoi, donc, le « modernisme » en tant que mouvement conscient de la nécessité de se construire une modernité brésilienne éclot-il autour des années 1920 ? Quel changement a eu lieu à cette époque ?

La question mériterait une analyse plus approfondie pour les autres arts. Mais nous pouvons imaginer, pour le théâtre, une hypothèse qui peut-être servirait à d'autres domaines. C'est à partir de la deuxième moitié des années 1920 que les hommes de théâtre ont conscience qu'il faut être moderne, que leur pratique ne correspond plus à l'époque. La question n'est plus d'être à jour avec le théâtre parisien, mais de créer un art adapté aux demandes du temps. C'est l'idée que le discours sur la crise semble exprimer : l'objectif n'est plus seulement de régénérer le théâtre, comme nous le voyons quand les acteurs parlaient de décadence, mais de le changer. Pourtant, il y a une continuité par rapport au XIX^e siècle : tout comme le déclin était une invitation à l'action, les hommes de théâtre des années 1920 vont prendre l'initiative et chercher des solutions à la crise.

Et les solutions proposées sont nombreuses et diverses. D'une part, nous avons une rénovation de la dramaturgie qui cible le public élitare et qui parvient à exister dans une niche très restreinte du marché grâce aux subventions de l'État ou de l'élite sociale, comme Roberto Gomes. D'autre part, nous avons l'adoption du théâtre par sessions par le théâtre de revue, dans une perspective purement économique d'adapter le spectacle scénique à la rapidité du cinéma et, ainsi, de contrer la concurrence de celui-ci. Entre ces deux extrêmes, une myriade d'initiatives va voir le jour, qui mobilisent des ressources et des dimensions diverses du monde du spectacle. Quelques-uns vont chercher à réformer la mise en scène, tandis que d'autres vont renouer avec la tradition de la comédie de mœurs nationale. Le théâtre des nations voisines est objet d'intérêt par ce qu'il peut apporter de réponses aux problèmes du théâtre national, en même temps que les solutions proposées à Paris continuent à être objet d'attention.

Ces initiatives sont possibles grâce à un extraordinaire essor de l'art scénique après la Première Guerre mondiale, ce qui a été la conséquence d'une certaine conjoncture qui mélange économie, croissance urbaine, politique nationale et internationale et, possiblement, une protection accrue des droits d'auteur. Toutefois, une bonne partie de cette résurgence est dirigée par des imprésarios qui viennent de l'extérieur du monde du spectacle et apportent avec eux une conception différente des usages et de la pratique du théâtre, traitée explicitement

comme une affaire économique. En effet, ce que nous notons dans les années 1920, c'est la coexistence de plusieurs identités professionnelles. Le passage du « long XIX^e siècle » au « court XX^e siècle » semble être un moment de transition pour le théâtre brésilien, aussi. Il s'agit des efforts pour donner un sens nouveau à l'art scénique à un moment où les anciennes identités et conceptions sur la scène s'effritent face à la modernité urbaine de ces années. C'est la raison pour laquelle tous ces projets – à l'exception, peut-être, des tenants du théâtre littéraire, comme Roberto Gomes, plus proches de l'élite politique et sociale, ce qui fait qu'ils cultivent une conception plus traditionnelle de la pratique de la dramaturgie, bien qu'esthétiquement quelques-uns puissent y voir une forme de modernité – ont pour but principal de retrouver un sens social au théâtre, soit comme un divertissement populaire et une entreprise économique, soit comme un art qui répond aux désirs de distinction d'une partie de la population.

Mais ces transformations de la pratique théâtrale sont possibles grâce à une série de changements qui sont à la fois sociaux, économiques, urbanistiques et techniques, qui déstabilisent sans doute les anciennes certitudes, mais, en même temps, multiplient les opportunités et les stratégies possibles, aussi bien de gains économiques que d'ascension sociale, pour ceux qui veulent faire carrière dans une profession liée au théâtre. Le résultat est une véritable rupture de l'unité de la société du spectacle : alors que, comme nous l'avons vu, le débat sur la décadence cherchait à unifier le monde du spectacle, la direction prise par les événements montre à quel point les hommes de théâtre perdent le contrôle de leur champ. Si un vestige reste de cette volonté d'unité, c'est strictement professionnel et, même dans ce cas, les initiatives sont organisées au sein de chaque groupe professionnel. Surtout, les évolutions que nous avons observées à cette époque semblent correspondre aux évolutions économiques et sociales du Brésil alors, qui produisent une société urbaine plus hétérogène et qui font des usages divers du spectacle.

Julio Lucchesi Moraes⁶ essaie de comprendre la formation de l'univers culturel de la Belle Époque brésilienne à partir de deux « forces » : la « massification » et la « distinction ». Certes, l'auteur ne propose pas une opposition entre deux pôles irréconciliables, mais il cherche à comprendre l'équilibre entre ces axes structurants de la production culturelle brésilienne de la Belle Époque, arrivant à la conclusion d'une hypertrophie des effets de distinction, qui finirait par prévaloir sur la massification. Or, pour notre objet d'étude particulier, le théâtre, ce que nous observons au début du XX^e siècle, est une affirmation des

⁶ MORAES J., *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*, Thèse en Histoire économique, Universidade de São Paulo, 2014.

hiérarchies culturelles, ce qui est lié à la transformation même du théâtre en un produit de consommation et à son insertion dans les prémices de ce qui sera l'industrie culturelle. Moraes affirme même que « le discours du purisme des arts atteint son paroxysme, il arrive à un niveau de déconnexion avec la réalité matérielle que même les esthètes les plus radicaux n'auraient pas imaginé⁷. » Or, c'est principalement dans le débat sur sa supposée décadence ou crise que dramaturges, critiques, comédiens, imprésarios et directeurs élaborent des discours sur le théâtre. Et ce que nous observons, au contraire, c'est que ce débat est très fortement ancré dans les conditions objectives du monde du spectacle. Les discours qui sont produits ne sont pas majoritairement d'essence esthétique, mais surtout sociale. Certes, ce n'est pas dans le sens le sens d'un art engagé dans un militantisme de parti, mais dans le sens où les questions de fond qui expliquent les prises de position des acteurs concernent, d'une part, l'insertion du théâtre dans la société et, par conséquent, les gains que les acteurs peuvent en retirer, gains non seulement monétaires, mais aussi en termes d'ascension sociale, ce qui n'est pas toujours avoué ; ces questions concernent, d'autre part, leur position au sein de cette société du spectacle restreint et dans leur sous-champ particulier.

Ce que nous notons, surtout dans les années 1910 et 1920, au lieu d'un esthétisme lié à une perspective élitiste de l'art, c'est que le pôle le plus franchement homologué à celui de l'élite du champ social est très attaché au contact avec l'art européen. En même temps, tout le discours sur le théâtre national finissait par engager la nation et constituait, donc, une représentation du national. Or, nous avons vu combien le cosmopolitisme de la Première République a été néfaste pour le théâtre brésilien. Quand un projet de modernisation radicalement cosmopolite s'impose, c'est le théâtre national qui souffre, puisqu'il perd son efficacité en tant que représentation de la société, une fois que celle-ci est fournie par le théâtre européen, alors même qu'une bonne partie du public urbain qui fréquentait les spectacles étaient composée par des immigrants européens.

Mais la modernisation du pays va bien évidemment produire ses propres contradictions et échapper finalement au contrôle de ceux qui la promouvaient. Sur le plan politique, le mouvement *tenentista* – qui produira la Révolte des 18 du fort de Copacabana (1922), la Révolte Paulista de 1924, la Commune de Manaus (1924) et le Colonne Prestes (1924-1927) –, la création du *Partido Democrático* (1925) à São Paulo et de l'Alliance libérale (1929), ainsi que les premières grèves de travailleurs, en particulier celle de 1917, et la fondation du Parti communiste brésilien (1922), sont des signes de la rupture du consensus autour du projet

⁷ *Ibid.*, p. 304. « O discurso do purismo das artes alcança seu paroxismo, atingindo um nível de desconexão com a realidade material que nem os mais radicais estetas cogitariam. »

modernisateur de l'élite agraire républicaine et de l'ascension politique de nouveaux groupes sociaux qui sentent que leurs intérêts ne sont pas représentés dans l'organisation politique en place. Le résultat sera la Révolution de 1930, qui peut être interprétée comme une révolte des secteurs économiques liés au marché interne contre la domination du secteur agraire-exportateur, en même temps que le système oligarchique peine à incorporer les groupes sociaux subordonnés et à permettre l'expression des groupes urbains moyens et du monde ouvrier⁸.

Ces nouveaux groupes vont bien évidemment chercher leurs propres représentations sociales, ce qui représente d'autant plus d'opportunités pour les acteurs qui veulent faire leur chemin dans le monde du spectacle. À cela s'ajoute le désenchantement par rapport à la culture européenne après la Grande Guerre et l'ascension de São Paulo sur le plan national, qui va créer ses propres représentations du national. Et voilà que nous avons une période fertile de relectures de l'identité du pays. D'une part, nous avons une continuité de représentations sociales associées à un idéal cosmopolite de modernité, comme nous le voyons dans les théâtres municipaux, qui ressemble à une persistance liée aux élites républicaines traditionnelles ; d'autre part, nous avons la revalorisation de certains aspects de la culture populaire et de la société locale. Entre ces deux extrêmes, nous trouvons des réarticulations nouvelles comme celle qui va chercher à faire du Brésil une nation latino-américaine.

Et cela est, à notre avis, une des principales contributions de notre thèse à l'histoire culturelle brésilienne au sens large. Alors que les travaux des dernières décennies ont tendance à relativiser la vision héroïque du mouvement moderniste paulista des années 1920, notre étude montre que la recherche de nouvelles solutions esthétiques et identitaires était généralisée à cette époque pour le spectacle brésilien, ce qui correspondait même à un besoin ressenti par les professionnels de la scène. Toutefois, cette recherche n'était pas celle d'un « art pour l'art », mais elle était subordonnée à un objectif spécifique : donner un sens au théâtre dans cette société urbano-industrielle qui s'imposait alors. C'est la raison pour laquelle

⁸ PERISSINOTTO R., *Classes dominantes e hegemonia na República Velha*, Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p. 203-42 ; MENDONÇA, S., « Estado e sociedade: a consolidação da República Oligárquica, » dans LINHARES M. (éd.), *História geral do Brasil*, Rio de Janeiro, Campus, 1996, p. 257. La Révolution de 1930 est toujours un objet de débat dans l'historiographie brésilienne. Mendonça (*Ibid.*, p. 261-63) cite trois interprétations principales. La première voit dans l'événement une révolution bourgeoise, comprise comme la prise de l'État par une bourgeoisie industrielle (Sodré) ou l'effectivité des volontés de modernisation de la classe moyenne, insatisfaite de sa représentation politique sous le régime oligarchique (Santa Rosa). La deuxième ligne interprétative comprend 1930 comme une scission au sein de l'oligarchie agraire, à laquelle s'ajoute l'élément déstabilisateur du tenentismo, en même temps que la faiblesse politique de la bourgeoisie industrielle créait une impasse, puisqu'elle ne représenterait pas une sortie viable pour la crise (Fausto et Weffort). Pour ces auteurs, la révolution ne serait donc pas un mouvement modernisateur, mais une réorganisation du pouvoir intra-élite, ce qui donne naissance toutefois à une politique de modernisation conservatrice grâce à l'autoritarisme du nouveau régime. Enfin, une interprétation de gauche voit un « coup » en 1930, qui serait une réaction de la bourgeoisie à l'ascension du mouvement des travailleurs (De Decca, Tronca).

nous ne sommes pas d'accord avec Moraes : au contraire, en ce qui concerne la scène, il y a très peu de débat purement esthétique, celui-ci est toujours très superficiel et presque toujours soumis à des préoccupations sociales, donc extra-artistiques.

Nous ne sommes pas non plus d'accord avec les lectures du genre « revalorisation » ou « redécouverte » du national, comme nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction. Ce que nous observons, surtout à partir de la seconde moitié des années 1910, c'est la rencontre d'événements sur le plan international avec des tendances des sociétés urbaines brésiliennes. Les dramaturges et comédiens ne sont pas des sociologues ni des anthropologues, ce sont des joueurs opportunistes qui manipulent les ressources qu'ils ont à leur disposition pour se positionner dans leur champ. Ces ressources sont certes personnelles, c'est-à-dire liées à leur parcours de vie, mais elles sont surtout techniques et artistiques, sous la forme de, par exemple, leurs imaginaires et leurs solutions narratives. Or, nous avons vu que le discours sur la décadence du théâtre est aussi un rapport avec le passé, donc une manière d'accumuler des ressources. La grande nouveauté des années 1920 semble être leur multiplication. Elles viennent en partie du passé, sous la forme de traditions qui peuvent être réinterprétées et gagner un sens nouveau face aux changements sociétaux. Elles continuent à venir de Paris, qui est toujours une référence, bien qu'en perte d'importance. Mais elles viennent aussi d'autres lieux auparavant ignorés par les hommes de théâtre brésiliens. Elles peuvent être des éléments de la culture populaire qui gagnent une nouvelle légitimité ou des populations immigrées auxquelles il faut trouver une place dans les discours sociaux et qui sont aussi une partie importante du public potentiel. Ainsi, l'intérêt pour le théâtre argentin, par exemple, n'est pas forcément un effort idéologique ou une tentative d'étude comparative, mais plutôt une manière d'accumuler des ressources qui peuvent être mobilisées par les acteurs dans leurs stratégies de positionnement, sans compter les effets de consécration dans la capitale du pays voisin, qui peut devenir une forme d'accumulation de capital symbolique.

Ce que les gens de théâtre produisent, ce sont des représentations. Pour cela, ils utilisent des images et des discours qui circulent dans l'espace médiatique – et nous avons vu la proximité du théâtre avec d'autres supports, la presse surtout, et combien les pièces circulent entre différents genres de divertissements – qu'ils s'approprient et réorganisent. Or, ces représentations constituent un enjeu des luttes internes à la société du spectacle. Et c'est à partir de cette perspective que nous pensons que le théâtre brésilien doit être compris en ce qui concerne son contenu idéologique et les éléments qu'une partie de l'historiographie voit comme l'expression d'une « brésilianité » ou la tentative de comprendre le pays. C'est ainsi que nous pouvons traiter texte dramatique et société ensemble et faire une histoire culturelle

du social⁹ à partir de la dramaturgie. Il s'agit, en fait, d'une reconstruction du social qui peut, certes, intégrer un système qui organise et décrit le système social pour les contemporains, à partir duquel ils peuvent construire leur propre identité. Mais la bonne compréhension de ces représentations passe forcément par la condition des acteurs qui les véhiculent en tant que professionnels du monde du spectacle.

En outre, faire de l'expression de la nationalité un critère de valeur amène à oblitérer l'enjeu principal qui est sous-jacent à la production de ces représentations, au profit d'une perspective qui crée un récit qui met en avant une « prise de conscience » des acteurs, mais qui n'explique pas pourquoi cela se passe à ce moment spécifique. Nous pensons que la question la plus intéressante pour l'historien est la raison pour laquelle, plus de cent ans après l'indépendance politique du pays, l'identité nationale est toujours en question et ce qui fait que, à partir de la seconde moitié des années 1910, nous avons une explosion d'expressions d'un nationalisme esthétique et thématique. À notre avis, la réponse revient, en grande partie, aux structures de domination internationale dans lesquelles le pays s'insère. Or, si les dépendances artistiques sont corrélées aux structures de domination politique, comme le montre Pascale Casanova pour les « petites littératures », nous croyons qu'une des raisons de ce mouvement nationaliste est exactement l'affaiblissement de la domination européenne après la Grande Guerre, ce qui a pour conséquence l'ouverture du champ des possibles. Mais, étant donné que l'ascension du pays jusqu'à une véritable indépendance politique est toujours en question, le théâtre aussi serait subordonné à des questions nationales, donc extra-artistiques.

Nous avons avancé dans notre introduction que la perspective adoptée dans notre thèse serait de toujours comprendre le nationalisme par rapport au cosmopolitisme. Or, dans notre thèse, nous avons vu que le spectacle se met sous la garde de la nation et doit, donc, produire des représentations sur le pays. Ainsi, des représentations de l'identité nationale apparaissent forcément non seulement en scène ou dans la salle de spectacle, mais aussi dans le débat même sur le déclin du théâtre. Ces représentations expriment toujours un rapport à la culture cosmopolite qui sert de référence pour les projets nationaux des élites de l'Empire et de la Première République. Toutefois, ces rapports sont loin d'être univoques et ne se résument pas à une dualité entre rejet et adhésion. Le nationalisme des années 1920 ne se résume pas non plus à une accumulation de ressources pendant un siècle qui, grâce à une conjoncture politique particulière, permet la « prise de conscience » de la part des acteurs : « La prise de conscience

⁹ PROST A., « Sociale et culturelle indissociablement, » dans RIOUX J. et SIRINELLI J., *Pour une histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 131-46.

n'est pas une émergence linéaire ou progressive, [elle] passe par les voies plus complexes, plus alambiquées de l'histoire des représentations, précisément de l'idée même que les hommes se font de leur quotidien et plus encore de leur avenir. » Nous pensons que, les prochaines recherches sur la dramaturgie brésilienne, si elles veulent problématiser l'identité nationale véhiculée par les pièces – et il y a beaucoup d'auteurs, de pièces et d'artistes qui étaient très aimés du public à l'époque mais qui sont tombés dans l'oubli –, doivent les

réinsérer dans un ensemble, dans un entrecroisement [...] de conditionnements ; non point en ramenant à un « tout surdéterminant » prédestiné, mais en insérant [l']expérience [des acteurs] dans un ensemble de corrélations d'une part, et dans le contexte d'une histoire mouvante, où l'événement et où la diffusion [et la circulation] des mots d'ordre, des peurs¹⁰ [...]

des images, des discours, des espoirs d'autre part, ont leur place au même titre que les traditions dramaturgiques ou les expressions canoniques de l'identité nationale.

Pour rester dans la relation entre nationalisme et cosmopolitisme dans le théâtre brésilien, notre thèse montre que les rapports des hommes de théâtre avec la culture étrangère dans leur projet de doter la nation d'un théâtre est plein d'ambiguïtés. La langue lie le pays au Portugal, par exemple, qui lui lègue un héritage littéraire et dramatique, et le transit entre les deux pays perpétue ces relations, mais le pays ibérique est aussi l'ancienne métropole dont il faut se débarrasser et le passé colonial est la source de retards qui doivent être surmontés. L'arrivée de l'opérette française sera souvent citée comme le début de la débâcle, mais l'Alcazar lyrique pouvait bien apparaître sous le plume de plusieurs chroniqueurs comme un symbole de modernité, qui voyaient dans l'établissement de Joseph Arnaud une animation inédite de la vie nocturne selon le mirage parisien. Des nationalistes pouvaient bien prêcher la valorisation de la culture nationale et le refus de l'étranger, mais le passage par l'étranger ou l'adoption à Paris d'éléments de la culture afro-américaine, par exemple, avaient pour conséquence la légitimation des musiques et des danses issues des manifestations culturelles de la population noire urbaine brésilienne. Sans compter les nombreuses absorptions et réadaptions des genres européens qui pouvaient être ensuite perçues comme des manifestations culturelles nationales, comme c'est le cas de la revue.

En résumé, pourquoi parle-t-on de décadence ? La réponse à cette question ne se trouve certainement pas dans l'observation « objective » des problèmes du monde du spectacle. Mais cela ne veut pas dire que nous pouvons faire fi des justifications des acteurs.

¹⁰ VOVELLE V. et C. BOSSENO, « Des mentalités aux représentations, » *Sociétés & Représentations*, 12-2, 2001, p. 12.

Au lieu de dénoncer leur mauvaise foi, il faut observer le débat en soi, les usages qui en sont faits. L'enjeu est sans doute complexe et des centaines de pages ont été écrites à partir de cette discussion. Mais si nous devons donner ici une réponse simple, en quelques lignes, nous dirions que le principal est que la décadence préfigure une régénération, c'est donc le moyen par lequel les acteurs véhiculent des propositions, formulent des revendications et construisent des identités. Celles-ci sont certes des expressions de la volonté de chaque individu de conquérir une position et de trouver un chemin d'ascension aussi bien dans la société du spectacle que dans la société au sens large, mais c'est ainsi que toute la société du spectacle se met en marche. Et c'est précisément le flou autour de la notion, qui n'est jamais définie de manière stricte, qui fait d'elle un discours attrape-tout, qui peut exprimer toutes les déceptions et tous les espoirs. Ceux-ci apparaissent enchevêtrés dans un pêle-mêle de plaintes et de propositions disparates. Notre objectif initial était de démêler les fils, de les suivre et de voir jusqu'où ils nous mèneraient. À la fin, le débat s'est montré beaucoup plus riche que nous nous y attendions. La prise au sérieux de la parole des acteurs nous aura permis de reconstituer les logiques de fonctionnement propres au théâtre brésilien et d'arriver jusqu'à la question de l'identité sociale et, ainsi, de réinsérer la scène dans l'histoire culturelle brésilienne.

Cosmopolitisme en scène : Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930)

Cosmopolitanism on stage: Theater and society in a peripheral modernity (Rio de Janeiro and São Paulo, 1822-1930)

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n° 629, Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat : Histoire, histoire de l'art et archéologie
Graduate School : Humanités et Sciences du Patrimoine
Réfèrent : Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Thèse préparée au **CHCSC (Université Paris-Saclay, UVSQ)**, sous la direction de **Jean-Claude YON**, directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études

Thèse soutenue à Guyancourt, le 16 décembre 2022, par

Daniel NOGUEIRA POLLETI

Composition du Jury

Membres du jury avec voix délibérative

Pascale GOETSCHEL Professeure des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Présidente & Rapporteure
Orna Messer LEVIN Professora Livre Docente, Universidade Estadual de Campinas	Rapporteure & Examinatrice
Christophe CHARLE Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Examineur
Anaïs FLÉCHET Maîtresse de conférences HDR, UVSQ/Université Paris-Saclay	Examinatrice
Sébastien ROZEAUX Maître de conférences, Université Toulouse - Jean Jaurès	Examineur

Vol. III : Bibliographie, appendices, annexes et table de matières

Sources et bibliographie

1. Sources.

Sources imprimées ou en ligne

Presse et critique.

Journaux et périodiques consultés.

- Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital (Brésil)

Acayaba, O: Jornal Científico e Litterario (São Paulo, 1852-1853)

Album, O (Rio de Janeiro, 1893-1895)

Aurora Fluminense: journal político e literário (Rio de Janeiro, 1827-1839)

Besouro, O: Folha Illustrada Humoristica e Satyrica (Rio de Janeiro, 1878)

Brazil (Rio de Janeiro, 1883-1885)

Brazil, O : Vestra res agitur (Rio de Janeiro, 1840-1852)

Brazil Americano (Rio de Janeiro, 1875-1876)

Brazil Illustrado, O : Publicação Literária (Rio de Janeiro, 1855-1856)

Brazil-Theatro : Repertoria dramatico de autores nacionaes e estrangeiros (Rio de Janeiro, 1901-1905)

Campeão Lusitano (Rio de Janeiro, 1882-1892) [Dossier inclut des numéros du *Correio Português*]

Careta (Rio de Janeiro, 1908-1930)

Carbonario: orgão do povo (Rio de Janeiro, 1881-1890)

Chronista, O (Rio de Janeiro, 1836-1839)

Cidade do Rio (Rio de Janeiro, 1887-1902)

Cigarra, A. (São Paulo, 1917-1930)

Commercial, O (São Paulo, 1851)

Commercio de São Paulo, O (São Paulo, 1893-1909)

Compilador Paulistano, O (São, Paulo, 1852-1853)

Correio da Manhã (Rio de Janeiro, 1901-1930)

Correio da Tarde, O: Jornal Commercial, Político, Litterario e Noticioso (Rio de Janeiro, 1855-1862).

Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal. (Rio de Janeiro, 1848-1868)

Correio Paulistano. (São Paulo, 1854-1930)
Cruzada (Rio de Janeiro, 1883)
Diário Carioca (Rio de Janeiro, 1928-1929)
Diário da Noite (São Paulo, 1927-1930)
Diário de Notícias (Rio de Janeiro, 1885-1895)
Diario de São Paulo (São Paulo, 1865-1878)
Diário do Brazil (Rio de Janeiro, 1881-1885)
Diário do Commercio (Rio de Janeiro, 1888-1892)
Diário do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 1821-1878)
Diário Nacional: A Democracia em Marcha (São Paulo, 1927,1932)
Don Quixote: Jornal Illustrado de Angelo Agostini (Rio de Janeiro, 1895-1903)
Echo, O (São Paulo, 1906-1918) [APESP]
Ensaio Litterarios do Atheneo Paulistano (São Paulo, 1852-1863)
Espelho Diamantino, O : Periodico de Politica, Litteratura, Bellas Artes, Theatro e Modas dedicado as Senhoras Brasileiras (Rio de Janeiro, 1827-1828)
Fluminense, O (Niterói, 1878-1930)
Fon-Fon (Rio de Janeiro, 1907-1930)
Furão, O: Críticas, Theatros, Sports (São Paulo, 1916-1924)
Gato, O: Álbum de caricaturas (Rio de Janeiro, 1911-1913)
Gazeta Artística (São Paulo, 1909-1914)
Gazeta da Tarde (Rio de Janeiro, 1880-1901)
Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro, 1875-1930)
Gil-Blas: Pamphleto de Combate (Rio de Janeiro, 1919-1923)
Ilustração Brasileira (Rio de Janeiro, 1854-1877)
Imparcial, O: Diario Illustrado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 1912-1930)
Imprensa, A (Rio de Janeiro, 1898-1914)
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro, 1891-1937)
Jornal do Commercio (Rio de Janeiro, 1827-1930)
Jornal do Commercio (edição da tarde) (Rio de Janeiro, 1909-1922)
Klaxon : Mensario de Arte Moderna (São Paulo, 1922-1923)
Malho, O (Rio de Janeiro, 1902-1930)
Manhã, A (Rio de Janeiro, 1925-1930)
Meio, O (Rio de Janeiro, 1889)
Mequetrefe, O (Rio de Janeiro, 1875-1893)
Minerva Brasiliense: Jornal de Sciencias, Lettras e Artes (Rio de Janeiro, 1843-1845)
Monitor Campista (Campos de Goytacazes, 1834-1930)

Nação, A: Jornal Político, Commercial e Litterario (Rio de Janeiro, 1872-1876)

Nitheroy: revista brasiliense, sciencias, lettras e artes. (Paris, 1836)

Noite, A. (Rio de Janeiro, 1911-1930)

Notícia, A. (Rio de Janeiro, 1894-1916)

Novidades (Rio de Janeiro, 1887-1892)

Observador Constitucional, O (São Paulo, 1828-1833)

Paiz, O (Rio de Janeiro, 1884-1930)

Para Todos... (Rio de Janeiro, 1919-1930)

Poeta, O (Rio de Janeiro, 1883-1892)

Publicador Paulista, O (São Paulo, 1857-1859)

Reforma, A: Orgão democrático (Rio de Janeiro, 1869-1879)

Reporter, O (Rio de Janeiro, 1879)

Revista da Semana (Rio de Janeiro, 1900-1959)

Revista do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 1876-1877)

Revista Dramática (São Paulo, 1860)

Revista Illustrada, (Rio de Janeiro, 1876-1898)

Revista Litteraria Paulistana (São Paulo, 1860)

Revista Mensal da Sociedade (Rio de Janeiro, 1864-1874)

Revista Theatral (Rio de Janeiro, 1894-1895)

Rio-Nú, O (Rio de Janeiro, 1898-1916)

Rua, A: Semanário ilustrado (Rio de Janeiro, 1910-1927)

Século, O (Rio de Janeiro, 1906-1916)

Subúrbio, O (Rio de Janeiro, 1907-1908)

Spectador Brasileiro, O. (Rio de Janeiro, 1824-1826)

Tagarela (Rio de Janeiro, 1902-1930)

Tempo, O. (Rio de Janeiro, 1891-1894)

Theatro & Sport, Revista de (Rio de Janeiro, 1914-1925)

União, A (Rio de Janeiro, 1905-1950)

Vida Elegante, A. (Rio de Janeiro, 1909)

- Acervo *O Estado de São Paulo* [em ligne]

Estado de São Paulo, O [A Província de São Paulo avant 1889] (São Paulo, 1875-1930)

- Emeroteca digitale italiana

Arte drammatica, L'. (Milan, 1871-1934)

- Gallica (Bibliothèque nationale de France)

Gil Blas (Paris, 1903)

Collections d'articles de presse et de critique.

ALENCAR José Martiniano de, *Ao correr da pena*, organisation de João Roberto Faria, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

ASSIS Joaquim Maria Machado de, *Do teatro : textos críticos e escritos diversos*, organisation de João Roberto Faria, São Paulo, Perspectiva, 2008.

BARRETO Paulo, *João do Rio e o palco*, 2 vols., org. Níobe Abreu Peixoto, São Paulo, EDUSP, 2009.

_____, *Vida vertiginosa*, ed. João Carlos Rodrigues, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BILAC Olavo, *Ironia e piedade*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916

_____, *Bilac, o jornalista*, 3 vol., organisation d'Antonio Dimas, São Paulo, Edusp, 2006

BRENNA Giovanna Rosso del (éd.), *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, Rio de Janeiro, Index, 1985.

CAMINHA Adolfo, *Cartas litterarias*, Rio de Janeiro, Typ. Aldina, 1895

COELHO NETO Henrique Maximiano, *O meu dia (Hebdomadas d'A Noite)*, Porto, Livraria Chardron, 1922

GUANABARINO Oscar, *Transcrições guanabarinhas: antologia crítica*, 4 vols., organisation de Luiz Guilherme Goldberg, Amanda Oliveira, et Patrick Menuzzi, Porto Alegre, LiquidBook, 2019.

NEVES Larissa de Oliveira, *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, 2 t., Dissertation de maîtrise à l'Universidade de Campinas, 2002.

NUNES Mário, *40 anos de teatro*, 4. vols., Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1956.

PARANHOS José Maria da Silva, *Cartas ao amigo ausente*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2008.

PENA Luís Carlos Martins, *Folhetins: a semana lírica*, Rio de Janeiro, Ministério da educação e cultura, Instituto nacional do Livro, 1965.

PÓVOA José Joaquim Pessanha, *Annos academicos: 1860-1864*, Rio de Janeiro, Typ. Perseverança, 1870

SILVA Esequiel Gomes da, *"De Palanque": as crônicas de Artur Azevedo no Diário de Notícias (1885/1886)*, Dissertation de maîtrise, Universidade Estadual Paulista, 2010.

Éditions facsimilées

Cabrião: semanário humorístico editado por Ângelo Agostini, Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis: 1866-1867, São Paulo, Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Revista dramática: São Paulo, 1860, organisation d'Ana Maria de Almeida Camargo, São Paulo, Edusp, 2007

Almanachs.

Almanach Litterario Paulista (São Paulo, 1875-1884).

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Provincia do Rio de Janeiro para 1882, Rio de Janeiro, H. Laemmert & C., 1882.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brazil para 1883, 3 vols., Rio de Janeiro, H. Laemmert & C., 1883.

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para 1891, 3 vols., Rio de Janeiro, Companhia Typographica do Brazil, 1891

ROMÊO, Adhemar Barbosa (org.), *Almanaque d'O Theatro, 1906-1907*, Rio de Janeiro, Typ da Pap. Portella, 1906.

Actes de discussions parlementaires et documents officiels.

Législation et actes du gouvernement publiés en ligne

- Brésil

Decreto de 28 de Maio de 1810, Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-39950-28-maio-1810-571157-publicacaooriginal-94243-pe.html>. (Visité le 15/06/2018)

- Portugal

Requerimento apresentado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho para a constituição de uma sociedade para a subsistência dos teatros públicos da corte, apresentando os estatutos e fixando os preços dos bilhetes a praticar, 30/05/1771. Disponible sur : <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=172> (visité le 11/06/2018)

- São Paulo

Lei n. 19, de 27 de fevereiro de 1836. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1836/lei-19-27.02.1836.html>. (Visité le 18/09/2018)

Lei n 4, de 4 de fevereiro de 1837. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1837/lei-4-04.02.1837.html>. (Visité le 18/09/2018)

Lei n. 14, de 19 julho de 1852. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1852/lei-14-19.07.1852.html> (visité le 06/11/2019)

Lei n. 458, de 2 de maio de 1853. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1853/lei-18-02.05.1853.html> (Visité le 06/11/2019)

Lei n. 30, de 10 de maio de 1854. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1854/lei-30-10.05.1854.html> (Visité le 06/11/2019)

Lei n. 14, de 9 de abril de 1855. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1855/lei-14-09.04.1855.html> (Visité le 14/11/2019)

Lei n. 31, de 25 de abril de 1855. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1855/lei-31-25.04.1855.html> (Visité le 06/11/2019)

Lei n. 92, de 19 de abril de 1870. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1870/lei-92-19.04.1870.html> (Visité le 18/11/2019)

Législation, décrets et actes parlementaires imprimés.

- Brésil

Annaes da Câmara dos Deputados. Segunda Sessão da Primeira Legislatura, 7 vol., Rio de Janeiro, Imprensa Nacional 1892.

Annaes da Câmara dos Deputados. Terceira Sessão da Primeira Legislatura, 4 vol., Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1893.

Annaes da Câmara dos Deputados, 1909, 15 vol., Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909.

Annaes do Parlamento Brasileiro : Assembléa Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brazil, 1823, 6 t., Rio de Janeiro, Typographia do Imperial Instituto Artístico, 1874.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Primeira Legislatura. Sessão de 1827, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia de Hyppolito José Pinto & C., 1875.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Primeira Legislatura. Sessão de 1829, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia de H. J. Pinto, 1877.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Quarto Ano da Segunda Legislatura, sessão de 1833, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de Viúva Pinto & Filho, 1887.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Segunda Legislatura, sessão de 1835, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de Viúva Pinto & Filho, 1887.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Segunda Legislatura, sessão de 1836, 2 t, Rio de Janeiro, Typographia de Viúva Pinto & Filho, 1887.

Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Segunda Legislatura, sessão de 1837, 2 t. Rio de Janeiro, Typographia de Viúva Pinto & Filho, 1887.

- Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Segunda Legislatura, sessão de 1838, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de Viúva Pinto & Filho, 1887.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Quarta Legislatura. Sessão de 1841, 3 t., Rio de Janeiro, Typographia da Viuva Pinto & Filho, 1883.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Quinta Legislatura. Primeira Sessão de 1843, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia da Viuva Pinto & Filho, 1882.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Primeiro anno da Sexta Legislatura. Primeira Sessão de 1845, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de Hippolyto J. Pinto, 1881.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Terceiro Anno da Sexta Legislatura, Sessão de 1846, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de Hippolyto J. Pinto, 1880.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Quarto Anno da Sexta Legislatura. Sessão de 1847, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de Hippolyto J. Pinto, 1880.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro Ano da Sétima Legislatura, Sessão de 1848, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de H. J. Pinto, 1880.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Camadara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da itava Legislatura, Sessão de 1849, Rio de Janeiro, Typografia de H. J. Pinto, 1879.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Camara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Oitava Legislatura. Segunda Sessão de 1850, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de H. J. Pinto, 1879.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Quarto anno da Oitava Legislatura. Sessão de 1852, 2 t., Rio de Janeiro, Typographia de H. J. Pinto, 1877.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Nova Legislatura, Sessão de 1853, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia Parlamentar, 1876.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Segundos Annos da Nova Legislatura. Sessão de 1854, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia de Hyppolito José Pinto & C., 1876.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Terceiro Anno da Nona Legislatura, sessão de 1855, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia de Hyppolito José Pinto & C., 1875.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Décima Legislatura, Sessão de 1857, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J Villeneuve e Comp., 1857.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Segunndo Anno da Décima Legislatura. Sessão de 1858, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1858.*
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Terceiro Anno da Décima Legislatura. Sessão de 1859, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1859.*

- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Quinto Anno da Décima Legislatura. Sessão de 1860*, 3 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1860.
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Undécima Legislatura. Sessão de 1861*, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J/ Villeneuve, 1861.
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Undécima Legislatura. Sessão de 1862*, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J Villeneuve & C., 1862
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Primeiro Anno da Duodécima Legislatura. Sessão de 1864*, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. C. Villeneuve, 1864.
- Annaes do Parlamento Brasileiro, Câmara dos Srs. Deputados. Terceiro Anno da Duodécima Legislatura, Sessão de 1865*, 4 t. Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1865.
- Annaes do Parlamento Brasileiro, Câmara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Décima-Quarta Legislatura, Sessão de 1870*, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1870.
- Annaes do Parlamento Brasileiro, Câmara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Décima-Quarta Legislatura, Sessão de 1871*, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1871.
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados, Primeiro Anno da Décima-Quinta Legislatura. Sessão de 1872*, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1873
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputados. Segundo Anno da Décima-Quinta Legislatura, Sessão de 1873*, 4 t., Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1873.
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Câmara dos Srs. Deputado. Segundo Anno da Décima-Sétima Legislatura. Sessão de 1879*, 5 t., Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1879
- Annaes do Parlamento Brasileiro. Senado. Segundo Anno da Décima Legislatura. Sessão de 1858*, 4 t., Rio de Janeiro, Empresa do Diário, 1858.
- Annaes do Senado do Império do Brazil, segunda sessão da primeira legislatura de 27 de Abril a 20 de julho de 1830*, 3 t., Rio de Janeiro, 1930
- Annaes do Senado do Imperio do Brazil. Última Sessão da Terceira Legislatura da Camara dos Snrs. Senadores de 1837*. Rio de Janeiro, 1923.
- Anais do Senado do Império do Brasil. Sessão legislativa ordinária – 4ª Legislatura, 1838*. Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.
- Anais do Senado do Império do Brasil, 5ª legislatura, 1843*, 9 t., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978
- Anais do Senado do Império do Brasil. Sessão Legislativa Ordinária – 6ª Legislatura, 1845*. Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de anais, 1978.
- Anais da Senado do Império do Brasil, Sessão legislativo ordinária – 6ª legislatura. Sessões de Maio a Setembro de 1846*. Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.

- Anais do Senado do Império do Brasil. Sessão legislativa ordinária – 6ª legislatura, 1847, 4 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de anais, 1978.*
- Anais do Senado do Império do Brasil, 7ª Legislatura, 1848, 5 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.*
- Anais do Senado do Império do Brasil, 8ª Legislatura, 1850, 6 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.*
- Anais do Senado do Império do Brasil, 8ª Legislatura, 1851, 6 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.*
- Anais do Senado do Império do Brasil, 8ª Legislatura, 1852, 2 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.*
- Anais do Senado do Império do Brasil. 9ª Legislatura, 1853, 2 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de Anais, 1978.*
- Anais do Senado do Império do Brasil. Sessão Legislativa Ordinária, 9ª Legislatura, 1856. 4 vol., Brasília, Senado Federal, Subsecretaria de anais, 1978.*
- Annaes do Senado do Império do Brasil. Quarto Anno da Décima Legislatura. Sessão de 1860. 4 vol., Rio de Janeiro, Typ. do Correio Mercantil de M. Barreto, Filhos & Octaviano, 1860*
- Annaes do Senado do Império do Brazil. 2ª Sessão da 17ª Legislatura [1879], 6 vol., Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1879.*
- Collecção das decisões do governo do Império do Brazil de 1822. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1887.*
- Collecção das decisões do governo do Império do Brazil de 1824. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1886.*
- Collecção de decisões do governo do Império do Brazil de 1831. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876.*
- Collecção das decisões do Governo do Império do Brazil, 1837. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1861.*
- Collecção de decretos, cartas e alvarás de 1822. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1887.*
- Collecção de Leis do Império do Brazil, 1828. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876.*
- Collecção de Leis do Império do Brazil, 1829. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876.*
- Collecção de Leis do Império do Brazil, 1830. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876.*
- Collecção das Leis do Império do Brazil de 1837. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1861.*
- Collecção das Leis do Império do Brazil de 1838. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1838.*
- Collecção das leis do Império do Brazil de 1841, 6 t.. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1849.*
- Collecção das Leis do Império do Brazil de 1852, 2 vol., Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1853.*
- Collecção das Leis do Império do Brazil de 1853, 2 vol., Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1853.*

- Rio de Janeiro

Collecção de leis municipaes e vetos de 1892-1894, vol. I, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897.

Collecção de leis municipaes e vetos de 1895-1896, vol. II, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897.

Collecção de leis municipaes e vetos de 1898, vol. IV, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1899.

Collecção de leis municipaes e vetos de 1905, vols. XIII-XIV, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1911

Collecção de leis municipaes e vetos de 1905, vols. XVII-XVIII, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1911.

- São Paulo

Actas das Sessões da Câmara Municipal de São Paulo, 1890, São Paulo, Espindola, Siqueira & Cia, 1905.

Actas das Sessões da Câmara Municipal de São Paulo, v. 79, 1895 [exemplaire sans couverture et page de garde]

Actas das Sessões da Câmara Municipal de São Paulo, v. 80, 1895 [exemplaire sans couverture et page de garde]

Actas das Sessões da Câmara Municipal de São Paulo, 1897, [exemplaire sans couverture et page de garde]

Actas das Sessões da Câmara Municipal de São Paulo, 1899, São Paulo, Typographia a vapor de Pauperio & Comp., 1901.

Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de São Paulo, 1835-1836. Organisation de Eugênio Egas e Oscar Motta Mello. São Paulo, Secção de obras d'“O Estado de São Paulo”, 1926.

Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de S. Paulo, 1848-1849. São Paulo, Secção de obra d'“O Estado de S. Paulo”, 1926.

Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de S. Paulo, 1852-1853 [Exemplaire sans couverture et page de garde]

Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de S. Paulo, 1854-1855, São Paulo, Secção de obras d' “O Estado de S. Paulo”, 1927.

Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de S. Paulo, 1857. São Paulo, Sociedade Impressora Paulista, 1929.

Annaes da Assembleia Legislativa Provincial de S. Paulo, 1859. São Paulo, Sociedade Impressora Paulista, 1929.

Annaes da Assembléa Provincial de S. Paulo. Primeiro Anno da Décima-Quarta Legislatura. Sessão de 1862, São Paulo, Typographia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, 1962.

Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de S. Paulo. Sessão de 1863, 2 vol., São Paulo, Typographia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, 1863.

- Annaes da Assembleia Legislativa Provincial de S. Paulo. Sessão de 1864*, 3 vol., São Paulo, Typographia Imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, 1864.
- Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de S. Paulo, 1865* [Exemplaire sans couverture et page de garde]
- Annaes da Assembléa Legislativa Provincial de São Paulo. Sessão de 1866*, 5 vol., São Paulo, Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1866.
- Annaes da Assembléa Legislativa Provincial, Sessão de 1867*, 6 vol., São Paulo, Typographia Imparcial de J. R. de Azevedo Marques, 1867.
- Annaes da Assembléa Legislativo Provincial d São Paulo, Primeiro Anno da Décima Sétima Legislatura na Sessão de 1868*, São Paulo, Typographia do Ypiranga, 1868.
- Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, 1853-1854*, vol. XI, São Paulo, Departamento de Cultura, 1940.
- Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, 1860*, vol. XLVI, São Paulo, Departamento de Cultura, 1941.
- Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, 1862*, vol. XLVIII, São Paulo, Departamento de Cultura, 1945.
- Atas da Câmara da Cidade de São Paulo, 1862*, vol. L, São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.
- Câmara dos Deputados de São Paulo, *Annaes da Sessão Ordinário e Extraordinária de 1898 (1º anno da 4a Legislatura)*, São Paulo, Estado de São Paulo, 1899.

Pièces de théâtre

- ALENCAR, José Martiniano de, *As asas de um anjo*, Rio de Janeiro, Editores Soares & Irmão, 1860.
- _____, *Verso e reverso*, Rio de Janeiro, B.L. Garnier Editor, 1864.
- _____, *Obra completa.*, vol. 4, Rio de Janeiro, J. Aguilar, 1959.
- AZEVEDO, Artur, *Abel, Helena*, Rio de Janeiro, Livraria de Serafim José Alves, 1877.
- _____, *Teatro*, 4 vols., Rio de Janeiro, Instituto nacional de artes cênicas, 1983
- BURGAIN, Luís Antônio, *Glória e infortúnio, ou A morte de Camões*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1838.
- CORRÊA Viriato, *Nossa Gente*, Rio de Janeiro, Agência de Publicações Mundiaes, 1920.
- COUTINHO, Gastão Fausto da Câmara. *O Triunfo da América*. Texte publié en ligne par le CEPAB, édition de Paulo Mugayar Kühl disponible sur <https://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/triunfo.htm> (visité le 15/02/2019)
- DIAS, Antônio Gonçalves, *Teatro completo*, org. Edwaldo Cafezeiro, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1979.
- FARIA, João Roberto (éd.), *Antologia do teatro realista*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- LEITE, Antônio Bressane. *A União Venturosa*. Texte publié en ligne par le CEPAB, édition de Paulo Mugayar Kühl disponible sur <https://www.iar.unicamp.br/cepab/libretos/uniao.htm> (visité le 15/02/2019)

- MACEDO, Joaquim Manuel, *Theatro do Doutor Joaquim Manoel de Macedo*, 3 vols, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1865, 301, 380.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de, *Antonio José ou o poeta e a inquisição : tragedia*. Rio de Janeiro, Typ. Imparcial de F. de Paula Brito, 1839.
- _____, *Olgiato : tragedia em cinco actos*. Rio de Janeiro, Typographia Imparcial de F. de Paula Brito, 1841, 116 p.
- PENA, Luís Carlos Martins, *Teatro de Martins Pena*, 2 vols., org. Darcy Damasceno, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1956, 635, 443 p.
- SOUSA Claudio de, « Flores de Sombra, » dans *Teatro para Todos UFSJ*, copie numérique par GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro/UFSJ, 2015. Disponible sur <<http://www.teatroparatodosufsj.com.br/download/claudio-de-souza-flores-de-sombra/>>. Accès le 08/10/2022.
- _____, *Comédias*, 3 vols, org. Vilma Arêas, São Paulo, Martins Fontes, 2007, 473, 451, 422 p.
- VIANA Oduvaldo, « O Castagnaro da Festa, », dans *Teatro para Todos UFSJ*, copie numérique par GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro/UFSJ, 2012. Disponible sur <<http://www.teatroparatodosufsj.com.br/download/oduvaldo-vianna-pai-o-castagnaro-da-festa/>>. Accès le 10/10/2022.

Œuvres littéraires.

- BARRETO, Lima., *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, São Paulo, Ed. Ática, 1997
- COELHO NETO, Henrique Maximiano., *A Capital Federal (Impressões de um Sertanjo)*, Porto, Livraria Chardron, 1915.
- _____, *A Bico de Penna*, Porto, Livraria Chardron, 1925.
- _____, *Fogo Fatuo*, Porto, Livraria Chardron, 1929
- _____, *A Conquista*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.
- GALVÃO Patrícia, *Parque industrial*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994,
- Mosaico poetico : collecção de escolhidas poesias dos melhores poetas nacionaes e estrangeiros*, Recife, G. Laporte, [s.d.]
- Violetas poeticas : album de poesias para dias de annos : collecionadas dos melhores poetas brasileiros*, Laemmert & C. Editores, Rio de Janeiro, [s.d.]

Autobiographies

- ABRANCHES Adelina, *Memórias de Adelina Abranches*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
- ANTOINE André, *Mes Souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)*, Paris, Grasset, 1928.
- BERNHARDT Sarah, *Ma double vie : mémoire*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1907.

- BLASCO Mercedes, *Memórias de uma atriz: apreciações e críticas*, Lisbonne, Viuva Tavares Cardoso, 1908
- BRAZÃO Eduardo., *Memórias de Eduardo Brazão, que seu filho compilou*, Lisboa, Empresa da Revista de Teatro, 1925.
- FERAUDY Maurice de, « Les mémoires de Féraudy », *Lectures pour Tous*, 1914. (microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Arts du spectacle)
- FERREIRA Procópio, *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000
- GUITRY Sacha, *Lucien Guitry raconté par son fils*, Cannes, Presses de Robaudy, 1953.
- LEAL Carlos, *Água forte: memórias*, Lisbonne, Livraria Popular de Francisco Franco, 1942
- MAGALHÃES Paulo Faria de, *Antes que eu me esqueça*, São Paulo, Gráfica Tupy, 1967.
- MEGARD-GEMIER Andrée, *Et l'on revient toujours... : souvenirs d'une comédienne*, Paris, Société française d'éd. littéraires et techniques, 1932.
- NICCODEMI Dario, *Tempo passato*, Milano, Fratelli Treves, 1929.
- NOVELLI Ermete, *Foglietti sparsi narranti la mia vita*, Roma, Mondadori, 1919.
- PINHEIRO António, *Ossos do officio*, Lisboa, Liv. Bordalo, 1912
- PINHEIRO, António Augusto de Chaby, *Memórias de Chaby*, Lisboa, Gráf. Portuguesa, 1938.
- ROSSI Ernesto, *Quarant'anni di vita artistica*, 3 vol., Firenze, L. Niccolai, 1887.
- SALVINI Tommaso, *Ricordi*, Milano, fratelli Dumolard, 1895.
- SANTOS Carlos, *Cinquenta anos de Teatro: memórias dum actor*, Lisbonne, Editora Noticias ENP, 1950
- SIMÕES Lucinda, *Memorias: factos e impressões*, Rio de Janeiro, Tipografia Fluminense, 1922
- ZACCONI Ermete, *Ricordi e battaglie*, Cernusco, Garzanti, 1946.

Mémoires et récits.

- ARANHA José Pereira da Graça, *Machado de Assis e Joaquim Nabuco : comentários e notas à correspondencia entre estes dous escriptores*, São Paulo, Monteiro Lobato & Editores, 1923.
- AZEVEDO Manuel Duarte Moreira de, *Rio de Janeiro : sua historia, monumentos, homens notaveis, usos e curiosidades*, 2 vols., Rio de Janeiro, B.L. Garnier, 1877.
- BARRETO Lima, *Diário íntimo, memórias*, São Paulo, Editora brasileira, 1956
- BARRETO Paulo, *Theatro municipal de Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Musso, 1913
- CHERY Jules, *Mademoiselle Rachel en Amérique, 1855-1856: recueil et impressions par Monsieur Chéry de la Comédie-Française*, éd. par Anne Martin-Fugier. Paris, Mercure de France, 2008
- COARACI Vivaldo, *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1955
- COLOMBIER Marie, *Le voyage de Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, M. Dreyfous, 1881.
- DRUMMOND Antonio de Menezes Vasconcelos de, « Anotações de A. M. V. Drummond à sua biographia, » *Annaes da Bibliotheca Nacional*, XIII, 1890, p. 1-149.

- DUSE Eleonora, *Lettere*, vol. I, éd. par Olga Signorelli, Roma, M. Bulzoni, 1969.
- EDMUNDO Luís, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Senado Federal, 2003.
- LUGNE-POË « *Avec Eleonora Duse au Brésil*, » *Revue bleue*, 1932. Microfiche, BnF, Département des arts du spectacle.
- GALLI Quirino (éd.), *Un Capocomico nell' Italia borghese: da lettere inedite di Ermete Novelli*, Naples, Flli Conte, 1979.
- MACEDO Joaquim Manuel de, *Anno biographico brasileiro*, 3 vols., Rio de Janeiro, Typ. e Lith. do Imperial Instituto Artistico, 1876, 559, 558, 648 p.
- _____, *Memórias da rua do Ouvidor*, Brasília, Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, 220 p.
- MAURÍCIO Augusto, *Algo do meu velho Rio*, Rio de Janeiro, Livraria Editôra Brasileira, 1966.
- MOREYRA Álvaro, *As amargas, não: lembranças*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2007.
- RODRIGUES Nelson, *O Reacionário: memórias e confissões*, Rio de Janeiro, Record, 1977.
- SANTOS João Caetano dos. *Lições dramaticas*, Rio de Janeiro, Typ. Imp.e Const. de J. Villeneuve & C, 1862.
- VANNUCCI Alessandra (éd.), *Uma amizade revelada: correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2004,

Programmes – Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

- Companhia Dramática Italiana Tina di Lorenzo*, 10/07/1913.
- Grande Companhia de Ópera Cômica e Operetas*, 22/07/1917.
- Grande Companhia de Ópera Cômica e Operetas*, 08/08/1917.
- Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Felix Huguenet*, 24/07/1915.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Félix Huguenet*. São Paulo [s. n.], 17 out. 1915b.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Lucien Guitry*. São Paulo [s. n.], 19 ago. 1916a.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*. São Paulo [s. n.], 17 jun. 1913c.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*. São Paulo [s. n.], 19 jun. 1913d.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*. São Paulo [s. n.], 20 jun. 1913e.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi*. São Paulo [s. n.], 22 jun. 1913f.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 11 ago. 1914a.

- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 12 ago. 1914b.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 21 set. 1915c.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 22 set. 1915d.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 24 set. 1916b.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 10 out. 1918a.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 21 out. 1918b.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 8 out. 1919a.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 15 out. 1919b.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana*. São Paulo [s. n.], 20 out. 1919c.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*. São Paulo [s. n.], 24 set. 1915e.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*. São Paulo [s. n.], 1 out. 1917c.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*. São Paulo [s. n.], 11 out. 1917d.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. São Paulo [s. n.], 2 ago. 1920.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. São Paulo [s. n.], 19 out. 1922a.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. São Paulo [s. n.], 3 nov. 1922b.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. *Isadora Duncan*. São Paulo [s. n.], 29 ago. 1916d.
- FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Primeiro Concerto de Leonidas Autuori. São Paulo [s. n.], 6 dez. 1919d*Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires*, 11/10/1917.
- Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 03/11/1922.

Textes à caractère théorique.

ALBERDI Juan Bautista. *bases y puntos de partida para la organización política de la república argentina*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017.

- ANDRADE Mário Raul de Morais, *Aspectos da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Americ, 1943.
- _____, *Aspectos da música brasileira*. São Paulo, Livraria Martins, 1965.
- _____, *Ensaio sobre a música brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.
- _____, *Pequena história da música*. São Paulo, Livraria Martins, 1958.
- LOMBARDO Giacomo Maria, *La decadenza del teatro piemontese*, Saluzzo, Tipo-litografia Frat. Lobetti-Bodoni, 1896.
- NABUCO Joaquim, *O abolicionismo*, Recife, FUNDAJ, 1988.
- MATTHEWS Brander, *Studies of the stage*, New York, Harper and brothers, 1894.
- VICTORINO Eduardo, « Cem annos de theatro a mecanica theatral e a arte de encenação, » *Sala Preta*, v. 3,, 2003, p. 182-89.

Documents divers reproduits sur des supports imprimés et en ligne

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Discursos acadêmicos, 1-4: 1897-1919, v. 1, Rio de Janeiro, Academia brasileira de letras, 2005*
- GONÇALVES, Lopes, « O contrato de João Caetano com o Teatro São Pedro de Alcântara, » *Revista de Teatro*, n. 298, 1957, p. 21-22.
- PUJOL, Alfredo, *Discurso de recepção* [en ligne]. Disponible sur <http://www.academia.org.br/academicos/claudio-de-sousa/discurso-de-recepcao>. (Visité le 13/06/2019)
- SANTOS, João Caetano dos. « João Caetano e o Teatro Nacional. », *Revista de Teatro*, n. 375, mai-juin 1970, p. 11-15.

Sources manuscrits

Biblioteca Nacional – Sources manuscrites digitalisées

Coleção Conservatório Dramático Brasileiro

Encaminhamento dos pedidos de exames censórios para as peças: O juiz de Paz da Roça e A Faíla ou a Festa na Roça, para serem apresentadas no Teatro São Francisco. Rio de Janeiro, 10/05/1844., Doc. 46, I-08,01,046.

Requerimento ao Conservatório Dramático Brasileiro solicitando exame censório para a peça: O ciúme de um pedestre. Rio de Janeiro, 29/12/1845, Doc. 90, I-08,03-055.

Coleção Rio de Janeiro

Discurso pronunciado por ocasião da instalação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1847 13 p. Org. Ms. [por Francisco Manuel da Silva], II-34,26,042.

Representação dos artistas da Companhia Dramática do Teatro de São Pedro de Alcântara a S.M.I. pedindo lhes fosse permitido continuar representando naquele teatro, mesmo enquanto não se solucionasse a questão de seus ordenados atrasados., Rio de Janeiro, 11/03/1850, 3 p., Doc. 33, II-34,25,033

Requerimento da diretoria do Teatro de São Pedro de Alcântara a S.M.I. descrevendo as dificuldades financeiras por que passava aquele teatro e apresentando as soluções cabíveis à situação., Rio de Janeiro, 23/10-13/12/1850, 14 p., Doc. 31, II-34,25,031.

Cartografia

ALBUQUERQUE, Fernando, *Mappa da capital da pcia. de São Paulo: seus edifícios publicos, hotéis, linhas férreas, igrejas, bonds, passeios etc*, São Paulo, 1877.

Arquivo Público do Estado de São Paulo, Documents digitalisés [Repositório Digital]

Ofícios diversos.

Lettre de José Maria de Avelar Brotero, directeur de l'Académie de Droit, à Venâncio José Lisboa, président de la province de São Paulo, 30/03/1838.

Lettre de Francisco José de Azevedo, Syndic du Séminaire de Filles, au président de la province de São Paulo, Rafael Tobias de Aguiar, 01/02/1841.

Lettre de Francisco José de Azevedo à Manuel da Fonseca Lima e Silva, président de la province de São Paulo, 21/04/1846

Lettre de Manuel Joaquim do Amaral Gurgel, Francisco Antonio de Oliveira e Benedicto Antonio da Luz à Manuel da Fonseca Lima e Silva, 04/02/1847.

Lettre de José Jacques da Costa Ourique, Capitão de Engenheiro, au président de la province Vicente Pires da Motta, 27/10/1848, 15/12/1848, 24/04/1849.

Lettre de Luiz José Monteiro, accompagnée du rapport du major de l'Imperial Corpo de Engenheiros, Henrique Beanrepaire Rohan, au président de la Province, Tomás Nabuco de Araújo, 04/09/1851.

Lettre de Joaquim Floriano de Toledo, Jaimes da Silva Telles et Manuel Joaquim do Amaral Gurgel au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo, 05/02/1852.

Lettre de Hypolito José Soares de Sousa, Inspetor da Tesouraria, au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo, 24/04/1852.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Tomás Nabuco de Araújo, 27/04/1852

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Hypolito José Soares de Sousa, 19/07/1852.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Josino do Nascimento Silva, 03/03/1853.

Lettre de la Chambre Municipal de São Paulo au président de la province, José Antônio Saraiva, 29/07/1854, 04/08/1854, 11/08/1854.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, José Antônio Saraiva, 19/08/1854, 06/01/1855, 16/05/1855, 29/05/1855.

Lettre de Luiz José Monteiro, major d'ingénieurs, au presidente da província, José Antônio Saraiva, 22/10/1854, 27/01/1855, 01/02/1855, 24/02/1855.

Lettre de José Porfírio de Lima à Antônio Bernardo Quartim, 27/10/1854, 28/10/1854.

Lettre de Francisco Gonçalves Gomide, ingénieur civil, au président de la province, José Antônio Saraiva, 24/02/1855

Lettre de José Antônio Saraiva, présidente de la province, à Antônio Bernardo Quartim, 12/06/1855.

Lettre de Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Francisco Diogo Pereira de Vasconcelos, 28/12/1856.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au presidente de la province, José Joaquim Fernandes Torres, 31/10/1858, 31/02/1859, 03/1859, 02/11/1859, 29/02/1860.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au vice-président de la province, Manuel Joaquim do Amaral Gurgel, 07/07/1859.

Lettre de l'inspecteur Hipólito José Soares de Sousa au vice-président Manuel Joaquim do Amaral Gurgel, 10/08/1859.

Lettre de José Porfírio de Lima, chargé de la fiscalisation des travaux du théâtre de S. José, au président de la province, José Joaquim Fernandes Torres, 30/03/1860.

Lettre de Vicente da Costa, inspecteur de Trésorerie, à M. le comptable, 18/04/1860.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province, Policarpo Lopes Leão, 02/07/1860.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au président de la province Antônio José Henriques, 12/04/1861.

Lettre d'Antônio Bernardo Quartim au vice-président de la province, Joaquim Floriano de Toledo, 27/06/1866.

Arquivo Miroel Silveira

Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, « A Mão Negra », prontuário n° 1808. Arquivo Miroel Silveira. Disponible sur <http://www.obcom.nap.usp.br/circo-teatro/ddp/DDP%201808/DDP%201808%20A.pdf>

Images

ALMEIDA JÚNIOR José Ferraz de, Caipira picando fumo [Peinture à l'huile], 1893. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Domaine public.

_____, O Violeiro [Peinture à l'huile], 1899. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Domaine public.

AMÉRICO Pedro, Independência ou Morte [Peinture à l'huile], 1888. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domaine public.

FERREZ Marc, Teatro São Pedro [Photographie], ca. 1870. Instituto Moreira Salles, Mestres do Séc. XIX. Reproduit avec autorisation.

ENDER Thomas, Vue du Real Theatro de São João [Peinture], 1817. Wikimedia Commons. Domaine public.

GAENSLY Guilherme, São Paulo, Théâtre São José II [Carte postale], ca. 1910. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domaine public.

MALTA Augusto, Praça Tiradentes [Photographie], ca. 1920. Instituto Moreira Salles, collection Gilberto Ferrez. Domaine public.

_____, Teatro Apolo [Photographie], 1920. Instituto Moreira Salles, collection Gilberto Ferrez. Reproduit avec autorisation.

MARTINS Jules Victor André, *Mapa da capital da província de São Paulo* [Lithographie], 1877. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domaine public

Planta da cidade de São Paulo, mostrando todos os arrabaldes e terrenos arruados [Cartographique], Rio de Janeiro, E.M.E., 1924. Biblioteca Nacional, Cartografia. Domaine public.

Portrait de l'écrivain brésilien Martins Pena (1815-1848) [Photographie]. Wikimedia Commons. Domaine public.

PUSTKOW Friedrich, Theatro S. Pedro de Alcântara [Lithographie], *Vistas do Rio de Janeiro: collecção Pustkow*, Rio de Janeiro, G. Leuzinger, [1850]. Biblioteca Nacional. Acervo Digital.

RIBEIRO Artur Duarte Ribeiro, *Planta informativa da cidade do Rio de Janeiro especialmente organizada para o Guia Brigueit* [Cartographique], Rio de Janeiro, RJ : F. Brigueit, 1929. Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Domaine public.

Teatro Municipal [Reproduction photomécanique], Rio de Janeiro, Papelaria e Typographia Botelho, ca. 1912. Instituto Moreira Salles, Mestres do Séc. XIX. Reproduit avec autorisation.

VIGGIANI N., Theatro Phenix [Photographie], 1923. Instituto Moreira Salles, Mestres do Séc. XIX. Domaine public.

Visconde de Araguaia, [Illustration], Garnier M.J., *Sonetos brasileiros*, Rio de Janeiro, F.Brigueit & Cie. Editores, [189-?]. Biblioteca Nacional, Acervo Digital. Domaine public.

Vue sur la vallée de l'Anhangabau avec le Politeama au centre [Photographique], 28/01/1900. Fundação Energia e Saneamento. Reproduit avec autorisation

Vue de la ville de São Paulo [Photographie], entre 1921 et 1930. Arquivo Nacional. Domaine public.

Vue extérieure du Real Théâtre de S. Carlos en 1893 [Illustration], *O Ocidente*, n° 783, 30/09/1900, p. 216. Biblioteca Nacional de Portugal, Hemeroteca Digital.

2. Bases de données

Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo – Legislação Estadual. Disponible sur <https://www.al.sp.gov.br/alesp/pesquisa-legislacao/> (Visité le 15/11/2019)

Biblioteca Digital de Literaturas de Língua Portuguesa. Disponible sur <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/> (Visité le 31/10/2019).

Encyclopædia Universalis. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com>. (Visité le 31/05/2022)

Inventário da Cena Paulistana. Disponible sur <http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/> (Visité le 05/05/2021)

Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929. Disponible sur <https://fotoplus.info/bases/cine.htm> (Visité le 26/05/2021)

Opening Night! Opera & Oratorios Premieres. Disponible sur <https://exhibits.stanford.edu/operadata> (Visite le 11/07/2022)

Sinopse do Censo Demográfico 2010. Disponible sur <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php> (visité le 30/10/2019)

Teatro Musicado em São Paulo de 1914 à 1934. Disponible sur <https://teatromusicadosp.com.br/> (Visité le 11/07/2022)

Todo Teatro Carioca. Disponible sur <http://todoteatrocarioca.com.br/> (Visité le 30/10/2019)

Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro. Disponible sur <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp> (Visité le 05/05/2021)

3. Bibliographie

3.1. Méthodologie et cadre théorique

AMIN Samīr. *Le Développement inégal : essai sur les formations sociales du capitalisme périphérique*. Paris: Éditions de Minuit, 1973.

_____, *Les défis de la mondialisation.*, Paris, l'Harmattan, 1996.

ARRIGHI Giovanni, *The long twentieth century: money, power, and the origins of our times*, Londres, Verso, 2010.

BABONES Salvatore J. et Christopher K. CHASE-DUNN (éd.), *Routledge Handbook of World-Systems Analysis: theory and research*. New York, Routledge, 2012.

BARTHE Yannick, Damien de BLIC, Jean-Philippe HEURTIN, Éric LAGNEAU, Cyril LEMIEUX, Dominique LINHARDT, Cédric Moreau de BELLAING, Catherine RÉMY et Danny TROM, « Sociologie pragmatique : mode d'emploi, » *Politix*, v. 103, n° 3, 2013, p. 175-204.

- BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2012.
- _____, *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris, Allia, 2015.
- BERMAN Marshall, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Penguin Books, 1982.
- BERTRAND Romain et Guillaume CALAFAT, « La Microhistoire globale : affaire(s) à suivre, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 73, n° 1, 2018, p. 3-18.
- BOLTANSKI Luc, *Les cadres : la formation d'un groupe social*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- BRAUDEL Fernand, *Civilisation matérielle et capitalisme : XVe-XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1967.
- BROOKER Peter (éd.), *The Oxford Handbook of Modernisms*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- CARDOSO Fabio Silvestre, *A crítica de cultura na América Latina e o conceito de periferia: uma análise dos estudos de Beatriz Sarlo e de Roberto Schwartz*, Thèse en Communication et culture, Universidade de São Paulo, 2017.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, 2008.
- CERUTTI Simona, « Pragmatique et histoire. Ce dont les sociologues sont capables (note critique), » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 46, n° 6, 1991, p. 1437-45.
- CHARLE Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes, » *Les cahiers Irice*, v. 5, n° 1, 2010, p. 51-73.
- CHARLE Christophe, « Sociétés du spectacle, » *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 186-187, n° 1-2, 2011, p. 4-11.
- CHAUBET François (éd.), *Faire l'histoire culturelle de la mondialisation*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2021.
- COMPAGNON Olivier, « Influences ? Modèles ? Transferts culturels ? Les mots pour le dire, » *América*, v. 33, 2005, p. 11-20.
- COMPAGNON Olivier, Anaïs FLECHET et Gabriela Pellegrino SOARES, « Écrire une histoire culturelle transatlantique (XVIIIe-XXIe siècles) : enjeux, défis et méthodes, » *Diogène* v. 258-259-260, n° 2-3-4, 2017, p. 237-50.
- DEVÉS Eduardo et Silvia T. ÁLVAREZ (éd.), *Problemáticas internacionales y mundiales desde el pensamiento latinoamericano: teorías, escuelas, conceptos, doctrinas, figuras*, Santiago de Chile, Ariadna, 2020.
- DI FILIPPO Armando, « La visión centro-periferia hoy, » *Revista de la CEPAL*, n° Número extraordinario: CEPAL cincuenta años, 1998. Disponible sur <<https://repositorio.cepal.org/handle/11362/12135>> (Accès le 16/08/2022)
- DORAIS Louis-Jacques, « La construction de l'identité, » dans DESHAIES Denise et Diane VINCENT (éd.), *Discours et constructions identitaires*, Sainte-foy, Presses de l'université Laval, 2004, p. 1-10.

- DOUKI Caroline et Philippe MINARD, « Histoire globale, histoires connectées : un changement d'échelle historiographique ? » *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, v. 54-4bis, n° 5, 2007, p. 7-21.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des moeurs*. Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- _____, *La dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- _____, *La Société de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel, » *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, 2013, p. 6-14.
- _____, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- _____, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle, » *Genèses. Sciences sociales et histoire*, v 17, n° 1, 1994, p. 112–21.
- ESPAGNE Michel et Michael WERNER (éd.), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1988.
- FAORO Raymundo, « A questão nacional: a modernização, » *Estudos Avançados*, v. 6, n° 14, 1992, p. 7-22.
- FLOTO Edgardo A., « El sistema centro-periferia y el intercambio desigual, » *Revista de la CEPAL, número extraordinario: CEPAL cincuenta años*, n° 39, 1989, p. 147-67.
- FRANCO Maria Sylvia de Carvalho, « As idéias estão no lugar, » *Cadernos de Debate*, v. 1, 1976, p. 61-64.
- FREUD Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du moi*, Paris, PUF, 2010.
- FURTADO Celso, *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2009.
- GOOLEY Dana. « Cosmopolitanism in the Age of Nationalism, 1848–1914, » *Journal of the American Musicological Society*, v. 66, n° 2, 2013, p. 523-49.
- GRUZINSKI Serge, « Faire de l'histoire Dans Un Monde Globalisé, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 66, n° 4, 2011, p. 1079-91.
- HABERMAS Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension de la société bourgeoise*, traduit par Marc Buhot de Launay, Paris, Payot, 1997.
- HALBWACHS Maurice, « La mémoire collective chez les musiciens, » *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, v. 127, n° 3/4, 1939, p. 136-65.
- _____, *La Mémoire collective*, Paris: Presses universitaires de France, 1968.
- HELMERS Rutger, *Not Russian Enough?: Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester, University of Rochester Press, 2014.
- HORKHEIMER Max et Theodor ADORNO, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, traduit par Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Gallimard, 1974.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode, » *Hypothèses*, v. 6, n° 1, 2003, p. 149-62.
- KOEPNICK Lutz, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, organisation par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, traduit par Daniel Blanchard e Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.
- LE BON Gustave, *Psychologie des foules*. 9e éd. 1 vols. Quadrige. Paris: PUF, 2013.
- LE GOFF Jacques, « Antico/moderno, » dans *Enciclopedia Einaudi*. v. 1. Turim, Einaudi, 1977.
- _____, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- _____, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- _____, *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- LES ANNALES, « Les Échelles Du Monde : Pluraliser, Croiser, Généraliser, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 75, n° 3-4, 2020, p. 465-92.
- PEINADO Javier Martínez, « La estructura teórica Centro/Periferia y el análisis del Sistema Económico Global: ¿obsoleta o necesaria?, » *Revista de Economía Mundial*, n° 29, 2011, p. 29-59.
- PREBISCH Raúl et Enrique V. Préfacier IGLESIAS, *Capitalismo periférico: Crisis y transformación*, México, Fondo de cultura económica, 1981.
- PROST Antoine, « Sociale et culturelle indissociablement, » dans *Pour une histoire culturelle*, 131-46, Paris, Editions du Seuil, 1997.
- RIBEIRO Leonardo Costa et Eduardo da Motta e ALBUQUERQUE, « O papel da periferia na atual transição para uma nova fase do capitalismo. Questões introdutórias nas mudanças da divisão centro-periferia, » *Cadernos do Desenvolvimento*, v. 10, n° 17, 2018, p. 166-86.
- RICUPERO Bernardo, « Da formação à forma: ainda as “idéias fora do lugar”, » *Lua Nova*, v. 73, 2008, p. 59-69.
- _____, « O lugar das ideias: Roberto Schwarz e seus críticos, » *Sociologia & Antropologia*, v. 3, n° 6, 2013, p. 525-56.
- RODRÍGUEZ Octavio, « Sobre la concepción del sistema centro-periferia, » *Revista de la CEPAL*, n° 3, 1977.
- SARLO Beatriz, « Argentina Beatriz Sarlo é estrela da Feira de Frankfurt, » interview de Marcos Flamínio Peres, *Folha de São Paulo*, 2 octobre 2010. Disponible sur <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/807912-argentina-beatriz-sarlo-e-estrela-da-feira-de-frankfurt.shtml>> (Accès le 10/08/2022).
- _____, *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva visión, 1988.
- SCHWARZ Roberto, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- SILVA Julio Cezar Bastoni da, « O lugar das ideias: panorama de um debate, » *Em Tese*, v. 21, n° 1, 2015, p. 42-59.
- STOKES Martin, « On Musical Cosmopolitanism, » *The Macalester International Roundtable 2007*, paper 3, 2007.
- THIESSE Anne-Marie, « Nations, nationalisme et mondialisation, » *Romantisme*, v. 163, n° 1, 2014, p. 15-27.

VOVELLE Michel et Christian-Marc BOSSENO, « Des mentalités aux représentations, » *Sociétés & Représentations*, v 12, n° 2, 2001, p. 15-28.

WALLERSTEIN Immanuel, *Le Système du monde du xve siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 1980.

3.2. Histoire générale

3.2.1. Histoire politique, sociale et économique de l'Occident

BAILY Samuel L., « The Adjustment of Italian Immigrants in Buenos Aires and New York, 1870-1914, » *The American Historical Review*, v. 88, n° 2, p. 1983, p. 281-305.

GILROY Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

HOBBSBAWM Eric, *L'ère du capital : 1848-1875*, Paris, Fayard, 1978.

MELLO Evaldo Cabral de, *Um imenso Portugal: história e historiografia*, São Paulo, Editora 34, 2002.

VERMOREL Henri et Madeleine VERMOREL, « Psychanalyse et modernité » *Revue française de psychanalyse*, v. 57, n° 3, 1993, p. 841-54.

3.2.2. Histoire de l'Amérique latine

ACOSTA Alejandro González. « La figura del gaucho como elemento de la, identidad nacional en *Radiografía de La Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, » *Revista de Historia de América*, n° 117, 1994, p. 23–39.

GIORDANO Mariana Lilian, « Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX, » *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 185, n° 740, 2009, p. 1283-98.

GUERRA François-Xavier et Mónica QUIJADA (éd.), *Imaginar la Nación*. Münster, Lit, 1994.

IRIARTE Sara, « El mito gaucho y la construcción de las identidades nacionales: proyecciones en traducciones y reescrituras extranjeras del Martín Fierro, » *Caracol*, n° 20, 2020, p. 460-85.

3.2.3. Histoire culturelle

CARRIL Bonifacio del, *El gaucho, a través de la iconografía*, Buenos Aires, Emecé, 1978.

CHARLE Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme : roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1979.

CHARLE Christophe et Daniel ROCHE (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes, XVIIIe - XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

CHARPY Manuel, *Le Théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité sociale. Paris, 1830-1914*, Thèse en Histoire contemporaine, Université de Tours, 2010.

- COHEN Évelyne, Anaïs FLECHET, Pascale GOETSCHER, Laurent MARTIN et Pascal ORY (éd.), *Cultural History in France : Local Debates, Global Perspectives*, traduit par Andrew Hill e Rosine Feferman,. New York, Routledge, 2020.
- FRASCA Simona, *Italian Birds of Passage: The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York*, New York, Springer, 2014.
- GAY Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, New York, Oxford University Press, 1984.
- GREET Michele, « Mapping Cultural Exchange : Latin American Artists in Paris between the Wars, » dans KAUFMANN Thomas DaCosta, Catherine DOSSIN et Béatrice JOYEUX-PRUNEL (éd.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham. Ashgate, 2015, p. 133-47.
- _____, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 2018.
- GROSCH Nils et Rolf KAILUWEIT (éd.), *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, Münster, Waxmann Verlag, 2015.
- HARVEY David W., *Paris, capitale de la modernité*, Paris, les Prairies ordinaires, 2012.
- JAFFE Aaron, *Modernism and the culture of celebrity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Les avant-gardes artistiques : 1848-1918, une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015.
- _____, *Nul n'est prophète en son pays ? : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, N. Chaudun, 2009.
- LECLERC Gérard, *La mondialisation culturelle : les civilisations à l'épreuve*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- LEVINE Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2010.
- POIRRIER Philippe, *L'histoire culturelle, un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.
- MEDEIROS Antônio, « Imperialist Ideology and Representations of the Portuguese Provinces during the Early Estado Novo, » dans ROSEMAN Sharon R. et Shawn S. PARKHURST (éd), *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts*, Albany, SUNY Press, 2008, p. 81-99.
- MOSCOVICI Serge, *L'âge des foules: un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Complexe, 1991.
- RETAILLAUD-BAJAC Emmanuelle, *La Parisienne : histoire d'un mythe, du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, Seuil, 2020.
- SCHORSKE Carl E., *Vienne fin de siècle : politique et culture*, traduito par Yves Thoraval, Paris, Éditions Points, 2017.

3.3. Littérature et médias

3.3.1. Littérature et médias – histoire universelle

- AMBROISE-RENDU Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires: les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*, Paris, Seli Arslan, 2004.
- BARRETO Júnia. « Victor Hugo et le Brésil : ce qu'il reste de l'homme et de l'écrivain au millénaire de la mondialisation, » *Revue des Deux Mondes*, janvier 2002, p. 69-78.
- BENAVIDES Hugo. *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2008.
- BERNARD-GRIFFITHS Simone et Jean SGARD, *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000.
- BLETON Paul, « Reconfiguration : l'ère médiatique et la migration du récit populaire du théâtre à l'imprimé au XIXe siècle, » *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2016-2, 2017.
- BROOKS Peter, *L'imagination mélodramatique: Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- DIFILIPPO James, *"A Literary and Psychological Portrait of the Belle Epoque"*, Thèse en Philosophie, University of Connecticut, 2015.
- FRIGERIO Vittorio, *Les fils de Monte-Cristo: idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, PULIM, 2002.
- GERASSI-NAVARRO Nina, *Pirate Novels : Fictions of Nation Building in Spanish America*, Durham, Duke university press, 1999.
- KALIFA Dominique, *L'encre et le sang: récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 1995.
- _____, « L'entrée de la France en régime "médiatique" : l'étape des années 1860, » dans Miggozi Jacques (éd.), *De l'écrit à l'écran : littératures populaires mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 39-52.
- LETOURNEAU Alain, « Remarques sur le journalisme et la presse au regard de la discussion dans l'espace public », dans BRUNET Patrick J. (éd.), *L'éthique dans la société de l'information*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 47-71.
- LETOURNEUX Matthieu, « Incidence des supports dans les mutations des imaginaires sériels, » *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, v. 18, n° 1, 2020.
- LOPEZ Ana, « Our Welcomed Guest. Telenovelas in Latin America » dans ALLEN Robert C. (éd.), *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, New York, Routledge, 1995, p. 256-75.
- LYON-CAEN Judith, *La lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.
- MARTIN-BARBERO Jesús, *Des médias aux médiations: communication, culture et hégémonie*, Paris, CNRS éditions, 2002.
- MAZZIOTTI Nora (éd.), *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue, 1993.

- MOLLIER Jean-Yves, Jean-François SIRINELLI et François VALLOTTON (éd.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris : Presses universitaires de France, 2006.
- PRENDERGAST Christopher, *For the people by the people? Eugène Sue's Les mystères de Paris: a hypothesis in the sociology of literature*, Oxford, Legenda, 2003.
- REY Germán, « Identities, Religion and Melodrama: A View from the Cultural Dimension of the Latin American Telenovela, » dans HESS Mary E. (éd.), *Belief in Media: Cultural Perspectives on Media and Christianity*, Aldershot, Routledge, 2004, p. 81-91.
- SADLIER Darlene J. (éd.), *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Urbana, University of Illinois Press, 2009.
- SCIACCA Emilie, « *La reconstruction de l'identité argentine dans la Telenovela Montecristo (Argentine, Telefe, 2006)*, Thèse en Sciences de l'information et de la communication, Université Rennes 2, 2011.
- SEILLAN Jean-Marie, « “Un genre de roman ni trop haut ni trop bas” : Georges Ohnet et la littérature moyenne, » *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, v. 15, n° 2, 2017.
- STAVANS Ilan, « The Melodrama Machine, » *Latin American Research Review*, v. 56, n° 1, 2021, p. 269-77.
- THERENTY Marie-Ève, « Mysterymania. Essor et limites de la globalisation culturelle au XIXe siècle, » *Romantisme*, v. 160, n° 2, 2013, p. 53-64.
- VAILLANT Alain et Marie-Ève THERENTY, *1836, l'an 1 de l'ère médiatique: étude littéraire et historique du journal “La Presse”, d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde, 2001.
- VAREILLE Jean-Claude, *Le roman populaire français (1789-1914): idéologies et pratiques: le trompette de la Bérésina*, Limoges, PULIM, 1994.
- VOUILLOUX Bernard, *Le tournant “artiste” de la littérature française : écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011.
- WILFERT-PORTAL Blaise, *Paris, la France et le reste... : importations littéraires et nationalisme culturel en France, 1885-1930*, Thèse en Histoire, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

3.3.2. Littérature et médias – Brésil

- ANDRADE Débora El-Jaick. « Camões em solo tropical: auto-imagem do escritor e a autonomia literária no Brasil pós-Independência, » *Revista Leitura*, v. 2, n° 57, 2016, p. 24-47.
- ARAÚJO Rita de Cássia Lamino, *As crônicas portuguesas de D. João da Câmara na Gazeta de Notícias (1901-1905)*, Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade Estadual Paulista, 2009.
- _____, *Portugal finissecular nas crônicas de D. João da Câmara publicadas na revista portuguesa O Ocidente e no jornal brasileiro Gazeta de Notícias (1901-1905)*. Thèse en Lettres, Universidade Estadual Paulista, 2015.
- ARAUJO Ruy Magalhães de. « Comentários sobre as várias edições d'Os Sertões, de Euclides da Cinha, » *SOLETRAS*, n° 4, 2002, p. 47-56.

- ARMANI Diógenes Caliarí, « A recepção de O Crime do Padre Amaro no Brasil do século XIX, » *Nau Literária*, v. 8, nº 2, 2012, s/p.
- AROCA Marcele, « Os personagens centrais da Telenovela Paixões Proibidas, » dans *IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste*, 2008. Disponible sur <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2008/resumos/R11-0154-1.pdf>>, (Accès le 12/10/2022).
- BARBOSA Marialva, *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2010.
- _____, *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2007.
- BARROS Roque Spencer Maciel de, *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- BELCHIOR Pedro. *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*, Niterói, Eduff, 2017.
- BEZERRA Valéria Cristina, « O romance de Alexandre Dumas no Brasil, » *Circulação Transatlântica dos Impressos a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)*, 2013. <http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/index.php>.
- BEZERRA Valéria Cristina et Priscila Renata GIMENEZ, « Aspectos da repercussão de Alexandre Dumas no Brasil: o romance-folhetim e a ficção nacional, » *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMSI*, v. 1, nº 21, 2019, p. 231-55.
- BOSI Alfredo, *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- BRAGA Cláudio, « Melodrama: aspectos gerais do gênero matriz da telenovela, » dans *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005. Disponible sur <https://www.academia.edu/download/31371564/melodrama_pesquisa.pdf> (Accès le 05/04/2021)
- BRAGA-PINTO César, *A violência das letras: amizades e inimizades na literatura brasileira Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, EDUERJ, 2018.
- BROCA Brito, *A Vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1960.
- _____, *Machado de Assis e a política: mais outros estudos*. Estética. Série Obras reunidas de Brito Broca 14. São Paulo [Brasília]: Polis Instituto nacional do livro, 1983.
- _____, *Teatro das letras*. organisation Orna Messer Levin, Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.
- BULHÕES Marcelo, « Um jornalista sedutor: erotismo nas reportagens narrativas de *Mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat, » *LÍBERO*, nº 22, 2008, p. 131-40.
- CÂNDIDO Antônio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1989.
- _____, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 2 v., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1955.
- _____, *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2014.
- _____, *O método crítico de Sílvio Romero*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- _____, *Teresina, etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

- CASTRO Estela Carielli de, « Sexo e cosmopolitismo na prosa de ficção da Belle Époque brasileira: Mademoiselle Cinema e Madame Pommery, » *Revista Investigações*, v. 32, nº 1, 2019, p 103-24.
- CATHARINA Pedro Paulo et Edmar GUIRRA, « Jules Verne na imprensa brasileira do século XIX, » *Pensares em Revista*, nº 4, 2014, p. 5–25.
- CAVALHEIRO Rodrigo da Costa Ratto, « História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo, » *Cadernos de Direito*, v. 1, nº 1, 2001, p. 209-20.
- DALL'AGNOL Jury Antonio. *Vielas do crime: modernidade e criminalidade em João do Rio e Roberto Arlt (1890-1930)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.
- EL FAR Alessandra, *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*, Rio de Janeiro, FGV, 2000.
- ENGEL Magali Gouveia, Flavia Fernandes de SOUZA et Natália de Santanna GUERELLUS (éd.), *Os Intelectuais e a imprensa*, Rio de Janeiro, Mauad X/Faperj, 2015.
- FAORO Raymundo, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, São Paulo, Globo, 2001.
- _____, « O território da política em Machado de Assis, » *Teresa*, nº 6-7, 2005, p. 453-56.
- FARO Arnaldo. *Eça e o Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.
- FLORES Isadora Luiza Francisca Alves, *Faits Divers: narrativas de transgressão e crime no Rio de Janeiro do início do século XX (1901-1904)*, Dissertation de maîtrise en Études latino-américaines, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2018.
- FLORES Isadora Luiza Francisca Alves et Andrea CIACCHI, « (Des)classificando os “inclassificáveis”: considerações sobre os faits divers e suas representações de tragédias anônimas na Capital Federal no início do século XX, » *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 10, nº 2, 2021, p. 202-220.
- FRANÇA Jean Marcel Carvalho, *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, Lisboa, Imprensa nacional, 1999.
- GARCIA Débora Cristina Ferreira, *Folhetins do século XIX: uma prática de leitura apaixonada*, Thèse en Lettres, Universidade Estadual Paulista, 2010.
- GONÇALVES Camila Koshiba, *Mistério no ar: primeiros tempos do radioteatro policial no Brasil*, Thèse en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2019.
- GUIMARÃES Rosângela Maria Oliveira, *Traduções/adaptações dos romances-folhetins de Alexandre Dumas no Brasil: estudos de edição e cultura*, Thèse en Communication et Sémiotique, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- GUINSBURG Jacob, « Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas, » *Travessia*, nº 28, 1994, p. 7-10.
- HEINEBERG Ilana, *La Suite au prochain numéro : formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens Jornal do commercio, Diário do Rio de Janeiro et Correio Mercantil (1839-1870)*, Thèse en Études lusophones, Paris 3, 2004.
- LEVIN Orna Messer, *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1996.

- LOPES Marcos Aparecido, *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*, Dissertation de maîtrise em Théorie littéraire, Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- MACHADO Antônio de Alcântara, *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*, São Paulo, Livraria Acadêmica, Saraiva & Cia, 1936.
- MACHADO NETO Antônio Luiz, *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*, São Paulo, EDUSP, 1973.
- MAIA Pedro Moacir, *Cartas inéditas: de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro*, Salvador, EDUFBA, 2008.
- MARTINS Ana Luiza, *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo, 1890-1922*, São Paulo, Imprensa Oficial SP /Edusp, 2001.
- MASSA Jean-Michel, *A juventude de Machado de Assis: 1839-1970: ensaio de biografia intelectual*, São Paulo, UNESP, 2009.
- MISKOLCI Richard, et Fernando de Figueiredo BALIEIRO, « O drama público de Raul Pompeia: sexualidade e política no Brasil finissecular, » *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 26, n° 75, 2011, p 73-88.
- MORAES Marcos Antonio de, « Coelho Netto entre modernistas, » *Literatura e Sociedade*, v. 9, n° 7, 2004, p. 102–19.
- _____, « Epistolografia e projeto nacionalista em Mario de Andrade, » *Gragoatá*, v 8, n° 15, 2005, p. 55-67.
- MORANDO Luiz, « Crime, perversão e exotismo em João do Rio, » *Aletria*, v. 20, n° 3, 2020, p. 149-57.
- Nicolau, Giselle Pereira, « Entre a sociedade e a política: a produção intelectual de Arthur Azevedo (1873-1897), » dans *Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio*, 2016. Disponible sur <http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1471280093_ARQUIVO_GisellePereiraNicolau.pdf> (Accès le 21/10/2022)
- OLIVEIRA Diogo de Castro, *Onosarquistas e patafísicos : a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- OLIVEIRA Irenísia Torres de., « Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil, » *Terceira Margem*, v. 11, n° 16, 2007, p. 113–29.
- ORNELLAS Clara Ávila, « Lima Barreto, cronista do protesto eterno, » *Revista USP*, n° 69, 2006, p. 197-205.
- PAIXÃO Alexandro Henrique, « Notes sur la réception d’Alexandre Dumas au Brésil au XIXe siècle, » *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 38, 2011, p. 130-37.
- PASSERO Carlos A., « Los límites de la lengua. Benjamín de Garay y la praxis de la traducción, » *Revista Graphos*, v. 6, n° 1, 2004, p. 95-100.
- PAULA Leon de et Vera COLLAÇO, « Incêndio da alma A Dramaturgia das Radionovelas, » *Urdimento*, v. 1, n° 2, 2013, p 159-67.
- PAULILLO Maria Célia Rua de Almeida, *Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista, 1906-1928*, São Paulo, Annablume, 2002.
- PEIXOTO Afrânio, *Panorama da literatura brasileira*, São Paulo, Companhia editora nacional, 1940.

- PEREIRA Leonardo Affonso de Miranda, *Coelho Netto: um antigo modernista*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2016.
- PIMENTA Eduardo Salles, « O histórico legislativo dos Direitos Autorais no Brasil, » *Rede de Direito Digital, Intelectual & Sociedade*, v. 1, n° 2, 2021, p. 53-81.
- PINA Paulo Simões de Almeida, « Uma história de Saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929, » Dissertation de maîtrise em Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2015.
- PIZZOL Ricardo Dal, « Evolução histórica dos direitos autorais no Brasil: do privilégio conferido pela Lei de 11/08/1827, que criou os cursos jurídicos, à Lei n. 9.610/98, » *Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo*, v. 113, 2018, p. 309-30.
- PORTOLOMEOS Andréa « A crônica de Benjamim Costallat: uma nova ideia de literatura para a ampliação do público leitor por meio de jornais cariocas, nos anos de 1920, » *Scripta*, v. 25, n° 55, 2021, p. 350-80.
- PRADO Antonio Arnoni, *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- ROCCA Marcone Edson de Sousa, *Melodrama, folhetim e teledramaturgia: de Alexandre Dumas a Gilberto Braga, a interseção entre os gêneros*. Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- RODRIGUES João Paulo Coelho de Souza, *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*, » Campinas, UNICAMP, 2001.
- _____, « Da revolução à regeneração: crônicas de Machado de Assis e de Olavo Bilac sobre a Argentina, » *Antíteses*, v. 6, n° 11 (2013): 127-48.
- _____, « Diplomacia cultural y circulación literaria: dos escritores brasileiros en Buenos Aires entre los centenarios » *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, v. 6, n° 11, 2018, p. 74-101.
- _____, « Embaixadas originais: diplomacia, jornalismo e as relações Argentina-Brasil (1888-1935), » *Topoi*, v. 18, n° 36, 2017, p. 537-62.
- ROMERO Sílvio, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.
- ROZEAUX, Sébastien. *La genèse d'un « grand monument national » : littérature et milieu littéraire au Brésil à l'époque impériale (1822-1880)*, Thèse en Histoire contemporaine, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2012.
- _____, « La mobilisation transatlantique des hommes de lettres en faveur de la reconnaissance du droit d'auteur au Brésil, 1851-1898, » *Le Mouvement Social*, v. 258, n° 1, 2017, p. 49-66.
- _____, « Les Letras Pátrias au Brésil, une littérature du blanchiment ? » *Sigila* 45, n° 1, 2020, p. 19-29. <https://doi.org/10.3917/sigila.045.0019>.
- _____, « Les Portugais dans l'Empire du Brésil (1822-1889) : les trajectoires spécifiques des hommes de lettres au sein de la colonie portugaise de Rio de Janeiro, » *Confins*, n° 31, 2017. Disponible sur < <https://journals.openedition.org/confins/12015>> (Accès le 23/10/2022).
- SALVADOR Roberto, *A era do radioteatro: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil*, Rio de Janeiro, Gramma, 2010.

- SANT'ANA Mateus Ribeiro de, « O Brasil de Alexandre Dumas: crítica, recepção e circulação de O Conde de Monte Christo no Jornal do Commercio, » *A MARGem – Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes*, v. 17, nº 1, 2020.
- SANTOS Idelette Muzart-Fonseca dos, « Des histoires de vengeance : transformations et permanence des romans d'Alexandre Dumas dans la littérature de cordel brésilienne, » *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, nº 4, 2000, p. 217-29.
- _____, « O conde de Monte Cristo nos folhetos de cordel: leitura e reescrituras de Alexandre Dumas por poetas populares, » *Estudos Avançados*, v. 14, 2000, p. 205-27.
- SCHAPOCHNIK Nelson, « Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista, » *Varia Historia*, v. 26, nº 44, 2010, p. 591-617.
- SCHWARCZ Lilia Moritz, « Lima Barreto e a escrita de si, » *Estudos Avançados*, v. 33, nº 96, 2019, p. 137-54.
- _____, « Da minha janela vejo o mundo passar: Lima Barreto, o centro e os subúrbios, » *Estudos Avançados*, v. 31, nº 91, 2017, p. 123-42.
- SCHWARZ Roberto, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo, Editora 34, 2012.
- SILVA Ana Carolina Feracin da, *Entre a pena e a espada: literatos e jacobinos nos primeiros anos da República (1889-1895)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- SILVA Ari Denisson da, « O Rio de Janeiro pelos olhos de Lima Barreto: a partir de uma leitura de Triste fim de Policarpo Quaresma, » *Leitura*, v. 1, nº 49, 2012, p. 109-33.
- SILVA, Fábio José da. *O Dandi e o boêmio: João do Rio e Lima Barreto no mundo literário da Primeira República*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- SILVA Lourdes Ana Pereira, *Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares : um estudo de (tele)novela e bumba-meu boi : usos, consumos e recepção*, Thèse en Communication, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- SODRÉ Nelson Werneck, *História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966.
- SOUTO-MAIOR Valéria Andrade, *O florete e a máscara: Josefina Alvares de Azevedo, dramaturga do século XIX*, Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- TELES Gilberto Mendonça, « O mito camoniano. A influência de Camões na cultura brasileira, » *Revista de Letras*, v. 3-4, 1981, p. 44-72.
- TRIZOTTI Patrícia Trindade, *Ao pé da página: o espaço tipográfico do folhetim na imprensa paulistana (1851-1946)*, Thèse en Histoire, Universidade Estadual Paulista, 2016.
- VERÍSSIMO José, *Estudos de literatura brasileira*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1901.
- _____, *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1998.

3.4. Histoire du Brésil

3.4.1. Histoire sociale, politique et économique

- ALENCASTRO Luiz Felipe de, « Proletários e escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872, » *Novos Estudos*, n° 21, 1998, p. 30–56.
- ALENCASTRO Luiz Felipe de et Fernando António NOVAIS (éd.), *História da vida privada no Brasil. 2: Império: a corte e a modernidade nacional*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ASSIS Ellen Fonseca de et Michel Deliberali MARSON, « As origens do financiamento industrial no Brasil (1891-1940): um estudo da Companhia Antarctica Paulista, » *Análise Econômica*, v. 38, n° 77, 2020, p. 227-58.
- BARBOSA Rosana, *Immigration and Xenophobia: Portuguese Immigrants in Early 19th Century Rio de Janeiro*, Lanham, University Press of America, 2009.
- BARBUY Heloísa, *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo, EdUSP, 2006.
- BARMAN Roderick J., *Brazil: The Forging of a Nation, 1798-1852*, Stanford, Stanford university press, 1988.
- _____, *Citizen emperor: Pedro II and the making of Brazil, 1825-91*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- BULCÃO Clovis, *Os Guinle: a história de uma dinastia*, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2015.
- CANO Jefferson. « A política da lusofobia: partidos e identidades políticas no Rio de Janeiro (1848-1849), » *Locus: Revista de História*, v. 13, n° 1, 2007, p. 63-92.
- CANO Wilson. *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. Corpo e alma do Brasil 53. Rio de Janeiro São Paulo, Difel, 1977.
- CARELLI Mario, *Les Italiens de São Paulo: de la réalité à la fiction (1919-1930)*, Thèse en Sociologie, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982.
- CARONE Edgard, *Republica velha: instituicoes e classes sociais*, Sao Paulo, Difusao Europeia do Livro, 1972.
- CARVALHO José Murilo de, *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- _____, *Pontos e bordados: escritos de história e política*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- _____, *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.
- CASTRO Celso, *Os militares e a república: um estudo sobre cultura e ação política*, Rio de Janeiro, J. Zahar, 1995.
- CHALHOUB Sidney, *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- COSTA Emília Viotti da, *Da monarquia a república : momentos decisivos*, São Paulo, UNESP, 2008.
- DEAN Warren, *Industrialização de São Paulo, 1880-1945*, São Paulo, Difel, 1971.

- FERNANDES Florestan, *A Revolução burguesa no Brasil : ensaio de interpretação sociológica*, Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- _____, *Circuito fechado : quatro ensaios sobre o poder institucional*, São Paulo, Hucitec, 1976.
- FRANCO Maria Sylvia de Carvalho, *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo, Instituto de estudos brasileiros, Universidade de São Paulo, 1969.
- FREYRE Gilberto, *Ordem e progresso*, São Paulo, Global, 2004.
- _____, *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, São Paulo, Global Editora, 2006.
- _____, *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*, São Paulo, Global Editora, 2004.
- HANLEY Anne G., *Native Capital: Financial Institutions and Economic Development in Sao Paulo, Brazil, 1850-1920*, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- HOLANDA Sérgio Buarque de. *Racines du Brésil*, traduit par Marlyse M. Meyer, Paris, Gallimard, 1998.
- LEVI, Darrell E., *A família Prado*, São Paulo, Cultura 70, 1977.
- LINHARES Maria Yedda Leite (éd.), *História geral do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Campus, 2000.
- LOVE Joseph LeRoy, *A locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira, 1889-1937*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MALERBA Jurandir, *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 a 1821)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- MARCONDES Renato Leite et Anne G. HANLEY, « Bancos na transição republicana em São Paulo: o financiamento hipotecário (1888-1901), » *Estudos Econômicos*, v. 40, n° 1, 2010, p.. 103-31.
- MATTOS Augusto Oliveira, *Guarda Negra: a Redemptora e o ocaso do Império*, Brasília, Hinterlândia Editorial, 2009.
- MELLO Diogo Lordello de, « Governo e administração municipal: a experiência brasileira, » *Revista de Administração Pública*, v.0 35, n° 2, 2001, p. 79-96.
- MENDES José Sacchetta Ramos, *Laços de sangue: privilégios e intolerância à imigração portuguesa no Brasil (1822-1945)*, Porto, CEPES, 2010.
- _____, « Lei e etnicidade no brasil: entre a lusofobia e o favorecimento jurídico dos portugueses, » *Ciência e Cultura*, v. 61, n° 2, 2009, p. 56-59.
- MOTTA Marly Silva da, « O lugar da cidade do Rio de Janeiro na federação brasileira: uma questão em três momentos, » 2001. Disponible <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6799>> (Accès le 22/07/2020).
- OLIVEIRA Milena Fernandes de, *O mercado do prestígio: consumo, capitalismo e modernidade na São Paulo da "Belle Époque" (1890-1914)*, São Paulo, Alameda, 2014.
- PENA Maria Valéria J. et Elça M. LIMA, « Lutas ilusórias: a mulher na política operária na Primeira República, » dans BARROSO Carmen et Albertina de Oliveira COSTA (éd.), *Mulher, mulheres*, São Paulo, Cortez, 1983.

- PENNA Lincoln de Abreu, *Por que somos Florianistas? Ensaio sobre Florianismo e Jacobinismo*, Rio de Janeiro, E-papers, 2002.7
- PERISSINOTTO Renato M., *Classes dominantes e hegemonia na República Velha*, Campinas, Editora da Unicamp, 1994.
- PESSOA Ana, « De caixeiro a barão: trajetória de um comerciante português no Rio de Janeiro oitocentista » *Fundação Casa Rui Barbosa*, s.d. Disponible sur <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_AnaPessoa_De_caixeiro_a_barao.pdf> (Accès le 20/11/2021)
- POPINIGIS Fabiane, *Proletários de casaca: trabalhadores do comércio carioca (1850-1911)*, Campinas, Editora UNICAMP, 2007.
- PORTA Paula (éd.), *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial*, 3 vols, São Paulo, Paz e Terra, 2004.
- RAMIRO JUNIOR Luiz Carlos, *A questão religiosa: liberalismo e catolicismo na política brasileira do século XIX*, Rio de Janeiro, Editora Jaguatirica, 2021.
- RICCI Maria Lúcia de Souza Rangel, *Guarda-Negra: perfil de uma sociedade em crise*, Campinas, M.L.S.R. Ricci, 1990.
- SALLES Ricardo, *Guerra do Paraguai: escravidão e cidadania na formação do exército*, São Paulo, Paz e Terra, 1990.
- SANTOS Carlos José Ferreira dos, *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza, 1890-1915*, São Paulo, Annablume, 1998.
- SANTOS JÚNIOR João Júlio Gomes dos, « Jacobinismo, antilusitanismo e identidade nacional na República Velha, » *Historiæ*, v. 2, nº 2, 2011, p. 107-22.
- SCHETTINI Cristiana, « Between Rio's Red-Light District and the League of Nations: Immigrants and Sex Work in 1920s Rio de Janeiro, » *International Review of Social History* 62, nº S25 (dezembro de 2017): 105–32.
- SCHWARCZ Lilia Moritz, *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- SILVA Camila Borges da, « Uma perspectiva atlântica: a circulação de mercadorias no Rio de Janeiro após a transferência da Corte portuguesa para o Brasil (1808-1821), » *Navigator*, v. 8, nº 16, 2012, p. 21-34.
- TRINDADE Héliogio, *La Tentation fasciste au Brésil dans les années trente*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1988.
- VALLERY-RADOT René, « Pasteur e Pedro II, » *Revista do IHGB*, v. 106, nº 160, 1930, p. 397-411.

3.4.2. Histoire intellectuelle, nationalité et identités

- ABUD Katia Maria, *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista, o bandeirante*, Cuiabá, EdUFMT, 2019.
- ALONSO Angela, « Arrivistas e decadentes: o debate político-intelectual Brasileiro na primeira década republicana, » *Novos estudos CEBRAP*, nº 85, 2009, p. 131-48.
- _____, *Idées en mouvement: la génération de 1870 dans la crise du Brésil-Empire*. Aix-en-Provence: le Poisson volant, 2017.

- BERTOL Rachel. « Revista Brasileira, dirigida por José Veríssimo - motor de uma geração, » *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 35, nº 103, 2020.
- BORNEMANN Neila Barbosa de Oliveira. *O português brasileiro em Mário de Andrade pelo viés da análise de discurso*, Dissertatiotn de mairtrise em Études du langage, Universidade Federal de Mato Grosso, 2013.
- BORNEMANN Neila Barbosa de Oliveira et Maria Inês Pagliarini COX, « Mário de Andrade e a polêmica em torno da identidade linguística brasileira, » *Polifonia*, v. 20, nº 27, 2013, p. 291-323.
- BREFE Ana Cláudia Fonseca, « História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 10-11, 2003, p. 79-103.
- CARVALHO José Murilo de, *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*, São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- CHIARETTO Marcelo, « O nativismo crítico e germanista de Sílvio Romero, » *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 21, nº 2, 2012, p. 145-60.
- CORDEIRO Celia Carmen, « Os Imigrantes Portugueses Na Belle Époque Carioca e a Redefinicao Da Identidade Nacional, » *Ometeca*, v. 22, 2016, p. 45-64.
- CORDOVA Vitor Sartori et Jane VICTAL, « O território paulistânico: um olhar existencial para além dos mapas antigos, » *Labor e Engenho*, v. 11, nº 3, 2017, p. 263-79.
- DOMÍNGUEZ Daniel Arrieta, « La identidad nacional de los estados brasileño y argentino como construcción literaria a través de las figuras del bandeirante y del gaucho, » *História e Cultura*, v. 3, nº 1, 2014, p 105-19.
- ENDERS Armelle, *Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação dos brasileiros*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2014.
- FAUSTO Boris, *O pensamento nacionalista autoritário: 1920 – 1940*, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- FERNANDES José Ricardo Oriá, *O Brasil contado às crianças: Viriato Corrêa e a literatura escolar para o ensino de História (1934-1961)*, Thèse en Éducation, Universidade de São Paulo, 2009.
- FERREIRA Antonio Celso, *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*, São Paulo, Editora UNESP, 2002.
- FERRETTI Danilo José Zioni, *A construção da paulistanidade: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930)*, Thèse en Histoire, Universidade de São Paulo, 2004.
- GRAHAM Richard, « Construindo uma nação no Brasil do século XIX: visões novas e antigas sobre classe, cultura e estado, » *Diálogos*, v. 5, nº 1, 2001, p. 11-47.
- KRAUSE Ana Helena, « “O gosto pelas coisas intelectuais tedescas”. O pensamento alemão na História da Literatura Brasileira de Sílvio Romero, » *Contingentia*, v. 3, nº 2, 2008.
- LIMA JÚNIOR Carlos et Pedro NERY, « Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 27, 2019.
- LUZ Milton, *A história dos símbolos nacionais : a bandeira, o brasão, o selo, o hino*, Brasília, Senado Federal, 1999.
- MARTINS Wilson, *História da inteligência brasileira*, v. 2, São Paulom T. A. Queiroz, 1992.

- MATTOS Claudia Valladão de, « Da Palavra à Imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 6, nº 1, 1999, p. 123-45.
- MICELI Sergio, *Intelectuais à Brasileira*, São Paulo, Companhia das letras, 2001.
- _____, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945*, São Paulo, Difel, 1979.
- MOLAR Jonathan de Oliveira, « Heróis ou vilões no processo de construção de duas jovens nações? Representações do gaúcho argentino e do caipira brasileiro nos projetos pós-proclamação republicana, » *Territórios e Fronteiras*, v. 4, nº 2, 2011, p. 120-42.
- MORAES Eduardo Jardim de, *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, Rio de Janeiro, Graal, 1978.
- OLIVEIRA Cecilia Helena de Salles, « O Museu Paulista da USP e a memória da Independência, » *Cadernos CEDES*, v. 22, 2002, p. 65-80.
- _____, *Museu paulista: novas leituras*, São Paulo, Museu Paulista/USP, 1995.
- PAIM Antonio, *A filosofia da Escola do Recife*, São Paulo, Convívio, 1981.
- PANTUZZI Tiago Lemes, « O allemanismo em Recife e a primeira recepção de Nietzsche no Brasil, » *Cadernos Nietzsche*, v. 40, nº 1, 2019, p. 160-92.
- PASSOS Gilberto Pinheiro, *A miragem gálica: presença da França na Revista da Sociedade Filomática*, São Paulo Instituto de cooperação interinstitucional, 1991.
- _____, « Revista da sociedade filomática: a França no itinerário da nossa maturidade, » *Travessia*, nº 16-17-18, 1989, p. 67-74.
- PONTES Heloisa, *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____, *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*, São Paulo, EDUSP, 2011.
- RAIMUNDO Silvia Lopes, « A invenção do mito bandeirante: traição e pensamento regionalista na historiografia paulista das décadas de 1920-1930, » *Dissertation de maîtrise en Géographie*, Universidade de São Paulo, 2002.
- _____, « Bandeirantismo e identidade nacional, » *Terra Brasilis*, nº 6, 2004. Disponible sur <<https://journals.openedition.org/terrabrasilis/375>> (Accès le 23/10/2022)
- RICUPERO Bernardo, *O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870)*, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- ROIZ Diogo da Silva, Suzana ARAKAKI et Tânia Regina ZIMMERMANN (éd.), *Os Bandeirantes e a Historiografia Brasileira: questões e debates contemporâneos*, Vitória, Editora Milfontes, 2018.
- SCHNEIDER Alberto Luiz, *Sílvio Romero: herméneuta do Brasil*, São Paulo, Annablume, 2005.
- SOUZA Carolina et Franci MORAES, « Brasil e Portugal: o antagonismo na construção da identidade nacional durante a Primeira República, » *Pauta Geral - Estudos em Jornalismo*, v. 7, nº 1, 2020, p. 1-18.
- SOUZA Ricardo Luiz de, « O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade, » *Politeia*, v. 5, nº 1, 2005, p. 133-51.

VELLOSO Mônica. « A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista, » *Estudos Históricos*, v. 6, nº 11, 1993, p. 89-112.

VENTURA Roberto, *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

3.4.3. Histoire culturelle

ALENCASTRO Luiz Felipe de, « A Semana de Arte Moderna: platinofilia e nacionalização do mercado de trabalho em São Paulo, » dans AMARAL Aracy A. et Regina Teixeira BARROS (éd.), *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação*, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021, p. 19-30.

AMARAL Aracy A., *Tarsila, sua obra e seu tempo*, São Paulo, Editora 34/Edusp, 2003.

ARTUNDO Patricia, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, Edusp, 2004.

BOMENY Helena Maria Bousquet, *Guardiães da razão: modernistas mineiros*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994.

BOSI Ecléa, *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

BRUM Rosemary Fritsch, « Entre presenças e escritos: reverberações da viagem de Marinetti em 1926 na América Latina, » *Estudos Ibero-Americanos*, v. 38, 2012.

CARVALHO Bruno, *Porous City: A Cultural History of Rio de Janeiro*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

CARVALHO José Murilo de, « Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro, » dans FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (éd.), *Sobre o pré-modernismo*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

CARVALHO Vânia Carneiro de, *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920*, São Paulo, EDUSP, 2008.

CASTRO Ruy, « A Semana de 22 arrombou uma porta aberta', diz Ruy Castro. Entrevista de Ubiratan Brasil, » *O Estado de São Paulo*, 30 de dezembro de 2021. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,a-semana-de-22-arrombou-uma-porta-aberta-diz-ruy-castro,70003937406>.

_____. *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COELHO Frederico Oliveira, *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de arte moderna de 1922*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2012.

COMPAGNON Olivier, *L'adieu à l'Europe: l'Amérique latine et la Grande Guerre: Argentine et Brésil, 1914-1939*, Paris, Fayard, 2013.

_____. « Le modernisme brésilien est-il un enfant des tranchées ? » dans DUMONT Juliette, Anaïs FLECHET et Mônica Pimenta VELLOSO (éd.), *Histoire culturelle du Brésil : XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2019, p 61-80.

CORRÊA Lays Matias Mazoti, *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*, Thèse en Sciences Sociales, Universidade Estadual Paulista, 2017.

- CUNHA Maria Clementina Pereira, *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- FARIA Maria Alice de Oliveira, « Os modernistas e o futurismo, » *Revista de Letras*, v. 24, 1984, p. 25-35.
- FERREIRA Felipe, « Do estruído aos passeios, » *Revista Cidades*, v. 8, nº 13, 2011, p. 105-21.
 _____, *Inventando Carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.
- GOMES Angela Maria de Castro, *Essa gente do Rio: modernismo e nacionalismo*, Rio de Janeiro, FGV, 1999.
- HARDMAN Francisco Foot, « Antigos modernistas, » dans NOVAES Adauto (éd.), *Tempo e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- LAFETÁ João Luíz, *1930, a crítica e o modernismo*, São Paulo, Duas cidades, 1974.
- LESSA Luiz Carlos da Silva, *O Modernismo brasileiro e a língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1966.
- LOTITO Marcia Padilha, *A cidade como espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*, São Paulo, Annablume, 2001.
- MAGALHÃES Valéria Barbosa de, « Imigração em São Paulo e a memória das canções italianas, » *Cadernos CERU*, v. 23, nº 2, 2012, p. 127-40.
- MORAES Julio Lucchesi, *São Paulo: capital artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2014.
 _____, *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*, Thèse en Histoire économique, Universidade de São Paulo, 2014.
- NEEDELL Jeffrey D., *A Tropical "Belle Époque": Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Cambridge, Cambridge university press, 1987.
- OLIVEIRA Lucia Lippi, « Do Caipira Picando Fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio, » *Revista USP*, nº 59, 2003, p. 232-57.
- PEREIRA Leonardo Affonso de Miranda, *O Carnaval das Letras*, Campinas, Editora da Unicamp, 2004.
- RESENDE Beatriz, « Brazilian Modernism: The Canonised Revolution, » dans SCHELLING Vivian (éd.), *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*, organizado por Vivian Schelling, New York, Verso, 2000, p. 199-216.
- SANTOS Myrian Sepúlveda dos, « Do estruído às escolas de samba: a ocupação do espaço das ruas pelo carnaval carioca, » dans MARTINS Ismênia de Lima, Rodrigo Patto Sá MOTTA et Zilda Gricoli IOKOI (éd.), *História e cidadania. XIX Simpósio Nacional da ANPUH*, v. 2, São Paulo, Humanitas, 1998, p. 369-82.
- SEVCENKO Nicolau, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1995.
 _____, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SIMIONI Ana Paula Cavalcanti, « Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação, » *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, nº 2, 2013.

- SIMSON Olga Rodrigues de Moraes Von, *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano 1914-1988*. Campinas Editora da Unicamp, 2007.
- VICTAL Jane et Vitor Sartori CORDOVA, « Territorialidades Caipiras: o ser e a identidade do lugar, » *ILUMINURAS*, v. 17, n° 4, 2016.
- WILLIAMS Raymond, *The Long Revolution*, Hardmondsworth, Penguin books, 1965.

3.4.4. Architecture et urbanisme

- ABREU Mauricio de Almeida, *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, IPLANRIO, 1988.
- AZEVEDO André Nunes de, « A dimensão da ideia de civilização no contexto da reforma urbana de Pereira Passos, » *Revista Aedos*, v. 9, n° 20, 2017, p. 383-400.
- _____, *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2017.
- BENCHIMOL Jaime L, *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*, Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1990.
- CAMPOS Candido Malta, « Construção e desconstrução do centro paulistano, » *Ciência e Cultura* 56, n° 2 (abril de 2004): 33–37.
- _____. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- CAMPOS Eudes, « A cidade de São Paulo e a era dos melhoramentos materiais: Obras públicas e arquitetura vistas por meio de fotografias de autoria de Militão Augusto de Azevedo, datadas do período 1862-1863, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 15, n° 1, 2007, p. 101-14.
- _____, *Arquitetura Paulistana Sob o Império: Aspectos Da Formação Da Cultura Burguesa Em São Paulo*. Thèse em Architecture, Universidade de São Paulo, 1997.
- _____, « Nos caminhos da Luz, antigos palacetes da elite paulistana, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 13, n° 1, 2005, p. 11-57.
- _____, « O capitão Antônio Bernardo Quartim ou o ABC da Engenharia, » *Informativo Arquivo Histórico Municipal* 5, n° 25–26 (2009). Disponible sur <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info25-26/i-estudos.htm#nota52>> (Accès le 20/02/2020).
- CARVALHO Maria Cristina Wolff de, *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Edusp, 1999.
- COSTA Luiz Augusto Maia, *O ideário urbano paulista na virada do século: o engenheiro Theodoro Sampaio e as questões territoriais e urbanas modernas (1886-1903)*, São Carlos, RiMa Editora, 2003.
- D'ELBOUX Roseli, « Joseph-Antoine Bouvard in São Paulo, 1911: Antecedent Events and Repercussions, » *International Journal of New Technology and Research*, v. 2, n° 5, 2016, p. 56-60.
- FALBEL Anat, « Immigrant Architects in Brazil: Old and New Tools for a Historiographical Discussion, » *Les Cahiers de La Recherche Architecturale Urbaine et Paysagère*, n° 2, 2018. Disponible sur <<https://journals.openedition.org/craup/479>> (Accès le 17/10/2022)

- FERNANDES José Manuel et Maria Lúcia Bressan PINHEIRO (éd.), *Portugal, Brasil, África: urbanismo e arquitetura: do ecletismo ao modernismo*, Lisboa/São Paulo, Casal de Cambra/Caleidoscópio, 2013.
- FICHER Sylvia, *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*, São Paulo, Edusp, 2005.
- FONSECA Juliana de Souza, *Capitalidade e civilização na reforma urbana de Pereira Passos (1903-1906)*, Dissertation de maîtrise em Histoire politique, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- FRIDMAN Fania, « Uma cidade nova no Rio de Janeiro, » *Acervo*, v. 22, n° 1, 2011, p. 139-52.
- HOMEM Maria Cecília Naclério, « Carlos Ekman, um inovador na arquitetura paulista, » dans *Vila Penteado: 100 anos*, São Paulo, FAUUSP, 2002.
- KÜHL Beatriz Mugayar, *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*, Cotia, Ateliê Editorial, 1998.
- LANÇA Juliana Fernandes, *Capitais e formação acadêmico-profissional dos egressos da Escola Politécnica de São Paulo (1899 a 1905)*, Dissertation de maîtrise em Éducation, Universidade de São Paulo, 2018.
- LEMONS Carlos Alberto Cerqueira, *Alvenaria burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*, São Paulo, Nobel, 1985.
- _____, *Ramos de Azevedo e seu escritório*, São Paulo, Pini Editora, 1993.
- _____, « Transformações do espaço habitacional ocorridas na arquitetura brasileira do século XIX, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 1, n° 1, 1993, p. 95-106.
- LESSA Elissa., « O jardim, o coreto e a banda de música: diálogos entre cultura e natureza », PIRES Helena, Ana Francisca AZEVEDO et Miguel Sopas BANDEIRA (éd.), *Jardins - Jardineiros – Jardinagem*, Braga: CECS, 2014.
- MATOS Odilon Nogueira de, « A cidade de São Paulo no século XIX, » *Revista de História*, v. 10, n° 21-22, 1955, p. 89–125.
- MEYER Regina Maria Prosperi, *Metrópole e urbanismo: São Paulo anos 50*, Thèse en Aménagement du territoire, 1991.
- MINODA Thais Klarge, *Artefatos no Jardim da Luz: usos e funções sociais (1870-1930)*, Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2017.
- MORSE Richard McGee, *From Community to Metropolis: a Biography of São Paulo, Brazil*, Gainesville, University of Florida press, 1958.
- NASCIMENTO Ana Paula, « Produtos, fornecedores e artesãos em obras do Escritório Técnico Samuel das Neves: 1909-1920, » *Revista CPC*, n° 23, 2017, p. 114-48.
- NUNES Silvio Gabriel Serra, « O município na história das constituições do Brasil de 1824 a 1988, » *Cadernos Jurídicos*, n° 52, 2019, p. 153-68.
- OHTAKE Ricardo et Carlos DIAS, *Jardim da Luz: um museu a céu aberto*, São Paulo, Edições SESCSP, 2011.

- OLIVEIRA Maria Luiza Ferreira de, « O registro dos limites da cidade: imagens da várzea do Carmo no século XIX, » *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 6-7, nº 1, 1999, p. 37-59.
- PAULA Eurípedes Simões de, « A segunda fundação de São Paulo. Da pequena cidade à grande metrópole de hoje, » *Revista de História*, v. 8, nº 17, 1954, p. 167-79.
- PEIXOTO-MEHRTENS Cristina, *Urban Space and National Identity in Early Twentieth Century Sao Paulo, Brazil: Crafting Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- PISANI Maria Augusta Justi, « Taipas: a arquitetura de terra, » *Sinergia*, v. 5, nº 1, 2004, p. 9-15.
- REIS FILHO Nestor Goulart, *São Paulo vila, cidade, metrópole*, São Paulo, Brésil, Prefeitura de São Paulo, 2004.
- RIBEIRO Rafael Winter, « Rio de Janeiro e a Avenida Beira Mar: desejo de paisagem e cidade balneário nas primeiras décadas do século XX, » *Confins. Revue franco-brésilienne de géographie*, nº 39, 2019.
- RIBEIRO Vanessa Costa, *Várzea do Carmo a Parque Dom Pedro II: de atributo natural e artefato - Décadas de 1890 a 1950*, Dissertation de maîtrise em Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2012.
- ROMERO José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.
- SALDANHA Daniela Costa Dornfeld, *Vila Penteados: estudo e análise iconográfica de seus desenhos ornamentais*. Dissertation de maîtrise em Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2017.
- SANTOS Fabrício Forganés et Nilson GHIRARDELLO, « A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e o espaço urbano negro na cidade de São Paulo pós-abolição, » *Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades*, v. 7, nº 53, 2019, p. 109-24.
- SANTOS Regina Helena Vieira, *Rua São João: o boulevard paulistano da Primeira República (1889-1930)*, Thèse em Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2017.
- SEGAWA Hugo M., *Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*, Cotia, Ateliê Editorial, 2000.
- SIMÕES JÚNIOR José Geraldo, *Anhangabaú: história e urbanismo*, São Paulo, Editora SENAC São Paulo /Imprensa Oficial, 2003.
- SOUSA Diógenes Rodrigues de, *Cidade e Cerveja Companhia Antarctica Paulista e Urbanização Em São Paulo*. Dissertation de maîtrise en Architecture et Urbanisme, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.
- SOUSA Diógenes Rodrigues de, *Cidade e cerveja Companhia Antarctica Paulista e urbanização em São Paulo*, Dissertation de maîtrise en Architecture et Urbanisme, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017.
- TENÓRIO Guilherme Mendes et Cesar Augusto Miranda GUEDES, « A Dupla face da cidade: o Rio de Janeiro nas crônicas do início do século XX, » dans *XVII ENANPUR*, 2017. Disponible sur <http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessos_Tematicas/ST%207/ST%207.9/ST%207.908.pdf> (accès le 20/02/2020)

WITTER José Sebastião te Heloísa BARBUY (éd.), *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga: história de um edifício centenário e de sua recuperação*, São Paulo, CIESP, 1997.

3.4.5. Arts

BARROS Orlando de, *O pai do futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*, Rio de Janeiro, Editora E-papers, 2010.

COLI Jorge. « A violência e o caipira, » *Estudos Históricos*, v. 2, n° 30, 2002, p. 23-31.

PITTA Fernanda Mendonça., *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, Thèse en Arts visuels, Universidade de São Paulo, 2013.

SCHWARCZ Lilia Moritz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SCHWARTZ Jorge, « Marinetti au Brésil en 1926, » *Ligeia*, v. 109-112, n° 2, p. 179-88.

SILVA Frederico, *A Coleção Artur Azevedo*, São Luís, Instituto Geia, 2014.

TIRAPELI Percival et Adone AGNOLIN, *Arte sacra colonial: barroco memória viva*, Rio de Janeiro, Ouro Sobre Azul, 2005.

3.4.6. Relations internationales et contexte international

ALEIXO José Carlos Brandi, « Simón Bolívar e o Brasil, » *Revista de Ciência Política*, v. 26, n° 3, 1983, p. 29-35.

BARNABÉ Israel Roberto, « A América Do Sul pelo Barão do Rio Branco: uma análise sobre o Pacto ABC, » *Cuadernos Sobre Relaciones Internacionales, Regionalismo y Desarrollo*, v. 9, n° 17, 2014, p. 65-78.

BULMER-THOMAS Victor, *Britain and Latin America: A Changing Relationship*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CANDEAS Alessandro Warley, *A integração Brasil-Argentina: história de uma ideia na “visão do outro”*, Brasília, FUNAG, 2010.

_____, « Relações Brasil-Argentina: uma análise dos avanços e recuos, » *Revista Brasileira de Política Internacional*, v. 48, n° 1, 2005, p. 178-213.

DORATIOTO Francisco, *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

DUMONT Juliette, « Le Brésil au prisme de sa diplomatie culturelle (1920-1945), » dans DUMONT Juliette, Anaïs FLECHET et Mônica Pimenta VELLOSO (éd.), *Histoire culturelle du Brésil : XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2019, p 291-315.

EICHNER Elisa Felber, Gabriela Dorneles Ferreira da COSTA, Priscila Gonçalves SCHELP et Thales Crescencio Wisinski MACHADO, « O Pacto ABC de 1915 e suas Implicações para a Política Externa Brasileira para o Cone Sul, » *Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional*, v. 9, n° 16, 2016, p. 25-39

FABRIZ Larissa Milanezi, *Veículo de sonhos e ilusões: a Revista Americana e a circulação de representações de pan-americanismo (1909-1919)*, Thèse em Histoire, Universidade Federal do Espírito Santo, 2018.

- FAUSTO Boris et Fernando DEVOTO, *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada, 1850-2002*, São Paulo, Editora 34, 2004.
- FLECHET Anaïs, « Les partitions de l'identité. La diplomatie musicale brésilienne au XX^e siècle, » dans Juliette DUMONT, Anaïs FLECHET et Mônica Pimenta VELLOSO (éd.), *Histoire culturelle du Brésil : XIXe-XXIe siècles*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 2019, p. 317-51.
- FREDRIGO Fabiana de Souza, « O Brasil no epistolário de Simon Bolívar: Uma análise sobre o desconhecimento entre as Américas, » *História Revista*, v. 8, n° 1-2, 2003, p. 89-115.
- LEITE Alfredo Carlos Teixeira, *O tráfico negreiro e a diplomacia britânica*, Caxias do Sul, EDUCS, 1998.
- MENEZES Alfredo da Mota, *Guerra do Paraguai: como construímos o conflito*, São Paulo, Contexto, 1998.
- MILLER Rory, *Britain and Latin America in the 19th and 20th Centuries*, London, Routledge, 2014.
- MULHERN Joseph Martin. *After 1833: British Entanglement with Brazilian Slavery*, Thèse en Histoire, Durham University, 2018.
- NEWCOMB Robert Patrick, « Dois povos irmãos : a comunidade imaginada luso-brasileira na última década do século XIX, » *Letterature d'America*, v. 37, n° 165, 2017, p. 23-39.
- PRADO Maria Ligia Coelho, « O Brasil e a distante América do Sul, » *Revista de História*, n° 145, 2001, p. 127-49.
- RODRIGUES José Honorio, *Brazil and Africa*, Berkeley, University of California Press, 1965.
- ROZEAUX Sébastien, *Préhistoire de la lusophonie: les relations culturelles luso-brésiliennes au XIXe siècle*, Aix-en-Provence, le Poisson volant, 2019.

3.5. Histoire du théâtre

3.5.1. Histoire universelle du théâtre

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris: B. Grasset, 1978.
 _____ (éd.), *Le théâtre français du XXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Éditions Avant-scène théâtre, 2011.
- ASTON Elaine, *Sarah Bernhardt: a French actress on the English stage*, Oxford, Berg, 1989.
- AUTHIER Catherine. « La naissance de la star féminine sous le Second Empire, » dans YON Jean-Claude (éd.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 270-81.
- BALME Christopher B., *The globalization of theatre 1870-1930: the theatrical networks of Maurice E. Bandmann*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- BARA Olivier, « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIXe siècle ? » *Romantisme*, v. 163, n° 1, 2014, p. 41-52.
- BARA Olivier et Jean-Claude YON (éd.), *Eugène Scribe : un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- BARBON Michele Cristina Voltarelli, *Caminhos do melodrama em Portugal*, Thèse em Lettres, Universidade Estadual Paulista, 2011.

- BASTIDA Rebeca Sanmartín, « Una Relectura Estética Del Drama Histórico de Echegaray, » *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 80, n° 2, 2003, p. 183-208.
- BOURBONNAUD David, « André Antoine, diffuseur et traducteur ? » *Protée*, v. 30, n° 1, 2002, p. 15-27.
- BRUNET Brigitte, *Le théâtre de boulevard*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BURY Mariane et Hélène LAPLACE-CLAVERIE (éd.), *Le miel et le fiel: la critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.
- CALLET-BIANCO Anne-Marie et Sylvain LEDDA, *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
- CARLSON Marvin, « The development of the American theatre program, » dans ENGLE Ron et Tice L. Miller (éd), *The American Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p, 101-14.
- CASACUBERTA Margarida, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelone, Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- CETRANGOLO Annibale Enrico, *Ópera e identidad en el encuentro migratorio: el melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, Thèse en Musicologie, Universidad de Valladolid, 2010.
- CHALAYE Sylvie, *Du noir au nègre : l'image du noir au théâtre : de Marguerite de Navarre à Jean Genet (1550-1960)*, Paris. Harmattan, 1998.
- CHAMBURE Lore de, « Sudermann Hermann (1857-1928), » *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hermann-sudermann>> (Accès le 31/05/2022)
- CHRISTOPHE Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008.
- CORBIERE Lætitia, *Du concert au show business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, Thèse en Histoire moderne et contemporaine, Université de Lille, 2018.
- _____, « Les Strakosch, les Marezek et les Grau : imprésarios moraves à New York, » *Transatlantic Cultures*, 2019. Disponible sur <<https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/les-strakosch-les-marezek-et-les-grau-impresarios-moraves-a-new-york#>> (Accès le 16/10/2022).
- COSTA Maria Emília dos Ramos, *A vivência teatral entre 1771 e 1860. o que nos dizem as leis*, Mémoire de maîtrise en Études théâtrales, Universidade de Lisboa, 2014.
- DANGER Pierre, *Émile Augier ou Le théâtre de l'ambiguïté : éléments pour une archéologie morale de la bourgeoisie sous le Second Empire*, Paris, l'Harmattan, 1998.
- DAVID Gilbert, « Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre, » *L'Annuaire théâtral*, n° 34, 2010, p. 96-111.
- _____, *Théâtres au programme: panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XXe siècle*. Catalogue d'exposition (23 novembre 2001 - 2 février 2002). Montréal, CÉTUQ, 2001.
- DE NIGRIS Maria Teresa, Gloria LUDOVISI et Matteo PAOLETTI (éd.), *La Società teatrale internazionale, 1908-1931: archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella, 2016.

- DEGLI ESPOSTI Paola, « Les acteurs en tournée Les ‘voyages artistiques’ dans la seconde moitié du XIXe siècle, » *Cahiers de littérature française*, n° 19, 2020, p. 73-82.
- DOMINGUES Petrônio. « A “Vênus negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica, » *Estudos Históricos*, v. 23, 2010, p. 95-124.
- FERREIRA Laurinda Maria Mengas Ferreira, *À luz da estrela: o Teatro da Natureza no Jardim da Estrela, 1911*. Mémoire de Master em Études de théâtre, Universidade de Lisboa, 2014.
- FERREIRA Licínia Rodrigues, « Voyages d’acteurs portugais a Paris, ». *Synergies Portugal*, n° 6, p. 2018, p. 77-94.
- FERRY Ariane et Sylvie HUMBERT-MOUGIN, « Théâtre », dans CHEVREL Yves, Lieven D’HULST et Christine LOMBEZ (éd.), *Histoire des traductions en langue française*, v. 3, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 446–535.
- FILIPPI Florence, Sara HARVEY et Sophie MARCHAND (éd.), *Le sacre de l’acteur: émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Malakoff, Armand Colin, 2017.
- FIX Florence, *Le mélodrame, la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011.
- _____, *L’histoire au théâtre : 1870-1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- FRASER Corille, *Come to dazzle: Sarah Bernhardt’s Australian tour*, Sydney, Currency Press, 1998.
- GANDRA Jane Adriane, *Pinheiro Chagas, um escritor olvidado*, Thèse en Lettres, Universidade de São Paulo, 2012.
- GENGEMBRE Gérard, *Le théâtre français au 19e siècle, 1789-1900*, Paris, A. Colin, 1999.
- GIACOMETTI Diana, *La figura dell’impresario musicale. Walter Mocchi e la costruzione di un’industria operistica fra Italia e Sud America*, Tesi di laurea, Università Ca’Foscari Venezia, 2013.
- GIES David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- GOETSCHEL Pascale, *La « crise du théâtre »: une histoire de controverses, de goûts et de représentations (milieu XVIIIe siècle-fin des années 1930)*, Mémoire d’HDR, Université Paris 1, 2016.
- _____, *Une autre histoire du théâtre: discours de crise et pratiques spectaculaires. France, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2020.
- GOETSCHEL Pascale et Jean-Claude YON (éd.), *Au théâtre ! : la sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.
- GUERIN Jeanyves, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- HAND Richard J. et Michael WILSON, *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. Performance Studies. Exeter: University of Exeter, 2002.
- HARBECK James, « A case study in the pragmatics of American theatrical programs, » *Semiotica*, v. 118, n° 3–4, 1998, p. 215-38.
- HASHEM Hanan, *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou : dramaturgie du savoir-vivre sous le Second Empire*, Paris, l’Harmattan, 2015.

- HASLE Laurène, *La Direction d'Adolphe Lemoine-Montigny au Théâtre du Gymnase de 1844 à 1880*, Thèse en Histoire moderne et contemporaine, Université Paris sciences et lettres/EPHE, 2020.
- HATHORN Ramon, *Our lady of the snows: Sarah Bernhardt in Canada*, New York, P. Lang, 1996.
- HOMRIGHOUS Mary, *The Grand Guignol*, Thèse en Théâtre, Northwestern University, 1963.
- JANSSENS Christian, « Henry Kistemaekers, un “auteur comercial” dans le théâtre et le cinéma français, de la Belle Époque aux années 1930, » *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 49, 2016, p. 113-32.
- KLEIN Teodoro, *Una Historia de luchas: la Asociacion argentina de actores*, Buenos Aires, Asociacion argentina de actores, 1988.
- LEROY Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, l'Harmattan, 1990.
- LEVY Leo B., *Versions of Melodrama, a Study of the Fiction and Drama of Henry James, 1865-1897*, Berkeley, University of California press, 1957.
- LIEBER Gérard, « Gaston Baty et la mise en scène, » dans BATY Gaston, *Le Metteur en scène*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2004, p. 39-55.
- _____, *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d'évasion*, Thèse en Théâtre, Université Paris 10, 1987.
- LIMA Françoise Joselyne Vanhulle, *A Morgadinha de Valflor: a esperança de um sonho. Para uma leitura comparativa do drama de Pinheiro Chagas*, Dissertation de maîtrise en Littérature, Universidade do Algarve, 2006.
- LIOURE Michel, *Le Drame : de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte et Florence MARCH (éd.), *Les théâtres anglais et français, XVIe-XVIIIe siècle: contacts, circulation, influences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2014.
- _____, « L'“Europe française”, une domination culturelle ? Kaunitz et le théâtre français à Vienne au XVIIIe siècle, » *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v. 67, n° 3, 2012, p. 717-51.
- MARKS Patricia, *Sarah Bernhardt's first American theatrical tour, 1880-1881*, Jefferson, McFarland & Co, 2003.
- MENET-GENTY Janine, « Le tournées europeee delle compagne teatrali italiane tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, » dans FRIED Ilona et Arianna CARTA (éd.), *Le esperienze e le correnti culturali europeee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE, 2003, p. 71-83.
- MOISAND Jeanne, *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.
- MOLER Lara Biasoli, *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*, Thèse em Langue et Littérature français, Universidade de São Paulo, 2006.

- OLIVEIRA Caio Fernando de, *Literatura e história na peça D. Afonso VI de D. João da Câmara*, Dissertation de maîtrise em Littérature portugais, Universidade de São Paulo, 2011.
- PAOLETTI Matteo, *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- PIERRON Agnès, « Préface » dans *Le grand guignol: théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995.
- PRESTON Katherine K., *Opera on the road: traveling opera troupes in the United States, 1825-60*, Urbana, University of Illinois Press, 1993.
- PROUST Serge, « Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre, » *Sociologie du Travail*, v. 43, n° 4, 2001, p. 471-89.
- RAIMUNDO Luís, « Para uma leitura dramatúrgica e estilística de Serrana de Alfredo Keil, » *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 10, 2010, p. 227-74.
- REBELLO Luiz Francisco, « Eça no teatro, o teatro em Eça, » *Sinais de Cena*, n° 11, 2009, p. 121-30.
- . *O essencial sobre D. João da Câmara*. Coleção essencial 80. Lisboa: Imprensa Nacional, 2006.
- RÍOS-FONT Wadda C., *Rewriting melodrama: the hidden paradigm in modern Spanish theatre*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997.
- RODRIGUES Andréa Alves, *O imigrante italiano no sainete argentino da primeira metade do século XX – Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión*, Dissertation de maîtrise en Langue et Littérature espagnole et hispanique, Universidade de São Paulo, 2019.
- ROSSELLI John, « The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires, » *Past & Present*, n° 127, 1990, p. 155-82.
- SIMONCINI Francesca, « La consécration d'Adelaide Ristori aux États-Unis, entre tradition et modernité (1866-1868), » *Cahiers de littérature française*, n° 19, 2020, p. 83-100.
- SORBA Carlotta, *Il melodramma della nazione: politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Bari, GLF Laterza, 2015.
- , *Teatri: l'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.
- THOMASSEAU Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- , *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009.
- VAZ José Fernando Oliveira, *Teatro em Avintes. O Grupo Mérito Dramático Avintense e o Grupo Dramático dos Plebeus Avintenses (1910-1974)*, Dissertation de maîtrise en Histoire contemporaine, Universidade do Porto, 2011.
- YON Jean-Claude, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, A.-G. Nizet, 2000.
- (éd.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008.
- (éd.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

_____, *Une histoire du théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

3.5.2. Histoire du théâtre brésilien

AGUIAR Mariana de Araújo, *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

ALMEIDA Bianca de Cássia, *O Teatro moderno no começo do século XX no Brasil: Roberto Gomes, texto e cena*, São Paulo, Dialética, 2022.

ALMEIDA Vinicius Soares de, *A Caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesario Motta Jr.* Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2011.

ANDRADE Elza, « Escola de Teatro Martins Pena (1908-2008) – 100 anos de lutas e vitórias, » *O Percevejo*, v. 1, n° 2, 2014. Disponible sur <<http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/534>> (Accès le 10/10/2020).

ANTUNES Delson dos Santos, *O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro 1925-1944*, Dissertation de maîtrise en Théâtre, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

AQUINO Ricardo Bigi de et Sheila D. MALUF (éd.), *Dramaturgia e teatro*, Maceió, UFAL, 2004.

ARAÚJO Gessé Almeida, *Plínio Marcos e a poética da rebeldia: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro*, Thèse en Arts scéniques, Universidade Federal da Bahia, 2017.

ARÊAS Vilma Sant'Anna, *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

AZEVEDO Elizabeth Ribeiro, *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*, São Paulo, Annablume, 2000.

_____, « Conservatório Dramático e Musical de São Paulo A Primeira Escola de Teatro Do Brasil, » *Luso-Brazilian Review*, v. 45, n° 2, 2008, p. 68-83.

_____, « A dramaturgia paulistana e a Companhia Sebastião Arruda (1916-1928), » dans PARANHOS Kátia Rodrigues (éd.), *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora da ordem*, Campinas, Mercado de Letras, 2012, p. 43-60.

_____, « Um Shakespeare Ítalo-paulista, » *Pitágoras 500*, v. 7, n° 7, 2014, p. 21-41.

BARROS Orlando de, *Corações De Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927)*, Rio de Janeiro, Livre Expressão, 2005.

BENEVIDES José Lucas Góes et Bruno Flávio Lontra FAGUNDES, « O paternalismo escravista em perspectiva na literatura: contrapontos entre o Demônio Familiar e Úrsula, » *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 4, n° 2, 2018, p. 107-26.

BERNARDES Maria Elena. *O estandarte glorioso da cidade: Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*, Thèse en Histoire sociale, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

- BESSA Virgínia de Almeida, *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*, Thèse em Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2012.
- _____, « A política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930, » *Revista de História*, v. 179, 2020.
- _____, « Imigração italiana e indústria operetística entre Europa e América do Sul : o caso de São Paulo (1914-1934), » dans RODRIGUEZ Victoria Eli, Javier Marín LÓPEZ et Belén Vega PICHACO (éd.), *En, Desde y Hacia las Américas: Músicas y Migraciones Transoceánicas*, Madrid, Dykinson, 2021, p. 605-20.
- _____, « Uma Babel nos palcos : teatro musicado na cidade de São Paulo (1914-1934), » dans MORAES José Geraldo Vinci de (éd.), *Cidade (dis)sonante. Culturas sonoras em São Paulo (século XIX et XX)*, São Paulo, Intermeios, 2022, p. 271-308.
- BONONI José Gustavo. « A ribalta paulistana no início do século XX: indícios imagéticos de uma ruptura gradativa, » *Mneme - Revista de Humanidades*, v. 13, n° 31, 2012.
- BRAGA Cláudia, *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- BRANDÃO Tania, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____, *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, São Paulo, Perspectiva, 2009.
- BRITO Deise Santos de, *Casamento de preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*. Thèse en Arts, Universidade Estadual Paulista, 2019.
- BUSETTO Cássio Gustavo. « O nacionalismo em Onde canta o sabiá, de Gastão Tojeiro, » *Revista Letras*, v. 60, 2003, p. 207-21.
- CACCIAGLIA Mario, *Pequena história do teatro no Brasil*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1986.
- CAFEZEIRO Edwaldo et Carmem GADELHA, *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/FUNARTE, 1996.
- CAMARGO Angélica Ricci, *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2013.
- _____, « Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX, » *Baleia na Rede*, v. 1, n° 9, 2012, p. 34-51.
- _____, « O teatro em discussão: os primeiros Congressos Brasileiros de Teatro (1951 e 1953), » dans *Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*, Santos, 2014. Disponible sur <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399121514_ARQUIVO_ANPUHSP14.pdf> (Accès le 20/01/2020)
- _____, *Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)*. Thèse em Histoire sociale, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.
- CARVALHO Danielle Crepaldi, *Arte em tempos de "chirinola": a proposta de renovação teatral de Coelho Netto (1897-1898)*, Dissertation de maîtrise em Lettres, Unicamp, 2009.

- CAVALCANTE Vanessa Matheus, *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Fundação Getúlio Vargas, 2012.
- CHIARADIA Filomena, « Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na companhia do Teatro São José, » *Sala Preta*, v. 3, 2003, p. 153-63.
- CLARK Fred, « Relações impermanentes: Texto e espectador no teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, » *Travessia*, nº 28, 1994, p. 105-23.
- COPATI Guilherme et Lorena Alves GORITO, « A última encarnação do Fausto: teatro modernista brasileiro em diálogo com os cânones europeus, » *Revista Espaço Acadêmico*, v. 18, nº 205, 2018, p. 96–105.
- COSTA Amanda Ioost da, « O surgimento do teatro nacional: Martins Pena ilumina Molière nos palcos do século XIX, » *ITINERÁRIOS*, nº 31, 2010, p. 103–11.
- COSTA Rodrigo de Freitas. « Luigi Pirandello no Brasil: significados teatrais e sociais por meio do diálogo entre arte e sociedade, » *Fênix*, v. 11, nº 2, 2014.
- COSTA-LIMA NETO Luiz « O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX, » *OPUS* 14, nº 2 (2008): 37–71.
- _____, « Teatro, tráfico negreiro e política no Rio de Janeiro imperial (1845-1858): os casos de Luiz Carlos Martins Penna e José Bernardino de Sá, » *ArtCultura*, v. 19, nº 34, 2017, p. 107-24.
- _____, *Music, Theater, and Society in the Comedies of Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): Amidst the Lundu, the Aria, and the Alleluia*, Lanham, Lexington Books, 2017.
- _____, *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*, Thèse em Musique, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- CRUZADO Alfonso Ricardo, *Percursos e percalços de um gênero dramático popular: o sainete no Brasil e na Argentina como gênero dissidente*, Thèse en Littérature comparée, Universidade Federal Fluminense, 2022.
- CURY José João, *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*, São Paulo, Annablume, 2003.
- DIAS Rodrigo César, « Polêmica, promoção e retroalimentação: o Mandarim, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, e sua repercussão na imprensa, » *Letras Escreve*, v. 8, nº 1, 2018, p. 419-36.
- DÓRIA Gustavo, *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DOUXAMI Christine, *Le théâtre noir brésilien : un processus militant d’affirmation de l’identité afro-brésilienne*, Paris, l’Harmattan, 2015.
- FABRIS Mariarosaria et Annateresa FABRIS, « Presença de Pirandello no Brasil, » dans GUINSBURG Jacó (éd.), *Pirandello: do teatro no teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 385-405.
- FARIA João Roberto, « A dramaturgia abolicionista de Artur Azevedo, » *Estudos Avançados* 35, nº 103 (2021): 27–52. <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2021.35103.002>.
- _____, « A recepção de Zola e do naturalismo nos palcos brasileiros, » *Estudos Avançados*, nº 4, 1998, p 29-41.

- _____, « André Antoine no Brasil: a polêmica com Artur Azevedo, » *Sala Preta*, v. 1, 2001, p. 223-33.
- _____, « Notas sobre o naturalismo teatral no Brasil, » *Luso-Brazilian Review*, v, 35, nº 2, 1998, p. 19-35.
- _____, « O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira, » *Sala Preta* 10 (2010): 9–25.
- _____, *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*, São Paulo, Edusp, 1993.
- _____, « Teatro e abolição: A cabana do pai Tomás nos palcos brasileiros, » *Teresa*, nº 20, 2020, p. 377-411.
- _____, « Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro, » *Sala Preta*, v. 19, nº 1, 2019, p. 18-46.
- _____, « Teatro romântico e escravidão, » *Teresa*, nº 12–13, 2013, p. 94-111.
- FARIA João Roberto et Jacó GUINSBURG (éd.), *História do teatro brasileiro*, 2 vols., São Paulo, Edições SESC-SP/Perspectiva, 2012.
- FERNANDES Silvia, « Nota sobre Victorino, » *Sala Preta*, nº 3, 2003, p. 174-80.
- FERREIRA Adriano de Assis, *Teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*, Thèse em Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2010.
- _____, *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*, Dissertation de maîtrise en Théorie littéraire et Littérature comparée, Universidade de São Paulo, 2004.
- FERREIRA Alexia Lorrana Silva, « Jacinto Heller: Repertório de um empresário teatral (1875-1885), » *Letra e Ato*, v. 6, nº 6, 2016, p. 28-41.
- FERRETTI Danilo José Zioni, « A publicação de “A cabana do Pai Tomás” no Brasil escravista. O “momento europeu” da edição Rey e Belhatte (1853), » *Varia Historia* 33, 2017, p. 189-223.
- FLECHET Anaïs. « Offenbach au Brésil : l’art de la parodie, » *Les Cahiers Sirice*, vº 24, nº 1, 2020, p. 17-28.
- FRAGA Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*, São Paulo, Art & Tec Editora, 1992.
- FRANCA Luciana Penna, *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*, Dissertation de maîtrise em Histoire, Universidade Federal Fluminense, 2011.
- FRANCA Luciana Penna, *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*, Thèse em Histoire, Universidade Federal Fluminense, 2016.]
- FREIRE Vanda Lima Bellard, *O mundo maravilhoso das mágicas*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2011.
- GARDIN Carlos, *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*, São Paulo, Annablume, 1993.
- GOMES André Luís, *Marcas de nascença: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o teatro brasileiro*, São Paulo, Antiqua, 2004.
- GOMES Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1961.

- GOMES Tiago de Melo, « Representando a Cidade: Agüenta, Felipe! e o Rio de Janeiro dos anos 1920, » *LPH Revista de História*, v. 13, nº 13, 2003, p. 91-109.
- _____, *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, Editora UNICAMP, 2004.
- HELIODORA Barbara, *Martins Pena, uma introdução*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2000.
- HESSEL Lothar et Georges RAEDERS, *O Teatro no Brasil: da colônia à regência*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.
- HIPÓLIDE Eduardo Gramani, *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro de 1901 a 1922)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2012.
- HUPPES Ivete, *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romantismo, Porto Alegre* Fundação Alto Taquari de Ensino Superior, 1993.
- _____, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, Cotia, Atelie Editorial, 2000.
- JACOBBI Ruggero, *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961.
- JEREMIN Danusa de Oliveira, *Companhia negra de revista (1926-1927): resistência muito além dos palcos*, Dissertation de maîtrise en Sciences sociales, Universidade Estadual Paulista, 2019.
- LEVIN Orna Messer, « A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil, » *Artcultura*, v. 15, nº 27, 2015, p. 181-92.
- _____, « Theatrical Culture and Global Audience: French Repertory in Rio de Janeiroç dans ABREU Márcia et Ana Cláudia Suriani da SILVA (éd.), *The Cultural Revolution of the Nineteenth Century: Theatre, the Book Trade and Reading in the Transatlantic World*, Londres/New York, I.B. Tauris, 2016, p. 234-51.
- LEVY Aiala Teresa, *Forging an Urban Public: Theaters, Audiences, and the City in São Paulo, Brazil, 1854-1924*, Thèse en Histoire, University of Chicago, 2016.
- _____, « Sarah Bernhardt en Sao Paulo: una musa para la “capital artística”, » *Istor: revista de historia internacional*, v. 14, nº 53, 2013, p. 11-22.
- LOPES Antonio Herculano, « O teatro de Alencar e a imaginação da sociedade brasileira”. *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais* 37 (2010): 87–111.
- _____, « Vem cá, mulata! » *Tempo*, v. 13, nº 26, 2009, p. 80-100.
- LUDWIG Paula Fernanda, *O melodrama francês no Brasil*, Thèse em Lettres, Universidade Federal de Santa Maria, 2015.
- MADEIRA Wagner Martins, *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*, São Paulo, Editora Unifesp, 2021.
- MAGALDI Sábado, « A peça que a vida prega, » dans RODRIGUES Nelson, *Teatro completo*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 11-131.
- _____, *Moderna dramaturgia brasileira*, São Paulo, Perspectiva, 1998.
- _____, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Difusão européia do livro, 1962.
- MAGALDI Sábado, et Maria Thereza VARGAS, *Cem anos de teatro em São Paulo, 1875-1974*, São Paulo, Editora SENAC, 2000.

- MARIANO Maira, *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*, Dissertation de maîtrise em Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2008.
- MARINHO, Henrique, *O teatro brasileiro (alguns apontamentos para a sua historia)*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904.
- MARTINS Ferdinando, « O palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22, » *Revista USP*, nº 94, 2012, p. 83-92.
- MATOS Tânia Jatobá de Menezes, *Martins Pena: construção e prospecção*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
- MAYOR Mariana Soutto, « O teatro do século XVIII no Brasil: das festas públicas às casas de ópera, » *Revista Aspás*, v. 5, nº 2, 2015, p. 103-10.
- MEDEIROS Elen de, « Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo, » *Letra e Ato*, v. 7, nº 7 2017.
- _____, « Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro, » *Letra e Ato* 1, nº 1 (2011): 11–22.
- _____, « O teatro brasileiro e a tentativa de modernização, » *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 14, 2008, p. 36–46.
- MELO Cássio Santos, *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. *Dissertation de maîtrise en Histoire*, Universidade Estadual Paulista, 2007.
- _____, « São Paulo Futuro: o caipira na projeção de uma metrópole, » *Histórica*, nº 36, 2009. Disponible sur <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao36/materia05>> (Accès le 21/10/2022)
- MENCARELLI Fernando Antonio, *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*, Tese de Doutorado, Unicamp, 2003.
- _____, *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- MENDES Miriam Garcia, *A personagem negra no teatro brasileiro: entre 1838 e 1888*, São Paulo, Ática, 1982.
- _____, *O negro e o teatro brasileiro*, São Paulo, Hucitec, 1993.
- MENDONÇA Carlos Süsskind, *História do Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Mendonça Machado & Cia, 1926.
- METZLER Marta, *O teatro da natureza: história e idéias*, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- MILARÉ Sebastião, « Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro, » *Travessia*, nº 28, 1994, p. 15-46.
- _____, « O grande sonho do guerreiro da quimera: teatro-escola como um ideal, » *Olhares*, nº 1, 2009, p. 108-17.
- MORAES, Artur Mattar, *Uma peça no processo de luta: teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça A Bandeira Proletária*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2019.
- MOREIRA Anne Karoline Ramalho, *O Caipira: aspectos vocais do personagem-tipo no Teatro de Revista Paulista entre as décadas de 1910 e 1940*, Dissertation de maîtrise en Processus de création musicale, Universidade de São Paulo, 2020.

- MOSTAÇO Edécio, « Antoine no Brasil: Ecos de uma velha polêmica (Resenha) » *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, nº 4, 2002, p. 118-23.
- MOURA Monize Oliveira, *Sarah Bernhardt vue du Brésil (1886- 1905)*, Thèse en Histoire, Université Paris-Saclay, 2015.
- NUNES Luiz Arthur, « Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano » *Travessia*, nº 28, 1994, p. 49–62.
- O'SHEA João Roberto, « Early Shakesperean Stars Performing in Brazilian Skies » dans KLIMAN Bernice W. et Rick J. SANTOS (éd.), *Latin American Shakespeares*, Cranbury, Rosemont, 2005, p. 25-36.
- PAIXÃO Múcio, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora moderna, 1930.
- PEREIRA Victor Hugo Adler, *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 1998.
- _____, « Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro » dans BOMENY Helena Maria Bousquet et Carlos Roberto de SOUZA (éd.), *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 2001, p. 58-84.
- POLLETI Daniel, « A 'Escola realista' francesa: uma invenção do teatro brasileiro? (Anos 1850-1860) » *Jangada*, v. 1, nº 17, 2021, p. 53-80.
- _____, « O Teatro argentino no Brasil na Primeira República (1889-1930): trocas, encontros e reflexões » *Revista de História*, nº 180, 2021.
- POLLETI Daniel et Jean-Claude YON, « Le spectacle dans une modernité périphérique. La "décadence" du théâtre brésilien dans un contexte global (XIXe siècle-snnées 1920), » *Passages de Paris*, v. 16, 2018, p. 86-106.
- PRADO Décio de Almeida, « A evolução da literatura dramática, » dans COUTINHO Afrânio (éd.), *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Editorial Sul americana, 1956, p. 249-83.
- _____, *João Caetano e a arte do ator: estudo de fontes*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- _____, *O drama romântico brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1996.
- _____, *O teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____, *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____, *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo, Perspectiva, 1993.
- RABETTI Maria de Lourdes, *Pirandello presente: Traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil dos anos 1920*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2021.
- _____, « Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro » *ArtCultura*, v. 9, nº 15, 2007, p. 61-81.
- _____, *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.
- RAUEN Margarida, « As resenhas de montagens de peças de Shakespeare no Brasil » *Pitágoras 500*, v. 7, nº 7, 2014, p. 4-19.
- REIS Douglas Ricardo Hermínio, « José de Alencar e o teatro: um romântico realista » *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 35, nº 1, 2013, p. 63-73.

- RELA Walter, *Teatro brasileiro: de las piezas del P. Anchieta a la comedia costumbrista*, Montevideo, Universidad de la República, 1962.
- RHINOW Daniela Ferreira Elyseu, *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*, Thèse em Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2007.
- RIBEIRO Felipe Matheus Bachmann et Walter Lima TORRES NETO. « – Olha ô programa da peça! » *Urdimento*, v. 1, n° 16, 2018, p. 139-51.
- RIEHEL Juliana, Nathalie Soler et José Ronaldo FALEIRO, « Jacques Copeau e sua influência na EAD e no moderno teatro brasileiro, » *DAPesquisa*, v. 5, n° 7, 2010, p. 92-102.
- RODRIGUES Sumariva. « Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil, » *Artcultura*, v. 16, n° 29, 2014, p. 19-30.
- ROMERO Silvio, *Martins Penna; ensaio critico*, Porto, Chardron, 1901.
- RONDINELLI Bruna Grasiela da Silva, *Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês No Brasil (1830-1910)*, Thèse en Théorie et Histoire littéraire, Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- _____, *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*, Dissertation de maîtrise en Théorie et Histoire littéraire, Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- RUIZ Roberto, *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*, Rio de Janeiro INACEN, 1988.
- SAITO Nádia, *Departamento de Cultura na Cena Paulistana: políticas públicas para o teatro na gestão Mário de Andrade (1935-1938)*, Thèse en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2018.
- SANTOS Joel Rufino dos, *A história do negro no teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, Novas Direções, 2014.
- SANTOS Phelippe Celestino Pereira dos, *Raízes do drama moderno brasileiro: o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2018.
- SCHAEFFER Enrico, « Shakespeare no Brasil, » *Revista de História*, v. 29, n° 59, 1964, p. 149-54.
- SHAW Lisa, « Afro-Brazilian popular culture in Paris in 1922: Transatlantic dialogues and the racialized performance of Brazilian national identity, » *Atlantic Studies*, v. 8, n° 4, 2011, p. 393-409.
- _____, « The Rio de Janeiro–Paris Performance Axis in the First Decades of the Twentieth Century: Duque, the Oito Batutas, and the Question of “Race”, » dans *Tropical Travels: Brazilian Popular Performance*, New York, University of Texas Press, 2021, p. 69-91.
- _____, « “What does the baiana have?” Josephine Baker and the Performance of Afro-Brazilian Female Subjectivity on Stage, » *English Language Notes*, v. 49, n° 1, 2011, p. 91-106.
- SICILIANO Tatiana Oliveira, « “Ele amava o teatro”: a construção de Artur Azevedo no cotidiano das letras, » *Revista Escritos*, n° 6, 2012, p. 101-27.
- _____, « O guerreiro do Theatro Municipal: Arthur Azevedo e sua luta pela consolidação do teatro nacional, » dans QUEMIN Alain et Glaucia Villas BÔAS (éd.),

Arte e vida social : Pesquisas recentes no Brasil e na França, Marseille, OpenEdition Press, 2016, p. 300-314.

- _____, *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*, de Janeiro, Mauad X, 2014.
- SILVA Ana Carolina Miranda Paulino da, *O Grupo Gente Nossa e o movimento teatral no Recife (1931-1939)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.
- SILVA Armando Sérgio da, *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- SILVA Charles Roberto, *Teatro para os trópicos: o governo imperial brasileiro e a questão teatral (1822-1889)*, Thèse en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2017.
- SILVA Frederico José Machado da, *Martins Pena e a crítica à sociedade brasileira de meados do século XIX*, Dissertation de maîtrise en Théorie littéraire, Universidade Federal de Pernambuco, 2009.
- SILVA Jane Pessoa da, *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico*, Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade de São Paulo, 2007.
- SILVA Lafayette, *Historia do teatro brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço gráfico do Ministerio da Educação e Saude, 1938.
- SILVA Renata Cardoso da, « O teatro de revista e a valorização da presença feminina nos palcos na década de 1920 » *Cena*, n° 20, 2016, p. 187–96.
- _____, « Teatro de revista e representação social do feminino no início do século XX, » *dObra[s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 9, n° 19, 2016, p. 23-41.
- SILVA Silvia Cristina Martins de Souza e, *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, Thèse en Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- SILVEIRA Miroel, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro, 1895-1964*, São Paulo, Quíron, 1976.
- SIMÕES Giuliana Martins, *Teatro e sociedade: reflexões sobre a formação da platéia brasileira*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, 2001.
- _____, *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*, Thèse en Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2009.
- SOUSA José Galante de, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto nacional do livro, 1960.
- SOUZA Ingrid Constantino de, *Mulata de qualidade, malandro da vadiagem: a representação do personagem tipo do teatro de revista brasileiro*, » Dissertation de maîtrise en Sciences Sociales, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2018.
- SOUZA Maria Cristina de. « O Teatro de Revista como instrumento de mass media, » dans MALUF Sheila D. et Ricardo Bigi de AQUINO (éd.), *Dramaturgia em cena*, Maceió/Salvador, EDUFAL/EDUFBA, 2006, p. 193-212.
- SOUZA Silvia Cristina Martins de, *As noites do ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2002.
- _____. « Cultura e política no Rio de Janeiro: os caixeiros e o teatro de São Januário na segunda metade do século XIX, » *LPH Revista de História*, n° 18, p. 2008, p. 83–120.

- . « O teatro de São Januário e o “corpo caixeiral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. » dans *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, 2013. Disponible sur <<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Silvia%20Cristina%20Martins%20de%20Souza.pdf>> (Accès le 22/09/2020)
- . « “Que venham negros a cena com maracas e tambores”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro, » *Afro-Ásia*, n° 40, 2009, p. 145-71.
- . « “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897), » *Tempo*, v. 23, n° 1, 2017, p. 43-65.
- TELES Adriana da Costa., « Machado de Assis crítico teatral: Ernesto Rossi e as encenações de Shakespeare no Brasil no ano de 1871, » *Estudos Linguísticos*, v. 40, n° 3, 2011, p. 1842-51.
- TINI Vanessa Cristina Monteiro. « De Sardou a Ibsen: a crise do drama no Brasil nos anos 1890, » *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2017. Disponible sur <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/029/VANEVAN_TIN.pdf> (Accès le 23/10/2022)
- TORRES NETO Walter Lima. « Entre técnica e arte introdução: a prática teatral do ensaiador 1890-1954, » *Sala Preta*, v. 3, 2003, p. 164–73.
- , « Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas, » *ArtCultura*, v. 15, n° 26, 2013, p. 205-19.
- , « Programas de teatro: objeto da cultura e da prática teatral, » *Cena*, n° 16, 2015.
- , « Programas de teatro: objeto e fonte, » *Sala Preta*, v. 17, n° 2 2017, p. 114-29.
- VANNUCCI Alessandra, *A missão italiana : histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2014.
- , « A monarquia teatral de Adelaide Ristori - as turnês ao Brasil de uma trágica italiano do século XIX, » *O Percevejo*, n° 13, 2004, p. 165-78.
- , « O ilustre Sr. Pirandello pegou o trem na Central do Brasil, » *Sala Preta*, v. 17, n° 2 2017, p. 289-303.
- VARGAS Maria Thereza, *Teatro operário na cidade de São Paulo*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1980.
- VENEZIANO Neyde, *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro--oba!*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1996.
- , *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Campinas, Pontes, 1991.
- , « Teatro de Revista no compasso da história. Conexões imediatas e atuais, » dans MALUF Sheila D. et Ricardo Bigi de AQUINO (éd.), *Dramaturgia em cena*, Maceió/ Salvador, EDUFAL/DUFBA, 2006, p. 261-78.
- VERAS Flavia Ribeiro, *“Fábricas da Alegria”: o mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918 - 1945)*, Thèse en Histoire, FGV, 2017.

- _____, *Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918–1945)*, Dissertation de maîtrise en Histoire, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2012.
- _____, « Trajetória Híbrida: as contribuições de Oduvaldo Vianna para a inserção brasileira no circuito do mercado de entretenimento Latino-Americano (1923-1946), » *Revista de História*, nº 180, 2021.
- WERKEMA Andréa Sirihal, *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.
- WERNECK Maria Helena et Angela REIS (éd.), *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2012.
- WILLIAMS Judith Michelle, « Uma Mulata, Sim!: Araci Cortes, “the mulatta” of the Teatro de Revista, » *Women & Performance: a journal of feminist theory*, v. 16, nº 1, 2006, p. 7-26.
- XAVIER Roger Ferreira, *Os Comediantes: da gênese à formulação do teatro do futuro (1938-1942)*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

3.5.4. Critique et discours théoriques

- CAIRES Daniel Rincon, « Oscar Guanabario: de moderno a “passadista”, » *19&20*, v. XII, nº 1, 2017. Disponible sur <http://www.dezenovevinte.net/criticas/drc_og.htm> (Accès le 15/02/2021).
- FARIA João Roberto, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2001.
- FERREIRA Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa carioca : cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914)*, Thèse em Histoire, Universidade de Brasília, 2017.
- FERREIRA Valmir Aleixo, « Ressonâncias em claro-escuro : mediação e esfera pública na Revista Theatral, » dans *Anais do 30º Simpósio Nacional de História*, 2019. Disponible sur <http://snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564072936_ARQUIVO_Texto ANPUH.pdf> (Accès le 12/06/2020).
- GIRON Luís Antônio, *Ensaio de ponto: recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*, São Paulo, Editora 34, 1998.
- _____, *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*, Rio de Janeiro et São Paulo, Ediouro/Edusp, 2004.
- MONTEIRO Vanessa Cristina, « A crítica e os dramas de Kenrik Ibsen no Brasil nos anos 1890, » *Anais do SETA*, v 3, 2009, p. 941-48.
- _____, *Retemperando o drama: convenção e inovação segundo a crítica teatral dos anos 1890*, Thèse em Théorie littéraire, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- PEREIRA Aline Andrade, *Sobe o pano: a crítica teatral e sua legitimação através de Vestido de Noiva*, Dissertation de maîtrise em Communication, Universidade Federal Fluminense, 2004.

RIEGO Christina Barros, *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*, Dissertation de maîtrise en Littérature brésilienne, Universidade de São Paulo, 2008.

ROSSETTI Emerson Calil, « Martins Pena e a crítica do século XX, » *Revista Eletrônica de Educação e Ciência (REEC)*, v. 7, nº 2, 2017.

SILVA Esequiel Gomes, « Artur Azevedo e as questões teatrais de sua época: o comediógrafo Martins Pena na “De Palanque”, » *Inventário*, nº 14, 2014.

SÜSSEKIND Flora, *Papéis colados*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993.

3.5.3. Théâtres : architecture et études de cas

AMADO Marina Rodrigues, « Memórias da arquitetura teatral paulistana: a Rua Boa Vista e um teatro não construído em 1893, » dans *III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, 2014. Disponible sur <https://www.anparq.org.br/dvd-enparq-3/htm/Artigos/SC/POSTER/SC-PCI-047_AMADO.pdf> (accès le 12/10/2022).

_____, *Teatros em São Paulo (1890-1911): cultura, arquitetura e cidade a partir de fontes primárias*, Dissertation de maîtrise en Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2016.

AMARAL Antonio Barreto do, *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

ANDIA Béatrice de et Géraldine TEXIER-RIDEAU (éd.), *Paris et ses théâtres : architecture et décor*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1998.

CAMARGOS Marcia, *Theatro Municipal de São Paulo: 100 anos: palco e plateia da sociedade paulistana*. São Paulo, Dado Macedo Edições, 2011.

CAMPOS Candido Malta et José Geraldo SIMÕES JÚNIOR, *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*, São Paulo, Editora SENAC, 2006.

CONTIER Arnaldo Daraya, Adalgisa Aparecida de OLIVEIRA, David GARCIA NETO et Débora Gigli BUONANO, « A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo (1889-1930), » *Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura*, v. 3, nº 1 2003, p. 91-104.

COSTA Richard Santiago *Parnaso Paulistano : história, arquitetura e decoração do Teatro Municipal de São Paulo*, Thèse em Histoire de l'art, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

CUSSINET Marie-France, *L'architecture théâtrale en province (1870-1914)*, Thèse en Art et archéologie, Université Clermont-Ferrand 2, 1995.

DIAS José, « O teatro carioca na década de 1920, » *Revista da Academia Carioca de Letras: edição comemorativa de 90 anos (1926-2016)*, 2016, p. 89-105.

_____, *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Artes, 2012.

ERMAKOFF George, *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*, Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, 2010.

- FAGERLANDE Sergio Moraes Rego, « As casas de ópera e o Rio de Janeiro no século XVIII: novos espaços de liberdade, » *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 10, n° 1, 2018, p. 104-30.
- LABANCA João Ângelo, « A história do teatro João Caetano, » *Teatro Ilustrado*, n° 10, 1959, p. 40-42.
- LIMA Evelyn Furquim Werneck, *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.
- _____, « Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822), » *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n° 8, 2006, p. 73-90.
- _____, « Teatro e Memória: Casas de Ópera nas Minas Gerais no século XVIII, » *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n° 6, 2004, p. 67-80.
- MARRECO, Rosana de Moraes, *C'est là que l'on joue la comédie : les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*, Thèse en Histoire moderne et contemporaine, Université Paris IV et Univerdade Nova de Lisboa, 2010.
- POLASTRE Claudia Aparecida, « A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, » *Revista Brasileira de Música*, v. 23, n° 2, 2010, p. 121-44.
- POLLETI Daniel, « La mise en scène de la modernité : les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo, » dans BEAUCE Pauline, Sandrine DUBOUILH et Cyril Triolaire (éd.), *Les espaces du spectacle vivant dans la ville. Permanences, mutations, hybridité (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2021, p. 203-22
- POLLETI Daniel, « Les programmes du Théâtre Municipal de São Paulo : théâtre et société dans une modernité périphérique (1911-1922), » *Anais do Museu Paulista : História e Cultura Material*, v. 30, 2022.
- RIBEIRO Rafael de Abreu, « Theatro Municipal de São Paulo: a história a partir da normativa da Câmara Municipal, » *ouvirOUver*, v. 12, n° 2, 2016, p. 340-53.
- SANTOS Nubia Melhem, *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz*, Rio de Janeiro, Jauá Editora, 2011.
- SILVA Edson Santos, « Em busca de um mercado fictício: as casas da ópera na cidade de São Paulo, » *Todas as Musas*, n° 1, 2009, p. 19-32.
- VIEIRA Francisco, *Palco e picadeiro: o Theatro Lyrico*, Rio de Janeiro, 19 Design, 2015.
- WALKER José Roberto, *Theatro São Pedro: resistência e preservação*, São Paulo, Arquivo do Estado, 2000.

3.5.4. Historiographie du théâtre brésilien

- BERNSTEIN Ana, *A critica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.
- BRANDÃO Tania, « Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro, » *Sala Preta*, v. 1, 2001, p. 199-217.
- FARIA João Roberto, « Sílvia Romero, José Veríssimo e o teatro brasileiro, » *Letras de Hoje*, v. 31, n° 4, 1996, p. 73-79.

_____, « História da literatura, História do teatro: questões epistemológicas, » dans *Anais do X Seminário Internacional de História da Literatura*, Porto Alegre, 2013.

FARIA João Roberto, Vilma Sant'Anna ARÊAS et Flávio AGUIAR (éd.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, São Paulo, Edusp, 1997.

GUINSBURG Jacó et Rosangela PATRIOTA, *Teatro brasileiro: ideias de uma história*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

LEITE Rodrigo Morais, *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938) : consonâncias e dissonâncias* Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade Estadual Paulista, 2013

MOSTAÇO Edécio, « Considerações sobre História do teatro brasileiro, » *Sala Preta* 15, n° 1, 2015, p. 249-64.

SILVA Charles Roberto, *Formação, ruptura e criação: a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966–1969*, Dissertation de maîtrise en Arts scéniques, Universidade de São Paulo, 2012.

3.6. Histoire de la musique

3.6.1. Histoire universelle de la musique

BLANNING Timothy Charles William, *The Triumph of Music: Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*, London, Allen Lane, 2008.

BÖDEKER Hans Erich, Patrice VEIT et Michael WERNER (éd.), *Le Concert et Son Public : Mutations de La Vie Musicale En Europe de 1780 à 1914, France, Allemagne, Angleterre*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.

CASCUDO Teresa, « A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899), » *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 10, 2000, p. 181–226.

CHASSAIN-PICHON Fanny, *De Wagner à Hitler : portrait en miroir d'une histoire allemande*, Paris, Passés-composés, 2020.

CLAUDON Francis, *La musique des romantiques. Écriture*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

KUSS Malena, « Huemac, by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre, » *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, v. 10, 1974, p. 68–87.

_____, « Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica, » *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 6, 1998, p. 133-49.

MARIX-SPIRE Thérèse, *Les romantiques et la musique : le cas George Sand, 1804-1838*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1954.

KELLER Marcello Source, « Continuing Opera with Other Means: Opera, Neapolitan Song, and Popular Music among Italian Immigrants Overseas, » *Forum Italicum*, v. 50, n° 1, 2016, p. 244-63.

TARUSKIN Richard, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, Princeton University press, 1997.

THORAU Christian et Hansjakob ZIEMER (éd.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, New York, Oxford University Press, 2019.

- TURINO Thomas, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- VIDAL João Vicente, *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*, Thèse en Musicologie, Universidade de São Paulo, 2011.
- VIERECK Peter, *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, New York:, Routledge, 2017.
- WOLKOWICZ Vera, *Inca Music Reimagined: Indigenist Discourses in Latin American Art Music, 1910-1930*, New York, Oxford University Press, 2022.
- ZUCCHI John E., *Little Slaves of the Harp: Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*, Montréal, McGill-Queen's Press - MQUP, 1992.

3.6.2. Histoire de la musique brésilienne

- ANDRADE Clarissa Lapolla Bomfim, *A gazeta musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*, São Paulo, Editora UNESP, 2013.
- APPLEBY David P., *The Music of Brazil*, Austin, University of Texas Press, 1989.
- ARCANJO Loque, « Heitor Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” na Argentina (1940), » *Revista Música*, v. 20, n° 1, 2020, p. 121–50.
- AUGUSTO Antonio J, « A Civilização Como Missão: O Conservatório de Música No Império Do Brasil, » *Revista Brasileira de Música* 23, n° 1 (2018): 67–92.
- _____, « Da Sociedade de Música à Sociedade dos Músicos: poder e prestígio na vida musical do Segundo Reinado, » *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n° 11, 2008, p. 101-27.
- _____, « Modificando as Paixões Formidáveis: A Formação Da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música, » *Revista Brasileira de Música*, v. 31, n° 1, 2010, p. 59-79.
- AZEVEDO Luis Heitor Corrêa de, *150 anos de música no Brasil, 1800-1950*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1956.
- BARONGENO Luciana, « Mário de Andrade, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, » *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2010, p. 608-16.
- BASTOS Rafael José de Menezes, « Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense, » *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n° 58, 2005, p. 177–96.
- BÉHAGUE Gerard. « Modinha, » dans *Grove Musica Online*, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
- BESSA Virgínia de Almeida, « Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo, » *OPUS*, v. 25, n° 3, 2019, p. 308-35.
- BINDER Fernando Pereira, *Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes*, Thèse en Musicologie, Universidade de São Paulo, 2018.
- BISPO Antonio Alexandre, « Um Dia na Fortaleza de Coburg do “mestre-capela imperial brasileiro” Adolf Maersch, autor de Marília de Itamaracá ou a Donzela da Mangueira. Lord e Cantor: Ernst II (1818-1893) em paralelos com Pedro II » *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, v. 147, n° 10, 2014, Disponible sur <http://revista.brasil-europa.eu/147/Coburg-Brasil_Adolf-Maersch_1976.html> (Accès le 18/11/2019).

- CARDOSO André, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005.
- CARDOSO Lino de Almeida, *O som social: música, poder e sociedade no Brasil: (Rio de Janeiro, século XVIII e XIX)*, São Paulo: Édition de l'auteur, 2011.
- CARVALHO Dalila Vasconcellos de, *O gênero da música: a construção social da vocação*, São Paulo, Alameda, 2012.
- CARVALHO Flavio Cardoso de, *A ópera 'Abul', de Alberto Nepucemo, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na primeira República*, Thèse em Musique, Universidade Estadual de Campinas, 2018.
- CASOY Sergio, *Ópera em São Paulo, 1952-2005*, São Paulo, EDUSP, 2006.
- DIAS Bruno Santos, « Cuando me llame nostalgia: un análisis del melodrama en la samba, » *II Simposio Internacional de Investigación de Gestión de la Comunicación*, Quito, 2016. Disponible sur <https://www.academia.edu/42861333/Cuando_me_llame_nostalgia_un_an%C3%A1lisis_del_melodrama_en_la_samba?auto=citations&from=cover_page> (Accès le 11/05/2022).
- FELIPPE Eduardo Ferraz, « Alejo Carpentier e o “truculento cheio de fantasias” Villa-Lobos: cultura política e crítica musical na América Latina, » dans *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*, 2011. Disponible sur <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300265552_ARQUIVO_textoanpusubmetido.pdf> (Accès le 11/10/2020).
- FERREIRA Elton Bruno, *Sonoridades caipiras na cidade: A produção de Cornélio Pires (1929-1930)*, São Paulo, e-Manuscrito, 2017.
- FLECHET Anaïs, *Villa-Lobos à Paris. Un écho musical du Brésil*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- _____, « Si tu vas à Rio ... »: *la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2013.
- GUÉRIOS Paulo Renato, « Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro, » *Mana*, v. 9, 2003, p. 81-108.
- HAZAN Marcelo Campos, « Raça, nação e José Maurício Nunes Garcia, » *Resonâncias*, v.13, n° 24, 2009, p. 23-40.
- HELLER-LOPES André, *Brazil's Ópera Nacional (1857-1863) : Music, Society and the Birth of Brazilian Opera in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*, Thèse en Langage, Littérature et Culture, King's College London (University of London), 2010.
- HESS Carol A., *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*, New York, Oxford University Press, 2013.
- KÜHL Paulo M., « Construindo o nacional na ópera: A Marília de Itamaracá de L. V. De-Simoni, » *Resonâncias: Revista de investigação musical*, v. 20, n° 39, 2016, p. 113-35.
- LAGO Manoel Aranha Correa do, *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana de 22*, Rio de Janeiro, Reler, 2010.
- LEITÃO Robson dos Santos, *Heitor Villa-Lobos: da antropofagia às narrativas de Alejo Carpentier e Mário de Andrade*, Thèse em Littérature comparée, Universidade Federal Fluminense, 2017.

- LUCA Maria Fetzer, “*O bello sexo*”: *uma abordagem etnomusicológica sobre as práticas musicais de mulheres intérpretes violonistas no Brasil entre as décadas de 1920 e 1960*, Dissertation de maîtrise em Musique, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.
- MAGALDI Cristina, « Cosmopolitanism and World Music in Rio de Janeiro at the Turn of the Twentieth Century, » *The Musical Quarterly*, v. 92, n° ¾, 2009, p. 329-64.
 _____, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham, Scarecrow Press, 2004.
- MAINENTE Renato Aurélio, *Música e civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*, Dissertation de maîtrise em Histoire, Universidade Estadual Paulista, 2012.
- MANSILLA Silvina Luz, « Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical, » *Per Musi*, n° 16, 2007, p. 42-53.
- MARIZ Vasco, « Dom Pedro II e Wagner, » *Ciência & Trópico*, v. 19, n° 2, 2011, p. 249-56.
- MARTINS Luiza Maria Braga, « The Construction of Memory about the Oito Batutas, » dans ULHOA Martha Tupinambá, Claudia AZEVEDO et Felipe TROTTA (éd.), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York, Routledge, 2014.
- MEDEIROS Alan Rafael de, « Do teatro ao concerto: espaços do fazer musical e fruição artística no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX, » *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n° 17, 2016, p. 34-60.
- MORAES José Geraldo Vinci de, *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo, final do século XIX ao início do século XX*, Rio de Janeiro, Bienal, 1997.
- MOREIRA JÚNIOR Nilton Antônio et Fausto BORÉM, « Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922, » *Per Musi*, n° 23, 2011, p. 93-102.
- PACHECO Alberto José Vieira ey Adriana Giarola KAYAMA, « O álbum melodias brasileiras de José Amat: um exemplo do nacionalismo musical brasileiro pré-andradiano, » *Brasiliiana*, n° 25, 2007, p 26-34.
- PÁSCOA Luciane Viana Barros, « A trajetória do tenor Giovanni Badaracco através da crítica e da iconografia musical entre 1899 e 1901, » dans BLANCO Pablo Sotuyo, (éd.), *Iconografia Musical na América Latina: discursos e narrativas entre olhares e escutas*, Salvador, EDUFBA, 2019, p. 227-56.
- PAIXÃO Aline dos Santos, « Do Maxixe ao samba de gafeira: caminhos para uma revisão de literatura de danças de salão brasileiras, » *Arte da Cena*, v. 7, n° 1, 2021, p. 349-75.
- PEPPERCORN Lisa, *Villa-Lobos: Collected Studies*, Aldershot, Scholar Press, 1992.
- PEREIRA Avelino Romero, *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2007.
- PERPÉTUO Irineu Franco. « João e José: visões de um monarca e seu mestre de capela, » *Music and Culture in the Imperial Court of João VI in Rio de Janeiro*, Austin, 2005. Disponible sur <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/>> (Accès le 22/10/2022)
- RICHTER Raisa, « Alfredo Bevilacqua e a Moderna Escola Pianística Nacional: Diretrizes e Vertentes, » dans *Perfoama 2013. International Conference on Performance Studies*. Porto Alegre, 2013. Disponible sur <<https://www.academia.edu/35099527/Alfredo>>

_Bevilacqua_e_a_moderna_escola_pian%C3%ADstica_nacional_Diretrizes_e_vertent
ve> (Accès le 20/11/2021)

RIVERA Mareia Quintero, *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*, Thèse en Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2002.

RODRIGUES Lutero, *Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*, São Paulo, Editora Unesp, 2011.

SANTOS Diego Tavares dos, *O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)*, Thèse en Sociologie, Universidade de São Paulo, 2019.

SILVA Walter Luiz Alves, *Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade o século XIX*, Thèse en Musicologie, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

TABORDA Marcia, « O violão na agenda musical carioca oitocentista, » *OPUS*, v. 25, n° 1, 2019, p. 56-71.

TINHORÃO José Ramos, *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, Petrópolis, Vozes, 1975.

VERMES Mónica, « A *Storia della Musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926), » dans *VII Encontro de História da Arte – Unicamp*, 2011, p. 334–39. Disponible sur <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Monica%20Vermes.pdf>> (Accès le 15/03/2020)

_____, « “Abul” de Alberto Nepomuceno em Buenos Aires: a ópera como lugar de encontro, » 2019. Disponible sur <<https://www.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/2016/abul-alberto-nepomuceno-buenos-aires-opera-como-lugar.pdf>>. (Accès le 20/09/2021)

_____, « Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX, » *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 5, n° 1, 2000.

_____, « Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular, » *Música Popular em Revista*, v. 3, n° 2, 2015, p. 7-31.

VIANNA Hermano, *Samba : musique populaire et identité nationale au Brésil*, Paris, Riveneuve, 2014.

VIRMOND Marcos da Cunha Lopes et Lenita Waldige Mendes NOGUEIRA, « Veni Sancte Spiritus: a motet by José Mauricio Nunes Garcia, » *Per Musi*, n° 24, 2011, p. 167-71.

VOLPE Maria Alice, *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*, Thèse, University of Texas at Austin, 2001.

_____, « José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical, » *Brasiliiana. Revista da Academia Brasileira de Música*, n° 25, 2007, p. 2-9.

3.7. Divertissements urbains.

3.7.1. Cinéma

BARRO Máximo. *Participação italiana no cinema brasileiro*. São Paulo, SESI-SP, 2017.

- FERRARESI Carla Miucci, *Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas (São Paulo na década de 1920)*, Thèse em Histoire sociale, Universidade de São Paulo, 2007.
- GIRARD Mathilde, « Benjamin, Adorno, Kracauer: le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la masse ? » dans FÜZESSERY Stéphane (éd.), *Le choc des métropoles*, organizado por Stéphane Füzesséry, Paris, Éditions de l'Éclat, 2008, p. 225-40.
- GONZAGA Alice, *Palacios e poeiras: 100 anos de cinemas no rio de janeiro*, Rio de Janeiro, Record, 1996.
- _____, « Parisiense: cinema na Avenida Central, » *Filme e Cultura*, nº 47, 1986, p. 34–36.
- LEVY Aiala Teresa, « “Art, Luxury, Elegance”: Crafting an Aesthetic of Aspiration in São Paulo’s Early Cinemas, » *Journal of Global South Studies*, v. 38, nº 1, 2021, p. 25-53.
- OROZ Silvia, *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, Rio de Janeiro, Funarte, 1999.
- SAND Shlomo, « 1895. Les images, les foules et le cinéma, » *Le Mouvement social*, nº 172, 1995, p. 7–19.
- SANTORO Paula Freire. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*, Dissertation de maîtrise en Architecture et Urbanisme, Universidade de São Paulo, 2004.
- SANTOS Bruno Sarmiento dos, *Conflito entre uso e forma nas salas de cinema tombadas do Rio de Janeiro*, Dissertation de maîtrise en Architecture, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- SILVA George Batista da, *Telas que se foram: os antigos cinemas do Rio de Janeiro*, Joinville, Clube de Autores, 2011.
- SOUSA Raquel, *Cinemas No Rio de Janeiro: Trajetória e Recorte Espacial*, Dissertation de maîtrise en Géographie, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- _____, *Salas de cinema no Rio de Janeiro: 1896–1995*, Thèse en Géographie, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- SOUZA José Inácio de Melo, *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1894-1930): o cinema dos engenheiros*, São Paulo, Editora Senac, 2019.
- XAVIER Ismail, *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac & Naify, Cinemateca Brasileira, 2003.

3.7.2. Cirque

- COSTA Eliene Benicio Amâncio. *O Trânsito entre o Circo e o Teatro: a construção da dramaturgia do circo-teatro brasileiro – uma análise dos autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira*, Rapport final de post-doctorat, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- DUARTE Regina Horta, *Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*, Belo Horizonte, Fino Traço, 2018.

LOPES Daniel de Carvalho, *A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869-1872*, Dissertation de maîtrise em Théâtre, Universidade Estadual Paulista, 2015.

LOPES Daniel de Carvalho et Erminia SILVA, « A contemporaneidade da linguagem circense no Rio de Janeiro do século XIX, » *ILINX - Revista do LUME*, n° 13, 2018, p. 12-24.

_____, *Circos e palhaços no Rio de Janeiro: império*, Rio de Janeiro, Grupo Off-Sina, 2015.

MERÍSIO Paulo Ricardo, « O melodrama francês: aspectos que se aproximam do melodrama circense-teatral no Brasil, » *ouvirOUver*, n° 5, 2009, p. 102-21.

_____, *Um estudo sobre o modo melodramático de interpretar: o circo-teatro no Brasil nas décadas de 1970-1980 como fonte para laboratórios experimentais*, Thèse em Théâtre, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

SILVA Daniel Marques, *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social da Belle Époque carioca*, Thèse en Théâtre, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

SILVA Erminia, *O circo : sua arte e seus saberes : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*, Dissertation de maîtrise em Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 1996.

TAMAOKI Verônica, *Largo do Paissandu - Onde o Circo se Encontra* [vídeo] 2008. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=tXlzG-0I7z0>> (Accès le 22/10/2022)

3.7.3. Sport

COSTA Leda Maria da, « Futebol folhetinizado. A imprensa esportiva e os recursos narrativos usados na construção da notícia, » *Logos*, v. 17, n° 2, 2010, p. 65-77.

_____, *Os vilões do futebol: jornalismo esportivo e imaginação melodramática*, Curitiba, Appris, 2020.

MACHADO Felipe Morelli, *“Morram” os cariocas! o regionalismo paulista nas páginas esportivas (1901-1938)*, Thèse en Histoire, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

MELO Victor Andrade de, « Uma diversão civilizada – a patinação no Rio de Janeiro do século XIX (1872-1892) , » *Locus: Revista de História*, v. 23, n° 1, 2017, p. 81-100.

PEREIRA Leonardo Affonso de Miranda, *Footballmania : uma historia social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)*, Thèse em Histoire, Universidade Estadual de Campinas, 1998.

RODRIGUES FILHO Mário, *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro, Brésil, Mauad, 2003.

ROSSO Mauro, *Lima Barreto versus Coelho Neto: um fla-flu literário*, Rio de Janeiro, Difel, 2010.

3.7.4. Ouvrages généralistes et autres divertissements

ARAÚJO Vicente de Paula, *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

- ELAZARI Judith Mader, *Lazer e vida urbana: São Paulo, 1850-1910*, Dissertation de maîtrise en Histoire sociale, Université de São Paulo, 1979.
- FERREIRA Felipe, « Do estruendo aos passeios, » *Revista Cidades*, v. 8, n° 13, 2011, p. 105-21.
- . *Inventando Carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro, Brésil: Editora UFRJ, 2005.
- MELO Victor Andrade de, « As touradas nas festividades reais do Rio de Janeiro colonial, » *Horizontes Antropológicos*, n° 40, 2013, p. 365-92.
- MELO Victor Andrade et Thaina Schwan KARLS, « Novas dinâmicas de lazer: as fábricas de cerveja no Rio de Janeiro do século XIX (1856-1884), » *Movimento*, v.24, n° 1, 2018, p. 147-60.

3.8. Biographies et études biographiques

- ANDRADE Ayres de, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro., 1967.
- AZEVEDO Manuel Duarte Moreira de, « João Caetano dos Santos, » *Revista do IHGB*, v. 2, n° XXXIII, 1870, p. 337-58.
- BARBOSA Francisco de Assis, *A Vida de Lima Barreto, 1881-1922*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- BRITO Deise Santos de, *Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*, Dissertation de maîtrise em Théorie et pratique du théâtre, Universidade de São Paulo, 2011.
- CALLIPO Daniela Mantarro, « De vedette a poeta: trajetória de Rose Méryss, » *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, v. 24, 2018, p. 145-63.
- CAPAZ Camil, *Raul Pompéia : biografia*, Rio de Janeiro, Gryphus, 2001.
- CHEVALLEY Sylvie, *Rachel: "j'ai porté mon nom aussi loin que j'ai pu"*, Paris, Calmann-Lévy, 1989.
- EICHELBAUM Edmundo E., *Carlos Gardel : l'âge d'or du tango*, Paris, Denoël, 1984.
- FERREIRA Procópio, *O ator Vasques: o homen e a obra*, São Paulo, Impresso nas oficinas de J. Magalhães, 1939.
- GONÇALVES Maria Clara et Orna Messer LEVIN, « Furtado Coelho e sua atuação no Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, » *Convergência Lusíada*, n° 32, 2014, p. 104-11.
- GUIMARÃES Ferreira et Cassiano CEZAR, *Biographia completa do primeiro actor dramático brasileiro João Caetano dos Santos*, Rio de Janeiro, Lombaerts, 1884.
- MACHADO Cacá, *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.
- MADEIRA Gisele, *Paschoal Carlos Magno: mosaico de um culturalista (1906-1980)*, Thèse en Histoire, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
- MAGALHÃES JÚNIOR Raimundo, *A Vida turbulenta de José do Patrocínio*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.
- _____, *As mil e uma vidas de Leopoldo Froes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

- _____, *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.
- _____, *Martins Pena e sua época*, São Paulo, LISA, 1971.
- _____, *Olavo Bilac e sua época: biografia*, Rio de Janeiro, Americana, 1974.
- MARTINS William de Souza Nunes, *Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões do Rio de Janeiro (1883-1920)*, Dissertação de mestrado em Histoire sociale, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.
- _____, *Paschoal Segreto: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*, Rio de Janeiro, Autografia, 2014.
- MARZANO Andrea, *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro, 1839-1892*, Rio de Janeiro, Folha Seca, 2008.
- MATTOS Cleofe Person de, *José Maurício Nunes Garcia: biografia*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1997.
- MÉRIAN Jean-Yves, *Aluísio Azevedo, vida e obra, 1857-1913: o verdadeiro Brasil do século XIX*, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988.
- MILARÉ Sebastião, *Batalha da Quimera*, Rio de Janeiro, Funarte, 2009.
- MOURA George, *Paulo Francis, o soldado fanfarrão: a odisséia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros*, Rio de Janeiro, Objetiva, 1996.
- NETO Lira, *O inimigo do rei : uma biografia de José de Alencar ou A mirabolante aventure de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*, Rio de Janeiro, Globo, 2006.
- PEREIRA Lucia Miguel, *Machado de Assis: estudo critico e biográfico*, São Paulo, Editora Nacional, 1936.
- POLLETI Daniel, « Mlle Aimée : étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIXème siècle, » *Intersections : revue canadienne de musique*, v. 38, n° 1-2, 2018, p. 57-79.
- PONTES Eloy, *A vida inquieta de Raul Pompéia*, Rio de Janeiro, Olimpio, 1935.
- PRADO Décio de Almeida, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- RAMOS Rui, *O Cidadão Keil. Alfredo Keil, a Portuguesa e a cultura do patriotismo cívico em Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.
- REIS Angela, *Cinira Polonio, a divette carioca: Estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2001.
- RIOS FILHO Adolfo Morales de los, *Adolfo Morales de los Rios: figura, vida e obra*, Rio de Janeiro, Borsoi, 1959.
- ROSE Phyllis, *Joséphine Baker : une Américaine à Paris*, Paris, Fayard, 1990.
- RUIZ Roberto, *Araci Cortes, linda flor*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984.
- SACHS Harvey, *Toscanini: musician of conscience*, New York, Liveright, 2017.
- SCHWARCZ Lilia Moritz, *Lima Barreto: triste visionário*, São Paulo, Companhia das letras, 2017.

- TAUNAY Afonso d'Escragnolle, *Uma Grande gloria brasileira, José Mauricio Nunes Garcia, 1767-1830*, São Paulo, Comp. melhoramentos de S. Paulo, 1930.
- VARNHAGEN Francisco Adolfo de, « Antonio José da Silva, » *Revista do IHGB*, v. IX, 1847, p. 114-24.
- VIZIANO Teresa, *La Ristori: vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago, 2013.
- ZAMBRANO Gustavo, *A trajetória artística de Furtado Coelho nos palcos brasileiros : (1856-1867)*, Dissertation de maîtrise en Lettres, Universidade Estadual Paulista, 2018.

3.8.1. Dictionnaires et encyclopédies

- BASTOS Antonio Sousa. *Carteira do artista; apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, Lisbonne, J. Bastos, 1899.
- _____, *Diccionario do theatro portuguez*. Lisbonne, Imprensa Libanio da Silva, 1908.
- COUTINHO Afrânio et José Galante de SOUSA, *Enciclopédia de literatura brasileira*, 2 vols., São Paulo, Global Editora, 2001.
- GONÇALVES Augusto de Freitas Lopes, *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*, 4 vols., Rio de Janeiro, Catedra, 1975.
- LEME Luiz Gonzaga da Silva Leme, *Genealogia Paulistana*, 9 vols, São Paulo, Duprat & Comp., 1905.
- MENEZES Raimundo de, *Dicionário literário brasileiro*, 5 vols, São Paulo, Saraiva, 1969.
- MOISÉS Massaud et José Paulo PAES, *Pequeno dicionario de literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1999.

APPENDICES

Appendice méthodologique 1 – Théâtres

1. Liste des théâtres

Pour établir la liste des théâtres, cinémas et ciné-théâtres, qui se trouvent dans l'annexe 16, nous avons croisé les informations trouvées dans les sources suivantes :

Pour Rio de Janeiro, notre point de départ a été l'ouvrage de José Dias¹ et la base de données en ligne *Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro*, hébergée par le *Centre Técnico de Artes Cênicas*. De cette façon, nous avons obtenu presque tous les édifices cariocas qui ont été construit et/ou ont fonctionné primordialement comme des théâtres dramatiques ou musicaux, ainsi que quelques ciné-théâtres. Pour les cinémas et ciné-théâtres, nous avons utilisé la dissertation de maîtrise et la thèse de Raquel Gomes de Sousa², qui fait une enquête presque exhaustive des salles à Rio de Janeiro jusqu'en 1995, et le livre de George Batista da Silva³, œuvre qui n'est pas académique, mais qui nous donne quelques informations précieuses sur les salles les plus importantes.

Un doute subsiste concernant deux salles des années 1830 inaugurées aux années 1830 : le théâtre São Pedro, qui aurait été inauguré par João Caetano, et le théâtre du Valongo, propriété d'une certaine famille Barroso. La confusion réside dans le fait qu'on ne sait pas si les deux noms font référence à la même salle. Pour quelques auteurs, il s'agit de la même salle, mais José Dias assure qu'il s'agit de théâtres différents. Toutefois, comme nous n'avons trouvé aucune référence à un théâtre São Pedro dans la rue du Valongo dans nos sources primaires, nous avons décidé de l'exclure de notre échantillon.

Pour São Paulo, le classique d'Antonio Barreto do Amaral⁴ nous donne les noms de toutes les salles professionnelles jusqu'à la fondation du Théâtre Municipal de São Paulo. La liste a été complétée pour la période après 1911, ainsi que pour quelques salles inaugurées avant cette date comme salles de variétés ou café-concert et qui ont été converties postérieurement, avec l'appui de la base de données *Inventário da Cena Paulistana* (<http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/home>), créée par Elizabeth Azevedo. Pour les

¹ DIAS, J., *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2012.

² SOUSA, R., *Cinemas No Rio de Janeiro: Trajetória e Recorte Espacial*, Dissertation de maîtrise, , 2014; SOUSA, R., *Salas de Cinema No Rio de Janeiro: 1896 - 1995*, Thèse, , 2019.

³ SILVA, G. *Telas que se foram: os antigos cinemas do Rio de Janeiro*, Joinville, Clube de Autores, 2011.

⁴ AMARAL, A., *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

cinémas, la base de données *Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929* (<http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>), issue du travail de post-doctorat de José Inácio de Melo Souza, a été notre référence.

Tous les établissements trouvés dans ces sources ont été réunis dans un classeur Excel, dans lequel nous avons créé deux feuilles de calcul, une pour chaque ville (annexes 16 et 17), avec les informations suivantes sur chaque exemplaire : nom, période de fonctionnement, changements de nom, nombre de places, adresse, locataires, propriétaires (du terrain et/ou du bâtiment). A partir de ces noms, nous avons créé les statistiques que nous avons utilisés dans notre thèse.

Toutefois, nous avons dû faire quelques réglages dans les données pour que nous puissions les exploiter.

2. Période de fonctionnement.

Comme nous avons l'intérêt de compter le numéro d'établissements et de places pour chaque année de notre période d'étude, nous avons allongé notre tableau avec plusieurs colonnes, chacune correspondant à une année, qui sert de frise chronologique sur laquelle nous avons marqué les années de fonctionnement de chaque établissement. Pour la plupart des théâtres – mais pas tous –, ainsi qu'une bonne partie des cinémas et ciné-théâtres, nos sources donnent des dates précises d'ouverture et de disparition. Quand cela n'était pas le cas, nous avons utilisé le moteur de recherche de l'hémérothèque en ligne de la Bibliothèque nationale brésilienne (<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>) et nous avons lancé une recherche avec le nom du théâtre ou cinéma en question dans les journaux de l'époque. Parfois nous avons trouvé des notices sur son inauguration, mais pour la disparition cela était plus difficile, puisque la plupart ferme ses portes sans que cela soit remarqué par la presse. Si nous n'avons pas trouvé des nouvelles qu'indiquent ces dates, dans un cas comme dans l'autre, nous avons marqué comme année de fondation ou de disparition celle de la première ou de la dernière mention du nom de l'établissement dans la presse ou dans un almanach, comme l'*Almanak Laemmert*, qui a circulé entre 1891 et 1940, et l'*Almanak Administrativo, Mercantil et Industrial do Rio de Janeiro* (1844-1885).

Mais tous les théâtres qui sont en fonctionnement pendant une certaine année ne les sont pas forcément en même temps, puisque chaque année un certain nombre d'établissements ouvrent et ferment leurs portes. Etablir, par exemple, un mois de contrôle s'est avéré

compliqué, puisqu'ils sont nombreux les établissements dont les mentions dans la presse sont très fragmentaires – et ici nous faisons une autre précision : si nous n'avons aucun indice que la salle de spectacle a été fermée temporairement, nous avons supposé qu'elle fût ouverte pendant toute la période entre deux mentions (par exemple, si nous trouvons des notices d'un spectacle dans un cinéma en 1915, et une autre mention seulement en 1918, nous avons assumé qu'il était ouvert en 1916 et 1917). La solution que nous avons jugé la plus satisfaisante, c'était tout simplement de compter tous les établissements ouverts pendant une année indépendamment de la période de l'année pendant laquelle ils étaient en fonctionnement. Seulement, pour ne pas trop gonfler les résultats, nous avons exclu les maisons qui ont disparues ou pour laquelle nous avons trouvé la dernière mention en janvier ou qui sont ouvertes en décembre – par exemple, si un théâtre ferme ces portes en janvier 1920, nous ne l'avons compté que jusqu'à 1919. De toute façon, nos résultats ont tendance à gonfler un peu la réalité des nombres de places et d'espaces disponibles : un cinéma qui ferme en février 1910 et un autre qui ouvre en novembre de cette même année, ont été également comptés pour l'année 1910, c'est-à-dire que le nombre réel d'espaces et de places disponibles au cours de l'année est légèrement inférieur à ce qui est indiqué par nos chiffres.

3. Problèmes de classifications : cinémas, théâtres et ciné-théâtres.

Un autre problème que nous avons trouvé est celui de la classification des espaces que nous avons étudiés. Si nous avons utilisé des auteurs qui s'intéressaient soit aux cinémas, soit aux théâtres, ce qui peut donner l'impression de deux échantillons différents, la vérité est que l'usage de ces espaces était beaucoup plus complexe et presque tous servaient à des multiples genres de divertissements ou de réunions sociales. On ne peut pas non plus se fier à leur dénomination : nombreux sont les « ciné-théâtres » qui n'ont jamais été utilisés pour la représentation de pièces théâtrales et dans d'autres on ne trouvait que quelques numéros de chant ou de variétés entre les films, tandis que nous trouvons quelques « cinémas » qui depuis leur inauguration ont abrité des troupes dramatiques et plusieurs « théâtres » n'ont servi que pour l'exhibition de films. Même quand nous connaissons la configuration de la salle, cela se peut avérer trompeur : dans le projet architectonique de quelques cinémas, il était prévu la construction d'une scène, sans que pour autant nous ayons trouvé des indices de leur utilisation pour autre chose que l'exhibition de films – et nous ne pouvons même pas avoir la certitude que la scène a été construite, car nombreux sont les plaintes, dans les archives municipaux,

d'inspecteurs qui dénoncent que les salles n'ont pas été construites conformément au projet déposé lors de la demande d'autorisation de bâtir. La seule solution, encore une fois, était de jeter un coup d'œil sur ce que nous pouvions apprendre sur leur programmation dans les journaux de l'époque. En générale, nous avons conscience que ces classifications sont assez arbitraires, mais elles sont nécessaires pour rendre compte des problématiques que nous développons dans notre thèse, à savoir, l'offre potentielle de spectacles de théâtre professionnel – raison pour laquelle nous avons exclu les salles d'amateurs – à l'époque dans les deux villes étudiées, le rapport entre cette offre et la population, la relation du théâtre professionnel avec d'autres genres de divertissements urbains...

Nous avons classé comme « théâtres » tous les établissements dont la fonction principale était la représentation de pièces dramatiques et musicales, même si presque tous les exemplaires dans cette catégorie ont été utilisés, à un moment donné, pour l'exhibition de films, et cela jusqu'à que la salle passe par une transformation dont le but affiché est de l'adapter à d'autres usages ou qu'un changement de propriétaire ou de locataire signale clairement que la salle serait exploitée différemment (par exemple, l'acheteur est une compagnie cinématographique). Pour citer un exemple, le théâtre Olímpia, de São Paulo, était très souvent utilisé comme cinéma et il nous semble même que les exhibitions filmiques y ont été légèrement plus nombreuses que les représentations en scène. Toutefois, plusieurs indices nous ont amené à classer cet établissement comme un théâtre : son nom (« théâtre Olímpia », au lieu de « ciné-théâtre Olimpia »), le fait qu'il était administré par une entreprise qui avait le vocable « théâtral » dans son nom et son utilisation par des importantes compagnies dramatiques aussi bien nationales qu'internationales – en résumé, tout semble indiquer que cette salle était destinée prioritairement au théâtre et qu'il était toujours disponible aux troupes dramatiques, étant le cinéma une activité qui y avait lieu quand aucune troupe n'occupait l'édifice. A priori, nous avons classé les salles de variétés (ce qui, pour nous propos, inclut les cafés-concerts) dans une catégorie à part, sauf si la salle en question était utilisée aussi pour la représentation de pièces dramatique, comiques ou musicales d'au moins un acte – dans ce cas, nous avons donné la préférence à la catégorie « théâtre ».

Pour « ciné-théâtre », nous comprenons toute salle qui servaient simultanément pour la représentation de pièces dramatiques, comiques et musicales d'au moins un acte et l'exhibition de films, soit parce que la plupart du temps elle était un cinéma qui de temps en temps était loué par des troupes théâtrales, soit parce que l'entreprise qui exploitait l'espace programait des petites pièces comiques et musicales d'un acte entre ou après les films. Nous n'avons pas considéré comme des ciné-théâtres les salles où nous trouvions des numéros de

musique et des variétés entre les films, celles-là nous les avons classées dans le groupe des cinémas.

Ces usages changeaient dans les temps et nous avons essayé de rendre compte de ces évolutions : par exemple, le Cinematógrafo Pathé de Rio de Janeiro a été classé « ciné-théâtre » uniquement pour 1915, parce que cette année a été la seule pour laquelle nous avons observé des représentations théâtrales dans cet espace. Nous avons trouvé qu'il serait exagéré de classer cette salle comme ciné-théâtre pour toute sa période d'existence, qui a été relativement longue (1907-1954). Mais, en générale, nous avons été assez peu rigoureux pour classer une salle comme « théâtre » ou « ciné-théâtre » – une salle qui était assez souvent utilisée pour l'exhibition de films, mais que la plupart du temps était occupée par des troupes théâtrales, a été toujours classé comme théâtre, de l'autre côté, les cinémas où nous trouvons des troupes théâtrales même que très sporadiquement ont été toujours classés comme ciné-théâtres.

4. Nombre de places.

Enfin, le nombre de places a été une information que nous avons trouvé pour la plupart des salles, en particulier les théâtres. Toutefois, cette information n'était forcément pas disponible pour, par exemple, la date d'inauguration, et plusieurs théâtres et cinémas présentent des chiffres assez contrastant à différents moments de leurs trajectoires, ce qui s'explique par le fait que presque toutes les salles qui ont eu une vie relativement longue ont passé par plusieurs transformations qui modifiaient le nombre de fauteuils disponibles. Ainsi, nous avons dû établir quelques critères pour compter le nombre de places pour l'ensemble du parc théâtral de chaque ville à chaque année :

- si nous n'avons pas le nombre de places lors de l'inauguration, nous avons assumé que la capacité de la salle lors de l'ouverture est égale à celle de la première année pour laquelle cette information est disponible, indépendamment des éventuelles transformations subies par l'établissement, même si cette donnée correspond à une année bien avancée et même si le nom de l'établissement a changé (par exemple, les 1.000 places attribuées au Cinema Mascote, inauguré en 1909, correspondent en fait à la capacité enregistrée en 1937) ;

- si la salle a été modifiée après d'éventuels travaux, mais nous n'avons pas d'information sur le nombre de fauteuils après la réouverture, nous avons assumé que la capacité reste égale à celle de la période précédente ;
- si nous avons, à une certaine année, un nombre de places différent de celui à l'inauguration, nous avons attribué cette nouvelle capacité pour toutes les années après les derniers travaux subis par l'édifice ou, au cas où nous n'avons pas cette information pour le moment de la réouverture, le dernier changement de nom connu ;
- si entre deux dates qui présentent des capacités différentes pour une même salle, nous n'avons pas connaissance de travaux subis par l'édifice qui expliqueraient ce changement, nous avons attribué la nouvelle capacité à l'établissement à partir de la seconde date ;
- si nous n'avons pas une donnée exacte sur le nombre de places d'un édifice, mais nous avons une description de la salle qui nous donne le nombre de fauteuils au parterre et/ou dans les galeries, même que approximative, et le nombre de loges (*camarotes* et *frisas*), nous avons assumé que un loge peut être occupé par quatre personnes pour calculer une estimative du nombre de places.

Enfin, il fallait trancher sur les salles pour lesquelles nous n'avions aucune indication concernant le numéro de places. Pour ces établissements, au mieux, nous n'avions que quelques indices, comme des commentaires qui décrivaient la salle comme petite – par exemple, elle était traitée comme un « *teatrinho* » – ou grande ; l'adresse, qui pouvait indiquer que la salle occupait une parcelle petite ou grande (par exemple, le bâtiment occupait deux numéros ou plus) ; une occupation postérieure ou antérieure de l'immeuble, qui pourrait suggérer que l'espace était large ou exigü... Mais si l'on pouvait classer une bonne partie de ces établissements en *petits*, *moyens* et *grands*, il restait le problème de quel nombre de places les attribuer pour les intégrer dans nos estimatives. Nous avons d'abord imaginé la possibilité de calculer la moyenne des salles pour lesquelles nous connaissions le nombre de places et attribuer la valeur obtenue à tous les édifices dont cette information était inconnue, mais vite nous nous sommes rendus compte que cela gonflerait trop la réalité, puisque il y a un certain nombre de théâtres exceptionnellement grands qui tirent le résultat vers le haut et, en plus, nous avons noté que la plupart des salles, en particulier les théâtres, pour lesquelles nous ne connaissons pas la capacité, étaient petites.

Nous avons imaginé deux possibilités alors : soit on calcule la médiane à partir des valeurs connues, ainsi que les quartiles, et attribuons ces valeurs pour les salles moyennes (la médiane), petites (premier quartile) et grandes (quatrième quartile) ; soit on calcule la moyenne, et on l'attribue aux salles moyennes, et l'écart-type, et on attribue -1σ aux salles petites et $+1\sigma$ aux grandes salles. Nous avons calculé tous ces indices pour les trois catégories principales pour chaque établissement en fonction du nombre de places disponibles et de son usage à son ouverture. Nous avons obtenu les valeurs que se trouvent dans le tableau 5.

Il restait de trancher sur quel indice utiliser. A première vue, il semblerait que la médiane serait l'indice le plus adéquat, puisqu'il est évident que notre échantillon n'est pas une distribution gaussienne. Toutefois, les valeurs obtenues par la moyenne nous semblent plus proches de ce que nous observons dans les discours de l'époque. Par exemple, il nous semble qu'un théâtre qui comportait 785 spectateurs, à Rio de Janeiro, n'était pas considéré « petit ». En outre, la plupart des théâtres « petits » pour lesquelles nous ne connaissons pas la capacité, ont été inaugurés au XIX^e siècle, quand les *teatrinhos* – un terme qui se donne à confusion, puisqu'il peut faire référence au théâtre amateur aussi – pour lesquels cette information est connue ont moins de 500 places, comme théâtre de la Praia de D. Manuel (446 places) ou le São Luís (470). Même le Lucinda, qui avait à peine 654 places, si les commentaires de l'époque soulignent qu'il était serré ou étroit, nous n'avons pas trouvé des commentaires disant qu'il s'agissait d'un théâtre « petit », de manière que même la valeur de 568 places nous semblait une estimative optimiste. Des considérations semblables pourraient être faites pour São Paulo. Le même peut être dit pour les chiffres concernant les cinémas et les ciné-théâtres. De l'autre côté, les nombres correspondant à la moyenne et à $+1\sigma$ ont tendance à embellir, par rapport à la médiane et à Q3, la situation des théâtres – mais pas trop, parce que, à Rio de Janeiro, nous n'avons que deux édifices dans cette situation –, mais sensiblement moins celle des cinémas et des ciné-théâtres.

Cela dit, nous avouons que nos choix ont été aussi dictés, en partie – parce que nous avons déjà une idée d'où nos estimatives allaient arriver –, par une volonté de dresser un tableau assez optimiste de la situation du théâtre au Brésil, et cela déjà prévoyant des possibles critiques en fonction du fait que les chiffres que nous avons obtenus ne montrent pas une situation particulièrement brillante pour le spectacle des deux villes étudiées, surtout au début du XX^e siècle, en quelque mesure à contre-courant des travaux des dernières décennies qui cherchent à « récupérer » le théâtre de l'époque. Ainsi, nous pouvions imaginer quelques rapproches qui possiblement seraient faits. Le premier serait que notre thèse fait fi des pratiques artistiques moins institutionnalisées, à quoi nous répondons que notre travail

problématise le spectacle professionnel et que la discussion sur la « décadence du théâtre national » est un débat qui concerne surtout les scènes traditionnelles et ceux qui veulent faire des pièces dramatiques leur gagne-pain, et si le théâtre professionnel « traditionnel » garde des liens avec d'autres genres – comme le café-concert ou le music-hall, sans compter le cinéma, des relations que nous avons essayé de rendre compte dans notre thèse – et avec le théâtre amateur, nous croyons qu'il ne faut pas mélanger les choses et qu'on doit garder en perspectives les différentes dynamiques de fonctionnement de chacune de ces sphères, même si des zones floues existent toujours. Une autre critique que nous pouvions envisager serait qu'on sous-estime le numéro d'espaces disponibles étant donné que, au début du XX^e siècle, plusieurs troupes jouent dans des cinémas. C'est la raison pour laquelle nous avons toujours essayé de classer les salles comme « théâtres » ou « ciné-théâtres » quand cela serait possible.

Appendice méthodologique 2 – Pièces

1. Reconstruction du calendrier des représentations.

Pour analyser l'évolution de l'activité théâtrale pendant notre période d'étude, nous avons sélectionné quatre années – 1890, 1900, 1910 et 1920 – pour lesquels nous avons établi toutes les représentations théâtrales par les annonces de spectacles des journaux. Le choix de ces années ne répond à aucun critère particulier, sauf le fait qu'ils sont situés à des intervalles réguliers les uns par rapport les autres et qu'ils ne sont pas des années de changement politique (comme 1889 et 1930) et ne correspondent pas à des périodes de graves turbulences mondiales (1914-1918). En outre, nous n'avons pas avancé au-delà de 1920 parce que nous nous sommes vite rendu compte que l'activité théâtrale après cette date devient trop importante et qu'un grand nombre de spectacles ne sont plus annoncés dans tous les journaux, sans qu'on puisse avoir une idée précise de l'ensemble de l'activité théâtrale et, donc, de la représentativité des données que nous pouvions collecter.

Pour chaque jour, nous avons effectué une double vérification dans deux journaux différents. Les journaux ont été consulté en ligne dans l'Hémérothèque digitale de la Bibliothèque nationale du Brésil, sauf pour *O Estado de São Paulo*, dont la collection est disponible dans son propre site internet. Le choix des périodiques a été fait selon des critères strictement pragmatiques : il fallait être un journal quotidien et posséder une section destinée aux annonces de spectacles ; la collection disponible en ligne devrait être la plus complète possible ; le matériel devrait être en bon état de conservation, de manière que les images disponibles en ligne soient aisément lisibles aussi bien pour nous que pour le moteur de recherche. Ce travail n'a pas été nécessaire les spectacles à São Paulo en 1920, puisque nous avons déjà la base de données *Teatro Musicado em São Paulo de 1914 a 1934*, de Virginia Bessa. Les journaux que mieux répondait à nos attentes c'étaient les suivants :

Année	Rio De Janeiro	São Paulo
1890	<i>Gazeta de Notícias</i> et <i>O Paiz</i>	<i>Correio Paulistano</i> et <i>O Estado de S. Paulo</i>
1900	<i>Gazeta de Notícias</i> et <i>O Paiz</i>	<i>Correio Paulistano</i> et <i>O Estado de S. Paulo</i>
1910	<i>Jornal do Brasil</i> et <i>O Paiz</i>	<i>Correio Paulistano</i> et <i>O Estado de S. Paulo</i>
1920	<i>Jornal do Brasil</i> et <i>O Jornal</i>	<i>Teatro Musicado em São Paulo de 1914 a 1934</i> .

2. Auteurs et traducteurs

L'attribution de l'auteur des pièces n'était pas toujours évidente, surtout avant 1900. Le problème revient au flou autour de la définition de ce qui est une « traduction », une « imitation », une « *adaptation* » ou un « *arranjo* » [arrangement, en traduction littérale]. Parfois, des imitations ou adaptations étaient attribuées à l'auteur étranger de la pièce originale, avec mention à l'adaptateur ou à l'imitateur. Il arrive que celui-ci soit mentionné comme le traducteur de la pièce, mais après des recherches, nous avons découvert que celle-ci était, en fait, une adaptation ou une imitation – l'intrigue était plus ou moins préservée, mais avec beaucoup des changements concernant le lieu de l'action et les noms des personnages, ainsi qu'insertions de blagues ou d'autres éléments liés à la réalité brésilienne. Souvent, on attribuait à l'imitateur la paternité de la pièce – parfois on faisait référence à l'auteur de la pièce originale, parfois non. Quelquefois on disait que la pièce était une imitation, mais sans aucune information à la pièce originale.

Un exemple est la pièce *O Gato Preto*, du Portugais Eduardo Garrido, le plus grand succès de 1890. Les premières représentations soulignaient qu'il s'agissait d'une imitation, sans pour autant mentionner la pièce ou l'auteur imités. Plus tard, cette même année, les journaux commencent tout simplement à attribuer à Eduardo Garrido la paternité de la pièce. Quand nous cherchons le *Gato Preto* dans les catalogues des bibliothèques portugaises, nous découvrons qu'il s'agit d'une imitation de la féerie française *Le Cocktail* ou *O Rabo-de-galo* [traduction littérale de *Cocktail*]. Mais nous n'avons trouvé aucune pièce avec ce nom dans les catalogues des bibliothèques françaises, ni dans les bases de données disponibles, ni dans les journaux du XIX^e siècle que nous avons consulté sur *Gallica*. Tout devient encore plus confus quand nous voyons que la pièce comptait avec des numéros musicaux des Français Jacques Offenbach et Gaston Serpette, et des Espagnols Federico Chueca, Joaquín Valverde et Ruperto Chapi.

Dans ce cas, nous avons attribué la pièce à Eduardo Garrido, parce qu'il nous semble bien évident qu'il s'agit d'une pièce assez originale qui, pourtant, piratait plusieurs éléments de plusieurs pièces du théâtre européen. Pourtant, en lignes générales, nous avons attribué les auteurs et les traducteurs en fonction des informations qui étaient données par les journaux, mais nous avons fait une analyse au cas par cas.

3. Nationalité et date de première des pièces

En ce qui concerne la nationalité des pièces, nous avons considéré le pays de première de la pièce, indépendamment de la nationalité de l'auteur. Cela explique, par exemple, la pièce « égyptienne » que nous trouvons dans nos tableaux : il s'agit, en fait, de l'*Aïda*, de Verdi.

Pour le lieu et la date de la première, nous avons utilisé les bases de données cités dans la bibliographie, les catalogues des principales bibliothèques des principaux pays européens et américains, ainsi que les encyclopédies en ligne (Wikipedia, *Universalis*...). Parfois, nous avons eu la chance de trouver la pièce numérisée en ligne, avec ces informations.

ANNEXES

Annexe 1 – Résumé des pièces citées

Alencar, José de

1. Rio de Janeiro, verso e reverso. (Comédie en deux actes)

La pièce met en scène Ernesto, jeune étudiant de São Paulo qui vient à Rio de Janeiro passer ses vacances. La comédie est divisée en deux parties, chaque partie représentant un point de vue d'Ernesto sur la ville.

Dans la première, qui se passe dans une boutique dans la *rua do Ouvidor*, centre commercial et social de Rio de Janeiro au XIX^e siècle, Ernesto se trouve complètement mal à l'aise dans la ville chaotique où il vient d'arriver. Il ne tolère pas la saleté, la foule qui s'amasse dans les rues bruyantes, les vendeurs de rue et les mendiants qui n'arrêtent pas de le harceler. Il décide de rentrer à São Paulo, mais son oncle, Teixeira, le convainc du contraire.

Dans la deuxième partie, Ernesto est confortablement installé dans le bourgeois quartier des *Laranjeiras*, chez son oncle. Maintenant que la fin de ses vacances s'approche, sa vision sur la ville est en tout opposé à celle du début de la pièce, un changement qui est en dû notamment à la compagnie de sa cousine, Júlia, pour qui il est amoureux.

2. O Crédito (Comédie en 5 cinq actes)

Rodrigo, jeune ingénieur, honnête et éduqué en Europe, aime Julieta. Celle-ci est intelligente et sait reconnaître la valeur du protagoniste, mais, lors d'un moment de frivolité, elle avait déjà promis sa main à Oliveira, personnage en tout opposé à Rodrigo : spéculateur, il ne veut marier Julieta que pour la fortune de son père. Macedo, usurier, est le partenaire d'affaire d'Oliveira et mènera celui-ci à la ruine. Le père de Julieta est Pacheco, homme riche mais démodé : il se méfie de tout ce qui concerne l'idée du crédit. Hipólito est le frère de Julieta, jeune étudiant en médecine peu enclin aux études et au travail dur, mais qui est un ami sincère de Rodrigo. Il est amoureux de Cristina, jeune frivole, fille de Olímpia et de Borges. Celui-ci n'est qu'un modeste fonctionnaire, mais dépense des grosses sommes avec son épouse, toujours préoccupée en participant à la vie mondaine de la haute société et à faire

semblant de richesse auprès du monde, de manière que la famille est constamment au bord de la faillite.

L'intrigue de la pièce est essentiellement une constante lutte de Rodrigo contre les faiblesses des autres personnages. A la fin, presque tous seront changés grâce à l'activité du protagoniste. Hipólito devient un studieux futur médecin. Cristina devient une respectable et légitime femme au foyer, digne de se marier avec Hipólito. Julieta à la fin de la pièce se transforme en un exemple d'intégrité – une espèce de Rodrigo en jupes. Pacheco apprend à bien utiliser le crédit. Olímpia abandonne la vie mondaine et devient couturière pour aider son mari. Et Oliveira regrette ses affaires pas trop honnêtes et promet les corriger. Le seul personnage qui ne change pas est l'usurier Macedo.

Dias Guimarães, José Maria

1. O Poder do Ouro (Drame en quatre actes)

« *O poder do ouro* » est l'histoire philosophique de l'argent, imposant la loi, qui finit par être renversé, comme tout ce qui est faux.

Un gentilhomme (fait par l'argent) déshonore la fille d'un artisan charpentier et la méprise ; ridiculise son père, réfléchi sur son pouvoir, et se moque de la justice, de la conscience et de Dieu.

Dans le 1^{er} acte ; l'or enchante la paysanne. Dans le 2^e le gentilhomme insulte le père et la femme déshonorée. Dans le 3^e le père est misérable et le fils le sauve. Dans le 4^e le fils venge l'honneur de la sœur, en tuant le corrupteur. C'est cela le péché du drame. Nous voulions voir le crime et le vice expié par la conscience, cet outil infaillible de l'expiation, que la divinité a donné pour supprimer les lacunes de la justice sociale. »

(*Jornal do Recife*, 20 mai 1863)

Burgain, Luís Antônio

1. Glória e infortúnio, ou A morte de camões (Drame en deux époques, trois actes et six tableaux)

Camões est amoureux de Catarina, mais le frère de celle-ci, D. Pedro, à cause d'une satire écrite quelques années auparavant, est son ennemi. Celui-ci veut la marier avec Carlos de Mendonça, le comte de Castanheira. Lors d'une rencontre en cachette, Catarina jure ne jamais épouser autre que Camões, mais ils sont surpris par D. Pedro qui, de son côté, jure ne jamais permettre l'union des deux amoureux.

D. Pedro oblige Catarina à recevoir Mendonça. Elle avoue son amour pour Camões et celui-ci, ému par ses supplications de la jeune fille, renonce à sa main et promet d'aider son union avec le poète. Arrive Camões, qui supplique la main de Catarina à D. Pedro. Celui-ci reste impassible, et lui donne un papier, qu'il a obtenu après une intervention auprès du roi, où est annoncé l'expulsion du poète de Lisbonne.

Camões et Catarina essaient de se marier en secret, mais ils sont découverts par D. Pedro, qui arrive avec des soldats pour arrêter Camões.

Le roi décide la déportation de Camões pour l'Inde. Mas avant de partir, le poète réussit à s'échapper et à envahir la maison de Pereira pour voir Catarina une dernière fois. Les deux jurent amour éternel. Ils sont surpris par Mendonça, qui promet d'intervenir auprès du roi pour obtenir le pardon de Camões, mais le signal de partie du bateau qui l'emmènerait est donné plus tôt que prévu et il est obligé de quitter sa bien-aimée.

Quelques années plus tard nous trouvons Catarina dans un couvent, dans lequel elle s'est enfermée après avoir reçu la notice de la mort de Camões. Celui-ci apparaît vivant, mais est obligé par Mendonça – qui est lui-aussi devenu religieux – à se séparer de Catarina, pour éviter que celle-ci se trouve en faute avec ses vœux.

Dans le dernier tableau, nous trouvons un Camões vivant seul dans une chambre misérable. Il reçoit la visite de Mendonça et de D. Pedro, qui demande pardon. Camões meurt et la pièce se termine par une apothéose.

Gonçalves de Magalhães, Domingos José
--

1. António José ou o poeta e a Inquisição. (Tragédie en 5 actes en vers)

Acte 1 : Le dramaturge António José, surnommé « le juif », est persécuté par l'Inquisition, représentée dans la pièce par le personnage Frei Gil. Il trouve refuge chez Mariana, une comédienne dont le lien avec António José n'est pas clair : nous ne savons pas s'il y a une relation amoureuse entre eux.

Acte 2 : La bonne de l'actrice, Lúcia, est demandée d'aller chez l'ami du dramaturge, le Comte de Ericeira, pour solliciter son aide. La bonne revient avec une lettre et des vêtements : le comte de Ericeira demande à António José de venir chez lui déguisé en serviteur. Mais Frei Gil, qui est amoureux de Mariana, arrive. António José et Frei Gil se disputent. Une fois celui-ci parti, l'écrivain part pour la maison de son ami.

Acte 3 : chez le comte, celui-ci et António José entretient une longue discussion politico-philosophique. Arrive Frei Gil qui, laissé seul un moment, trouve la lettre que l'écrivain avait envoyé à son ami et découvre ainsi que le comte est en train de l'aider à s'échapper.

Acte 4 : Frei Gil confronte Mariana prétendant qu'il veut savoir qui était l'homme qui s'est disputé avec lui chez elle. Il termine par avouer qu'il a toujours su qui était António José, et tout ce qu'il voulait était d'humilier l'actrice pour se venger à cause de sa jalousie. Frei Gil avoue son amour pour Mariana et essaie de la prendre dans ses bras à force. Face à la résistance de celle-ci et avec l'arrivée de Lúcia, le religieux s'en va. Arrive António José pour annoncer son départ imminent, mais la maison est envahie par des soldats qui capturent l'auteur. Mariana meurt soudainement.

Acte 5 : Frei Gil, repent, visite António José dans sa cellule pour lui demander pardon. Après une longue discussion, pendant laquelle l'écrivain découvre la mort du comte d'Ericeira et de Lúcia, António José est conduit à son exécution.

2. Olgiate (tragédie en cinq actes)

L'histoire se passe à Milan, en 1476. Olgiate, Carlos Visconti et Lampugnano sont trois nobles, disciples du professeur Montano, qui conspirent contre le tyran Galeazzo Sforza. Après quatre actes d'innombrables discussions philosophiques – où la presque seule évolution est le changement de décor entre un acte et l'autre, et la seule tension dramatique est l'hésitation de Visconti, qui a peur de laisser sa sœur, Angelina, seule, et d'Olgiate, qui est amoureux de celle-ci – les événements se précipitent dans le cinquième acte : les conspirateurs réussissent à tuer Sforza, mais, au contraire de ce qu'ils espéraient, la population se révolte contre eux.

1. O juiz de Paz na Roça (comédie en 1 acte)

Manuel João, campagnard, membre de la garde nationale, qui vit avec sa femme, Maria Rosa, et sa fille, Aninha, est convoqué par le juge de paix et doit emmener un conscrit en ville, qui sera envoyé au sud du pays pour lutter contre les rebelles de la province de Rio Grande do Sul. Le conscrit est José, qui maintient une relation secrète avec Aninha. Etant déjà tard, Manuel João décide que le mieux serait de l’emmener le lendemain. Toutefois, comme il n’y a aucune prison dans le village pour garder José, il est obligé de le garder dans une chambre chez lui. Pendant la nuit, Aninha libère son amant. Les deux s’échappent et se marient en secret. Ils réapparaissent, le lendemain, déjà mariés. Manuel João, qui ne peut rien faire, pardonne sa fille et bénisse le mariage. Toute la famille va chez le juge de paix pour lui dire que, maintenant que José est marié, il est exempté du service militaire. La pièce se termine en danse et musique.

2. Um sertanejo na corte (comédie inachévée)

Le *mineiro* (habitant de la province de Minas Gerais) Tobias arrive à Rio de Janeiro pour la première fois. Aussitôt il arrive, il est abordé par deux gitans, qui le trompent en le faisant acheter un faux anneau d’or et de brillant. Le campagnard s’émerveille avec les choses qu’il voit dans la ville. Il se présente chez Pereira avec une lettre de recommandation signé par son cousin et ami de Pereira. Une fois il est reçu, la comédie est interrompue.

3. Os ciúmes de um pedestre (comédie en 1 acte)

Paulino envahit la maison de son voisin, le *pedestre* [gendarme] André João, qui est dehors en train de chasser des esclaves fugitifs, par le toit afin de donner une lettre d’amour à l’épouse de celui-ci, Anacleta. Celle-ci avoue, dans un monologue entendu par Paulino, sa

volonté d'établir une relation extra-conjugale avec celui-ci pour se venger de son mari qui, trop jaloux, lui confère peu de liberté. Après avoir écouté son nom, Paulino décide de révéler sa présence, mais Anacleta, qui ne le reconnaît pas dans l'obscurité, pense qu'il est un voleur et cri au secours, réveillant sa fille Balbina. Paulino, qui écoute quelqu'un s'approcher de la porte d'entrée, se cache dans une armoire. Arrive André João avec un Noir, qui est en fait Alexandre, qui s'était déguisé en Noir pour se faire capturer par André João et se rapprocher de Balbina, pour qu'il est amoureux. Il essaie de donner une lettre à celle-ci, mais est surpris par André João. Paulino dit qu'un blanc lui avait payé pour donner la carte à la fille du gendarme qui, fou de jalousie, fait vœux de clouer toutes les fenêtres de la maison. Anacleta lui confronte et promet fuir dans la première opportunité. Lors d'une altercation entre les deux, André João trouve la lettre de Paulino cachée dans le décolleté de sa femme. A ce moment, Martins Pena parodie la scène d'*Othello* de Ducis (« PEDESTRE : - Tu as déjà fait tes prières ? / ANACLETA : - Que veux-tu dire ? / PEDESTRE : - Recommande ton âme à Dieu, que j'attendrai un instant. ») Alexandre crie de la chambre où il a été enfermé et distrait André João pour un moment. Anacleta profite pour fuir. Le *pedestre* sort de scène à sa poursuite. Il revient pâle, dit avoir tué Anacleta, et trouve le bonnet que Paulino a laissé tomber de sa tête lors de la confusion du début de la pièce. Furieux, le gendarme cherche le propriétaire et trouve Paulino dans l'armoire. Celui-ci court par la scène avec André João derrière donnant des coups d'épée dans l'air. Paulino se jette par terre, comme s'il était atteint, feignant être mort. Le *pedestre* fait Alexandre mettre Paulino dans un sac et sort un instant pour vérifier s'il y a des gens dans la rue et s'il serait possible de sortir avec le « cadavre ». Laissés seuls, Paulino se manifeste du sac et demande à Alexandre de le libérer. Mais celui-ci a la tête ailleurs et profite de l'occasion pour aller chercher Balbina. Le couple réapparaît, Alexandre livre Paulino et met Balbina à sa place dans le sac, tandis que le voisin se cache de nouveau dans l'armoire. Le gendarme revient et ordonne à Alexandre de le suivre pour se débarrasser du corps. Paulino se trouve encore une fois enfermé dans la maison de André João. Anacleta réapparaisse – elle n'avait que perdu conscience après une chute de l'escalier. Le *pedestre* rentre en panique, car il a croisé une patrouille de la police. Anacleta et Paulino se cachent. Apparaît Roberto, véritable *deus ex-machina*, qui raconte être le père de Anacleta – il dit avoir été obligé d'abandonner sa fille et de quitter le Brésil pour les côtés africains, où il a ramassé une fortune. André João se désespère pour avoir tué Anacleta, ce qui l'empêcherait d'hériter la fortune de son père. Anacleta sort de sa cachette pour embrasser son père. Arrive un policier avec Alexandre et Balbina dans le sac. Tout est expliqué. André João, fou de rage, expulse Anacleta

et Balbina, attrape le caporal par le collier et crie « Je suis coincé ! » Il ramène le caporal et les soldats à force pour le commissariat pour se faire arrêter.

Annexe 2 – Lois et décrets (Gouvernement central)

1. Requerimento apresentado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho para a constituição de uma sociedade para a subsistência dos teatros públicos da corte, apresentando os estatutos e fixando os preços dos bilhetes a praticar (30 Maio 1771)

Source: *Documentos para a história do teatro em Portugal*. (<http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=172>, visité le 06/02/2019)

Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte.

Lisboa, na Régia oficina tipográfica

Ano de 1771

Senhor, os homens de negócio desta praça de Lisboa abaixo assinados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde os povos aprendem as máximas mais sãs da Política, da Moral, do Amor da Pátria, do Valor, Zelo e Fidelidade com que devem servir aos seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos de ignorância, e reflectindo quanto v. majestade se empenha na instrução dos seus vassallos e em promover todos os meios de os fazer felizes, conduzidos e animados pelo conselho e aprovação do Conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara desta corte, e cidade de Lisboa, que se empregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos e necessários debaixo dos seguintes estatutos e privilégios, esperando que vossa majestade se dignará aprová-los, confirmá-los e protegê-los com sua real e imediata protecção.

I - Esta sociedade se denominará Instituição estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte. O seu fundo e capital será de cem mil cruzados repartidos em outras tantas acções de quatrocentos mil réis cada uma, podendo cada um dos interessados e podendo igualmente diversas pessoas unirem-se entre si para formarem uma só acção, com tanto que escolha uma só cabeça, que represente os mais interessados. Cada um dos accionistas entrará imediatamente com o valor das suas acções para o cofre da Sociedade, entregando-se a cada

um deles as respectivas apólices impressas, assinadas pelos directores, as quais lhes ficarão servindo de título para por elas haverem o principal e interesses que lhes tocarem, com declaração de que em todos os casos de cessão, ou distrate se apresentarão sempre aos directores os originaes, sem que possam valer as suas cópias.

II - A dita sociedade será dirigida e administrada por quatro dos seus sócios que elegerá com o nome de directores, cada um dos quais terá uma chave do cofre onde deve guardar-se o fundo e interesses da Sociedade. A sua administração e governo durará somente pelo tempo de um ano, findo o qual procederá a mesma Sociedade à eleição de novos directores, a qual será feita, convocados todos os interessados, na presença do presidente do Senado da Câmara e por pluralidade de votos de que se lavrará termo em um livro que haverá para esse efeito, e assinarão com o mesmo presidente todos os vogais.

III - Nenhum dos eleitos para a sobredita Direcção poderá escusar-se exercê-la debaixo de pretexto algum, havendo consideração a que este trabalho não só tem por fim o interesse particular da Sociedade mas também a utilidade pública. Exceptuam-se, porém, os que já tiverem servido, aos quais fica no seu arbítrio o aceitá-la.

IV - O ano da dita Administração se entenderá completo e findo no dia de quarta feira de cinza; quinze dias depois se procederá à nova eleição para que nesse intervalo de tempo possam os directores que acabam formar as suas contas e balanço, que devem apresentar aos sócios no mesmo dia. As ditas contas serão examinadas e aprovadas pelos que forem eleitos nos seus lugares, os quais lhas tomarão da mesma sorte que se pratica nas Companhias Gerais do Comércio deste Reino.

V - O dinheiro que entrar nesta sociedade se não poderá extrair dela pelo tempo de seis anos, que será o da sua duração e se principiarão a contar do primeiro de Julho do presente ano de mil setecentos setenta e um; os quais, contudo, se poderão prorrogar pelo tempo que à mesma Sociedade parecer, havendo-o vossa majestade assim por bem. Succedendo, porém, que por algum caso impensado se devam fechar os teatros mais de um mês, o tempo que durar a dita suspensão se não computará nos ditos seis anos, os quais, a respeito de semelhantes casos, sempre se devem reputar úteis e não contínuos.

VI - Acontecendo que o fundo da dita Sociedade e seus interesses se extingam por algum princípio, seja ele qual.

quer que for, nesse caso ainda que os ditos seis anos não sejam completos se haverá a dita Sociedade por extinta, e os interessados nela não serão obrigados a renovar o seu fundo e capital e a persistir na mesma Sociedade, pois que somente obrigam a ela a importância das acções com que presentemente se interessam. Bem entendido que em todos os referidos casos se farão sempre presentes a vossa majestade o estado e circunstâncias em que se achar a Sociedade para que vossa majestade se digne dar primeiro as providências que julgar oportunas. Outrossim deverão os directores pôr na real presença de vossa majestade, no fim de cada anno, o balanço das contas de toda a negociação, para que vossa majestade seja sempre informado do estado da Sociedade e do zelo e serviço dos directores.

VII - Os lucros que resultarem desta negociação se não deverão repartir antes de completo o tempo da sua duração, atendendo a que o fim principal para que se destina a Sociedade é a conservação e subsistência dos mesmos teatros cujo rendimento é sempre incerto e duvidoso de uns para outros anos e que assim o capital como os lucros que crescerem ficam igualmente obrigados até à extinção da Sociedade..

VIII - Para esta Sociedade poder subsistir e desempenhar o fim que se propõe, sustentando as graves despesas que necessariamente deve fazer, é Vossa Majestade servido ordenar que nesta corte não haja outro algum teatro que não sejam os da mesma Sociedade, a qual se obriga a conservar sempre dois: um para a representação dos dramas em linguagem portugueza e outro para as representações das óperas e comédias italianas, ficando a arbítrio dos directores o servirem-se também dos mais teatros que se acham estabelecidos e houverem de estabelecer-se nesta cidade como melhor lhes parecer.

IX - Também há vossa majestade por bem de conceder à mesma Sociedade o privilégio de que nesta capital e seus subúrbios não possa pessoa alguma dar em sua casa, ou em qualquer outro lugar público dela, espectáculo algum ou qualquer outro divertimento tais como bailes, serenatas, oratórias, fogos de artifício e outros de semelhante natureza em que os espectadores entrem por dinheiro, debaixo de pena de prisão e duzentos mil réis pagos da cadeia applicados a benefício do Hospital Real desta cidade, pois esta liberdade deve ficar reservada à mesma

Sociedade, a qual, no caso de lhe parecer útil e julgar os ditos divertimentos dignos de espectação pública, os poderá dar nos mesmos teatros a benefício da mesma Sociedade. Bem visto que nesta geral proibição se não pretendem incluir as assembleias e bailes das nações estrangeiras.

X - E porquanto um dos motivos que tem embaraçado chegar a arte cénica àquele grau de perfeição de que tanto depende a acção dramática, que em outros tempos conseguiu, e que actualmente embaraça acharem-se pessoas capazes de bem a exercitar, é a ideia da infâmia inerente à mesma profissão: atendendo Vossa Majestade a que a dita infâmia procede meramente da legislação dos romanos a qual somente recaiu, conforme a opinião de muitos autores, sobre as pessoas dos mimos e pantomimos, que com a torpeza das suas acções e palavras eram o horror e escândalo dos espectadores honestos e bem morigerados; e que outrossim nas repúblicas da Grécia foi sempre esta arte olhada com consideração e respeito, e muitas vezes premiados e honrados com lugares públicos os que louvavelmente a professavam, o que também se viu depois entre os romanos no governo dos imperadores; é Vossa Majestade servido declarar que a dita arte per si é indiferente e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos enquanto aliás por outros princípios não a tenham contraído.

XI - E porque é justo e conforme o uso e prática das nações mais civilizadas que os teatros das cortes se avantejem aos mais teatros das cidades e províncias, assim como as excedem em grandeza e esplendor, e não seria justo, nem é intenção da Sociedade prejudicar aos actores e dançarinos nos seus salários, estes ficarão livres à convenção das partes, contanto que no caso de se não ajustarem o não façam por igual ou menor preço em os outros teatros, guardada a devida proporção entre as despesas necessárias, segundo a diferença dos lugares. Bem visto que o ânimo e espírito da Sociedade não é defraudar a cada um do que licitamente pode merecer.

XII - Para que não suceda que os públicos divertimentos sejam interrompidos por causa de algum arresto nos salários ou nas pessoas dos actores, cuja falta e impedimento faria suspender as representações, é vossa majestade servido fazer mercê aos ditos actores de que durante o tempo das suas obrigações não possam ser presos por caso civil, como também não possam ser embargados os seus salários, dos quais unicamente depende a sua sustentação e que nos

casos crimes, salvo se for em flagrante delito, não possam ser presos sem ordem dos ministros inspectores dos seus respectivos teatros.

XIII - Sendo a polícia e boa ordem dos teatros um dos pontos que em todos os tempos, e entre todas as

nações mais civilizadas, sempre deveu uma particular atenção ao público governo, de tal sorte que para a manter se deputaram diferentes magistrados, que, assistidos de ministros subalternos, se fizessem respeitar e conter na devida moderação os espectadores, é vossa majestade servido ordenar que em cada um dos ditos teatros haja um ministro que com o título de Inspector assista nelles em todos os dias de representação, o qual, de acordo com os directores, faça com a sua autoridade conter o povo dentro dos limites de uma justa liberdade, fazendo cessar toda a conversação, ruído, e outra qualquer desordem que perturbe as representações.

XIV - Para efeito de que os sobreditos ministros inspectores possam cumprir como devem a sua comissão, é vossa majestade servido ordenar que o official militar que costuma assistir no mesmo teatro auxilie, coadjuve e faça executar todas e quaisquer disposições que para o dito fim forem ordenadas pelos inspectores, cessando por este modo todo o conflito de jurisdição entre os mesmos ministros inspectores e officiais militares..

XV - Os sobreditos ministros inspectores farão executar todas as diligências que pelos directores da Sociedade lhes forem requeridas, tendentes ao governo económico dos mesmos teatros e que os directores julgarem mais conducentes e necessárias para fazer respeitar e observar as suas ordens e disposições, assim pelos actores e dançarinos como pelas mais pessoas que servirem os teatros.

XVI - 'E vossa majestade servido conceder a beneficio da mesma Sociedade a liberdade de mandar vir de fora destes reinos todos os géneros, ainda aqueles cujo uso é proibido, que forem necessários para as decorações e vestuário do mesmo teatro, livres e isentos de todos e quaisquer direitos nas alfândegas deste reino. E para efeito de se evitar todo o género e suspeita de fraude que possa acontecer na sobredita introdução, logo que os sobreditos géneros houverem de se encomendar se formará uma relação de todos, assinada pelos directores, a qual se registará nos livros da alfândega paraque ao tempo da sua chegada se possam conferir

e examinar, descarregando-se ao mesmo passo que se forem despachando. Bem entendido que esta graça e franqueza nunca excederá os géneros necessários para o provimento dos mesmos teatros e que os directores em nenhum caso os poderão vender a terceiro nem com eles negociar, sob pena de incorrerem nas penas que incorrem os contrabandistas.

XVII - Para que mais facilmente se possam expedir os negócios da Sociedade, os directores logo que tomarem posse dividirão entre si as incumbências na forma seguinte: a primeira incumbência consistirá na inspecção da contadoria, para a qual haverá um guarda-livros que saiba e possa desempenhar bem exactamente a obrigação para que se destina, ficando a cargo do director nomeado vigiar e promover toda a regularidade devida e que se costuma praticar nas contadorias das companhias gerais do comércio deste reino, em conformidade das quais será dirigida e regulada a desta Sociedade. O mesmo director terá por sua conta a correspondência com as partes estrangeiras, como também é muito da sua particular inspecção procurar a boa arrecadação dos cabedais da Sociedade e vitar os descaminhos, tomando e examinando as contas das despesas às pessoas que as fizerem, assim pelo respeito aos preços como à boa economia.

XVIII - A segunda incumbência consistirá na escolha dos dramas e pantomimas que hão-de expor-se nos teatros. O director nomeado para esta incumbência fará distribuir as partes pelos actores que julgar mais próprios, conforme o seu carácter. Destinará os ensaios e assistirá a eles sempre que o julgar necessário, de sorte que venha a conseguir-se uma representação perfeita.

XIX - A terceira incumbência consistirá nas decorações e vestiário preciso às representações e bailes que devem ser feitas em conformidade dos dramas e bailes que se houverem elegido e aprovado; como também fica pertencendo ao mesmo director toda a iluminação do teatro e tudo quanto compreende o adorno de um actor posto na cena.

XX - A quarta incumbência consistirá na inspecção das obras e comodidades do teatro pelo que respeita aos camarotes, casas, camarins e armazéns necessários para uso público e serviço particular do teatro; como também pelo que respeita à habitação e arranjo dos actores e dançarinos conforme as cláusulas com que se houverem contratado. Outrossim terá a seu cargo toda a música, assim de orquestra de composições e cópias.

XXI - As sobreditas incumbências, ainda que independentes umas das outras, não desobrigam os directores encarregados delas de conferirem entre si sobre o que se deve fazer para melhor acerto, de sorte que unidos façam e representem sempre o corpo da direcção, onde cada um de seus membros deverá dar conta do estado das cousas de que está encarregado todas as vezes que se juntarem nas conferências, que será em todas as manhãs das segundas-feiras de cada semana e nos dias que entre si ajustarem, e que a pedir qualquer dos directores para a resolução dos negócios que ocorrerem.

XXII - Os directores deverão determinar os dias em que se hão-de fazer e repetir em cada semana as representações, como também as horas em que devem principiar, conforme as diferentes estações no ano, atendendo sempre à comodidade do público, ao qual se farão patentes nos cartazes. Parecendo aos directores que deve suspender-se por algum tempo do ano, além do da Quaresma, os divertimentos do teatro, o poderão fazer sempre que o julgarem conveniente.

XXIII - Em cada um dos dias de representação assistirá sempre um dos directores em um camarote destinado para a direcção, o qual terá todo o governo do teatro, e com sua determinação é que deve sempre principiar a representação. Bem entendido que o mesmo director terá exacto cuidado em procurar, quanto lhe for possível, que se observem as horas determinadas nos avisos públicos, não ocorrendo causa superior que obrigue a alterar-se esta disposição.

XXIV - É vossa majestade servido ordenar que nos ditos teatros se não dêem gratuitamente a pessoa alguma outros camarotes, que não sejam os destinados para o presidente do Senado da Câmara desta cidade, para os directores, e duas forçuras, uma para o ministro inspector e outra para o official militar que neles devem assistir.

XXV - Porquanto para sustentar as grandes despesas dos teatros se faz necessário que todas as pessoas que a eles concorrem contribuam para uma racionável quantia para efeito de indemnizarem a Sociedade das sobreditas despesas e de se evitar o prejuízo que de outra sorte resultaria do grande número de pessoas que até agora, contra o costume praticado em todos os teatros da Europa, se utilizavam dos divertimentos públicos sem dispêndio algum, é sua majestade servido de ordenar que nenhuma pessoa, de qualquer qualidade que seja, entre para dentro das portas que dão serventia ao mesmo teatros, ou seja, para a plateia e forçuras, ou

seja, para os camarotes e varandas sem que apresente às pessoas para isso destinadas os seus bilhetes de entrada, além do qual se entregará o da senha dos preços correspondentes aos lugares que escolherem. Os sobreditos bilhetes de entrada serão do preço de duzentos e quarenta réis, os quais servirão para as pessoas que não tomarem lugar certo e quiserem irem para os camarotes com permissão das pessoas que o tiverem alugados. Bem entendido que esta condição compreende as pessoas do sexo feminino, como também é permitido às pessoas que tiverem camarote o fazer entrar o seu escudeiro ou criado que o haja de servir.

XXVI - E porque não seria justo coarctar a liberdade dos espectadores, obrigando-os a assistir em lugar determinado as representações dos dramas, todas as pessoas que houverem entrado no teatro e quiserem passar de uns camarotes para outros ou da plateia e forçuras para os camarotes e tiverem necessidade de sair das portas que lhes dão serventia, receberão nelas um bilhete de senha com o qual se lhes facultará o giro de todo o teatro, e com ele poderão voltar para os seus lugares.

XXVII - Os lugares dos teatros se conservarão nos mesmo preços, por que até agora se costumavam a pagar, em conformidade com a Relação, que a estes Estatutos se ajunta assinada pelo Conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara.

XXVIII - Às pessoas que tomarem camarote fixo por tempo de um ano se lhes fará o abatimento de dez por cento e, além do seu bilhete, se lhes dará outro de entrada para o puderem dar a quem bem lhes parecer. Os mesmos dez por cento se abaterão aos que pelo dito tempo tomarem assento fixo na plateia.

XXIX - As pessoas que tiverem camarote, ou lugar fixo, pagarão no fim de todos os meses a importância das representações que se tiverem feito naquele mês. e logo que faltem ao dito pagamento se lhes suspenderá a entrada. E é vossa majestade servido conceder à Sociedade o privilégio de cobrar semelhantes dívidas pelos ministros inspectores dos sobreditos teatros como fazenda de vossa majestade, da mesma sorte que foi concedido às Companhias Gerais do Comércio.

XXX - Os sobreditos preços se entederão somente certos e inalteráveis para os dois teatros das representações portuguezas e italiana, porque sucedendo-se dar-se neles outro algum espectáculo, neste caso à proporção das despesas, poderão os directores estabelecer e regular

os preços, que sempre devem ser menores, pois que os estabelecidos para os sobreditos teatros nunca poderão aumentar-se sem expressa determinação de vossa majestade. De baixo da mesma condição poderão os directores estabelecer os preços dos lugares do teatro sito na Calçada de Nossa da Graça, com atenção aos espectáculos que nele se expuserem.

XXXI - É vossa majestade servido que todos os negócios que se propuserem nesta direcção e deliberações que nela se tomarem para o governo e administração dos sobreditos teatros sejam comunicadas com o Conde de Oeiras, Presidente do Senado da Câmara desta cidade, para que com a sua aprovação, autoridade e prudente conselho se efectuem e façam executar onde necessário for. E outrossim que por mão do mesmo presidente do Senado subam à real presença de sua majestade ainda aqueles que necessitarem da sua real e imediata resolução.

XXXII - Para que os actores, dançarinos e mais pessoas, que se acharem empregadas no serviço dos ditos teatros cumpram inteiramente com as suas obrigações, não faltando a elas com qualquer pretexto, ou à obediência com que devem executar o que se lhes determinar do serviço dos mesmos teatros. No caso de assim o não fazerem os directores poderão logo requerer ao ministro inspector a que pertencer mande executar o procedimento de prisão contra qualquer das ditas pessoas. E é vossa majestade servido determinar que qualquer dos ministros inspectores a quem se requerer assim o execute, ainda sem tomar conhecimento de causa, a qual os ditos directores farão logo presente ao presidente do Senado da Câmara, por cuja ordem se abrirão os assentos aos ditos presos que não serão soltos sem ordem sua.

XXXIII - E porquanto os ditos homens de negócio têm nomeados para directores e caixas da dita Sociedade neste primeiro ano os abaixo declarados, todos eles assinam estes estatutos em nome dos seus interessados e em virtude dos poderes que por eles lhes foram concedidos; e humildemente suplicam a sua majestade se sirva de confirmar a dita Sociedade com todas as cláusulas, graças e privilégios, conteúdos nestes Estatutos e dar-lhes toda a firmeza que para sua validade e segurança se requer, dignando-se de honrá-la com a sua real e imediata protecção.

Lisboa, 30 de Maio de 1771.

Marquês de Pombal

Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho.

Relação dos preços por que se hão-de pagar os camarotes e lugares do teatro em que se representam os dramas na linguagem portuguesa.

Primeiro andar das forçuras	
Os quatro camarotes do proscénio	2\$000 réis
Os quatro do fundo do teatro	2\$400 réis
Os mais dos lados	1\$200 réis
Segundo andar	
Os quatro do proscénio	2\$400 réis
Os cinco do fundo	3\$000 réis
Os mais dos lados	1\$600 réis
Terceiro andar	
Os quatro do proscénio	2\$000 réis
Os cinco do fundo	2\$400 réis
Os mais dos lados	1\$200 réis
Plateia superior	\$300 réis
Plateia inferior	\$240 réis
Varandas	\$160 réis

No teatro das óperas e comédias italianas

Primeiro andar das forçuras	
Os quatro camarotes do proscénio	2\$400 réis
Os quatro do fundo do teatro	3\$200 réis

Os mais dos lados	1\$600 réis
Segundo andar	
Os quatro do proscénio	-----
Os cinco do fundo	-----
Os dois dos lados	3\$200 réis
Os mais dos lados	2\$000 réis
Terceiro andar	
Os quatro do proscénio	2\$400 réis
Os cinco do fundo	3\$200 réis
Os dos lados	1\$600 réis
Varanda	
Os cinco do fundo	2\$400 réis
Os quatro do proscénio	1\$600 réis
Plateia superior	\$480 réis
Plateia inferior	\$400 réis
Varandas	\$240 réis

Conde de Oeiras. P

2. Decreto de 28 de maio de 1810

Source : *CLIB*, 1810, v. 1, p. 112. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-39950-28-maio-1810-571157-norma-pe.html> (Visité le 15/02/2019)

Permitte que se erija um theatro nesta Capital

Fazendo-se absolutamente necessario nesta Capital que se erija um Theatro decente, e proporcionado á população, e ao maior gráo de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residencia nella, e pela concurrencia de estrangeiros, e de outras pessoas que vêm das extensas Provincias de todos os meus Estados: fui servido encarregar ao doutro Pau'o Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral da Polícia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para elle se erigir, e conservar sem dispendio das rendas publicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave maios ou meus fieis vassallos, a quem antes desejo alliviar de todas ellas; e havendo-me propsoto o mesmo Intendente que grande parte dos Meus vassallos residentes nesta Còrte me haviam já feito conhecer que por ser esta obra do meu real agrado, e de notoria necessidade, se prestavam de boa vontade e dar-me mais uma prova de seu amor, e distincta fidelidade, concorrendo por meio de acções a fazer o fundo conveniente, principalmente si eu houvesse por bem de tomar o dito Theatro debaixo de minha protecção, e de permittir que com realação ao meu real nome se denominasse Real Theatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim mostram á minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta acção: sou servido honrar o dito Theatro com a minha protecção, e com a pretendida invocação, aceitando além disso a offerta que or mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte á Igreja da lampadosa, permittindo que nelle se erija o dito Theatro, segundo o plano que me mfoi presente, e que baixará com este assignado pelo mesmo proprietario do dito terreno, que além disso se offerece a concorrer com seus fundos, industria, administração e trabalho, não só para a erecção, como para o reger, e fazer trabalhar. E souo outrosim servido, para mostrar mais quanto esta offerta me é agradavel, conceder que tudo, quanto fôr necessario, para o seu fabrico, oruato e vestuario, até o dia em que se abrir, e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas Alfandegas, onde os deve pagar; que se possa servir da pedar de cantaria que existe no resalto, ou muralha do edificio publico que fica contiguo a elle, e que de muitos annos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior aceio, e mais perfeita conservação, se lhe permittirão seis loterias, segundo o plano que eu houver de approvar, a beneficiado mesmo Theatro. E porque tambem é justo e de razão que os accionistas, que concorrem para o fundo necessario para sua erecção, fiquem seguros assi dos juros dos seus capitaes que os vencerem, como dos mesmos Capitaes, por isso mesmo que os offertaram sem estipulação de tempo: determino que o mesmo Intendente geral da Policia, a cuja particular e privativa inspecção fica a dita obra e o mesmo Teheatro, faça arrecadar por mão de um thesoureiro, que nomeará, todas as acções, e despendel-as por ferias por elle assignadas, reservando dos rendimentos aquella porção que

se deva recolher ao cofre par o pagamento de juros, e a amortisação dos principaes, para depois de extinctos estes pagamentos, que devem ser certos, e de interio credito e confiança, passar o edificio e quanto nelle houver com hypotheca legal, especial e privilegiada a odistracto dos referidos fundos. O Conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Brazil, o tenha assim entendido e faça executar com as ordens necessarioas ao Intendente Geral da Policia e mais Estações onde convier. Palacio do Reio de Janeiro em 28 de Maio de 1810.

Com a rubrica do Principe Regente

4. Decisão n° 48 de 22 de maio de 1822

Source: *CDGIB*, 1822, p. 36-37.

Nomeia uma comissão para examinar o Teatro de S. João.

Desejando S. A. Real o Príncipe Regente, que o Teatro de S. João possa continuar como d'antes no seu exercício, e que os habitantes desta Cidade não sejam privados de um divertimento, que servindo-lhes de inocentes distração dos trabalhos da vida doméstica e pública, pode também concorrer mui eficazmente para reformar os costumes e aperfeiçoar a civilização: Há por bem Nomear uma Comisséao composta de Bernardo Avelino, atual Administrador doreferido Teatro, e dos Atores Pedro Fernandes, Paulo Rosquelhas e Miguel Vacani, para que debaixo da Presidência do Intendente Geral da Polícia não só promova os meios de conciliar assim os interesses do mesmo Teatro, e das Companhias Nacional e Italiana, mas também haja de fomar uma plano para a reunião destas Companhias, à vista das condições que a última apresentou. E ordena que nesta conformidade o Intendente Geral da Polícia faça as necessárias partiuiuações, para que imediatamente se reúna a Comissão, e se consiga por meio dela fazer por uma vez cessar as dúvidas que este respeito se tem suscitado. Palácio do Rio de Janeiro em 22 de Maio de 1822. – *José Bonifácio de Andrada e Silva*.

5. Decreto de 26 de dezembro de 1822

Source: *CLIB*, v. 2, p. 105-106

Encarrega o Banco do Brasil de formar o plano de uma loteria, para com o benefício dela auxiliar as despesas do Teatro de S. João.

Tendo reconhecido a impossibilidade que tem o proprietário do Teatro de S. João de continuar a por em cena espetáculos dignos de oferecer-se ao público desta Corte, não só pelo alcance em que ele se acha para com os seus credores, mas pelos diminutos interesses que lhe provêm das representações; e Desejando Eu proteger este estabelecimento pelos atendíveis e conhecidos motivos por que os teatros são favorecidos em todas as Nações civilizadas: Hei por bem, Tendo em vista a sua necessária conservação, que o Banco do Brasil concorra a tão justos fins, e tome a seu cargo formar sobre o fundo competente o plano de uma loteria, cuja administração e regulamento Sou Servido incumbir-lhe; devendo o mesmo Banco legalizar as contas do sobredito proprietário, Fernando José de Almeida, e suprir igualmente do produto da nova loteria o excedente das despesas do Teatro, conservando em caixa o resto líquido para o aplicar no futuro ao mesmo fim do suprimento dos fastos, a que não chegarem os lucros procedentes das representações. José Bonifácio de Andrada e Silva, do Meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império e Estrangeiros, o tenha assim entendido, e faça executar com os despachos necessários. Paço em 26 de Dezembro de 1822?
1º da Independência e do Império.

Com a rubrica da Sua Majestade o Imperador.

José Bonifácio de Andrada e Silva.

6. Decreto de 26 de agosto de 1824

Source: *CLIB*, v. 1, p. 54-55.

Sobre a concessão de loterias e outros favores para reedificação do teatro desta capital.

Tomando em consideração, que os Teatros são em todas as Nações cultas protegidos pelos governos, como estabelecimentos próprios para dar aos Povos lícitas recreações, e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude; e Desejando por isso facilitar a reedificação do Teatro desta capital, infelizmente incendiado na noite de 25 de Março do presente ano: Hei por bem, depois de Ter ouvido a este respeito a Junta do Banco do Brasil, Encarregá-la em benefício do Coronel Fernando José de Almeida, proprietário daquele Teatro, da administração de três novas Loterias (que não terão de fundo mais de 120:000\$000 cada uma), para se extraiem antes das mais já concedidas ao dito Coronel, a quem se entregará em todo logo o produto destas, tiradas as despesas respectivas, e o prêmio correspondente à sua dívida desde o dia da publicação da primeira Loteria até a conclusão de todas três. E Hei, outrossim, por bem que, verificada pela Repartidação da Fazenda a compra, que Mando fazer, do edifício da Cadeio nova, de que também é proprietário o mesmo Coronel, e que se acha hipotecado ao Banco, a este fique responsável, pelo valor do prédio, o Tesouro Público, por onde receberá o justo preço o vendedor, em pagamentos a prazos até 16 meses, para ser igualmente empregado na sobredita reedificação. João Severiano Maciel da Costa, do Meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, o tenha assim entendido, e faça executar com os despechos necessários. Paço em 26 de Agosto de 1824, 3º da Independência e do Império.

Com a rubrica de Sua Majestade Imperial.

João Severiano Maciel da Costa.

7. Decreto do 1º de setembro de 1828

Source: *CLIB*, v. 2, p. 133.

Concede três loterias para conservação e conclusão das obras do teatro de S. Pedro de Alcântara.

Atendendo ao que Me representou o Coronel Fernando José de Almeida, proprietário do teatro de S. Pedro de Alcântara desta Corte, e à reconhecida impossibilidade de conservá-lo, pelo simples produto das representações com o luzimento necessário: Hei por bem conceder-lhe três loterias do fundo, que Eu houver por bem aprovar, e que se extrairão em seguimento das

que lhe tem sido concedidas, devendo o dito proprietário concluir sem demora a parte, que ainda falta para completar a reedificação do mesmo teatro a que está obrigado.

José Clemente Pereira, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, o tenha assim entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro, em o 1º de Setembro de 1828, 7º da Independência e do Império.

Com a rubrica de Sua Majestade o Imperador.

José Clemente Pereira.

8. Decreto de 28 de agosto de 1829

Source: *CLIB*, 1829, v. II, p. 288.

Concede três loterias a benefício do Teatro de S. Pedro de Alcântara.

Não se tendo ainda verifica a extração da última das três loterias concedidas por Decreto do 1º de Setembro do ano passado ao falecido proprietário eo Teatro de S. Pedro de Alcântara, Fernando José de Almeida; Hei por bem, ficando seme feito a mercê da dita loteria, conceder a faculdade necessária para a extração de três, de cento e vinte contos de réis cada uma, aos atuais Administradores D. Dionísio Orioste, Inácio Ratton, Joaquim Gonçalves Ledo, Joaquim José de Siqueira e José Bernardes Monteiro Guimarães; com a condição de pagarem pelo prêmio líquido dos doze por cento as quantias a que o dito proprietário obrigou o da última não extraída, e de empregarem o seu remanescente, e o produto dos espetáculo, na sustentação destes, e nas obras de que precisar o mesmo Teatro.

José Clemente Pereira, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, o tenho assim entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro, em vinte oito de Agosto de mil oitocentos vinte e nove, oitavo da Independência e do Império.

Com a rubrica de Sua Majestade o Imperador.

José Clemente Pereira.

9. Decreto n° 153, de 29 de novembro de 1837

Concedendo ao Teatro da Praia de D. Manuel duas loterias anuais por espaço de quatro annos.

O Regente interino em Nome do Imperador o Senhor Dom Pedro II tem sancionado e manda que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral legislativa.

Art. 1.º São concedidas ao Teatro da Praia de D. Manuel duas loterias anuais de cem contos de réis cada uma por espaço de quatro annos.

Art. 2.º Ficam revogadas para este efeito as disposições em contrário.

Bernardo Pereira de Vasconcelos, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, encarregado interinamente dos do Império, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro em vinte e nove de Novembro de mil oitocentos trinta e sete, décimo sexto da Independência e do Império

PEDRO DE ARAÚJO LIMA.

Bernardo Pereira de Vasconcelos.

Source: *CLIB*, 1837, p. 108.

10. Decreto n° 154, de 30 de novembro de 1837

Concedendo ao Teatro Fluminense duas loterias anuais por tempo de seis annos.

O Regente interino em Nome do Imperador o Senhor Dom Pedro II tem sancionado e manda que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral Legislativa.

Art. 1.º São concedidas ao Teatro Constitucional Fluminense duas loterias anuais de duzentos contos de réis cada uma, segundo o plano junto, pelo tempo de seis annos.

Art. 2.º Para a realização desta graça a Sociedade Teatral prestará caução de ali manter, além de uma Companhia, que represente peças dramáticas em vulgar, uma de ópera Italiana e outra de baile.

Art. 3.º Ficam derogadas para este efeito as disposições em contrário.

Bernardo Pereira de Vasconcelos, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, encarregado interinamente dos do Império, o tenho assim entendido e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro em trinta de Novembro de mil oitocentos e trinta e sete, décimo sexto da Independência e do Império.

PEDRO DE ARAÚJO LIMA.

Bernardo Pereira de Vasconcelos.

Source: *CLIB*, 1837, p. 109.

11. Decreto n° 46, de 20 de setembro de 1838

Desonera a Sociedade do Teatro Constitucional Fluminense da obrigação de prestar a caução determinada no artigo segundo do Decreto de trinta de novembro de mil oitocentos e trinta e sete; e providencia acerca da aplicação do produto das Loterias, que lhe foram concedidas pelo referido Decreto.

O Regente Interino, em Nome do Imperador o Senhor Dom Pedro II., Tem Sancionado, e Manda que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral Legislativa.

Art. 1.º A Sociedade do Teatro Constitucional Fluminense fica desonerada da obrigação de prestar a acaução determinada no Artigo segundo do Decreto de trinta de Novembro de mil oitocentos e trinta e sete, devendo receber o produto das Loterias já extraídas, que se extraírem em virtude da concessão do referido Decreto, sem dependência da dita caução.

Art. 2º A mesma Sociedade, será privada do direito de continuar a extração das Loterias concedidas, se deixar de manter efetivamente pelo menos duas Companhias designadas no Artigo segundo do sobredito Decreto.

Art. 3º O Governo fiscalizará o uso que a Sociedade fizer do produto das Loterias, tomando-lhe contas, sempre que o julgar conveniente.

Art. 4º Fica derogado o Artigo segundo do Decreto de trinta de Novembro de mil oitocentos e trinta e sete, na parte em que se opõe à presente Lei.

Bernardo Pereira de Vasconcelos, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Justiça, encarregado interinamente das do Império, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro em vinte de Setembro de mil oitocentos e trinta e oito, décimo sétimo da Independência e do Império.

Pedro de Araujo Lima.

Bernardo Pereira de Vasconcelos.

12. Decreto n° 238, de 27 de novembro de 1841
--

Concede á Sociedade de Musica desta Côrte duas loterias annuaes por espaço de oito annos, para o fim de estabelecer nesta mesma Côrte um Conservatorio de Musica.

Hei por bem Sancionar, e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembléa Geral Legislativa.

Art. 1º São concedidas á Sociedade de Musica desta Côrte duas loterias annuaes, segundo o plano adoptado, por espaço de oito annos, para o fim de estabelecer nesta mesma Côrte um Conservatorio de Musica.

Art. 2º O Governo é autorizado não só para exigir as convenientes garantias, a fim de que o producto destas loterias tenha a devida applicação, como para formar, ouvida a mencionada Sociedade, as bases para o estabelecimento do dito Conservatorio.

Candido José de Araujo Vianna, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessarios. Palacio do Rio de Janeiro em vinte sete de Novembro de mil oitocentos quarenta e um, vigesimo da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Candido José de Araujo Vianna.

Source: *CLIB*, 1841, (Disponível sur <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/202242-concede-u-sociedade-de-musica-desta-corte-duas-loterias-annuaes-por-espauo-de-oito-annos-para-o-fim-de-estabelecer-nesta-mesma-corte-um-conservatorio-de-musica.html>, visité le 07/02/2019)

13. Decreto n° 245, de 30 de novembro de 1841

Concede uma Loteria anual, por espaço de quatro anos, à Companhia Dramática Francesa do Teatro de S. Januário.

Hei por bem Sanccionar, e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembleia Geral Legislativa.

Art. 1° É concedido à Companhia Dramática Francesa, estabelecida no Teatro de S. Januário desta Corte, uma Loteria anual, por espaço de quatro anos, segundo o plano das concedidas ao Teatro de S. Pedro de Alcântara.

Art. 2° O Governo fica autorizado para exigir as garantias convenientes, para que o produto dessas Loterias tenha a devida aplicação.

Candido José de Araujo Viana, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessários. Palácio do Rio de Janeiro em trinta de Novembro de mil oitocentos e quarente um, vigésimo da Independência e do Império.

Com a Rubrica de Sua Majestade o Impérador.

Candido José de Araujo Viana.

Source: *CLIB*, 1841, t. IV, p. 90-91.

14. Decreto n° 398, de 4 de setembro de 1846

Source: *CLIB*, 1846, v. 1, pt. I, p. 64. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-398-4-setembro-1846-560398-publicacaooriginal-83199-pl.html> (Visité le 20/02/2019)

Concede quatro Loterias annuaes ao Theatro de São Pedro de Alcantara.

Hei por bem Sanccionar, e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembléa Geral Legislativa.

Art. 1º São concedidas ao Theatro de São Pedro de Alcantara quatro Loterias annuaes de cento e vinte contos de réis por espaço de seis annos, devendo correr huma em cada trimestre.

Art. 2º Continuação em vigor para as Loterias concedidas pelo Artigo antecedente as disposições dos Artigos 2º e 3º da Resolução nº 116 de 20 de Setembro de 1838.

Art. 3º Ficão revogadas as disposições em contrario.

Joaquim Marcellino de Brito, do Meu Conselho, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido, e faça executar com os despachos necessarios.

Palacio do Rio de Janeiro em quatro de Setembro de mil oitocentos quarenta e seis, vigesimo quinto da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Joaquim Marcellino de Brito

15. Decreto nº 496, de 21 de janeiro de 1847

Source: *CLIB*, 1847, v. 2, p. 10. (Disponível sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-496-21-janeiro-1847-560284-publicacaooriginal-83004-pe.html>, visité le 07/02/2019)

Estabelece as bases, segundo os quaes se deve fundar nesta Côrte hum Conservatorio de Musica, na Conformidade do Decreto N.º 238 de 27 de Novembro de 1841.

Devendo proceder-se á fundação do Conservatorio de Musica, para cujo estabelecimento forão concedidas á Sociedade de Musica desta Côrte, pelo Decreto N.º 238 de 27 de Novembro de 1841, duas Loterias annuaes por espaço de oito annos; e Tendo consideração ao que Me representou a dita Sociedade, e ao que sobre semelhante objecto ponderou a Secção do Conselho d'Estado dos Negocios do Imperio, em Consulta de onze de Dezembro ultimo: Hei por bem Ordenar que o mesmo Conservatorio se estabeleça nesta Côrte, na conformidade do Plano, que com este baixa, assignado por Joaquim Marcellino de Brito, do Meu Conselho, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, que assim o tenha entendido, e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em vinte e hum de Janeiro de mil oitocentos quarenta e sete, vigesimo sexto da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Joaquim Marcellino de Brito.

PLANO, A QUE SE REFERE O DECRETO DESTA DATA, CONTENDO AS BASES, SEGUNDO AS QUAES SE DEVE ESTALEBECER NESTA CÔRTE HUM CONSERVATORIO DE MUSICA

Art. 1º O Conservatorio de Musica, que, na conformidade do Decreto N.º 238 de 27 de Novembro de 1841, tem de fundar a Sociedade de Musica desta Côrte, terá por fim não só instruir na Arte de Musica as pessoas de ambos os sexos, que a ella quizerem dedicar-se, mas tambem formar Artistas, que possam satisfazer ás exigencias do Culto, e do Theatro.

Art. 2º Constará o Conservatorio das seguintes Aulas:

1ª De rudimentos, preparatorios e solfejos.

2ª De canto para o sexo masculino.

3ª De rudimentos e canto para o sexo feminino.

4ª De Instrumentos de corda.

5ª De Instrumentos de sopro.

6ª De Harmonia e composição.

Art. 3º Além das Aulas mencionadas no Artigo antecedente, com as quaes se considerará definitivamente fundado o Conservatorio, poderão para o futuro crear-se quaesquer outras, que a experiencia julgue necessarias, cuja manutenção se compadeça com os redditos do Estabelecimento.

Art. 4º A' proporção que se for extrahindo cada huma das Loterias applicadas á fundação do Conservatorio, se irá immediatamente empregando o seu producto em Apolices da Divida Publica, com os juros das quaes se occorrerá a todas as despezas d'aquelle Estabelecimento.

Art. 5º Logo que for extrahida a primeira Loteria, empregado o seu producto em Apolices, crear-se-ha a Cadeira de Rudimentos, Preparatorios e Solfejos, devendo o Professor della dar commulativamente lições de canto, em quanto não for provida a Cadeira de Canto para sexo masculino; e assim que se extrahir a segunda Loteria, nomear-se-ha o Professor da Cadeira de Rudimentos e Canto para o sexo feminino. As de mais Cadeiras ir-se-hão creando á medida que o permittir o rendimento das Apolices.

Art. 6º Os Professores das duas Cadeiras, que na fórmula do Artigo precedente se devem primeiramente crear, serão nomeados pelo Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, sob proposta da Sociedade de Musica; devendo a nomeação dos outros ser feita pelo mesmo Ministro e Secretario d' Estado, precedendo opposição, e concurso, pela maneira, que for indicada nos respectivos Estatutos; e todos elles entrarão em exercicio logo que sejam nomeados.

Art. 7º Os vencimentos dos Professores , e dos mais empregados do Conservatorio, serão marcados pelo referido Ministro e Secretario d' Estado, ouvida a Sociedade de Musica.

Art. 8º Creadas todas as Aulas, serão applicadas as sobras dos rendimentos do Conservatorio á compra, ou edificação de huma casa, onde se reunão as mesmas Aulas; e em quanto isto se

não verificar será cada huma dellas collocada no edificio que para esse fim for destinado pelo Minisiro do Imperio.

Art. 9º O Conservatorio, além dos Professores e dos demais empregados, que forem necessarios, terá hum Director, e hum Thesoureiro, que serão nomeados pelo Governo Imperial, d'entre os Membros da Sociedade de Musica, que reunão as habilitações necessarias para o exercicio de taes lugares: as attribuições destes empregados, e o tempo de sua duração, serão fixados nos Estatutos do Conservatorio; e em quanto estes senão organisarem será dirigido aquelle Estabelecimento por huma Commissão de tres Membros da Sociedade de Musica, que para esse fim forem nomeados pelo Ministro e Secretario d' Estado dos Negocios do Imperio.

Art. 10. Hum dos Membros da Commissão Directora, que para esse fim for designado, servirá provisoriamente de Director; outro de Thesoureiro; e o terceiro de Secretario: o Director presidirá aos trabalhos da Commissão, expedirá em seu nome todas as ordens relativas ao serviço do Estabelecimento, e assignará toda a correspondencia Official, á excepção somente da que for dirigida ao Governo Imperial, que será assignada por todos os Membros da Commissão: o Thesoureiro arrecadará todos os dinheiros pertencentes ao Estabelecimento, e os terá debaixo de sua guarda, e responsabilidade; fará todas as despezas, que pela Commissão Directora forem ordenadas, e de tudo dará contas á mesma Commissão: o Secretario será incumbido de toda a escripturação do Estabelecimento.

Art. 11. A Commissão Directora terá a seu cargo diligenciar a extracção das loterias, fazer arrecadar o producto dellas, e empregal-o immediatamente em fundos publicos; fiscalisar as despezas do Estabelecimento, ordenando, com previa autorisação do Governo, as que forem indispensaveis; verificar se os Professores em exercicio desempenhão exactamente os seus deveres; propor pela Secretaria d' Estado dos Negocios do Imperio todas as providencias, que forem necessarias para o regular andamento do Estabelecimento; e remetter á mesma Secretaria d' Estado, de tres em tres mezes, as contas de sua administração, depois de as ter tomado ao Thesoureiro.

Art. 12. Logo que estejam em exercicio dous Professores, a Commissão Directora, de acordo com elles, organisará os Estatutos do Conservatorio, providenciando nelles, em harmonia com as bases, que ficão estabelecidas, sobretudo que for concernente ao governo d'aquelle

Estabelecimento, administração de suas rendas, policia das Aulas, methodo de ensino, admissão dos alumnos, e modo de proceder aos exames destes, bem como á opposição e concurso para o provimento das Cadeiras; devendo os mesmos Estatutos ser submettidos á aprovação do Governo Imperial, logo que sejião organisados.

Palacio do Rio de Janeiro em 21 de Janeiro de 1847.

Joaquim Marcellino de Brito.

16. Decreto n° 474, de 15 de setembro de 1847
--

Source: *CLIB*, 1847, v. 1, p. 59. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-474-15-setembro-1847-560224-publicacaooriginal-82885-pl.html> (Visité le 20/02/2019)

Autorisa ao Governo para auxiliar com a prestação mensal de dous contos de réis, por espaço de seis annos, a João Caetano dos Santos, emprezario do Theatro de São Francisco d`esta Côrte.

Hei por bem Sanccionar, e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembléa Geral Legislativa.

Art. 1° He o Governo autorizado para auxiliar com a prestação mensal de dous contos de réis, por espaço de seis annos, a João Caetano dos Santos, emprezario do Theatro de São Francisco d'esta Côrte.

Art. 2° Para indemnisação d'esta prestação fará o Governo extrahir, por conta do Thesouro Publido Nacional, dezoito Loterias dentro do dito espaço de seis annos.

Art. 3° Ficão revogadas as disposições em contrario.

Manoel Alves Branco, do Conselho d'Estado, Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios da Fazenda, e interino dos do Imperio, assim o

tenha entendido, e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em quinze de Setembro de mil oitocentos quarenta e sete, vigesimo sexto da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Manoel Alves Branco.

20. Decreto n° 970, de 24 de abril de 1852

Source: *CLIB*, 1852, v. 2, p. 131

Abre ao Ministério do Império um crédito extraordinário de 40.000\$ para ocorrer no atual exercício ao subsídio do Teatro Público desta capital.

Não sendo suficiente o produto líquido das Loterias concedidas ao Teatro de S. Pedro de Alcântara para ocorrer às despesas extraordinárias ocasionadas em parte pelo incêndio daquele Teatro, e em parte pelos gastos indispensáveis com os reparos do de São Januário, com a prontificação dos objetos necessários no que provisoriamente acaba de fundar-se, e com o engajamento e transporte das Companhias de canto e baile; e sendo urgente ocorrer a tais despesas; Hei por bem, Tendo ouvido o Conselho de Ministros, na conformidade do §3º do Art. 4º da Lei n° 580 de 9 de Setembro de 1850, Autorizar o Ministro e Secretário d'Esado dos Negócios do Império a despender com este objeto no corrente exercício a quantia de quarenta contos de réis; devendo este crédito extraordinário ser incluído na Proposta que houver de ser presente ao Corpo Legislativo, para ser definitivamente aprovado. O Visconde de Mont'alegre, Conselheiro d'Estado, Presidente do Conselo de Ministros, Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios do Império, assim o tenha entendido, e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro em vinte e quatro de Abril de mil oitocentos cinquenta e dois, trigésimo primeiro da Independência e do Império.

Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Visconde de Mont'alegre.

21. Decreto n° 1.047, de 29 de setembro de 1852

Source: *CLIB*, 1852, v. 1, pt. II, p. 376. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1047-29-setembro-1852-559399-norma-pe.html> (visité le 22/02/2019)

Abre ao Ministerio do Imperio hum credito extraordinario de 100.000\$000 réis para occorrer ás despesas com Theatro Provisorio.

Achando-se esgotado o credito de quarenta contos de réis, aberto por Decreto de 24 de Abril do corrente anno para occorrer ás despesas extraordinarias com os Theatros de São Pedro d'Alcantara, São Januario, e Provisorio, para as quaes não tinha sido sufficiente o producto liquido das Loterias concedidas pela Resolução de 4 de Setembro de 1846; não havendo o Corpo Legislativo, nesta ultima Sessão, deliberado, por falta de tempo, sobre os meios, não só de prover ao pagamento da divida contrahida com este serviço, como das despesas, ou para a continuação dos trabalhos lyricos, ou, no caso de suspensão destes, com os vencimentos dos Artistas, contractados por certo e determinado tempo, mediante a garantia do Governo, e verificando-se ultimamente que, suspensos aquelles trabalhos, nem por isso diminuia o onus a que o mesmo Governo se achava sujeito, por effeito da referida garantia; sendo por conseguinte urgente realizar taes pagamentos de conformidade com os §§ 2º e 3º do Art. 4º da Lei N° 589 de 9 de Setembro de 1850, Hei por bem, Tendo ouvido o Conselho de Ministros, Autorisar o Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio a despende desde já com este objecto a quantia de cem contos de réis; devendo este credito extraordinario ser incluído na Proposta que houver de apresentar-se ao Corpo Legislativo para ser definitivamente approved. Francisco Gonçalves Martins, do Meu Conselho, Senador do Imperio, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido, e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em cinco de Outubro de mil oitocentos cincoenta e dous; trigesimo primeiro da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de sua Magestade o Imperador.

Francisco Gonçalves Martins.

22. Decreto n° 696, de 20 de agosto de 1853

Proroga por mais seis annos a Resolução de 15 de Setembro de 1847, que autorizou o Governo para auxiliar o actual Empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara com a prestação mensal de dois contos de réis, e eleva a dita prestação a tres contos de réis.

Hei por bem Sanccionar e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembléa Geral Legislativa:

Art. 1º E' prorogada por mais seis annos a Resolução n. 474 de 15 de Setembro de 1847, que autorizou o Governo para auxiliar a João Caetano dos Santos, actual empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, com a prestação mensal de 2:000\$, elevando a dita prestação d'ora em diante a 3:000\$ mensaes, e devendo o Governo fazer extrahir por conta do Thesouro as loterias, que forem necessarias para sua indemnização.

Art. 2º Ficam revogadas as disposições em contrario.

Francisco Gonçalves Martins, do Meu Conselho, Senador do Imperio, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em 20 de Agosto de 1853, 32º da Independencia e do Imperio.

Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Francisco Gonçalves Martins.

Source: *CLIB*, 1853, v. 1, pt. I, p. 42. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-696-20-agosto-1853-558622-publicacaooriginal-80063-pl.html> (visité le 26/02/2019)

23. Decreto n° 1.307, de 30 de dezembro de 1853

Approva e manda executar as Instrucções por que se deve regular o empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, subvencionado na conformidade do Decreto n. 696 de 20 de Agosto do corrente anno.

Hei por bem Approvar, e Mando que se executem as Instrucções por que se deve regular o empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, subvencionado na conformidade do Decreto n. 696 de 20 de Agosto do corrente anno, que com este baixam, assignados por Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, que assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em 30 de Dezembro de 1853, 32º da Independencia e do Imperio.

Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Luiz Pedreira do Coutto Ferraz.

INSTRUCÇÕES POR QUE SE DEVE REGULAR O EMPRESARIO DO THEATRO DE S. PEDRO DE ALCANTARA, SUBVENCIONADO NA CONFORMIDADE DO DECRETO N. 696 DE 20 DE AGOSTO DE 1853

Art. 1º O empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara é obrigado:

§ 1º A manter em estado completo uma companhia dramatica de lingua nacional, com o numero de bailarinos necessario para serem preenchidos com dansados os intervallos das peças que se representarem.

§ 2º A dar pelo menos oito representações mensaes, inclusive os beneficios, com excepção sómente do mez em que houver a Semana Santa, no qual fica dispensado de duas recitas.

§ 3º A levar á scena, annualmente, pelo menos tres dramas originaes de invenção nacional, que d'entre os approvados pelo Conservatorio Dramatico forem preferidos pelo Inspector dos theatros subvencionados; retribuindo os respectivos autores pela fórmula determinada no paragrapho seguinte, salvo o caso de prévio ajuste com elles.

§ 4º A entregar ao autor de cada uma das ditas peças, si houver sido bem aceita do publico, o producto liquido da 3ª recita, que terá logar na noite que fôr designada pelo Inspector dos theatros subvencionados.

§ 5º A apresentar no Thesouro Nacional, sempre que tiver de receber a subvenção, attestado do Inspector dos theatros subvencionados, do qual conste haver pontualmente cumprido estas Instrucções e satisfeito o salario dos artistas pertencente ao mez anterior.

§ 6º A fazer inserir nos contractos que celebrar com os artistas a clausula de se sujeitarem ambas as partes contractantes em todas as duvidas ou questões, que possam ser suscitadas sobre a intelligencia ou execução dos respectivos ajustes, á decisão do Inspector dos theatros subvencionados.

Esta decisão será dada administrativamente, e sem forma de processo, salvo todavia o recurso para o Governo, que fica livre a qualquer das partes.

§ 7º A pôr á disposição da competente autoridade policial um camarote de 1ª ordem sempre que houver espectáculos.

§ 8º A submeter á aprovação do Inspector dos theatros subvencionados, com a antecedencia de 10 dias pelo menos os espectáculos, com que tiver de solemnizar os dias 14 e 25 de Março, 7 de Setembro e 2 de Dezembro de cada anno.

§ 9º A remetter ao mesmo Inspector cópia fiel, que authenticará com sua assignatura, de todos os contractos celebrados com os artistas, bem como das modificações que por ventura forem feitas nos mesmos contractos antes do seu termo.

§ 10. A não levar á scena sinão as peças que tiverem sido approvadas pelo Conservatorio Dramatico e pela autoridade policial competente.

Art. 2º E'-lhe expressamente prohibido:

§ 1º Dar no Theatro de S. Pedro de Alcantara representações lyricas de operas italianas ou francezas, o que todavia não comprehende os vaudevilles em qualquer lingua que sejam.

§ 2º Tomar por empreza, sem licença do Governo, qualquer outro theatro, á excepção do de Santa Thereza em Nictheroy.

§ 3º Dar espectáculos nas noites de 16 de Janeiro, 24 de Setembro e 11 de Dezembro, nas sextas-feiras da Quaresma, na quarta-feira de Cinza, e nas que decorrerem de sabbado, vespera de Ramos, até o da Alleluia inclusive.

§ 4º Elevar os preços actuaes dos camarotes, cadeiras e geraes.

§ 5º Transferir a empreza, sem prévia autorisação do Governo, ou por qualquer modo dar á subvenção applicação que não seja para as despezas do theatro exclusivamente.

§ 6º Mudar os espectáculos annunciados, depois da venda da mór parte dos bilhetes, ou no dia para que tiverem sido designados, salvo motivo imprevisto, reconhecido tal pela autoridade policial, a quem se dirigirá para communicar o inconveniente que deu logar á mudança.

Art. 3º Nos casos de suspensão das representações por ordem do Governo, ou quando por motivos de força maior forem interrompidos os espectáculos, só terá logar o pagamento da subvenção ao empzario na razão do que em taes circumstancias fôr elle obrigado a pagar aos artistas em virtude dos respectivos contractos, salvo si dentro do anno completar o numero de recitas marcado no § 2º do art. 1º.

Art. 4º Pela falta de observancia de qualquer das condições contidas nas presentes Instrucções, fica o empzario sujeito á multa que lhe impuzer o Governo até a quantia de 3:000\$, a qual será cobrada executivamente.

Art. 5º Satisfeitas as referidas condições, terá o mesmo empregado direito a haver do Tesouro Nacional até o dia 8 de cada mês, apresentando o atestado mencionado no art. 1º § 5º destas Instruções, a subvenção mensal de 3:000\$, autorizada pelo art. 1º do Decreto n. 696 de 20 de Agosto do corrente ano.

Palacio do Rio de Janeiro em 30 de Dezembro de 1853. - Luiz Pedreira do Coutto Ferraz.

Source : <http://legis.senado.leg.br/norma/392072/publicacao/15634615> (Visitado em 06/12/2019)

24. Decreto n.º 1.667 de 6 de novembro de 1855

Autoriza a incorporação e aprova os Estatutos da Sociedade que se dirige a estabelecer e manter uma companhia dramática no teatro de São Francisco, ou em outro qualquer desta corte.

Atendendo ao que Me representou a Sociedade organizada com o fim de estabelecer e manter uma companhia dramática no teatro de São Francisco ou em outro qualquer desta Corte: e conformando-Me por Minha imediata Resolução de cinco de Maio do corrente ano com o parecer da Seção dos Negócios do Império do Conselho de Estado exarado em consulta de 19 de Abril do mesmo ano: Hei por bem Autorizar a incorporação e aprovar os Estatutos da dita Sociedade que com este baixam, Luiz Pedreira do Couto Ferraz, do Meu Conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, assim o tenho entendido e faça executar. Palácio do Rio de Janeiro em seis de Novembro de mil oitocentos cinquanta e cinco, trigésimo quarto da Independência e do Império.

Com a Rubrica de Sua Majestade o Imperador.

Luiz Pedreira do Couto Ferraz.

Estatutos da Sociedade dramática, a que se refere o Decreto n.º 1.667 de 6 de Novembro de 1855

TÍTULO I.

Da Sociedade.

Art. 1º. A sociedade denominada – Dramática – e domiciliária nesta Corte, tem por único objeto estabelecer e manter uma companhia dramática no teatro de São Francisco, ou em qualquer outro desta Corte, pelo tempo de três anos.

Art. 2º O fundo desta Sociedade é de vinte contos de réis, divididos em duzentas ações de cem mil réis cada uma, e realizar-se-a em prestações não excedentes a vinte e cinco por cento, que se efetuarão trimensalmente, precedendo deliberação do Diretor da Sociedade, e sendo esta comunicada aos acionistas por anúncios insertos nos jornais, ou por cartas dirigidas a cada um deles pelo Diretor.

Art. 3º Esta Sociedade, logo que houver passado uma terça parte das ações, reputar-se-á constituída, mas não poderá sem prévia aprovação destes Estatutos e autorização do Governo exercer ato algum tendente à organização da companhia dramática.

Art. 4º Os acionistas não são responsáveis a mais do valor de suas ações, e perceberão o juro anual de seis por cento em relação às entradasque houverem efetuado.

Art. 5º Além deste juro gozarão os acionistas do abatimento de vinte por cento nos preços dos camarotes, cadeiras e gerais todas as vezes que ocuparem esses lugares.

Art. 6º Qualquer acionista pode transferir a outro as suas ações, mas semelhante transferência não terá lugar para quem não for acionista sem prévio consentimento do conselho, o qual tem direito de prelação na compra das ações para ficarem pertencendo à Sociedade.

Art. 7º A transferência das ações só dá direito de votar ao novo possuidor trinta dias depois de averbada no escritório da empresa.

Art. 8º Todo o acionista é sócio; todo o sócio tem direito de votar pela seguinte forma: o acionista de uma a quatro ações tem tantos votos quantas ações, o acionista de mais ações tem um voto para cada duas ações.

Art. 9º Acabado o prazo de três anos da duração desta Sociedade poderá ela continuar, precedendo deliberação por maioria de votos da assembleia geral, e observando-se as mesmas formalidades com que fora constituída.

Art. 10. O capital da mesma Sociedade poderá ser eevado a quarente contos de réis, e para esse fim emitir-se-á o duplo das ações declaradas no Art. 2º.

TÍTULO II.

Da Assembleia Geral.

Art. 11. A assembleia geral reunir-se-á ordinariamente uma vez por ano, e extraordinariamente a convite do Diretor, ou a pedido de sócios que representem um terço do

fundo social, quando ocorrerem circunstâncias que tornem indispensável a sua reunião; julgar-se-á constituída para poder deliberar, estando presente ou representados por procuração passada a seus membros, acionistas que possuam mais de vinte e cinco ações.

Art. 12. Compete a assembleia geral o seguinte:

§1º Eleger um conselho de três membros e um Diretor.

§2º Resolver os casos que ocorrerem, e que o Diretor submeter ao conhecimento dela.

§3º Reformar e emendas os presentes Estatutos, submetendo o Diretor ao conhecimento do Governo, para ser aprovada, qualquer emenda ou reforma que se verificar.

TÍTULO III.

Do Conselho e do Diretor.

Art. 13. Ao conselho compete fiscalizar as contas que deverá apresentar anualmente o Diretor, e interpor sobre elas o seu parecer para ser submetido a assembleia geral, a fim de serem ou não aprovadas.

Art. 14. Ao Diretor, a cujo cargo pertence a administração geral da Sociedade, e que, podendo ser reeleito deverá eleger-se anualmente, competem as atribuições seguintes:

§1º Contratar diretamente por si ou por seus delegados os artistas que julgar necessários para a companhia dramática, os quais poderão ser engajados neste Império ou fora dele.

§2º Nomear e demitir os empregados do teatro, e marcar-lhes os respectivos ordenados.

§3º Arrecadar a receita, regular a despesa, e deliberar por si só, como julgar conveniente, em tudo o que for tendendo a consecução do fim da mesma sociedade.

§4º Convocar a assembleia geral nos casos previstos no Art. 11.

§5º Requerer quer ao governo quer às Autoridades constituídas o que for a bem da Sociedade.

TÍTULO IV.

Disposições gerais

Art. 15. A sociedade dará um benefício anual a favor do Conservatório Dramático desta Corte, e com o fim de ser aplicado para a criação de uma caixa destinada, como aprover ao mesmo Conservatório, para serem remunerados os autores de qualquer produção dramática de merecimento.

Art. 16. A Sociedade poderá, quando julgar conveniente, criar uma aula de ensino, e decretar, com o fim de promover o adiantamento dos que a frequentarem uma razoável gratificação.

Art. 17. A presidência da assembleia geral competirá ao membro mais votado do conselho, servindo o imediato em votos de secretário.

Rio de Janeiro 20 de Março de 1855. – Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos

25. Decreto n° 979, de 15 de setembro de 1858
--

Source: *CLIB*, 1858, v. 1, p. 28. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-979-15-setembro-1858-556549-publicacaooriginal-76608-pl.html> (Visité de 18/02/2019)

Concede doze loterias annuaes em beneficio da Imperial Academia de Muzica e Opera Nacional; e autorisa o Governo para auxiliar a João Caetano dos Santos, como empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, com a prestação mensal de quatro contos de réis, extrahindo-se as loterias precisas para indemnizar o Thesouro da mesma prestação.

Hei por bem Sanccionar e Mandar que se execute a Resolução seguinte da Assembléa Geral Legislativa.

Art. 1.º O Governo mandará extrahir por espaço de tres annos doze loterias annuaes em beneficio da Imperial Academia de Muzica e Opera Nacional. Tres destas loterias em cada anno serão destinadas para subvenção da referida empreza, além das quatro já concedidas pela Lei de 19 de Agosto de 1857 N.º 911, e as restantes para a edificação de hum theatro proprio para o serviço della, conforme o plano que o mesmo Governo approvar.

Art. 2.º Fica o Governo autorisado para auxiliar a João Caetano dos Santos, como empresario do Theatro de S. Pedro de Alcantara, com a prestação mensal de quatro contos de réis, pagos pela renda ordinaria, por mais seis annos, contados do dia em que expirar a Lei de 20 de Agosto de 1853 N.º 696; fazendo extrahir annualmente por conta do Thesouro o numero de loterias preciso para indemnisa-lo da referida prestação.

O Marquez de Olinda, Conselheiro d'Estado, Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido e faça executar.

Palacio do Rio de Janeiro em quinze de Setembro de mil oitocentos cincoenta e oito, trigesimo setimo da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Marquez de Olinda.

26. Decreto n° 2.294, de 27 de outubro de 1858

Approva os Estatutos da Imperial Academia de Musica e Opera Nacional.

Attendendo ao que proproz o Conselho Director da Imperial Academia de Musica e Opera Nacional: Hei por bem Approvar os Estatutos organizados pelo dito Conselho Director para reger a mesma Imperial Academia de Musica e Opera Nacional, os quaes com este baixão assignados pelo Marquez de Olinda, Conselheiro d'Estado, Presidente do Conselho de Ministros, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, que assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em vinte e sete de Outubro de mil oitocentos cincoenta e oito, trigesimo setimo da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Marquez de Olinda.

ESTATUTOS DA IMPERIAL ACADEMIA DE MUSICA E OPERA NACIONAL

CAPITULO I

Dos fins da Imperial Academia

Art. 1º A Imperial Academia de Musica e Opera Nacional tem por fins:

1º Preparar e aperfeiçoar artistas nacionaes melodramaticos.

2º Dar concertos, e representações de canto em lingua nacional, levando á scena operas lyricas nacionaes, ou estrangeiras vertidas para portuguez.

Art. 2º Para preencher estes fins a Imperial Academia terá as aulas necessarias, e contractará os artitas indispensaveis, com tanto que a sua despeza annual não exceda ao producto de quatro loterias das que lhe forão concedidas.

CAPITULO II

Da Direcção da Imperial Academia

Art. 3º A Imperial Academia de Musica e Opera Nacional estará debaixo da fiscalisação superior do Inspector dos theatros subvencionados, o qual, além das attribuições que lhe dão as Instrucções de 30 de Dezembro de 1853, e que forem applicaveis á mesma Academia, terá por missão fazer executar os presentes Estatutos, consultar ao Governo para resolver sobre os casos omissos, ou sobre quaesquer medidas que julgar conveniente para o melhoramento e progresso da Academia, e regular as suas despezas de sorte que não excedão aos recursos á sua disposição.

Art. 4º A administração interna e economica da Imperial Academia será confiada a hum Director, tambem nomeado pelo Governo, ao qual competirá:

§ 1º Contractar os artistas, nomear os que devão reger as aulas, e admittir os alumnos da Academia.

§ 2º Velar na boa ordem, e disciplina da Academia, no cumprimento das obrigações contrahidas pelos artistas, na observação das instrucções que forem dadas.

§ 3º Fiscalisar o ensino das aulas, e a execução dos exercicios, e quaesquer outros trabalhos da Academia

§ 4º Impôr as multas, ou descontos dos ordenados aos artistas que faltarem ás suas obrigações.

§ 5º Presidir aos exames prescriptos nos artigos 14 e 15.

§ 6º Pôr todo o cuidado na conservação do Archivo, e Guarda-roupa da Academia.

§ 7º Propôr ao Inspector as medidas que julgar indispensavel para o melhoramento da Academia, prestar-lhe todas as informações exigidas por elle: e apresentar-lhe, no fim de cada trimestre, a conta da receita e despeza da mesma Academia com os documentos justificativos.

§ 8º Ordenar a compra dos instrumentos, musicas, e moveis necessarios para o serviço da Academia.

§ 9º Fazer a despeza do expediente ordinario dentro da quantia que para isso for mensalmente fixada pelo Inspector.

§ 10. Abrir conta corrente com algum dos Bancos, hypothecando o producto de quatro loterias, cuja extracção dentro do anno o Governo affiança.

§ 11. Assignar a folha mensal dos ordenados dos artistas, das gratificações dos empregados, e da despeza do expediente, e receber do mesmo Banco a somma para o pagamento della.

Art. 5º Nenhum dos actos attribuidos ao Director pelos §§ 1º, 8º, 10, e 11 do artigo precedente, será praticado sem previa autorisação do Inspector.

CAPITULO III

Das Aulas da Imperial Academia

Art. 6º Haverá na Imperial Academia as aulas seguintes:

1ª Para ensino de canto e exercicios de coros.

2ª Para ensino de canto, e exercicios de concertos das partes das operas.

3ª Para o ensino da arte dramatica, ou da recta pronuncia, da intelligencia grammatical do discurso, e da expressão das idéas pela musica, e enotação da voz.

Art. 7º As horas, e tempo da duração das aulas e exercicios da Academia serão marcados em tabella, organisada pelo Director, ouvindo os Professores, e approvedo pelo Inspector.

CAPITULO IV

Dos Professores das aulas

Art. 8º Os artistas contractados para o ensino das aulas ficarão sujeitos ás multas seguintes:

1ª Desconto de hum dia do ordenado mensal por cada falta, não justificada, nas aulas e exercicios da Academia.

2ª Descontos de todo o ordenado do mez, quando, sem causa justificada, primeiro faltarem dez vezes, dentro do mesmo mez, nas aulas, e exercicios, e segundo, deixarem de tomar parte nos concertos para que forem avisados pelo Director.

Art. 9º Na falta de qualquer Professor, o Director da Academia designará de entre os artistas contractados aquelle que o deverá substituir.

CAPITULO V

Dos Artistas da Academia

Art. 10. Os artistas contractados pela Academia como cantores, que, sem causa justificada, faltarem aos exercicios, e aos concertos da Academia, ficarão igualmente sujeitos ás multas estabelecidas no artigo antecedente.

Art. 11. Os mesmos artistas poderão frequentar as aulas da Academia, quando queirão aperfeiçoar-se na sua arte, ou serão obrigados a faze-lo quando o Director, ouvidos os Professores, julgar conveniente ordenar-lhes.

CAPITULO VI

Dos Alumnos Pensionistas

Art. 12. A Imperial Academia admittirá alumnos pensionistas, e gratuitos.

As pensões serão de 25\$000, 30\$000, e 40\$000 mensaes.

Art. 13. O numero dos pensionistas será marcado, no principio de cada trimestre pelo Inspector, tendo em attenção os recursos da Academia.

Art. 14. Nenhum alumno pensionista será admittido sem passar por exame de sufficiencia, feito por dous Professores designados pelo Director, mostrar que tem conhecimento dos rudimentos de musica, e noções de musica, e noções geraes de canto.

Art. 15. Os pensionistas admittidos farão exames, no fim de cada trimestre, das matérias que tiverem estudado.

O Inspector assistirá a estes exames, e regulará a fórma do julgamento delles, e dos outros prescriptos no artigo precedente.

Art. 16. O pensionista reprovado soffrerá o desconto da metade da pensão, quando quieria repetir os estudos; senão será despedido.

Art. 17. Será igualmente despedido o pensionista, que tendo repetido os estudos, for outra vez reprovado; ou que faltar ao respeito ao Director, e Professores, ou que praticar actos de máo exemplo para os alumnos da Academia.

Art. 18. O numero dos alumnos gratuitos será tambem fixado, como dispõe o artigo 13, attendendo-se á capacidade das aulas, e quaesquer outras cicumstancias ponderosas.

Os mesmos alumnos ficarão sujeitos as regras disciplinares estabelecidas no art. 17.

CAPITULO VII

Dos contractos

Art. 19. Os contractos com os artistas para regeren aulas ou tomarem parte, como cantores, nos trabalhos da Academia deverão ser celebrados por hum anno, e conter as seguintes condições:

1^a De não se contractarem com empresa alguma lyrica ou dramatica, salvo nos casos de consentir o Director, com approvação do Commissario, na recisão do respectivo contracto, ou quando não, pagando cada hum multa igual ao dobro do respectivo ordenado annual.

2^a De não cantarem fóra da Academia, sem licença do Director, e previo consenso do Inspector.

Art. 20. Os alumnos pensionistas, em recompensa do beneficio recebido, ficarão obrigados a tomar parte, conforme as suas habilitações, nos concertos da Academia, assim como a contractar-se para as representações que ella houver de dar augmentando-se rasoavelmente as pensões de que gozarem.

CAPITULO VIII

Dos empregados da Imperial Academia

Art. 21. Haverá para o expediente e serviço da Academia hum Archivista, hum Fiel, e hum Porteiro.

Art. 22. O Archivista terá por dever: conservar em boa ordem e debaixo de sua responsabilidade o Achivo da Academia: escrever a correspondencia do Director, e quaesquer outros actos relativos ao regimen da mesma Academia, e organizar mensalmente, á vista do ponto das ordens do Director a folha da despesa que houver a pagar.

Art. 23. O Fiel terá a seu cargo a Guarda-roupa, instrumentos, e moveis da Academia, e fará diariamente o ponto das aulas, e dos exercicios, entregando-o ao Archivista em tempo de poder ser verificado.

Art. 24. O Porteiro será encarregado da guarda, e asseio da casa da Academia.

Art. 25. Estes empregados serão nomeados, e demittidos pelo Director com previa approvaçõ do Inspector.

Art. 26. Além disso o Director da Academia poderá contractar, quando sejião necessarios hum Copista, e hum Avisador ou Continuo.

Art. 27. O Inspector marcará os ordenados, e gratificações, que deverão vencer todos esses empregados.

CAPITULO IX

Das representações da Imperial Academia

Art. 28. Havendo theatro, em que possão ter lugar as representações de operas lyricas em lingua nacional, o Inspector resolverá sobre o modo pratico de leva-las a effeito.

Art. 29. Aos autores de operas lyricas nacionaes serão concedidos 10 por cento do producto liquido de cada representação pertencendo 4 por cento ao escriptor do libreto, e 6 por cento ao compositor.

CAPITULO X

Disposições geraes

Art. 30. O Director da Imperial Academia, com approvaçõ do Inspector, dará instrucções para a conservação e fiscalisação do Archivo, e da Guarda-roupa, e para a regularidade do serviço, e policia da casa da Academia.

Art. 31. Todos os artistas contractados, alumnos e empregados da Imperial Academia devem respeito, e obediencia ao Director, e ás ordens que delle receberem, relativas aos trabalhos, e serviço da mesma Academia.

Art. 32 O producto liquido de quatro concertos publicos no anno, será repartido pelos artistas, que nelles tomarem parte sendo a divisão proporcional ao ordenado que cada hum vencer.

Art. 33. O producto das multas e descontos dos ordenados dos artistas será applicado á compra de instrumentos, e musicas, e mais despezas da Academia.

Art. 34. Logo que os recursos da Academia o permittirem serão marcados pelo Inspector hum ou mais premios aos autores de operas lyricas nacionaes, que forem julgadas dignas de serem levadas á scena.

Art. 35. O theatro destinado á Opera Lyrica Nacional, segundo a disposição do Decreto nº 979 de 15 de Setembro ultimo, será construido á custa das loterias concedidas pelo mesmo Decreto, no lugar e segundo os planos que forem approvados pelo Governo.

Art. 36. Todas as ordens expedidas pelo Inspector á Imperial Academia de musica e Opera Nacional, serão executadas como se fossem disposições destes Estatutos.

Palacio do Rio de Janeiro em 27 de Outubro de 1858. - Marquez de Olinda.

27. Decreto nº 2.593, de 12 de maio de 1860
--

Source: *CLIB*, 1860, v. 1, pt. II, p. 247. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2593-12-maio-1860-556479-publicacaooriginal-76524-pe.html> (Visité le 19/02/2019)

Extingue a Imperial Academia de Musica e Opera Lyrica Nacional, e revoga os respectivos Estatutos.

Hei por bem extinguir a Imperial Academia de Musica e Opera Lyrica Nacional, e bem assim revogar os respectivos Estatutos aprovados pelo Decreto nº 2.294 de 27 de Outubro de 1858.

João de Almeida Pereira Filho, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em doze do Maio de mil oitocentos e sessenta, trigesimo nono da Independencia e do Imperio. Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

João de Almeida Pereira Filho.

28. Decreto nº 2.611, de 11 de julho de 1860

Source: *CLIB*, 1860, v. 1, p. 316. Disponible sur <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-2611-11-julho-1860-556574-publicacaooriginal-76637-pe.html> (Visité le 19/02/2019)

Estabelece as condições para a concessão dos favores votados pela Assembléa Geral Legislativa para manutenção de huma Opera Lyrica Nacional.

Hei por bem Decretar o seguinte:

Art. 1º O producto liquido das loterias votadas pela Assembléa Geral Legislativa para subvencionar a Opera Lyrica Nacional, será concedido á Companhia ou Empreza, que mais garantias offerecer, obrigando-se:

1º A dar pelo menos duas representações mensaes.

2º A contribuir com as despesas necessarias para o estabelecimento de huma aula de declamação e outra de canto aperfeiçoado no Conservatorio de Musica.

3º A preferir, quanto fôr possível, os artistas nacionaes para organização da companhia dos artistas, não podendo ter nunca menos de metade do pessoal composto de artistas nacionaes.

4º A receber os alumnos do Conservatorio de Musica que, terminados os estudos, mostrarem talento e vocação, e forem pelo Ministro do Imperio mandados admittir.

5º A contribuir com huma mensalidade para o alumno do Conservatorio, que fôr enviado á Europa afim de se aperfeiçoar na arte de composição.

6º A prestar fiador para a execução fiel do contracto que celebrar.

Art. 2º O Governo pagará a subvenção por cada representação, e a Companhia ou Empreza em caso nenhum poderá recebê-la antecipadamente, e sem que tenha corrido a loteria, que deve fornecer os fundos precisos.

Art. 3º O Governo cederá por emprestimo a guarda roupa e o archivo da extincta Academia de Musica.

Art. 4º O Inspector dos Theatros subvencionados será o Juiz de todas as contestações que apparecerem entre os artistas contractados e os Agentes da Companhia ou Empreza.

Art. 5º Declarar-se-ha no contracto que fôr celebrado com a Companhia ou Empreza, que não se dará outro destino ao producto das loterias concedidas para subvencionar a Opera Lyrica Nacional, em quanto não estiverem liquidadas e pagas todas as dividas a que seja o Governo obrigado para com os artistas da mesma Opera.

Art. 6º Se a Companhia ou Empreza, não cumprir as obrigações do seu contracto, além da perda da subvenção, ficará sujeita á multa, pela qual será responsavel o fiador, de 1 a 4:000\$000, imposta pelo Ministro do Imperio, e cobrada executivamente. Em caso de reincidencia, além das mesmas penas, poderá ser rescindido o contracto.

João de Almeida Pereira Filho, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em onze de Julho de mil oitocentos e sessenta, trigesimo nono da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

João de Almeida Pereira Filho.

30. Decreto nº 4.666, de 4 de janeiro de 1871
--

DECRETO Nº 4.666, DE 4 DE JANEIRO DE 1871

Crêa nesta Côrte um novo Conservatorio Dramatico, marca suas attribuições e dá outras providencias.

Tendo a experiencia demonstrado que, nem com as medidas do Decreto nº 425 de 19 de Julho de 1845, que conferiu ao conservatorio dramatico o exame prévio das peças theatraes, nem com as do Decreto nº 622 de 24 de Julho de 1849, que creou o cargo de Inspector geral dos theatros da Côrte, se conseguiu melhorar o theatro nacional, elevando-o ao nivel da cultura intellectual e moral da nossa sociedade; e convindo tomar providencias eficazes a fim de restaurar as boas normas da litteratura e da arte dratmatica do theatro brasileiro: Hei por bem Decretar o seguinte:

Art. 1º E' crendo nesta Côrte um novo Conservatorio Dramatico, composto de cinco membros, inclusive o Presidente e o Secretario, nomeados por Decreto Imperial.

Art. 2º O Presidente e o Secretario serão substituidos quando o Governo entender conveniente. A substituição dos outros membros será feita por sorte nos dous primeiros annos, e de então em diante por antiguidade, substituindo-se um em cada anno.

Art. 3º O Presidente e o Secretario do Conservatorio vencerão a gratificação que lhes fôr marcada pelo Governo, deduzida proporcionalmente do producto das loterias ou das subvenções concedidas aos theatros. Se houver affluencia de trabalho, poderá o Conservatorio ter um Amanuense, cujo vencimento não excederá de um conto de réis deduzido, da mesma fôrma, do producto das loterias e das subvenções.

Art. 4º Ao Conservatorio Dramatico incumbem:

§ 1º O exame das peças, que tiverem de ser representadas nos theatros da Côrte;

§ 2º A inspecção interna dos theatros;

§ 3º As attribuições conferidas ao Inspector geral dos theatros, no Decreto nº 622 de 24 de Julho de 1849, art. 3º;

§ 4º As attribuições, que lhe forem marcadas pelo regulamento geral dos theatros, de que trata o art. 15.

Art. 5º Os membros do Conservatorio terão entrada franca nos theatros, tanto nos dias de espectaculo, como nos de ensaio. Nos theatros subvencionados haverá um camarote de 1ª ordem, proximo á scena e com entrada para a caixa do theatro, especialmente destinado para o Conservatorio.

Art. 6º O Presidente do Conservatorio regulará o serviço da inspecção, de modo que em todas as representações dos theatros subvencionados se ache sempre presente um membro, pelo menos, do Conservatorio.

Art. 7º Nem uma peça será sujeita á approvação do Chefe de Policia sem que tenha sido submettida ao exame do Conservatorio.

O Chefe de Policia não poderá permittir a representação de uma peça não licenciada pelo Conservatorio. Poderá, comtudo negar o visto ás peças licenciadas, se entender que da representação dellas resultará desastre ou perigo para o publico, ou para alguma pessoa em particular.

Art. 8º O exame das peças destinadas aos theatros não subvencionados versará unicamente sobre a moralidade, a religião e a decencia. O exame das peças destinadas aos theatros subvencionados se estenderá tambem ao merecimento litterario.

Art. 9º Serão submettidos ao exame e aprovação do Conservatorio, com antecedencia de 15 dias, pelo menos, o programma do espectaculo e as peças que tiverem de ser levadas á scena nos dias de gala e festa nacional.

Art. 10. Verificando o Conservatorio que alguma peça foi representada sem a necessaria aprovação, ou que na execução de uma peça devidamente aprovada se fizeram alterações, poderá impôr. com recurso para o Ministro do Imperio, a multa de 50\$000 a 100\$000.

Art. 11. O presente Decreto comprehende todos os theatros subvencionados e não subvencionados e as casas em que se derem representações publicas de peças dramaticas ou de canto, nacionaes ou estrangeiras.

Art. 12. Enquanto se não organizar definitivamente o theatro nacional, o Governo, pelos meios ao seu alcance, concederá os favores possiveis á empreza ou companhia, que se propuzer a dar nesta Côrte, representações escolhidas pelo Conservatorio.

Art. 13. O contracto celebrado com essa empreza ou companhia, por intermedio do Presidente do Conservatorio Dramatico, será pelo prazo de um anno, podendo o Governo renova-lo, se julgar conveniente, depois de organizado o theatro nacional.

Art. 14. A empreza ou companhia se obrigará a representar em cada mez, duas peças, pelo menos, de autores brasileiros, da escolha do Conservatorio.

Art. 15. O Conservatorio Dramatico, logo que entrar em exercicio, redigirá e submetterá á aprovação do Governo um regulamento geral para os theatros e um regimento interno para os trabalhos do mesmo Conservatorio.

Art. 16. Ficam extinctos o actual Conservatorio Dramatico e o cargo de Inspector geral dos theatros subvencionados, revogados para esse fim os Decretos nº 425 de 19 de Julho de 1845 e nº 622 de 24 de Julho de 1849.

Art. 17. Ficam revogadas as disposições em contrario.

João Alfredo Corrêa de Oliveira, do Meu Conselho, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Imperio, o tenha assim entendido e faça executar.

Palacio do Rio de Janeiro, em quatro de janeiro de mil oitocentos setenta e um, quinquagesimo da Independencia e do Imperio.

Com a rubrica de Sua Magestade o Imperador.

João Alfredo Corrêa de Oliveira.

Source : <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-4666-4-janeiro-1871-552047-publicacaooriginal-68962-pe.html> (visité le 03/07/2019)

31. Decreto n° 143, de 12 de janeiro de 1890

Extingue o Conservatorio de Musica e crêa o Instituto Nacional de Musica.

O Marechal Manoel Deodoro da Fonseca, Chefe do Governo Provisorio da Republica dos Estados Unidos do Brazil, constituído pelo Exercicio e Armada, em nome da Nação, considerando que o actual Conservatorio de Musica não tem organização conveniente e necessaria ao fim para que foi instituido, decreta:

Art. 1° Fica extincto desde já o Conservatorio de Musica, annexo á Academia das Bellas-Artes em virtude do decreto n. 805 de 23 de setembro de 1854, e da qual constituia uma das secções, nos termos do art. 3° do decreto n. 1603 de 14 de maio de 1855.

Art. 2° E' creado o Instituto Nacional de Musica, destinado ao ensino gratuito ou oneroso da musica e regido pelos estatutos que com este baixam, assignados pelo Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Interior.

Art. 3° O patrimonio do extincto Conservatorio de Musica será arrecadado pelo Governo da Republica e recolhido ao Thesouro Nacional, por onde correrão todas as despesas com o pessoal e material do mesmo Instituto.

Art. 4° A bibliotheca, o archivo, os instrumentos, os moveis e todos os utensilios pertencentes ao extincto Conservatorio, passarão a ser propriedade do Instituto Nacional de

Musica.

Art. 5º Ficam revogadas as disposições em contrario.

Sala da sessões do Governo Provisorio, 12 de janeiro de 1890, 2º da Republica.

Manoel Deodoro da Fonseca.

Aristides da Silveira Lobo.

Estatutos do Instituto Nacional de Musica

Capitulo I

DOS FINS DO INSTITUTO

Art. 1º O Instituto Nacional de Musica destina-se ao ensino completo da musica a nacionaes e estrangeiros de ambos os sexos.

Art. 2º O ensino divide-se em cinco secções, a saber:

I. Secção elemental - comprehendendo: 1º, curso de solfejo; 2º curso de teclado.

II. Secção vocal - Curso de canto.

III. Secção instrumental - abrangendo os seguintes cursos: 1º piano; 2º, harpa; 3º, orgão; 4º, violino e violeta; 5º, violoncello; 6º, contrabaixo; 7º, flauta e congengeres; 8º, óboe, fagote e congengeres; 9º, clarineta e congengeres; 10, trompa, trombeta, trombone e confeneres.

IV. Secção preparatoria e complementar de composição - 1º curso de harmonia e acompanhamento, contraponto e fuga; 2º, curso de composição e instrumentação.

V. Secção litteraria - Curso de historia e esthetica da musica,

Capitulo II

DO PESSOAL E SUAS ATTRIBUIÇÕES

I - Do director

Art. 3º O Instituto ficará sob a superintendencia de um director nomeado pelo Ministro do Interior.

Art. 4º Ao director, que deve ser um profissional de merito reconhecido, compete principalmente:

I. A direcção artistica e administrativa do Instituto e a inspecção do ensino;

II. Designar os professores effectivos, os adjuntos, bem assim quem o deva substituir na parte artistica, em caso de impedimento;

III. Nomear os alumnos-auxiliares por designação do professor effectivo da aula para a qual seja necessaria essa nomeação;

IV. Organizar os programmas de ensino, de accordo com cada um dos professores effectivos;

- VI. Exigir e fazer cumprir a fiel observancia dos presentes estatutos e regulamento;
- VII. Convocar todas as reuniões de conselho ou do corpo docente, quando o julgar necessario;
- VIII. Nomear todas as commissões para os exames e concursos, e organizar os competentes programmas de accordo com os professores das differentes aulas;
- IX. Presidir todas as reuniões do conselho, os concursos, os exames e quaesquer reuniões ordinarias ou extraordinarias;
- X. Dar especiaes instrucções aos membros do conselho e do corpo docente;
- XI. Assignar e rubricar todos os papeis, diplomas, attestados, contas, avisos publicos, folhas de vencimentos e informações ao Governo, correspondendo-se directamente com o Ministro do Interior;
- XII. Ter em vista a administração economica do Instituto, dando as instrucções que julgar necessarias para o bom andamento do serviço;
- XIII. Apresentar ao Governo, depois de terminados os trabalhos do anno, relatorio do estado do estabelecimento, no qual proporá as medidas que julgar necessarias á boa ordem e ás exigencias do ensino.

Art. 5º Além destas, cabem ainda ao director outras attribuições mencionadas em diversos artigos destes estatutos.

II - Da Administração

Art. 6º Farão parte da Administração, além do director, um secretario, um economo e um auxiliar do secretario, nomeados pelo Ministro do Interior.

Art. 7º São deveres do secretario:

- I. Substituir o director na parte administrativa e economica, no impedimento deste;
- II. Encarregar-se de todos os livros de registro e matricula;
- III. Redigir e expedir toda a correspondencia do Instituto e as ordens do director;
- IV. Organizar mensalmente a folha do pessoal do Instituto e as contas das despezas, convenientemente documentadas, afim de serem presentes ao director;
- V. Passar, á vista do despacho do director, as certidões que forem requeridas;
- VI. Lavrar as actas de todas as reuniões ordinarias e extraordinarias, e lel-as nas sessões seguintes;
- VII. Encerrar o livro de presença de todo o pessoal;
- VIII. Lavrar os termos de exames e concursos;
- IX. Ter em boa ordem a bibliotheca e o archivo, cuja administração lhe compete, organizar catalogos e relacionar os objectos existentes.

Art. 8º Ao auxiliar do secretario cumpre:

- I. Auxiliar o secretario na escripturação e em tudo quanto este lhe ordenar;
- II. Zelar pela conservação da bibliotheca e do archivo, segundo as prescripções que lhe forem dadas pelo secretario:
- III. Distribuir e arrecadar as musicas nas classes especiaes de conjunto, nos ensaios e concertos do Instituto.

Art. 9º São deveres do economo:

- I. Cuidar do asseio do edificio e zelar os moveis e mais objectos de Instituto que estiverem sob a sua guarda;
- II. Fazer as despesas miudas que forem ordenadas pelo director;
- III. Manter a disciplina no estabelecimento, admoestar os alumnos que se desviarem das boas normas de civilidade, communicando ao director, em caso de reincidencias ou de gravidade, a natureza dessas faltas, para a applicação das devidas penas. Dentro das aulas, porém, só na ausencia dos respectivos professores, exerce o economo os seus deveres policiaes;
- IV. Cumprir o que lhe for determinado pelo director e pelo secretario;
- V. Exigir de todos os empregados do serviço o cumprimento dos seus deveres.

III - Dos professores

Art. 10. O numero de professores estará subordinado ás exigencias do ensino e ao numero de alumnos.

Art. 11. Os professores serão effectivos ou adjuntos e formam com o director o corpo docente.

Art. 12. Os professores effectivos serão indigitados pelo director e nomeados pelo Ministro do Interior.

Art. 13. Os professores adjuntos serão igualmente nomeados pelo Ministro do Interior, sobre proposta do director, de accordo com o professor ao qual devem auxiliar.

Art. 14. O Governo poderá, sobre indicação do director, contractar no paiz ou no estrangeiro os professores necessarios, os quaes exercerão o cargo interinamente durante um anno, passando á effectividade depois desse prazo, no caso de corresponderem ás exigencias do ensino.

Art. 15. Cada um dos professores é obrigado:

- I. A ensinar de accordo com respectivo programma e com o horario estabelecido, assignando o livro de presença;

II. A dar por semana tres lições de duas horas cada uma, e a dirigir as classes que lhe forem designados pelo director;

III. A manter na aula a precisa disciplina, admoestar os alumnos que commetteram faltas, reprehendel-os convenientemente e impor-lhes, conforme os delictos e as circumstancias, as penas que estiverem na sua alçada;

IV. A zelar pela conservação dos instrumentos da sua classe, pertencentes ao Instituto;

V. A dar seu juizo, no fim de cada anno escolar, sobre os progressos e comportamento dos alumnos da sua classe, em uma relação que será presente ao director;

VI. A encarregar-se da direcção das sessões de orchestra nos dias especiaes, quando para isso for nomeado pelo director.

Art. 16. São obrigações especiaes dos professores effectivos:

I. Reunir-se de tres em tres annos para elegerem os cinco professores effectivos que deverão fazer parte do conselho;

II. Exigir dos adjuntos, seus auxiliares, a exacta observancia do programma do ensino;

III. Propor ao director a demissão do adjunto da sua aula, quando este não preencher devidamente as fucções do seu cargo;

IV. Comparecer ás reuniões ordinarias e extraordinarias, aos exames e aos concursos para que forem nomeados, e aos actos solemnes do Instituto.

IV - Do pessoal de serviço

Art. 17. O pessoal de serviço constará de um porteiro, uma inspectora de alumnas, um continuo e um servente.

Art. 18. As nomeações de porteiro, inspectora de alumnas e continuo serão feitas pelo Ministro do Interior; a do servente, pelo director.

Art. 19. São obrigações do porteiro: abrir e fechar o edificio do Instituto ás horas regulamentares, todos os dias em que funcionarem as aulas, e tambem em tempo de ferias, em dias feriados, quando assim lhe for determinado pelo director; cumprir aos ordens do director, secretario e economo.

Art. 20. A inspectora de alumnas é encarregada do serviço exclusivo das alumnas, dentro do estabelecimento, devendo estar presentes durante todo o tempo em que funcionarem as aulas frequentadas pelas alumnas; outrossim, permanecerá no seu posto em todos os actos a que tenham de comparecer as alumnas.

Art. 21. O continuo e o servente cumprirão as ordens de todo o pessoal do instituto.

Capitulo III

DO CONSELHO

Art. 22. Será instituído um conselho formado do director, de cinco professores effectivos e de tres membros honorarios escolhidos entre os artistas dos mais notaveis residentes na Capital e estranhos ao Instituto.

Art. 23. Os professores effectivos, membros do conselho, serão eleitos pelo corpo docente, como fica dito em o n. 1 do art. 16.

Art. 24. Os membros honorarios serão, sobre proposta do director, nomeados pelo Ministro do Interior.

Art. 25. O conselho funcionará:

I. Antes da abertura das aulas e depois dos exames de admissão provisoria, para resolver sobre a admissão alumnos aspirantes, nos casos do art. 75;

II. Depois dos concursos, para deliberar ácerca da concessão e distribuição dos premios;

III. Todas as vezes que o director convocar, por assim o julgar necessario.

Art. 26. Ao conselho compete, além do que fica expresso nos ns. I e II do artigo antecedente:

I. Applicar as penas 4^a e 5^a, como determina o art. 108, nos limites do regulamento;

II. Assistir ao acto solemne da distribuição dos premios.

Art. 27. Não poderá funcionar em sessão o conselho, quando falte a maioria dos professores effectivos que delle fizerem parte; considerar-se-ha, porém, constituido, e como tal poderá funcionar, mesmo com a ausencia de todos os membros honorarios.

Art. 28. Os membros honorarios são obrigados a comparecer ás sessões ordinarias e extraordinarias do conselho e aos actos solemnes do Instituto. Considerar-se-ha vago o lugar do membro honorario do conselho que por duas vezes deixar de comparecer ou se recusar a qualquer daquelles serviços, sem justificar impedimento.

Art. 29. O conselho terminará a sua commissão no fim de tres annos. Findo este prazo o corpo docente procederá a nova eleição, podendo reeleger os mesmos professores. Os membros honorarios permanecerão no novo conselho enquanto o Governo julgar conveniente.

Capitulo IV

DAS COMMISSÕES

Art. 30. Serão constituidas por nomeação do director:

I. Commissões examinadoras para os exames de admissão provisoria e definitiva e para os exames de sufficiencia e finaes;

II. Commissões julgadoras para os concursos.

Art. 31. Todas as commissões serão presididas pelo director e constarão, além deste, de quatro professores effectivos para todos os exames e de quatro professores effectivos e dous membros honorarios do conselho para os concursos.

Parapho unico. A não ser nos exames de admissão, nenhum professor poderá fazer parte de qualquer commissão quando seja examinado ou concorra alumno ao qual tenha dado lições no correr do anno.

Capitulo V

DAS CLASSES

Art. 32. O anno escolar começará na primeira segunda-feira do mez de abril e terminará a 30 de novembro.

Art. 33. Durante este tempo serão feriados os dias de festa nacional.

Art. 34. Os dias e as horas de cada classe serão determinados pelos director.

Art. 35. Todas as classes terão a duração de duas horas e só poderão ser feitas no interior do Instituto.

Art. 36. Em todas as classes o curso dos alumnos far-se-ha, tanto quanto for possivel, separado do das alumnas.

Art. 37. A's mães das alumnas, ou ás pessoas que as representarem convenientemente, será permittido assistir ás lições.

Art. 38. A entrada nas aulas durante as horas de lição será vedada ás pessoas estranhas ao Instituto, salvo autorização do director.

Capitulo VI

DO ENSINO

1ª secção - Secção elementar

I - Curso de solfejo

Art. 39. O curso de solfejo será de tres annos, dividido em tres epochas de um anno cada uma, a saber:

1ª epocha: A - noções rudimentares de musica; B - exercicios preliminares de solfejo.

2ª epocha: solfejo colectivo, exercicios gradativos.

3ª epocha: solfejo por turmas ou individual, exercicios finaes.

Parapho unico. O curso será regido por tres professores effectivos.

O numero de alumnos será illimitado para cada classe.

II - Curso de teclado

Art. 40. O curso de teclado é preparatorio dos cursos de canto e de harmonia.

Será regido por um professor adjunto e auxiliar do professor effectivo de piano, ou por um alumno-auxiliar do curso de piano.

O curso de teclado será de dous annos em uma só epoca.

2ª secção - Secção vocal

Curso de canto

Art. 41. O curso de canto será de seis annos e dividido em tres epocas de dous annos cada uma, a saber:

1ª epoca:

A - Formação da voz;

B - Primeiros exercicios de vocalização;

C - Estudos faceis.

2ª epoca:

A - Exercicios de vocalização;

B - Expressão e estylos, solos.

3ª epoca:

A - Interpretação dos diversos generos;

B - Canto dramatico. Peças de conjunto.

Parapho unico. Cada epoca formará uma classe que não comportará mais de oito alumnos. As tres classes serão regidas por um professor effectivo e um adjunto.

Art. 42. Haverá uma classe especial para a execução de peças concertantes, com ou sem córos, dirigida pelo professor effectivo, e concorrerão a ella todos os alumnos do curso.

Parapho unico. Serão obrigados a assistir a esta classe os alumnos da classe de composição.

3ª secção - Secção instrumental

1 - Curso de piano

Art. 43. O curso de piano será de oito annos, dividido em tres epocas, a saber:

1ª epoca - Gráo inicial:

A - Conhecimento do teclado;

B - Desenvolvimento technico.

2ª epoca - Gráo medio:

A - Até á pequena meia força;

B - Até á meia força mais brilhante;

C - Até á pequena difficuldade.

3ª epoca - Gráo superior:

A - Grande mecanismo;

B - Grande estylo;

C - Aperfeiçoamento - Concertos, musica de camara e concertante.

§ 1º a 1ª epoca será de dous annos e as outras de tres annos cada uma, formando cada epoca uma classe com o numero maximo de oito alumnos e ficando as tres epocas a cargo de um professor effectivo e de um ou dous adjuntos, segundo o numero dos alumnos.

§ 2º Sendo possivel, encarregar-se-ha de preferencia um alumno-auxiliar da regencia da classe da 1ª epoca.

II - Curso de harpa

Art. 44. O curso de harpa será de seis annos e dividido em tres epocas de dous annos cada uma. Será de oito o numero maximo de alumnos para as tres epocas a cargo de um professor effectivo.

III - Curso de orgão

Art. 45. O curso de orgão será de seis annos e dividido em tres epocas de dous annos cada uma, a saber:

1ª epoca:

A - Conhecimento do machinismo:

B - Exercicios de dedilhação apropriada.

2ª epoca:

A - Estudos de pedaes;

B - Musica sacra e pequena fuga.

3ª epoca: - Difficuldade transcendental:

A - Symphonias, grande fuga, etc.;

B - Improvisos sobre thema dado.

Paragrapho unico. O curso ficará a cargo de um professor effectivo, não podendo frequentar as tres epocas mais de oito alumnos.

IV - Curso de violino e violetta

Art. 46. O curso de violino e violetta será de oito annos e dividido em quatro epocas de dous annos cada uma. Ficarà a cargo de um professor effectivo, auxiliado por adjuntos e alumnos-auxiliares, quando for necessario. Não poderá haver mais de quatro classes de oito alumnos cada uma.

V - Curso de violoncello

Art. 47. O curso de violoncello será de oito annos e dividido em quatro epochas de dous annos cada uma, a cargo de um professor effectivo, não devendo comportar mais de oito alumnos.

Parapho unico. Quando se julgar conveniente, elevar-se-ha o numero de alumnos a 16, nomeando-se um professor adjunto ou um alumno-auxiliar, que dirigirá as classes das duas primeiras epochas.

VI - Curso de contrabaixo

Art. 48. O curso de contrabaixo será de cinco annos e dirigido por um professor effectivo, não podendo comportar mais de oito alumnos.

Será dividido em tres epochas, sendo as duas primeiras de dous annos e a terceira de um anno.

VII - Curso de flauta e congeneres

Art. 49. Este curso será de seis annos e dividido em tres epochas de dous annos cada uma.

Ficará a cargo de um professor effectivo, com o numero maximo de oito alumnos.

VIII - Curso de óboe, fagote e congeneres

Art. 50. Este curso será de seis annos e dividido em tres epochas de dous annos cada uma.

Ficará a cargo de um professor effectivo, com o numero maximo de oito alumnos.

IX - Curso de clarineta e congeneres

Art. 51. Este curso será de seis annos e dividido em tres epochas de dous annos cada uma.

Ficará a cargo de um professor effectivo, com o numero maximo de oito alumnos.

X - Curso de trompa, trombeta, trombone e congeneres

Art. 52. Este curso será de seis annos e dividido em tres epochas de dous annos cada uma.

Ficará a cargo de um professor effectivo, com o numero maximo de oito alumnos.

4ª secção - Secção preparatoria e complementar de composição

I - Curso de harmonia e acompanhamento, contraponto e fuga

Art. 53. Este curso será de oito annos e ficará a cargo de um professor effectivo.

Comprenderá quatro epochas assim divididas:

1ª epocha - Harmonia e acompanhamento;

2ª epocha - Contraponto simples;

3ª epocha - Contraponto composto e fugado;

4ª epocha - Canone e fuga.

A 1ª epocha será de tres annos, a 2ª de dous, a 3ª de um e a 4ª de dous annos.

Cada epocha constituirá uma classe, não podendo frequentar cada uma das classes mais de 12 alumnos.

§ 1º O professor terá de dividir o tempo de fôrma a completar as duas horas de aula.

§ 2º Convindo aos interesses do ensino, será nomeado um professor adjunto para dirigir a classe de harmonia e acompanhamento.

II - Curso de composição e instrumentação

Art. 54. Este curso será de dous annos e dirigido por um professor effectivo, não podendo ser admittidos mais de 12 alumnos.

5ª secção - Secção litteraria

Curso de historia e esthetica da musica

Art. 55. Este curso será de dous annos e dirigido por um professor effectivo. O numero de alumnos é illimitado.

Art. 56. Haverá uma classe especial de conjunto instrumental para os alumnos mais adeantados dos diversos cursos de instrumentos. A direcção dessa classe cabe aos professores de instrumentos, na ordem, nos dias e nas horas designados pelo director.

Art. 57. Logo que for possivel, far-se-hão, uma vez por semana, sessões de orchestra, composta de alumnos de diversas classes e sob a direcção de um professor effectivo para isso nomeado pelo director. Estas sessões poderão ser feitas em qualquer dia, e ás horas que o director determinar.

Art. 58. Para qualquer dos cursos 8º e 10º da secção instrumental poderá ser contractado, desde que as exigencias do ensino o reclamem, mais um professor, subdividindo-se em dous cada um desses cursos.

Art. 59. Cada professor effectivo, de accordo com o director, poderá, si for indispensavel, subdividir as classes e confiar a regencia, sob a sua responsabilidade e vigilancia, a alumnos adeantados, sem prejuizo dos estudos desses alumnos. Ao alumno-auxiliar que bem servir durante um anno será conferido um premio de valor approximativo de duzentos mil réis, ou em um instrumento, ou em obras musicaes ou de litteratura musical ou em dinheiro.

Em documento assignado pelo director e pelo seu professor serão assignalados os serviços prestados ao Instituto pelo alumno premiado.

Art. 60. O methodo e a distribuição do ensino de cada um dos cursos serão fixados pelo professor, de accordo com o director.

Art. 61. O director poderá autorizar qualquer alumno a frequentar duas ou mais aulas, caso não haja incompatibilidade no horario dessas aulas.

Art. 62. Além do tempo maximo fixado para cada um dos cursos, poderá o director, de accordo com o competente professor effectivo, ampliar este prazo ao alumno que, por

impedimento justificado, tenha deixado de fazer exame na época competente. O mesmo favor será concedido ao aluno que tenha sido reprovado, sem contudo demonstrar incapacidade.

Art. 63. O aluno que completar um curso e a quem tenha sido conferido um primeiro premio, poderá continuar a frequentar o mesmo curso por mais um anno, sem que seja incluído no numero de alumnos estabelecido para a mesma classe.

Goza das mesmas vantagens o aluno que, obtendo o segundo premio, queira concorrer ao primeiro.

Art. 64. Quando o director julgar conveniente, resolverá, depois de consultar o conselho, sobre a criação de um curso de canto choral, estabelecendo as bases do ensino e as condições para a admissão.

Capitulo VII

DOS CURSOS PREPARATORIOS

Art. 65. Para serem matriculados em certos cursos, os alumnos, que a elles se destinarem, terão de mostrar-se habilitados nos cursos preparatorios indispensaveis para a comprehensão daquelles que desejam frequentar.

Art. 66. Os cursos preparatorios são:

I. Para os cursos de: teclado, piano, harpa, violino e violetta, violoncello, contrabaixo, flauta e congéneres, óboe, fagote e congéneres, clarineta e congéneres, trompa, trombeta, trombone e congéneres, o curso de solfejo;

II. Para os cursos de canto e harmonia, o de teclado;

III. Para o curso de órgão, o de piano até á segunda época e o primeiro anno de contraponto simples;

IV. Para o curso de composição, o de harmonia, contraponto e fuga;

V. Para o curso de historia e de esthetica, o de harmonia e acompanhamento.

Art. 67. Os alumnos da terceira época de piano e os da quarta de violino, violetta e violoncello poderão seguir simultaneamente o curso de harmonia. Os do curso de órgão serão obrigados a continuar ao mesmo tempo com o curso de piano até ao segundo anno da terceira época e com o de contraponto e fuga. Os dos cursos de órgão, contraponto, fuga e composição deverão frequentar a aula de historia e esthetica.

Art. 68. Os alumnos da ultima época de qualquer dos cursos de instrumentos deverão assistir ás lições do curso de historia e esthetica.

Art. 69. Tolo o aluno será obrigado a seguir o curso para o qual se inscreveu, desde o primeiro anno da primeira época.

Poderá, porém, passar de uma para outra classe superior, requerendo ao director, que resolverá segundo a informação do professor effectivo do curso.

Capitulo VIII

DA ADMISSÃO DOS ALUMNOS E DA MATRICULA

Art. 70. Para a admissão provisoria ou definitiva dos alumnos proceder-se-ha a exames especiaes, tendo logar os exames de admissão provisoria na ultima quinzena de março e os exames de admissão definitiva logo após o encerramento das aulas.

Art. 71. Sómente serão inscriptos para os exames de admissão provisoria os candidatos que desejarem seguir um dos cursos da 2ª ou da 3ª secção do ensino.

Art. 72. O candidato a alumno, sendo de maior idade, deverá requerer ao director para ser admittido no Instituto ou inscrever-se nos exames de admissão provisoria, declarando o curso que pretende estudar, a sua naturalidade, nacionalidade, filiação e residencia, e juntar a sua certidão de idade e um attestado que prove ter sido vaccinado dentro de prazo não superior a 10 annos.

Parapho unico. Si o candidato for de menor idade, deverá o requerimento ser feito por seu pae ou por pessoa competentemente autorizada.

Art. 73. A inscripção para os exames de admissão provisoria será aberta em 1 de março e encerrar-se-ha em 15 do mesmo mez.

Art. 74. Não poderá ser admittido como alumno:

- I. O candidato estrangeiro que não conhecer a lingua portugueza;
- II. O candidato que não for dotado de uma constituição physica adaptada ás exigencias do estudo;
- III. Todo aquelle que tiver menos de 9 annos de idade ou mais de 25, conforme o curso a que se destinar e a instrucção musical que já possuir.

Art. 75. Em casos extraordinarios o conselho resolverá sobre a admissão do candidato de idade maior ou menor da estabelecida.

Art. 76. Compete ao director admittir os candidatos aos cursos de solfejo, de teclado, de harmonia, de composição ou de historia e esthetica.

Art. 77. Nos exames de admissão provisoria o candidato deverá manifestar reaes aptidões para a especialidade a que pretende applicar-se; deverá tambem provar que possui sufficiente instrucção litteraria, apresentando documentos que o comprovem.

Para o curso de canto são requisitos necessarios para a admissão ter o candidato boa voz e conhecimento das linguas italiana e franceza.

Art. 78. Approvado nos exames de admissão provisoria, o candidato será admittido e classificado como alumno aspirante. Serão igualmente classificados os alumnos que forem admittidos pelo director em virtude do estabelecido no art. 76.

Art. 79. Verificando-se que o numero de candidatos approvados é inferior ao das vagas de cada classe, poderá o director admittir como aspirantes os que pretenderem cursar o Instituto, embora não tenham concorrido aos exames de admissão provisoria.

Art. 80. O alumno que no exame de admissão provisoria demonstrar extraordinaria vocação e sufficientes conhecimentos musicaes, será dispensado do exame para admissão definitiva.

Art. 81. Todo o alumno aspirante que durante os primeiros quatro mezes não patentear ou confirmar as suas aptidões musicaes, não poderá continuar os estudos no Instituto.

Art. 82. Terminado o anno escolar, os alumnos aspirantes sujeitar-se-hão aos exames de admissão definitiva, afim de serem ou definitivamente admittidos ou despedidos do Instituto.

Art. 83. O alumno aspirante, para ser admittido á matricula, pagará a taxa de 5\$000. O que obtiver admissão definitiva pagará annualmente a taxa de 20\$000. A matricula effectuar-se-ha na secretaria do Instituto, nos dias uteis, de 15 de fevereiro a 15 de março.

Art. 84. Todo o alumno que tiver de proseguir nos estudos deverá fazer esta declaração, dirigindo-se ao secretario, afim de que este ponha a devida nota no livro de matricula.

Capitulo IX

DOS EXAMES DE SUFFICIENCIA E DOS EXAMES FINAES

Art. 85. Os exames de sufficiencia e os exames finaes começarão logo após o encerramento das aulas.

Art. 86. Serão examinados os alumnos que tiverem terminado os estudos de qualquer das epocas dos differentes cursos.

Art. 87. Si algum alumno não se apresentar a exame no fim da respectiva epoca, mas provar motivo de força maior, poderá ser examinado nos dias que para tal fim forem designados e que serão marcados entre 15 de fevereiro e 15 de março. Perdem, porém, estes alumnos o direito de entrar nos concursos para os premios.

Art. 88. O resultado dos exames de cada dia será publicado no dia seguinte por edital affixado em logar conveniente, dentro do Instituto, e no Diario Official.

Art. 89. O alumno que for approved em todos os exames do curso, a que se tiver applicado, da 2^a, da 3^a ou da 4^a secção, receberá um diploma de - discipulo approved no Instituto.

Art. 90. Perderá o direito á matricula o alumno que for duas vezes reprovado na mesma epoca de qualquer dos cursos, ou que sem motivo justificado deixar de prestar exame.

Capitulo X

DOS CONCURSOS PARA OS PREMIOS

Art. 91. Haverá concursos para os premios, aos quaes concorrerão todos os alumnos de qualquer classe approvedos com distincção nos exames dos fins das epocas.

Art. 92. Só poderão ser publicos os concursos de canto e de instrumentos, á excepção do de teclado.

Art. 93. Não poderão concorrer aos premios:

I. Os alumnos de solfejo, quando tenham mais de 15 annos de idade;

II. Os alumnos que tenham menos de oito mezes de estudo no Instituto.

Art. 94. Os professores não poderão fazer parte da commissão julgadora dos concursos quando concorrerem alumnos da sua classe. Todo o premio ou diploma obtido com violação deste artigo será nullo.

Art. 95. A' vista do parecer das commissões julgadoras, o conselho resolverá sobre a concessão dos premios.

Capitulo XI

DOS PREMIOS

Art. 96. Em cada concurso serão concedidos tres premios, que variam segundo os cursos e as epocas de cada curso, e consistirão em medalhas de ouro e de bronze e em menções honrosas.

Art. 97. Nos concursos da ultima epoca de solfejo e do curso de teclado, haverá, além de duas menções honrosas graduadas, um premio de animação, que deverá consistir em uma medalha de bronze. Nos concursos das ultimas epocas dos outros cursos haverá um 1º e um 2º premios, e uma menção honrosa; o 1º premio consistirá em uma medalha de ouro, e o 2º em uma medalha de bronze. Em todos os outros concursos os premios constarão de tres menções honrosas graduadas.

Art. 98. A conferição dos premios será, subordinada ao merecimento dos alumnos, de sorte que poderá deixar de haver em um concurso qualquer dos premios.

Art. 99. Si acontecer que pela commissão julgadora sejam dous ou mais alumnos equiparados em merecimento, o conselho, depois de decidir qual o premio correspondente ao valor das provas do concurso, votará sobre os concurrentes, cabendo o premio áquelle que obtiver maior numero de votos.

Art. 100. Em relação a cada um dos premios, o conselho resolverá primeiro si, á vista das provas, cabe concedel-os; depois procederá á votação, mediante cédulas em que cada membro do conselho escreverá um nome. O presidente fará recolher essas cédulas a uma urna,

procederá ao escrutínio, e a maioria de votos decidirá. Em caso de empate serão distribuídos prémios iguaes.

Art. 101. Ao conselho caberá crear novos prémios, quando o julgar conveniente.

Art. 102. O Instituto aceitará quaesquer prémios offercidos por particulares, e conferil-os-ha aos alumnos laureados nos concursos do anno a que forem destinados esses prémios, pela ordem do valor destes e dos prémios do Instituto.

Capitulo XII

DA DISCIPLINA E DAS PENAS APPLICAVEIS AOS ALUMNOS

Art. 103. O alumno deverá comparecer na respectiva aula á hora da lição e ahi conservar-se com toda a attenção e respeito; antes de concluidos os trabalhos não poderá retirar-se sem licença do professor; deverá esmerar-se no asseio, apresentando-se convenientemente vestido e calçado.

Art. 104. O alumno será obrigado a tomar parte em todos os exercicios ou sessões de orchestra para os quaes o designar o director, não podendo ser dispensado sem uma razão muito poderosa.

Art. 105. Todo o alumno deverá portar-se com decencia; prestar obediencia ao director, aos professores e aos membros da administração; abster-se de dar signaes de applauso ou reprovação em actos publicos ou particulares do Instituto, de injuriar ou maltratar seus companheiros ou empregados do serviço, e de levantar vozerias dentro do estabelecimento ou nas immediações do Instituto.

Art. 106. E' absolutamente prohibido ao alumno, sem a precisa autorização do seu professor e do director:

- I. Tomar lições fóra do Instituto;
- II. Tocar ou cantar em concerto publico ou de sociedade particular;
- III. Fazer executar ou imprimir qualquer produção sua.

Art. 107. Aos alumnos, pelas faltas e delictos que commetterem contra as disposições dos presentes estatutos e dos regulamentos, serão applicadas, segundo a gravidade dos casos, as seguintes penas:

- 1ª Reprehensão em particular;
- 2ª Reprehensão em aula;
- 3ª Expulsão da aula por um dia;
- 4ª Perda de direito de admissão nos concursos;
- 5ª Expulsão do Instituto.

Art. 108. Ao director compete a imposição de qualquer das penas; aos professores a da 1^a, 2^a e 3^a; ao economo a da 1^a, e ao conselho a da 4^a e 5^a, á vista da participação de um professor ou do economo transmittida pelo director. As penas serão especificadas no livro de matricula.

Art. 109. O alumno que faltar a uma lição sem motivo justificado será reprehendido severamente; faltando a duas lições no mesmo mez sem justificação ser-lhe-ha applicada a pena 4^a; pela 3^a falta nas mesmas condições, dentro do mez, poderá ser expulso do Instituto. Por 16 faltas de comparecimento durante o anno poderá, si não as justificar, incorrer na pena 5^a Por 16 faltas durante o anno, ainda mesmo justificadas, soffrerá a pena 4^a.

Art. 110. São delictos graves: - a falta de respeito a seus superiores, os actos contra a moral e os costumes, e todos aquelles em que tiverem de ser applicadas as penas 4^a e 5^a.

Art. 111. O alumno que, pela imprensa ou qualquer publicação, se referir ao Instituto ou a seus superiores em termos desrespeitosos, incorrerá na pena de expulsão do mesmo Instituto.

Art. 112. A pena 5^a imposta ao alumno, impedindo-o de conservar-se dentro do estabelecimento, corresponde á perda de todos os seus direitos. Decorridos, porém, dous annos, si o ex-alumno requerer a readmissão, o conselho, apreciando as circumstancias que tiverem occorrido, poderá autorizar-a, si o julgar digno de tal favor.

Art. 113. Logo que terminarem as lições ou actos a que for obrigado a assistir no Instituto, o alumno deixará immediatamente o estabelecimento, salvo quando tiver de fazer estudos no orgão, tendo para isso obtido uma licença especial do director, que lhe indicará as horas para estudo.

Capitulo XIII

DAS PENAS APPLICAVEIS AOS PROFESSORES E EMPREGADOS

Art. 114. O professor que, sem motivo justificado, não comparecer ás reuniões do corpo docente ou a qualquer acto para que for designado, perderá o vencimento de oito dias. Incorre em igual penalidade aquelle que, fazendo parte do conselho, não se apresentar ás sessões do mesmo conselho.

Art. 115. O professor que, sem motivo justo, deixar de comparecer na aula ou se ausentar antes do tempo, perderá o vencimento de dous dias. Igual pena será applicada ao empregado que faltar ao serviço ou se retirar antes que este esteja terminado.

Art. 116. Por tres faltas não justificadas durante um mez, o professor ou empregado soffrerá o desconto de 15 dias de vencimento; por cinco faltas dentro do mesmo lapso de tempo, a perda de um mez de vencimento.

Art. 117. A falta de exactidão habitual, a irregularidade de conducta, ou qualquer outro motivo grave, exporá o professor á advertencia do director, á admoestação do conselho, á

multa de 15 a 30 dias de vencimentos, ou á suspensão do exercicio e vencimento durante o prazo de 15 dias a seis mezes.

Art. 118. A multa e suspensão serão impostas pelo Governo, á vista de informação do director, que ouvirá o conselho, si assim o entender.

Art. 119. Todo o pessoal de administração e de serviço fica sujeito, salvo a admoestação do conselho, ás mesmas penas mencionadas no art. 117.

Art. 120. As faltas justificaveis são as provenientes de enfermidade ou nojo. A justificação será dada até ao terceiro dia depois do comparecimento do professor ou empregado.

Art. 121. Si o motivo for de natureza que prolongue o impedimento, será communicado este em trem dias ao director, afim de que providencie de fórma a não soffrer o serviço.

Capitulo XIV

DAS SUBSTITUIÇÕES

Art. 122. Nos impedimentos que se prolongarem por mais de uma semana até um mez, e nas licenças que não excederem de um mez, o director nomeará substituto.

Parapho unico. O secretario só poderá ser substituido por pessoa designada pelo Ministro do Interior.

Art. 123. Nos impedimentos e licenças por mais longo prazo, e nos casos de vagas até serem definitivamente preenchidas, o Ministro do Interior nomeará os substitutos, mediante proposta do director.

Art. 124. Nos casos de substituição previstos nestes estatutos caberá ao substituto uma gratificação igual ao vencimento do logar. Exceptua-se o caso de accumulção temporaria, no qual se abonará ao substituto uma gratificação addicional equivalente á do emprego que accumular.

Capitulo XV

DISPOSIÇÕES GERAES

Art. 125. Emquanto não forem preenchidas todas as cadeiras, o Instituto poderá prover á manutenção na Europa de um ou dous alumnos de aptidões extraordinarias e reconhecidas.

Art. 126. O presidente, em caso de empate, dispõe do voto de qualidade.

Art. 127. Os professores e empregados terão os vencimentos fixados na tabella junta.

Art. 128. Os professores poderão ser jubilados com igual direito aos professores de todas as escolas publicas.

Art. 129. Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1890. - Aristides da Silveira Lobo.

TABELLA DOS VENCIMENTOS

N.	Empregados	Ordenado	Gratificação	Total
1	Director.....	4:000\$000	2:000\$000	6:000\$000
1	Secretario.....	2:400\$000	1:200\$000	3:600\$000
9	Professores: 1 de canto, 1 de piano, 1 de flauta, 1 de violino, 1 de violoncello, 1 de orgão, 1 de harmonia, 1 de historia e esthetica e 1 de composição.....	2:000\$000	1:000\$000	27:000\$000
8	Ditos: 3 de solfejo, 1 de harpa, 1 de contrabaixo, 1 de óboe, 1 de clarineta e 1 de trompa.....	1:600\$000	800\$000	19:200\$000
4	Ditos adjuntos: 1 de teclado, 1 de canto, 1 de piano e 1 de violino.....	1:000\$000	500\$000	6:000\$000
1	Auxiliar do secretario.....	1:200\$000	600\$000	1:800\$000
1	Economo.....	1:600\$000	800\$000	2:400\$000
1	Inspectora de alumnas.....	1:200\$000	600\$000	1:800\$000
1	Porteiro.....	1:200\$000	600\$000	1:800\$000
1	Continuo.....	800\$000	400\$000	1:200\$000

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1890. - Aristides da Silveira Lobo.

Source: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-143-12-janeiro-1890-520576-publicacaooriginal-1-pe.html> (visité le 19/06/2020)

Annexe 3 – Lois et décrets (Rio de Janeiro)

1. Decreto n° 92, de 16 de junho de 1894

Sujeita as empresas teatrais estrangeiras ao pagamento de impostos de 200\$ mensais adiantados e mais 5% sobre a receita bruta de seus espetáculos.

O Prefeito do Distrito Federal faço saber que o Conselho Municipal decretou e eu sanciono a seguinte resolução:

Art. 1.º Toda a companhia, empresa ou associação estrangeira, de tragédia, drama ou comédia, opereta, ópera-cômica, vaudeville, equestre, ginástica, ilusionista, coreográfica, de canções, denominadas – cafés cantantes ou concertos – e congêneres, para poder funcionar no Distrito Federal, além dos impostos já estabelecidos, pagará a quantia de 200\$ mensais adiantadamente e mais 5% sobre a receita bruta dos seus espetáculos.

Art. 2.º São consideradas estrangeiras as companhias que vieram organizadas do estrangeiro, tiverem títulos ou designação de nacionalidade estrangeira.

Art. 3.º É permitido ao artista da companhia estrangeira, independentemente do imposto, realizar semestralmente um benefício em seu favor.

Parágrafo único. As associações de caridade ou beneficentes que efetuarem récitas em seu proveito, em companhias estrangeiras, poderão ser dispensadas no pagamento do imposto, a juízo do Prefeito.

Art. 4.º A mesma empresa, associação ou indivíduo que tiver por sua conta diversas companhias estrangeiras no Distrito Federal ainda que estas funcionem sucessivamente ou alternadamente no mesmo teatro, ou em teatros diferentes, pagará imposto sobre cada uma dessas companhias.

Art. 5.º As companhias nacionais permanentes pagarão o imposto que atualmente lhes é cobrado; ficando, porém, obrigadas a dar semestralmente um benefício em favor do Teatro Dramático Municipal.

Parágrafo único. Da receita bruta desses espetáculos será excluída unicamente a despesa chamada de *rasa*.

Art. 6.º São consideradas companhias nacionais as que forem organizadas no Distrito Federal ou em qualquer Estado da União, contanto que sua organização se efetue com artistas

nacionais, ao menos em sua maioria, ou estrangeiros domiciliados no Brasil há mais de 12 meses.

Art. 7.º Para execução desse serviço, fica o Prefeito autorizado a nomear um fiscal e dois auxiliares e a expedir o necessário regulamento.

§1.º Esse pessoal receberá apenas uma gratificação *pro labore*, que será arbitrada pelo Prefeito.

Art. 8.º A arrecadação do imposto teatral será feita, tanto sobre a receita dos bilhetes vendidos em bilheteria, como sobre os de assinatura, quando houver, calculado este sobre o preço real e não pelo ordinário cobrado pelos bilhetes avulsos.

Art. 9.º O produto líquido do imposto estabelecido em virtude desta lei será destinado à construção e subsequente manutenção do Teatro Dramático Municipal.

Art. 10. Revogam-se as disposições em contrário.

Distrito Federal, 16 de Junho de 1894, 6º da República. – *Henrique Valladares*.

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1892-1894*, vol. I, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897, p. 127-128.

2. Decreto n.º 139, de 10 de maio de 1895

Autoriza o Prefeito a expedir as necessárias instruções e a promover desde já a organização do Teatro Dramático Municipal.

O Prefeito Distrito [*sic*] Federal:

Faço saber que o Conselho Municipal decretou e eu sanciono a seguinte resolução:

Art. 1.º Fica o Prefeito autorizado a expedir as necessárias instruções e promover desde já a organizaçéao do Teatro Dramático Municipal, de acordo com o decreto n. 92, de 16 de Junho de 1894, e com as disposições da presente lei.

Art. 2.º A renda produzida pelos espetáculos realizados pela companhia do Teatro Dramático Municipal, bem como aquela resultante dos impostos já criado e de quaisquer outras que venha a criar-se, para idênticos fins, terão por especial aplicação o custeio e subsequente edificação do mesmo teatro.

Art. 3.º É extensivo às companhias líricas de qualquer nacionalidade o imposto de 1% sobre a renda bruta de cada espetáculo, decretado pela lei n. 92, de 16 de Junho de 1894.

Parágrafo unico. Ficam criados os seguintes impostos especiais para prover o Teatro Dramático Municipal:

- a) 100\$ para cada baile público de máscara ou à fantasia;
- b) 50\$ para cada corrida de cavalos;
- c) 20\$ para cada função nos belódromos;
- d) 100\$ para cada corrida de touros;
- e) 1:000\$ por ano para cada vendedor de bilhetes de teatro às portas dos mesmos.

Art. 4.º O Prefeito nomeará o diretor do teatro e sob proposta deste fará as nomeações do pessoal respectivo.

Art. 5.º Todos os artistas que por ato do Prefeito fizerem parte do Teatro Dramático Municipal contribuirão para o montépio, na forma da lei n. 334, de 22 de Maio de 1891, ficando para todos os efeitos dessa lei equiparados aos demais funcionários da Municipalidade.

Só terá direito às vantagens do montépio o pessoal do quadro fixo.

Art. 6.º Enquanto não foi ultimada a construção do Teatro Municipal, o Prefeito poderá tomar de arrendmento o teatro desta capital que julgar mais conveniente.

Parágrafo único. O Teatro Dramático Municipal só inaugurará os seus trabalhos seis meses de promulgada a presente lei.

Art. 7.º Nas instruções regulamentares expedidas pela Prefeitura deverão ser determinadas as condições de admissão dos artists, de instalação de duas aulas, uma de reta pronúncia, outra de prática teatral, e bem assim estabelecido o quadro do pessoal do teatro, a fiscalização do mesmo e a instituição de prêmios para as composições de autores nacionais.

Logo que o Teatro Dramático Municipal puder manter-se sem auxílio dos impostos sobre companhias forasteiras e os demais impostos especiais, o Prefeito aplicará o produto desse imposto à Assistência Pública.

Art. 8.º Revogam-se as disposições em contrário.

Distrito Federal, 10 de Maio de 1895, 7.º Da República. – Dr. *Francisco Furquim Werneck de Almeida*.

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1895-1896*, vol. II, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897, p. 17-19.

3. Decreto n.º 200, de 31 de outubro de 1895

Estabelece o quadro do pessoal do Teatro Dramático Municipal.

O Prefeito do Distrito Federal:

Faço saber que o Conselho Municipal decretou e eu sanciono a seguinte resolução:

Art. 1.º O quadro do pessoal do Teatro Dramático Municipal constará de:

- 1 diretor geral;
- 1 diretor de cena e ensaiador;
- 1 secretário arquivista;
- 1 professor de reta pronúncia;
- 1 professor de prática teatral;
- 10 atores;
- 8 atrizes;
- 1 ponto;
- 1 contrarregra;
- 1 fiscal;
- 1 bilheteiro;
- 1 fiel;
- 1 maquinista;
- 1 contínuo;

Art. 2.º Os vencimentos do pessoal do Teatro Dramático Municipal serão regulados pela tabela anexa.

Art. 3.º O pessoal a que se refere o art. 1º só perceberá vencimento a contar da data de inauguração dos trabalhos da Companhia do Teatro Dramático Municipal.

Parágrafo unico. A inauguração terá lugar em ocasião oportuna, a juízo do Prefeito.

Art. 4.º Revogam-se as disposições em contrário.

Distrito Federal, 31 de Outubro de 1895, 7º da República. – Dr. *Francisco Furquim Werneck de Almeida*.

Tabela

Designação	Vencimentos
------------	-------------

1 diretor geral.....	7:200\$000
1 dito de cena e ensaiador.....	5:400\$000
1 secretário-arquivista.....	3:600\$000
1 professor de reta pronuncia.....	2:400\$000
1 dito de prática teatral.....	2:400\$000
10 atores.....	42:600\$000
8 atrizes.....	42:600\$000
1 ponto.....	3:600\$000
1 contrarregra.....	3:000\$000
1 fiscal.....	3:000\$000
1 bilheteiro.....	3:000\$000
1 fiel.....	2:400\$000
1 maquinista.....	2:400\$000
1 contínuo.....	2:400\$000
Soma.....	126:000\$000

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1895-1896*, vol. II, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897, p. 58-59.

4. Decreto n.º 257, de 6 de maio de 1896

Autoriza o Prefeito a desapropriar, por utilidade pública, os prédios ns. 57, 61 e 63 da Praça Tiradentes, bem como os terrenos que confinem com os fundos desses prédios, fazendo construir nesse local, quando julgar oportuno, o Teatro Municipal.

O Prefeito do Distrito Federal:

Faço saber que o Conselho Municipal decretou e eu sanciono a seguinte resolução:

Art. 1.º Fica o Prefeito autorizada a desapropriar, por utilidade pública, os prédios ns. 57, 59, 61 e 63 da praça Tiradentes, bem como os terrenos que confinem com os fundos desses prédios, fazendo construir nesse local, quando julgar oportuno, o Teatro Municipal.

Art. 2.º Revogam-se as disposições em contrário.

Distrito Federal, 6 de Maio de 1896. Dr. *Francisco Furquim Werneck de Almeida*.

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1895-1896*, vol. II, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897, p. 154-155.

5. Decreto n.º 47, de 17 de dezembro de 1896

Dá regulamento à arrecadação dos imposto de que tratam as leis ns. 92, de 16 de junho de 1894, e 139, de 10 de maio de 1895

O Prefeito do Distrito Federal, usando da autorização que lhe foi concedida pelos decretos ns. 92, de 16 de junho de 1894, art. 7.º§1.º do mesmo artigo, e 139, de 10 de maio de 1895, do Poder Legislativo Municipal, decreta:

CAPÍTULO I

DAS COMPANHIAS ESTRANGEIRAS

Art; 1.º De acordo com o art. 1.º do decreto n. 92, de 16 de junho de 1894, todas as companhias, empresas ou associações estrangeiras, de tragédia, drama ou comédia, operetas, ópera-cômica, vaudeville, equestre; ginástica, ilusionista, coreográfica, cançonetas denomadas cafés cantantes ou concertos e congêneres, para poderem funcionar no Distrito Federal, além da quantia de trinta mil réis (30\$), pagarão mais duzendo mil réis (200\$) por mês, adiantadamente, e cinco por cento (5%) sobre a renda bruta de cada espetáculo.

Art. 2.º São consideradas estrangeiras as companhias que vierem organizadas do estrangeiro, as que tiverem títulos ou designação de nacionalidade estrangeira ou que tiverem a maioria do seu elenco composta de estrangeiros não domiciliados no Brasil a [*sic*] mais de um ano.

Art. 3.º As companhias líricas do [*sic*] qualquer nacionalidade pagarão, de conformidade com o art. 3.º da Lei n. 139, de 10 de maio de 1895, duzentos mil réis (200\$) por mês, adiantadamente, trinta mil réis (30\$) por noite de espetáculo e mais um por cento (&%) sobre a renda bruta de cada espetáculo.

Art. 4.º As companhis líricas, que contiverem em seu repertório as composições teatrais conhecidas por operetas, ópera-cômica, zarzuela, etc., pagarão, quando estas forem

exibidas, além de trinta mil réis (30%), cinco por cento (5%) da renda bruta, de conformidade com o art. 1.º da Lei n. 92, de 16 de junho de 1894.

§1.º Quando for à cena, na mesma noite, uma ópera e uma opera ou comédia, zarzuela, etc., pagará a companhia, além dos trinta mil réis (30\$), cinco por cento (5%) da renda bruta.

Art. 5.º Os bilheteiros das companhias estrangeiras organizarão uma lista às 10 horas da noite, contendo o resumo de todas as cadeiras, camarotes, frisas, varandas, galerias nobres, galerias, entradas, etc., discriminadas por ordem ou classes, vendidos na bilheteria e suas filiais, competindo aos encarregados da fiscalização fazer o cálculo segundo os arts. 3.º e 4.º e seus parágrafos e arts. 18 e 19.

Art. 6.º Para que uma companhia estrangeira, residente na República a [sic] mais de 12 meses, se nacionalize, é preciso:

- 1.º suprimir o título de estrangeiro;
- 2.º declarar publicamente dissolvida a companhia;
- 3.º reorganizar outra companhia com os mesmos elementos ou fazer entrar esses elementos em maioria.

CAPÍTULO II

DAS COMPANHIAS NACIONAIS

Art. 7.º As companhias nacionais pagarão o imposto de trinta mil réis (30\$) por espetáculo, ficando obrigadas a dar, nos meses de Maio e Novembro de cada ano, um espetáculo, em benefício do Teatro Dramático Municipal.

§1.º Da receita bruta desses espetáculos será excluída unicamente a despesa chamada – *rasa*.

§2.º As companhia que se ausentarem desta Capital antes de Maio a Novembro, serão obrigadas a realizar o benefício dentro de 15 dias depois do seu regresso.

§3.º Às companhias que não cumprirem o artigo e parágrafos precedenes, será imposta a multa de duzentos mil réis (200\$000).

Art. 8.º São consideradas companhias nacionais as que forem organizadas no Distrito Federal ou em qualquer Estado da União, contanto que a sua organização se efetua com artistas nacionais, em maioria ou de estrangeiros domicilianos no Brasil, a [sic] mais de um ano.

Parágrafo unico. Para que uma companhia que tiver em seu seio artistas estrangeiros não seja considerada estrangeira, é preciso que o seu empresário apresente aos encarregados

da fiscalização, até três dias antes da estreia, documentos (passaportes dos artistas ou atestados do 2.º delegado auxiliar), provando que eles estão em minoria.

CAPÍTULO III

DOS BENEFÍCIOS

Art. 9.º Os artistas de companhia estrangeiro que se tiverem exibido durante a temporada pelo menos uma vez, poderão realizar um benefício em seu favor de seis em seis meses, independente de pagamento do imposto.

§1.º São equiparados aos artistas para os efeitos do artigo precedente, o autor da ópera (quando nacional), o regente da orquestra e o corpo de coros, quando em globo.

§2.º Os empresários deverão publicar por extenso o nome do artista beneficiado.

Art. 10. As associações de caridade e beneficentes, que efetuarem récitas em seu proveito, poderão ser dispensadas do pagamento do imposto, a juízo do Prefeito.

§1.º O requerimento, pedindo ao Prefeito dispensa do pagamento de imposto, deverá ser entregue ao fiscal ou a um de seus auxiliares, três dias antes do benefício.

CAPÍTULO IV

DOS IMPOSTOS ESPECIAIS

Art. 11. De acordo com o art. 3.º do decreto n. 139, de 10 de Maio de 1895, ficam criados os seguintes impostos especiais para prover o Teatro Dramático Municipal:

- a) Cem mil réis (100\$), para cada baile pública de máscaras ou a fantasia;
- b) Cinquenta mil réis (50\$); para cada corrida de cavalo;
- c) Vinte mil réis (20\$), para cada função nos velódromos;
- d) Cem mil réis (100\$), para cada corrida de touros;
- e) Um conto de réis (1:000\$) para cada cambista poder vender bilhetes de teatros às portas dos mesmos.

CAPÍTULO V

DOS FISCAIS E SEUS AUXILIARES

Art. 12. A fiscalização e arrecadação dos impostos de que tratam as leis ns. 92 e 139 serão feitas por um fiscal e dois auxiliares, sendo aquele da imediata confiança do Prefeito e estes da daquele, todos imediatamente subordinados ao Prefeito.

Parágrafo unico. O fiscal fará entrega, todas as segundas-feiras, do produto do imposto da semana anterior.

Art. 13. Ao fiscal compete a gerência do serviço, podendo em caso de desobediência ou não cumprimento de suas ordens ou qualquer outra falta por parte de seus auxiliares, propor ao Prefeito a sua suspensão ou demissão.

Parágrafo unica. O fiscal prestará contas à Diretoria de Fazenda nos seguintes casos:

- a) No fim de cada exercício;
- b) Quando temporariamente tenha que deixar o cargo;
- c) Sempre que o Prefeito julgar conveniente.

Art. 14. O fiscal perceberá a gratificação *pro labore* de trezentos mil réis (300\$) e cada auxiliar a de duzentos mil réis (200\$) mensalmente.

§1.º As gratificações de que trata o artigo supra, bem como todas as despesas feitas com o expediente da fiscalização, serão pagas pela verba produzida pela arrecadação desses impostos.

Art. 15. O fiscal cientificará às companhias estrangeiras que aportarem à Capital Federal, bem como às nacionais e a todos aqueles que tiverem de pagar os impostos criados pelos decretos ns. 92, de 16 de Junho de 1894, e 139, de 10 de Maio de 1895, que tais leis se acham em execução.

Art. 16. O fiscal organizará a escrituração da receita produzida pelas leis ns. 92 e 139, especificamente por teatros e por divertimentos e enviará ao prefeito, mensalmente, um mapa circunstanciado dos impostos cobrados.

Art. 17. Haverá na Sub-Diretoria de Renda um talão e livro especial, nos quais só serão escrituradas as quantias entregues pelo fiscal.

CAPÍTULO VI

DO SERVIÇO DE ARRECADAÇÃO

Art. 18. Os empresários de teatros deverão fornecer ao encarregado da fiscalização, na noite da estreia, quando houver récita de assinatura, o resumo de todas as frisas, camarotes, varandas, cadeiras, galerias, galerias nobres, entradas, etc., discriminadas por classes ou ordens, que tiverem sido assinadas.

Art. 19. Os encarregados da fiscalização juntarão, todas as noites de récita de assinatura, à parcel que representa a assinatura – fixa – a da venda avulsa do dia, tendo em vista a diferença de preço.

Art. 20. Os encarregados da fiscalização recorrerão, em qualquer emergência, à autoridade policial mais próxima, afim de ser cumprida a lei.

Art. 21. Cada teatro reservará uma cadeira permanente de 1ª classe, na plateia, apra o fiscal ou um dos seus auxiliares.

Art. 22. A cobrança do imposto das companhias nacionais começará às 8 horas da noite e o das companhias estrangeiras às 10 ¼.

CAPÍTULO VII

DOS CAMBISTAS

Art. 23. Os cambistas deverão pagar as suas licenças na Diretoria da Fazenda, onde lhes deverão ser entregue o competente recibo, o qual será exibido ao fiscal e aos seus auxiliares, todas as vezes que julgarem conveniente.

§1.º As licenças e [sic] que trata o artigo acima são intransferíveis, sendo elas cassados desde que se reconheça que não pertencerem elas ao próprio.

§2.º Os infratos incorrerão na multa de cem mil réis (100\$) e na reincidência o dobro de multa e mais cinco dias de prisão.

§3.º Fiscalizarão esse serviço: os encarregados da fiscalização das rendas dos teatros e os agentes da Prefeitura, que farão estacionar todas as noites de espetáculos, das 7 horas da noite até começar o último ato, um guarda municipal às portas dos teatros.

§4.º Além desses, serão postos à disposição do fiscal e seus auxiliares dois guardas.

§5.º os bilhetes encontrados em poder dos cambistas não licenciados, serão apreendidos e recolhidos à bilheteria do respectivo teatro, para serem vendidos por conta e risco dos mesmos cambistas.

§6.º Para o fim da apreensão e entrega dos bilhetes ao bilheteiro haverá livros de talão a cargo do fiscal, que os distribuirão convenientemente entre os guardas de que trata o §4º.

§7.º Nestes talões o bilheteiro passará o recibo com a declaração dos número dos camarotes, cadeiras, entradas, etc., apreendidos.

§8.º No dia seguinte à hora de espetáculo, se houver, e no caso contrário, às 3 ½ horas da tarde, o bilheteiro prestará as contas ao guarda, que passará recibo, entregando a quantia com os bilhetes não vendidos ao fiscal, que fará remeter a depósito para ser reclamada pelo dono.

§9.º As rendas proveniente das infrações impostas pelo fiscal e seus auxiliares e a proveniente das licenças dos cambistas, serão destinadas ao fundo do Teatro Municipal.

§10. As quantias não reclamadas dentro de 30 dias passarão apra o cofre municipal com a renda para aplicação ao Teatro Municipal.

CAPÍTULO VIII

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 24. Os empresários ou seus representantes serão responsáveis pelos impostos provenientes dos espetáculos que se realizarem nos seus respectivos teatros.

Parágrafo unico. Os proprietários ou empresários que estiverem em débito para com a fiscalização não poderão organizar companhias ou alugar o teatro.

Art. 25. As sociedades particulares, que tornarem públicas as suas funções, estão sujeitas ao pagamento do imposto.

Art. 26. Não estão sujeitas ao pagamento do imposto:

- a) as sociedades particulares, quando não cobrarem entradas
- b) os divertimentos que não estiverem positivamente taxados pelas leis n. 92 e 139.

Distrito Federal, 18 de Dezembro de 1896, 8º da República. – Dr. *Francisco Furquim Werneck de Almeida*.

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1895-1896*, vol. II, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1897, p. 382-388.

6. Decreto n.º 71, de 5 de janeiro de 1898

Dá novo regulamento para a arrecadação dos impostos de que tratam as leis ns. 92 de 16 de junho de 1894, 139 de 10 de maio de 1895 e 411 de 8 de junho de 1897.

O Prefeito do Distrito Federal, usando da autorização que lhe foi concedida pela lei n. 92, de 16 de junho de 1894, art. 7.º§1.º e considerando que o regulamento promulgado pelo decreto do Poder Executivo n. 47, de 17 de Dezembro de 1896, além de alterado pela lei n. 411 de 8 de Junho de 1897, contém disposições antagônicas das leis ns. 44, de 5 de Agosto de 1893, e 102, de 18 de Julho de 1894, decreta novo regulamento para arrecadação dos impostos de que tratam as leis citadas, que deverá ser cumprido e executado da forma seguinte:

CAPÍTULO I

DAS COMPANHIAS ESTRANGEIRAS

Art; 1.º Todas as companhias, empresas ou associações estrangeiras, de tragédia, drama ou comédia, operetas, ópera-cômica, vaudevilles, equestres, ginásticas, ilusionistas, coreográficas, de cançonetas denominadas *cafés-cantantes*, concertos e congêneres, para poderem funcionar no Distrito Federal, além da quantia de trinta mil réis (30\$) por dia ou noite de espetáculo, pagarão mais duzendo mil réis (200\$) por mês, adiantadamente, e cinco por cento (5%) sobre a renda bruta dos mesmos espetáculos.

Art. 2.º São consideradas estrangeiras as companhias que vierem organizadas do estrangeiro, as que tiverem títulos ou designação de nacionalidade estrangeira ou tiverem a maioria do seu elenco composta de estrangeiros não domiciliados no Brasil há mais de um ano.

Art. 3.º As companhias líricas de qualquer nacionalidade pagarão, trinta mil réis (30\$) por dia ou noite de espetáculo e mais um por cento (1%) sobre a renda bruta de cada espetáculo.

Art. 4.º As companhias líricas que exibirem em seu repertório composições teatrais conhecidas pela denominação de operetas, óperas cômicas, zarzuelas, etc., pagarão, quando estas forem representadas, além de trinta mil réis (30\$), cinco por cento (5%) da renda bruta.

§1.º Quando forem à cena, na mesma noite, uma ópera e uma ópera e uma opereta ou comédia, zarzuela, etc., pagará a companhia, além dos trinta mil réis (30\$), cinco por cento (5%) da renda bruta.

Art. 5.º Os bilheteiros das companhias estrangeiras organizarão uma lista, às 10 horas da noite, que conterà o resumo de todas as cadeiras, camarotes, frisas, varandas, galerias nobres, galerias, entradas, etc., discriminadas por ordem ou classes, vendidos na bilheteria e suas filiais, competindo aos encarregados da fiscalização fazer o cálculo segundo os arts. 3.º e 4.º e seus parágrafos e arts. 19 e 20.

Art. 6.º Para que uma companhia estrangeira, residente na República há mais de 12 meses, se nacionalize, é preciso:

- 1.º Suprimir o título de estrangeira;
- 2.º Declarar publicamente dissolvida a companhia;
- 3.º Reorganizar outra companhia com os mesmos elementos ou fazer entrar esses elementos em maioria.

CAPÍTULO II

DAS COMPANHIAS NACIONAIS

Art. 7.º As companhias nacionais pagarão o imposto de trinta mil réis (30\$) por espetáculo, ficando obrigadas a dar, nos meses de Maio e Novembro de cada ano, um espetáculo, em benefício do Teatro Dramático Municipal.

§1.º Da receita bruta desses espetáculos será excluída unicamente a despesa chamada – *rasa*.

§2.º As companhia que se ausentarem desta Capital antes de Maio a Novembro, serão obrigadas a realizar o benefício dentro de 15 dias depois do seu regresso.

§3.º Às companhias que não cumprirem o artigo e parágrafos precedenes, será imposta a multa de duzentos mil réis (200\$000).

Art. 8.º São consideradas companhias nacionais as que forem organizadas no Distrito Federal ou em qualquer Estado da União, contanto que a sua organização se efetua com artistas nacionais, em maioria, ou de estrangeiros domicilianos no Brasil, há mais de um ano.

Parágrafo unico. Para que uma companhia, que tiver em seu seio artistas estrangeiros não seja considerada estrangeira, é preciso que o seu empresário apresente aos encarregados da fiscalização, até três dias antes da estreia, documentos (passaportes dos artistas ou atestados do 2.º delegado auxiliar), provando que eles estão em minoria.

CAPÍTULO III

DOS BENEFÍCIOS

Art. 9.º Os artistas de companhia estrangeiro que se tiverem exibido durante a temporada pelo menos uma vez, poderão realizar um beneficio em seu favor de seis em seis meses, independente de pagamento do imposto.

§1.º São equiparados aos artistas para os efeitos do artigo precedente, o autor da ópera (quando nacional), o regente da orquestra e o corpo de coros, quando em globo.

§2.º Os empresários deverão publicar por extenso o nome do artista beneficiado.

Art. 10. As associações de caridade e beneficência, que efetuarem récitas em seu rproveito, poderão ser dispensadas do pagamento do imposto, a júízo do Prefeito.

Parágrafo único. Os requerimentos em que for solicitada a dispensa do pagamento de imposto, deverão ser entregues na Diretoria Geral da Fazenda três dias antes do benefício.

CAPÍTULO IV

DOS IMPOSTOS ESPECIAIS

Art. 11. De acordo com o art. 3.º do decreto n. 139, de 10 de Maio de 1895, ficam criados os seguintes impostos especiais para prover o Teatro Dramático Municipal:

- f) cem mil réis (100\$), para cada baile pública de máscaras ou a fantasia;
- g) cinquenta mil réis (50\$); para cada corrida de cavalos;
- h) vinte mil réis (20\$), para cada função nos velódromos;
- i) cem mil réis (100\$), para cada corrida de touros.

Art. 12. Os divertimentos de gênero esportivo, não especificados no parágrafo unico do art. 3.º do decreto n. 139, de 10 de Maio de 1895, bem como os frontões, além do imposto ordinário, pagarão mais vinte mil réis (20\$000), por função diurna ou noturna que realizarem. (Art. 2º da lei n. 411, de 8 de Junho de 1897).

CAPÍTULO V

DO FISCAL E SEUS AUXILIARES

Art. 13. A fiscalização e arrecadação dos impostos de que tratam as leis ns. 92, 139 e 411 serão feitas por um fiscal e dois auxiliares, nomeados pelo Prefeito e imediatamente subordinados à Diretoria Geral de Fazenda, por intermédio da Sub-Diretoria de Rendas, da qual farão parte como empregados.

Parágrafo unico. O fiscal fará entrega à respectiva repartição, todas segundas-feiras, do produto do imposto da semana anterior.

Art. 14. Compete a gerência do serviço à Diretoria Geral de Fazenda, a qual poderá a suspensão ou demissão do fiscal e seus auxiliares, quando incorrerem em falta.

Parágrafo único. O processo de tomadas de contas ao fiscal por parte da Diretoria Geral de Fazenda, se realizará ordinariamente em cada trimestre e extraordinariamente sempre que cessarem por qualquer motivo as funções do fiscal ou houver suspeita de desvios ou em virtude de qualquer acidente análogo, precedendo nos dois últimos casos autorização ou ordem do Prefeito (art. 11 §1º do Regulamento da Diretoria de Fazenda).

Art. 15. O fiscal perceberá a gratificação *pro labore* de trezentos mil réis (300\$) e cada auxiliar a de duzentos mil réis (200\$) mensalmente.

Parágrafo único. As gratificações de que trata o artigo supra, serão pagas pela verba produzida pela arrecadação dos impostos de que trata o presente regulamento.

Art. 16. O fiscal fará as devidas comunicações à Diretoria Geral de Fazenda, para que esta cientifique às companhias estrangeiras e nacionais e bem assim a todos aqueles que tiverem de pagar os impostos respectivos, que tais leis se acham em execução.

Art. 17. A Contadoria organizará a escrituração da receita produzida pelas leis ns. 92, 139 e 411, especificamente por teatros e divertimentos; devendo o o fiscal entregar ao Diretor Geral de Fazenda, semanalmente, um mapa circunstanciado dos impostos cobrados.

Art. 18. Haverá na Sub-Diretoria de Renda um talão e livro especial, nos quais só serão escrituradas as quantias entregues pelo fiscal.

CAPÍTULO VI

DO SERVIÇO DE ARRECADAÇÃO

Art. 19. Os empresários de teatros deverão fornecer ao encarregado da fiscalização, na noite da estreia, quando houver récita de assinatura, o resumo de todas as frisas, camarotes, varandas, cadeiras, galerias, galerias nobres, entradas, etc., discriminadas por classes ou ordens, que tiverem sido assinadas.

Art. 20. Os encarregados da fiscalização juntarão em todas as noites de récita de assinatura, à parcela que representa a assinatura – fixa – a da venda avulsa do dia, tendo em vista a diferença de preços.

Art. 21. Os encarregados da fiscalização recorrerão, em qualquer emergência, à autoridade policial mais próxima, afim de ser cumprida a lei.

Art. 22. Cada teatro reservará uma cadeira permanente de 1ª classe, na plateia, para o fiscal ou um dos seus auxiliares.

Art. 23. A cobrança do imposto das companhias nacionais começará às 8 horas da noite e o das companhias estrangeiras às 10 ¼.

CAPÍTULO VII

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 24. Os empresários e seus auxiliares dividirão entre si o serviço que lhes competir podendo o primeiro requisitar do Prefeito, quando for necessário, por intermédio da Diretoria Geral de Fazenda, a designação de um ou dois guardas municipais que o auxiliem no intuito de ser fielmente cumprido o presente regulamento.

Neste caso o Prefeito indicará, dos distritos urbanos, os guardas que deverão revesar no trabalho e receber as competentes instruções do fiscal dos teatros, a cuja disposição ficarão.

Art. 25. As rendas provenientes das multas por infração do presente regulamento serão destinadas ao fundo do Teatro Municipal.

Art. 26. Os empresários e seus representantes serão responsáveis pelos impostos provenientes dos espetáculos que se realizarem nos seus respectivos teatros.

Parágrafo único. Os proprietários ou empresários que estiverem em débito para com a Fazenda Municipal não poderão organizar companhias teatrais ou alugar o teatro.

Art. 27. As sociedades particulares, que tornarem públicas as suas funções, estão sujeitas ao pagamento do imposto.

Art. 28. Não estarão sujeitas ao pagamento do imposto:

c) as sociedades particulares, quando não cobrarem entradas

d) os divertimentos que não estiverem positivamente taxados pelas leis n. 92, 139 e 411.

Distrito Federal, 5 de Janeiro de 1898, 10º da República. – Dr. *Ubaldo do Amaral*.

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1898*, vol. IV, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1899, p. 175-180.

7. Decreto n.º 537, de 28 de abril de 1898

Providência para construção do Teatro Dramático Municipal.

O Dr. Joaquim José da Rosa, Presidente do Conselho Municipal, etc.

Faço saber que o Conselho municipal decretou e eu promulgo, de acordo com o art. 21 da lei n. 85, de 20 de Setembro de 1892, a seguinte resolução:

Art. 1.º O Prefeito, dentro do prazo de 90 dias, providenciará no sentido de começar a construir o Teatro Dramático Municipal.

Parágrafo único. Dada a hipótese de ser possível, respeito o art. 3º, adquirir-se já em boas condições uma das atuais casas de espetáculos desta Capital, 60 dias depois haverá começar os seus trabalhos o corpo de artistas a que se refere o decreto n. 139 de 1895, aumentados de 50% os seus vencimentos marcados na respectiva tabela, atendidos de preferência os brasileiros natos quanto em igualdade de condições na concorrência com os artistas estrangeiros, ficando revogado o decreto n. 257 de 6 de Maio de 1896.

Art. 2.º Para o fim de que trata o artigo antecedente o Executivo Municipal, utilizando-se da autorização constante no decreto n.123, de 1894, lançará um empréstimo de 3.000:000\$000.

Art. 3.º Desse empréstimo será retirada a quantia necessária para o custeio do primeiro ano do Teatro Municipal.

Art. 4.º Fica criado o carimbo municipal, sendo a ele sujeito as poules e frações de poules das sociedades mencionadas no art. 7.º, cartazes, anúncios de outros meios de réclame para divertimentos público na seguinte proporção: poula e fração de poules, 100 réis, os demais 50 réis.

Parágrafo único. Este imposto, que será aplicado exclusivamente à manutenção do Teatro Municipal, será cobrado pelos agentes do Prefeito nas freguesias em que se efetuar a diversão.

Art. 5.º O Prefeito regulamentará a presente lei, multando aos que não observarem o imposto constante no art. 4.º, em 200\$000.

Art. 6.º Para a manutenção do Teatro Municipal fica mais criado o imposto de 10% sobre os prêmios de quaisquer das loterias municipais das já concedidas ou que sejam de futuro concedidas.

Art. 7.º Ficam eelvados a 100:000\$ anuais os impostos para funcionamento dos frontões e 30:000\$ para o dos velódromos, boliches e congêneres, sendo permitido a essas casas só funcionarem até às 7 horas da noite.

Art. 8.º Durante o presente exercício ficam as companhias equestres e teatrais nacionais no Distrito Federal, isentas de pagamento do impostot axado na lei orçamentária.

Art. 9.º Além dos impostos acima estabelecidos, pertencerão exclusivamente ao teatro Dramático Municipal os seguintes:

- a) 5% sobre a receita bruta de cada corrida de touros e cada espetáculo de companhia equestre estrangeira que se realizar no Distrito Federal;
- b) 10% sobre a receita bruta das diversões não especificadas, comentradas superiores a 1\$ inclusive.

Parágrafo unico. Entende-se por companhia estrangeira para os efeitos da letra *a* deste artigo, as que vierem organizadas do estrangeiro ou que organizadas no Distrito Federal não tiverem pelos menos dois terços de pessoal artístico nacional.

Art. 10. O Teatro Dramático Municipal ficará sob a administração imediata do Prefeito, por intermédio da Diretoria de Instrução Municipal;

Art. 11. Revogam-se as disposições em contrário.

Distrito Federal, em 27 de Abril de 1898. – Dr. *Joaquim José da Rosa*.

Source: *Collecção de leis municipaes e vetos de 1898*, vol. IV, Rio de Janeiro, Typographia do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C., 1899, p. 50-51.

8. Decreto n. 446, de 27 de junho de 1903

Dá novo Regulamento para a arrecadação dos impostos teatrais de que tratam as leis ns. 92, de 16 de Junho de 1894; 139, de 10 de Maio de 1895; 411, de 8 de Junho de 1897 e 537, de 28 de Abril de 1898.

O Prefeito do Distrito Federal:

Usando da atribuição que lhe confere o parágrafo unico do art. 2º do capítulo V da lei n. 939, de 29 de Dezembro do ano passado, decreta novo regulamento para a arrecadação dos impostos teatrais, que será cumprido e executado da forma seguinte:

Regulamento para a arrecadação dos impostos teatrais

CAPÍTULO I

DAS COMPANHIAS ESTRANGEIRAS

Art; 1.º Todas as companhias, empresas ou associações estrangeiras de tragédia, drama ou comédia, opereta, ópera-cômica, vaudevilles, equestres, ginásticas, ilusionistas, coreográficas, de cançonetes denominadas *cafés-cantantes*, concertos e congêneres, para poderem funcionar no Distrito Federal, além dos impostos de licença, pagarão 5% sobre a renda bruta dos mesmos espetáculos (letra *e* da tabela A da lei n. 843, de 19 de Dezembro de 1901).

§1º. Os cafés cantantes que cobrarem &\$, ou menos, de entrada por pessoa, além dos impostos determinados por lei para o Teatro Municipal, pagarão os de que trata o art. 78 e parágrafo único da lei n. 843 citada.

§2º. Os que não cobrarem entrada, pagarão função ou espetáculot eatral, de acordo com a letra *c* tabela A, citada.

§3º. Sobre a receita bruta de cada torrida de touros, que se realizar no Distrito Federal, serão cobrados 5% (art. 9º letra *a* do decreto n. 537, de 1898).

§4º. Sobre a receita bruta das diversões não especificadas, com entradas superiores a 1\$, inclusive, 10%, (letra *b* do art. 3º do decreto n. 537, de 28 de Abril de 1898, citado)

Art. 2.º São consideradas estrangeiras as companhias que vierem organizadas do estrangeiro, as que tiverem títulos ou designação de nacionalidade estrangeira ou tiverem a maioria do seu elenco composta de estrangeiros não domiciliados no Brasil há mais de um ano, (art. 2.º do decreto n. 92, de 16 de Junho de 1894 e parágrafo unico do art. 9.º do decreto n. 537 citado).

Art. 3.º As companhias líricas de qualquer nacionalidade pagarão um por cento (1%) sobre a renda bruta de cada espetáculo (art. 1.º do decreto n. 411, de 8 de Junho de 1897)..

Art. 4.º As companhias líricas que exibirem em seu repertório composições teatrais conhecidas pela denominação de operetas, óperas cômicas, buffas, zarzuelas e congêneres, estão sujeitas ao pagamento de 5% sobre a renda bruta de cada espetáculo.

Parágrafo único. Ao mesmo imposto de 5% sobre a renda bruta de cada espetáculo estão sujeitas as companhias que elvarem à cena, na mesma noite, uma ópera e uma das referidas composições teatrais.

Art. 5.º No fim da segunda parte de qualquer espetáculo, os bilheteiros das companhias estrangeiras ou líricas de qualquer nacionalidade organizarão uma lista, que conterá o resumo de todas as cadeiras, camarotes, frisas, varandas, galerias nobres, galerias, entradas, etc., discriminadas por ordem ou classes, vendidas na bilheteria e suas filiais; competindo aos encarregados da fiscalização fazer o cálculo da porcentagem a cobrar.

§1º. Os bilhetes que não figurarem na bilheteria, à hora da cobrança do imposto, serão considerados como vendidos, embora a empresa ou companhia alegue que os mesmos se achem em poder dos seus agentes ou suas filiais.

§2º. Para melhor conferência e fiscalização do imposto:

- a) Todos os bilhetes serão carimbados pelos encarregados da fiscalização;
- b) Serão carimbados com a denominação – *grátis* – as cadeiras, camarotes, galerias, entradas e outras quaisquer localidades, que sejam destinadas à imprensa, ao funcionalismo público, ao proprietário do teatro ou a qualquer pessoa que tenha de ocupar lugar no teatro sem pagar.
- c) Os bilhetes de ingresso para os teatros ou cafés-concertos serão destacados de talões rubricados ou chancelados pelos encarregados da fiscalização, com o competente número de ordem e preço.

CAPÍTULO II

DAS COMPANHIAS NACIONAIS

Art. 6.º As companhias nacionais pagarão, além do imposto de licença, 15\$ por espetáculo, de acordo com a letra e da tabela A do decreto n. 843 citado, ficando obrigadas a dar, nos meses de Maio e Novembro de cada ano, um espetáculo, em benefício do Teatro Municipal, (art. 5º do decreto n. 92, de 16 de Junho de 1894 e art. 3º do decreto n. 411, de 8 de Junho de 1897)..

§1.º Da receita bruta desses espetáculos será excluída unicamente a despesa chamada – *rasa*.

§2.º As companhia que se ausentarem desta Capital antes de Maio a Novembro, serão obrigadas a realizar o benefício dentro de 15 dias depois do seu regresso.

§3.º Às companhias que não cumprirem o artigo e parágrafos precedenes, será imposta a multa de duzentos mil réis (200\$000).

Art. 7.º Os espetáculos teatrais de *operetas*, realizados por companhias nacionais permanentes, por espetáculo diurno ou noturno, serão tributados de acordo com o art. 5º do decreto n. 92, de 16 de Junho de 1894, citado.

Art. 8.º São consideradas companhias nacionais as que forem organizadas no Distrito Federal ou em qualquer Estado da União, contanto que a sua organização se efetua com artistas nacionais, em maioria, ou de estrangeiros domicilianos no Brasil, há mais de um ano, (Art. 6º do decreto n. 92, cit.).

Parágrafo unico. Para que uma companhia, que tiver em seu seio artistas estrangeiros não seja considerada estrangeira, é preciso que o seu empresário apresente aos encarregados da fiscalização, até três dias antes da estreia, documentos (passaportes dos artistas ou atestados das autoridades judiciários ou policiais), que provem estarem eles estão em minoria.

CAPÍTULO III

DOS BENEFÍCIOS

Art. 9.º Os artistas de companhia estrangeiras que se tiverem exibido durante a temporada pelo menos uma vez, poderão realizar um benefício em seu favor de seis em seis meses, independente de pagamento do imposto, a juízo do Prefeito.

§1º. São equiparados aos artistas para os efeitos do artigo precedente, o autor da ópera (quando nacional), o regente da orquestra e o corpo de coros, quando em globo.

§2º. Os empresários deverão publicar por extenso o nome do artista beneficiado.

§3º. Os requerimentos, em que for solicitada a dispensa do pagamento do imposto, deverão ser entregues na Diretoria Geral da Fazenda, pelo menos, três dias antes do benefício.

Art. 10. As associações de caridade e beneficência, que efetuarem récitas em seu proveito, poderão ser, igualmente, na forma do artigo precedente, dispensadas do pagamento do imposto, a juízo do Prefeito.

CAPÍTULO IV

DOS IMPOSTOS ESPECIAIS

Art. 11. São destinados para prover o Teatro Municipal os seguintes impostos especiais: cem mil réis (100\$), para cada baile pública de máscaras ou a fantasia;

1°. Criados pelo art. 3° do decreto n. 139 citado:

- a) Cem mil réis (100\$000) para cada baile público ou à fantasia;
- b) Cinquenta mil réis (50\$000) para cada corrida de cavalos;
- c) Vinte mil réis (20\$000) para cada função nos velódromos.

2°. Criados pelo decreto n. 411, de 8 de Junho de 1897:

Vinte mil réis (20\$000) por função diurna ou noturna que realizarem os frontões ou os divertimentos de gênero esportivo não especificados no art. 3° parágrafo único do decreto n. 139 citado.

3°. Criados pelo decreto n. 537, de 28 de Abril de 1898:

- a) 10% sobre os prêmios de quaisquer loterias municipais, das já concedidas ou que sejam de futuro concedidas;
- b) 100 réis sobre cada poule ou fração de poule dos frontões, velódromos, boliches e congêneres que vierem a funcionar.
- c) 50 réis sobre os anúncios, cartazes e outros meios de reclame para divertimentos públicos, sujeitos ao carimbo municipal, criado pelo art. 4° do citado decreto n. 587.

CAPÍTULO V

DO SERVIÇO DE ARRECADADAÇÃO E FISCALIZAÇÃO

Art. 12. A fiscalização e arrecadação dos impostos destinados ao Teatro Municipal, os alvarás de licenças para espetáculos e diversões públicos, ficarão a cargo de quatro fiscais, nomeados pelo Prefeito e imediatamente subordinados à Sub-Diretoria das Rendas, da qual farão parte como empregados, sujeitos aos regulamentos da Diretoria Geral da Fazenda Municipal.

Parágrafo único. Os fiscais farão entrega, todos os dias, do produto do imposto do dia anterior, acompanhado de um mapa demonstrativo de todo o movimento da cobrança.

Art. 13. Haverão na Sub-Diretoria das Rendas um talão e livro especial, nos quais só serão escrituradas as quantias entregues pelos encarregados da fiscalização.

Parágrafo unico. A escritura da receita, produzida pelas leis ns. 92, 139, 411 e 537, citadas, será organizada pelos encarregados da fiscalização na Sub-Diretoria das Rendas, especificamente por teatros e divertimentos.

Art. 13. [sic] Os encarregados da fiscalização recorrerão, em qualquer emergência, à autoridade policial mais próxima, afim de ser cumprida a lei.

Art. 14. Nas freguesias suburbanas os impostos destinados exclusivamente à manutenção do Teatro Municipal e os alvarás de licença, serão cobrados pelos Agentes do Prefeito nos distritos em que se efetuar o espetáculo ou diversão.

Art. 15. Em todos os teatros e *cafés-concertos* haverá uma cadeira permanente para o encarregados da fiscalização.

Art. 17. [sic] A cobrança do imposto das companhias nacionais começará às 8 horas da noite e a das companhias estrangeiras, no fim da segunda parte de cada espetáculo (art. 4º).

Art. 18. Os fiscais receberão a gratificação *pro labore* de 350\$, sendo todas pagas pela verba produzida pela arrecadação dos impostos de que trata o presente regulamento.

Parágrafo único. As gratificações de que trata o artigo supra, serão pagas pela verba produzida pela arrecadação dos impostos de que trata o presente regulamento.

CAPÍTULO VI

DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 19. Os fiscais farão o serviço que lhes competir, de acordo com as instruções recebidas do Sub-Diretor das Rendas, que poderão escalar e dividir a fiscalização do modo que julgar mais conveniente.

Parágrafo único. Os fiscais poderão requisitar, quando isso for encessário, um ou mais guardas municipais que os auxiliem no intuito de ser fielmente cumprido o presente regulamento.

Art. 20. As infrações do presente regulamento serão punidas com a multa de 200\$, que será imposta não só aos que não pagarem os impostos na época da cobrança, como aos que procurarem defraudá-lo no todo ou em parte;

Parágrafo unico. As rendas provenientes das multas por infrações do presente regulamento serão destinadas ao fundo do Theatro Municipal.

Art. 21. Os proprietários ou empresários que estiverem em débito para com a Fazenda Municipal não poderão organizar companhias teatrais, alugar o teatro ou dar espetáculos, enquanto não solverem o seu débito e a multa em que tiverem incorrido.

Art. 22. As sociedades particulares, que tornarem públicas as suas funções, estão sujeitas ao pagamento do imposto, mesmo em benefício.

Parágrafo único. Ficarão isentas do pagamento do imposto quando não houve cobranças da entrada ou passagem de bilhetes mediante remuneração pecuniária, ou forem dispensadas desse pagamento pelo Prefeito.

Art. 2.. Ficam revogadas as disposições em contrário, bem assim o regulamento promulgados pelo decreto n. 71, de 5 de Janeiro de 1898.

Distrito Federal, 27 de Junho de 1903, 15° da República.

FRANCISCO PEREIRA PASSOS

Source: CLMV, 1903, vol. XIII, p. 226-231

9. Decreto n.º 1023, de 18 de Maio de 1905

Autoriza o Prefeito a despender a quantia de 3.180:000\$ abrindo os necessários créditos, com a conclusão do edifício destinado ao Theatro Municipal e dá outras providências.

O Prefeito do Distrito Federal:

Faço saber que o Conselho Municipal decretou e eu sanciono a seguinte resolução:

Qart. 1.º Fica o Prefeito autorizado a despender a quantia de 3.180:000\$, abrindo os créditos extraordinários necessários apra ocorrer às despesas com a conclusão das obras do edifício do Theatro Municipal, situado na área do terreno limitada pela rua Treze de Maio, beco de Manuel de Carvalho, Avenida Central e praça Ferreira Viana e de suas dependências; que serão construídas no terreno ocupado atualmente pelos prédios de ns. 10, 12, 14 e 16 do beco Maneul de Carvalho, podendo, para esse fim, ser desapropriados por utilidade público os de ns. 10 e 16, que ainda não pertencem à Municipalidade.

Art. 2.º A execução das obras, por administração, ficará a cargo de uma comissão especial, intitulada Comissão Construtora do Theatro Municipal, imediatamente subordinada ao prefeito, e cujas atribuições se extinguirão com a conclusão das referidas obras.

Parágrafo único. Poderão fazer parte da Comissão os atuais funcionários municipais para esse fim designados pelo Prefeito.

Art. 3.º O Prefeito poderá realizar as operações de crédito que se tornarem necessárias à execução da presente lei.

§1.º Os impostos teatrais, inclusive as respectivas licenças, arrecadados de acordo com o decreto n. 446, de 27 de Junho de 1903, e quaisquer outros que venham a criar-se para idênticos fins, terão por especial aplicação a edificação e manutenção do Theatro Municipal.

§2.º À manutenção do Theatro Municipal será também aplicada a renda produzida pelo próprio Teatro, depois de concluídos.

Art. 4.º Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 19 de Maio de 1905, 17º da República.

FRANCISCO PEREIRA PASSOS.

Source: *CLMV*, 1905, vol. XVII p. 9-10.

Annexe 4 – Lois et décrets (São Paulo)

1. Lei n° 19, de 27 de fevereiro de 1836

Source : <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1836/lei-19-27.02.1836.html>
(Visité le 16/02/2019)

José Cezario de Miranda Ribeiro, Presidente etc.

Art. 1.º - Fica concedida por espaço de cinco annos uma loteria annualmente em beneficio do theatro desta cidade, conforme o plano junto.

Art. 2.º - Fica obrigada a sociedade do theatro, para poder gosar da concessão do artigo antecedente, a dar annualmente duas representações em beneficio das meninas orphãs do seminario desta cidade. O producto liquido dessas representações será entregue ao syndico do seminario, ao qual tambem a sociedade entregará gratuitamente quarenta bilhetes de cada loteria e 300\$000 rs. depois da extracção de cada uma das mesmas loterias.

Art. 3.º - Ficão revogadas todas as disposições em contrario.

PLANO

Da loteria a beneficio do theatro da cidade de S. Paulo.

1 Premio de	5.000\$000
1 " ".....	2:000\$000
1 " "	1:000\$000
2 " " 400\$000.....	800\$000
3 " " 200\$000	600\$000
5 " " 100\$000.....	500\$000
12 " " 50\$000	600\$000
40 " " 20\$000	800\$000
200 " " 10\$000	2:000\$000
1.400 " " 6\$000	8:400\$000
1 1.ª Branca.....	150\$000

1 Ultima Branca..... 150\$000
 1.607 Premios. Liquido.....22:000\$000
 3.333 Brancos. Beneficio3:000\$000
 5.000 Bilhetes a 5\$000.....25:000\$00

<p>2. Lei n° 4, de 4 de fevereiro de 1837</p>
--

Source: <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1837/lei-4-04.02.1837.html>
 (visité le 16/02/2019)

Bernardo José Pinto Gavião Peixoto, Presidente etc.

Art. 1.º - Fica concedida por espaço de 4 annos uma loteria annual em beneficio do theatro publico desta cidade, e conforme o plano junto.

Art. 2.º - Para gozar da concessão do artigo antecedente fica a sociedade do theatro obrigada a dar annualmente duas representações em beneficio das meninas orphãs do seminario desta cidade, cujo producto liquido será entregue ao syndico do dito seminario, a quem tambem a sociedade entregará gratuitamente 20 bilhetes de cada loteria e 300\$000 rs. depois da extracção de qualquer dellas: além disto, e da mesma fôrma a dar 20 bilhetes e 300\$000 rs. ao syndico do seminário de meninos da Gloria para serem applicados ás despesas do mesmo seminário.

Art. 3.º - Fica sem vigor a resolução de 27 de fevereiro da 1836 n. 19, e qualquer disposição em contrario.

PLANO.

1 Premio de	10:000\$000
1 "5:000\$000
1 "2:000\$000
1 "1:000\$000
1 Premio de	600\$000
2 "	400\$000 800\$000
6 "	200\$000 1:200\$000
12 "	100\$000 1:200\$000

30 "	50\$000	1:500\$000
110 "	20\$000	2:200\$000
1500 "	12\$000	18:000\$000
1 1. ^a Branca		250\$000
1 ultima dita		250\$000
1667 Premios		44:000\$000
3333 Brancos	.Beneficio	5:000\$000
5000 Bilhetes	a 10\$000	50:000.00

3. Lei n° 9, de 18 de setembro de 1848

Domiciano Leite Ribeiro, Presidente etc.

Art. 1.º - O ex-empresario do theatro desta cidade Joaquim Elias da Silva, em compensação do beneficio dado ao seminario de educandas, e dos objectos cedidos ao governo para serviço do theatro, fica auctorizado para extrahir uma das loterias concedidas á sociedade do mesmo theatro pela resolução de 4 de fevereiro de 1837 com as condições impostas no art. 2.º da mesma resolução, á excepção da representação em beneficio do seminario.

Art. 2.º - Não poderão ser expostos á venda os bilhetes da loteria sem que o mesmo ex-empresario preste fiança idonea perante o governo.

Art. 3.º - Ficam revogadas as disposições em contrario.

Source : <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1848/lei-9-18.09.1848.html> – visité le 08/11/2018

4. Lei n° 14, de 9 de abril de 1855

O bacharel formado José Antonio Saraiva, Presidente da Província de S. Paulo etc. Faço saber a todos os seus habitantes, que a Assembléa Legislativa Provincial decretou, e eu sancionei a Lei seguinte:

Art. 1.º - Fica approvedo o contracto celebrado pelo governo em data de deseseis de Setembro do anno proximo passado com Antonio Bernardo Quattim para construcção de um novo theatro nesta capital com as alterações seguintes:

§ 1.º - O theatro será construido no local que fôr designado pelo governo, e segundo o plano, e planta por elle approvedos, devendo ter oitenta e dois camarotes, distribuidos em quatro ordens com a dimensão sufficiente para quatro assentos na frente em cada um delles, e uma tribuna principal, quinhentos assenta de platéa, dos quaes cento e vinte oito serão cadeiras de platéa superior, e assim mais um salão de baile, e mais accessorios precisos.

§ 2.º - A construcção do theatro fica orçada em cem contos de réis, devendo a provincia concorrer para ella com a quantia de cinquenta contos de réis. O empresario por sua parte despendirá igual quantia para o mesmo fim, ficando socio com a provincia na metade do edificio, e podendo, se lhe convier, estabelecer acções na sua parte. As obras começarão trinta dias depois de sancionada a presente lei.

§ 3.º - O governo fará a entrega do terreno ao empresario para a construcção do theatro, ficando auctorizado a fazer desde já toda a despeza necessaria, não pagando porém a provincia a que por ventura exceda a vinte e dous contos de réis; assim como fica auctorizado a contractar com o empresario o tempo em que deve dar-lhe a quota relativa a construcção, devendo fazel-o em tres prestações iguaes.

§ 4.º - A quantia de nove contos quinhentos e trinta mil réis já recebida pelo empresario, e por elle empregada em materiaes, em virtude do citado contracto, será deduzida da primeira prestação de que trata o paragrapho antecedente quando ella se realizar, menos a de seis centos mil réis que se despendeu no começo da obra do theatro no lugar denominado - Barracão do Carmo.

§ 5.º - O governo terá um engenheiro de sua escolha para a direcção e fiscalisação da obra.

§ 6.º - A mobilia do salão do baile, e todas as decorações scenicas serão dadas pelo empresario unicamente, e ficarão pertencendo ao edificio.

§ 7.º - O empresario em compensação do que se compromette não pagará aluguel algum á provincia, e fica obrigado a manter em estado de boa conservação o edificio não podendo o governo intervir de qualquer modo em contractos que o empresario fizer com diversas empresas, ou companhias artisticas, e não poderá o governo addil-o a qualquer companhia, ou pessoa para qualquer fim.

§ 8.º - A provincia poderá dispôr sómente da metade que lhe pertence no theatro, passados vinte annos depois de concluido o edificio dando preferencia ao contractante em igualdade de circumstancias, o qual no caso de effectuar a compra, comprará tambem o valor da desapropriação.

Art. 2.º - Ficam sem vigor todos os artigos do contracto celebrado com o governo, que estiverem em opposição com esta lei, bem como qualquer disposição legislativa em contrario. Mando portanto a todas as Auctoridades a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como n'ella se contém. O Secretario desta provincia a faça imprimir, publicar e correr. Dada no Palacio do Governo de S. Paulo aos nove dias do mez de Abril de mil oito centos e cincoenta e cinco.

(L. S.) JOSÉ ANTONIO SARAIVA.

Carta de Lei pela qual Vossa Excellencia manda executar o decreto da Assembléa Legislativa Provincial, que houve por bem sancionar, approvando o contracto celebrado pelo governo em data de deseseis de Setembro do anno passado com Antonio Bernardo Quartim para construcção de um novo theatro, com algumas alterações, na fórma acima declarada.

Para Vossa Excellencia vêr
Francisco de Paula Santa Barbara a fez.

Publicada na Secretaria do Governo de S. Paulo aos dez dias do mez de Abril de mil oito centos e cincoenta e cinco.

Francisco José de Lima.

Registrada n'esta Secretaria do Governo no livro 4.º de Leis a fl. 40 v. em 10 de Abril de 1855.

Joaquim José de Andrade e Aquino.

Source : <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1855/lei-14-09.04.1855.html>
(Visité le 14/11/2019)

5. Lei n.º 92, de 19 de abril de 1870

O Juiz de Direito Antomo Candido da Rocha, Presidente da Provincia de S. Paulo, etc, etc.
Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléa Legislativa Provincial Decretou, e eu sancionei, a seguinte Lei:

Art. 1.º - Fica o Governo autorisado a encampar o theatro de S. José, de accordo com o respectivo emprezario, descontando-se na parte deste o que elle deve á Provincia, segundo o art. 40 Lei da n.27 de 11 de Maio de 1859, o levando-se-lhe em conta a decoração e a mobilia pelo valor actual, bem como sua reclamação constante da informação do Thesouro Provincial de 28 de Janeiro de 1864.

§ 1.º - As obras de carpinteiro e de pedreiro, que faltão para a conclusão do edificio, segundo os contractos, serãõ orçadas, para que o seu valor seja descontado na parte do Emprezario.

§ 2.º - Se o Emprezario não adherir ao orçamento de taes obras para o desconto, poderá o Governo abonar-lhe a quantia precisa para ellas, com fiança idonea, devendo assignar-se-lhe o prazo de um anno para a conclusão, sob pena de levar-se-lhe em conta o valor do orçamento anterior.

§ 3.º - Concluidas essas obras, o Governo mandará decorar e mobiliar convenientemente o

theatro, e affixará editaes para seu arrendamento á Companhias Dramaticas ou Lyricas, ou mesmo a individuos ou a associações, que melhores condições offererem.

§ 4.º - Os accionistas que; requerem, poderão ser mantidos em seus direitos, descontando-se o valor de suas acções na parte do Emprezaio ; o Governo, porém, não resgatará acção alguma.

Art. 2.º - Ficão revogadas as dispozições em contrario. Mando, portanto, a todas as autoridades, a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumprão e fação cumprir tão inteiramente como nella se contém. O Secretario desta Provincia a faça imprimir, publicar e correr. Dada no Palacio do Governo de S. Paulo, aos dezenove dias do mez de Abril do anno de mil oitocentos e setenta

ANTONIO CANDIDO DA ROCHA

Carta de Lei pela, qual V.Ex manda executar o Decreto da Assembléa Legislativa Provincial, que houve por bem sancionar autorizando o Governo a encampar o theatro do S. José de accordo com respectivo Emprezaio, como ácima se declara.

Para V.Ex. vêr.- Jeronymo Ghirlanda a fez.

Publicada na Secretaria do Governo de S. Paulo aos dezenove dias do mez de Abril de mil oitocentos e setenta.

João Carlos da Silva Telles

Source : <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1870/lei-92-19.04.1870.html>
(Visité le 18/11/2019)

6. Lei n.º 159, de maio de 1895

Concede isenção de impostos municipais a quem construir un ou dois teatros nesta capital.

O dr. Pedro Vicente de Azevedo, Presidente da Câmara Municipal de S. Paulo.

Faço saber que a Câmara, em sessão de 18 do mês próximo findo, decretou e eu promulgo, na forma do regimento, a seguinte lei:

Art. 1.º – A Câmara concede isenção de impostos municipais, pelo espaço de três anos, ao particular ou empresa que, dentro do prazo de um ano, a contar da data da promulgação da presente lei, construir um ou dois teatros nesta capital.

Parágrafo único. – Esta isenção compreende não so o imposto relativo à indústria como também o de cada espetáculo.

Art. 2.º – O plano de construção e o local dependem de aprovação da Intendência de Justiça e Polícia, assim como a tabela de preços dos espetáculos que poderá ser alterada conforme o mérito das companhias que trabalharem nos aludidos teatros.

Art. 3.º – Revogam-se as disposições em contrário.

Cumpra-se. E o Intendente de Justiça e Polícia a faça imprimir e publicar.

Paço da Câmara Municipal de S. Paulo, 2 de maio de 1895.

Dr. Pedro Vicente de Azevedo.

7. Lei n.º 200, de 20 de fevereiro de 1896

Autoriza a construção de um Teatro Municipal nesta capital

O coronel Antonio Proost Rodovalho, Presidente da Câmara Municipal de S. Paulo.

Faço saber que a Câmara, em sessão de 7 do corrente mês, decretou e eu promulgo, na forma do regimento, a seguinte lei:

Art. 1.º – O Intendente de Justiça, Polícia e Higiene abrirá concurso para a construção, uso e gozo de um Teatro Municipal, nesta capital, por meio de editais publicados nesta capital e Rio de Janeiro, com o prazo de 60 dias.

Art. 2.º – O Teatro Municipal constará de um grande edifício e jardins, iluminados a luz elétrica, e construído segundo os modernos e mais adiantados sistemas, contendo o edifício:

- a) Um grande teatro apropriado às estações tanto de verão como de inverno e que se presta a companhias líricas de 1.ª ordem, como dramáticas.

- b) Um salão para concertos.
- c) Dois salões de luxo, para banquetes, bailes e reuniões.
- d) Cafés, charutarias e botequins de 1.^a ordem, montados com luxo e conforto.

Art. 3.º – O concessionários reservará, no mesmo edifício, mediante o plano que for aprovado, uma parte destinada aos Conservatórios Dramático e Musical, que a Câmara criará em tempo oportuno.

Art. 4.º – O Teatro Municipal dará três benefícios anuais, sendo o primeiro destinado ao aluno que mais se distinguir no Conservatório de Música, o segundo para o aluno do Conservatório Dramático, nas mesmas condições, e o terceiro ao autor nacional cujo trabalho seja aceito pela comissão como o melhor do ano.

Art. 5.º – Haverá no Teatro Municipal, anualmente, uma estação de 3 meses por companhia dramática, e língua nacional, a qual deverá representar, de preferência, originais de autores nacionais a juízo de uma comissão.

Art. 6.º – As obras de construção do teatro serão fiscalizadas por uma comissão de vereadores, nomeada pelo respectivo presidente, logo após a assinatura do contrato.

Art. 7.º – Durante o prazo da concessão a Câmara nomeará uma comissão que terá a seu cargo a fiscalização das obrigações impostas pelo art. 4.º, e a escolha da peça para tais espetáculos.

Art. 8.º – A Câmara concede ao proponente ou empresa, cuja proposta for aceita, os seguinte favores:

- 1.º Uso e gozo do teatro por espaço de 20 anos.
- 2.º Isenção dos impostos sobre espetáculos.
- 3.º Isenção dos impostos sobre indústrias e profissões para os estabelecimentos que no edifícios funcionarem.

4.º Solicitação do Congresso do Estado para isenção do imposto predial, durante o prazo da concessão.

5.º O direito de desapropriação para o terreno necessário à edificação nos termos das leis em vigor.

Art. 9.º – Os proponentes farão acompanhar as suas propostas das plantas e respectivos detalhes.

Art. 10. – O Intendente respectivo em execução a esta lei abrirá o concurso, tornando-o público, 15 dias depois da sua aprovação.

Art. 11. – O proponente, cuja proposta for escolhida, assinará o contrato dentro de 15 dias, depois da preferência, sob pena de perder, a favor da Câmara, a caução a que se refer o art. 16.

Art. 12. – As obras do teatro estarão concluídas e o teatro será inaugurado dentro do prazo de dois anos, devendo começar dentro de três meses após a assinatura do contrato, sob pena de caducidade, salvo caso de força maior, devidamente comprovada perante a Intendência.

Art. 13. – As dependências do teatro estarão concluídas dentro de 3 anos, nos termos do art. 12.

Art. 14. – A natureza dos estabelecimento comerciais que poderão funcionar no edifício do Teatro Municipal, gozando da isenção dos impostos a que se refere o art. 8.º n. 3, será determinada no respectivo contrato.

Art. 15. – A tabela do preço dos espetáculos será determinada conforme o mérito da companhia que trabalhar no teatro, mediante prévia aprovação do Intendente.

Art. 16. – Nenhuma proposta será tomada em consideração sem que venha acompanhada de documento que prove haver o proponente depositado no Tesouro Municipal a quantia de 5:000\$000 como garantia de sua proposta.

Art. 17. – O proponente cuja proposta for aceita, no ato da assinatura do contrato garantirá a execução deste com uma fiança de 20:000\$000, em dinheiro, apólices ou letras da Câmara e do Banco de Crédito Real.

Art. 18. – Findo o prazo do contrato, o teatro e mais dependências para a Municipalidade sem ônus ou indenização de espécie alguma , tendo os concessionários preferência para o seu arrendamento nas mesmas condições se a Câmara julgar conveniente.

Art. 19. – A proposta determinará o local escolhido para a construção, o qual ficará dependente da aprovação do respectivo Intendente.

Art. 20. – Revogam-se as disposições em contrário.

Cumpra-se. E o Intendente de Justiça, Polícia e Higiene a faça imprimir e publicar.

Paço da Câmara Municipal de S. Paulo, 20 de fevereiro de 1896.

Antonio Proost Rodvalho.

8. Lei n.º 252, de 2 de julho de 1896
--

Declara ser atribuição do Intendente de Polícia e Higiene a fiscalização dos teatros e divertimentos publicos

O coronel Antonio Proost Rodovalho. Presidente da Câmara Municipal de S. Paulo.

Faço saber que a Câmara, em sessão de 1.º de junho corrente, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1.º – A fiscalização dos teatros, espetáculos e divertimentos públicos que compete à Câmara Municipal pelo art. 53 de sua lei orgânica (n. 16, de 13 de novembro de 1891) é de atribuição do Intendente de Polícia e Higiene e será exercida de acordo com as prescrições desta lei.

Art. 2.º – Ao Intendente de Polícia e Higiene pertence inspecionar os teatros, espetáculos e divertimentos publicos dentro do município.

Art. 3.º – Nenhum espetáculo ou divertimento público será permitido sem prévia licença do Intendente de Polícia e pagamento dos respectivos importos.

Art. 4.º – Nenhum teatro, casa de espetáculos, circo ou outra qualquer construção de caráter permanente ou provisório que se destine a espetáculos ou divertimentos públicos e lícitos poderá ser franqueada ao público sem que previamente seja inspecionada pelo Intendente de Polícia e Higiene, de modo a verificar que a construção reveste todas as condições de segurança, higiene e comodidade dos espectadores.

Art. 5.º – Nos teatros, casas de espetáculos e divertimentos públicos o Intendente de Polícia e Higiene poderá exigir as obras que forem julgadas necessárias e que satisfaçam as condições de segurança, higiene e comodidade do público, podendo proibir o seu funcionamento enquanto tais obras não forem realizadas.

Art. 6.º – O Diretor ou Empresário previamente combinará com o Intendente as horas em que deverão começar os espetáculos, de dia ou de noite, e o número de espectadores que comporta o edifício.

Art. 7.º – Nenhuma representação terá lugar sem que previamente haja aprovação do Intendente de Polícia e Higiene que não a concederá quando ofenda aos costumes e a decência pública.

Art. 8.º – O Intendente, por si ou por quem o represente, deverá assistir a todas as representações, comparecendo antes de começarem, e exigirá o cumprimento exato dos anúncios feitos ao público, quanto aos programas, a comodidade devida aos espectadores e hora em que deve começar e terminar a representação.

Art. 9.º – A companhia ou empresa publicará pela imprensa ou por anúncio afixados à porta dos teatros e com antecedência de seis horas, pelo menos o programa do espetáculo do dia, enviando uma cópia do mesmo programa ao Intendente de Polícia e Higiene, de modo que, uma vez publicado, não possa ser alterado sem autorização do mesmo Intendente.

Art. 10. – O Intendente, ou quem o represente e que inspecionar o espetáculo, providenciará de modo que se observe a ordem, decência e silêncio necessários, fazendo retirarem-se os espectadores que infringirem esta disposição, remetendo-os às autoridade competentes, quando não o for, para que procedam como for de direito.

Art. 11. – Não é permitida a distribuição de número de bilhetes de entrada excedente ao número de indivíduos que pode conter o recinto destinado aos espectadores.

Art. 12. – Aos infratores de qualquer disposição desta lei serão impostas multas de trinta até cinquenta mil réis (30\$000 até 50\$000).

Art. 13. – Nos teatros, divertimentos ou espetáculos públicos onde houver camarotes, será um destinado ao funcionário encarregado da inspeção e naqueles onde não os houver será franqueada a entrada.

Art. 14. – Não será permitida a venda de vilhetes de espetáculos por mercadores ambulantes, sem prévia licença e pagamento dos respectivos impostos.

Parágrafo único. – O Intendente, ou quem represente na inspeção impedirá a venda de bilhetes pelos mercadores sem licença, impondo-lhes a multa e apreendendo os bilhetes que forem encontrados em seu poder.

Art. 15. – Enquanto a Câmara não tiver organizado sua polícia municipal ou o Intendente julgar insuficiente a sua guarda-fiscal para o serviço dos teatros, requisitará do Chefe de Polícia o auxílio da força pública para o policiamento dos teatros, casas de espetáculos ou divertimentos públicos.

Art. 16. – Fica estabelecida a iluminação elétrica para todos os teatros, devendo os proprietários ou empresários daqueles que ainda não tiverem adotado este sistema providenciar na substituição ordenanda dentro do prazo de 10 meses da data desta lei.

Art. 17. – Ficam revogadas as disposições em contrário.

Publique-se. E o Intendente a quem o conhecimento e execução desta pertencer, que a cumpra e a faça cumprir em nome da Câmara, tão inteiramente como nela se contém.

Paço da Câmara Municipal de S. Paulo, 2 de julho de 1896.

Antonio Proost Rodovalho

Publicada

O Secretário da Câmara,

Registrada e arquivado o original na mesma data supra delarada.

O Diretor,
Antonio Vieira Braga.

Source: <http://documentacao.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/leis/L252.pdf> (Visité le 03/10/2020)

9. Lei n.º 336, de 24 de janeiro de 1898

Autoriza a construção de um ou mais teatros nesta Capital

O dr. João Alvares de Siqueira Buenos, Intendente de Polícia e Higiene do Município de S. Paulo, faz saber que a Câmara, em sessão de 19 do corrente mês, decretou a lei seguinte:

Art. 1.º – Fica o Intendente de Policia e Higiene autorizado a contratar, com quem melhores vantagens oferecer, precedente concorrência pública, a construção de um ou mais teatros nesta capital, mediante as condições constantes desta lei, e as que forem estipuladas no respectivo contrato.

Art. 2.º – A Câmara concede ao contratante os seguitnes favores:

- a) Isenção dos impostos sobre espetáculos durante o prazo de cinquenta anos, bem como dos impostos sobre indústria e profissões para os estabelecimentos de comércio que funcionarem no edifício ou suas dependências.
- b) Solicitação do Congresso do Estado para a isenção do imposto predial durante o prazo de cinquente anos.
- c) O direito de desapropriação à custa do contratante, por utilidade pública, do terreno para a construção do teatro em local escolhido de acordo entre o contratante e a Intendência de Policia e Higiene.

Art. 3.º – Fica o contratante obrigaod:

- a) A construir o teatro com todas as exigências modernas de luxo, eelgância, acústica e segurança, com salões apropriados para o público, e todas as demais condições de higiene, ventilação, etc.

- b) A montar caprichosamente os estabelecimento de comércio no corpo do edifício ou anexo a ele, os quais constarão de café, charutarias e restaurantes de primeira ordem e outros.
- c) A destinar no teatro salas próprias à instalação de um conservatório dramático ou musical, que a Câmara vier a criar.
- d) A apresentar, dentro do prazo de quatro meses, contados da data de assinatura do contrato, os planos definitivos das obras, e começar estas dentro de oito meses depois de aprovados os mesmos planos.

Art. 4.º – Revogam-se as disposições em contrário.

Culpra-se e publique-se.

Secretário da Intendência Municipal de Policia e Higiene de S. Paulo, 24 de janeiro de 1898.

O Intendente,
João Buenos.
O Diretor,
Alvaro Ramos.

Source: <http://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/leis/L336.pdf> (visité le 24/07/2020)

10. Lei n.º 538, de 08 de outubro de 1901
--

Aprova o contrato lavrado com Giacomo Leoni para a construção de um teatro.

O cidadão dr. Pedro Vicente de Azevedo, Prefeito do Município de S. Paulo, faz saber que a Câmara, em sessão de 3 do corrente mês, decretou a lei seguinte:

Art. 1.º – Fica aprovado em todas as suas cláusulas o contrato lavrado, em 2 de agosto de 1901, entre o Prefeito e o arquiteto Giacomo Leoni, para a construção de um teatro nesta capital.

O Prefeito fará executá-lo na parte que lhe competir.

Art. 2.º – Revogadas as disposições em contrário.

O Diretor da Secretaria Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 8 de outubro de 1901.

O Prefeito,

Dr. Pedro Vicente de Azevedo.

O Diretor

Alvaro Ramos

Source: <http://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/leis/L538.pdf> (visité le 24/07/2020)

11. Lei n.º 627, de 7 de fevereiro de 1903

Autoriza o Prefeito a entrar em acordo com o governo do Estado sobre a transferência do terreno que este destina à construção de um teatro

O Dr. Antonio da Silva Prado, Prefeito do Município de S. Paulo, faz saber que a Câmara, em sessão de 5 do corrente mês, decretou a lei seguinte:

Art. 1.º – Fica o Prefeito Municipal autorizado a entrar em acordo com o governo do Estado, sobre a transferência do terreno que este destino [sic] à construção de um teatro.

Art. 2.º – Como condições de transferência poderão ser aceitas as de limite ao destino do terreno transferido e lotação mínima do teatro a construir.

Art. 3.º – Revogam-se as disposições em contrário.

O Diretor da Secretaria Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 7 de fevereiro de 1903.

O Prefeito,

Antonio Prado

O Diretor

Alvaro Ramos

12. Lei n.º 643, de 24 de abril de 1903

Autoriza a construção do Theatro Municipal

O Dr. Pedro Vicente de Azevedo, Vice-Prefeito do Município de S. Paulo, em exercício, faz saber que a Câmara, em sessão de 18 do corrente mês, decretou a lei seguinte:

Art. 1.º – Fica o prefeito autorizado a constuir, no terreno cedido pelo governo do Estado, o Theatro Municipal, e aprovados as plantas e orçamentos apresentadas pelos engenheiros Francisco de Paula Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Claudio Rossi, podendo despende com tal construção, por empreitadas parciais e administração, a quantia de dois mil trezentos e oito contos, cento e cinquente e cinco mil oitocentos e vinte réis (2.308:155\$820).

Art. 2.º – A despesa correrá pela verba “Serviços e Obras” das leis orçamentárias, ficando o Prefeito autorizado a fazer as operações de crédito, que forem necessárias.

Art. 3.º – Uma vez concluídas as obras, a Câmara resolverá sobre o funcionamento do teatro.

Art. 4.º – Revogam-se as disposições em contrário.

O Diretor da Secretaria Geral da Prefeitura a faça publicar.

Prefeitura do Município de S. Paulo, 25 de abril de 1903.

O Vice-Prefeito, em exercício,

Dr. Pedro Vicente de Azevedo.

O Diretor,

Alvaro Ramos.

Source: <http://www.saopaulo.sp.leg.br/iah/fulltext/leis/L643.pdf> (Visité le 24/07/2020)

Annexe 5 – Contrat de João Caetano avec la commission de direction du théâtre São Pedro de Alcântara (1850)

A Comissão Diretora do Teatro São Pedro de Alcântara, autorizada pelo aviso da Secretaria de Estado dos Negócios do Império, de 23 de dezembro de 1850, contrata com o sr. João Caetano dos Santos a empresa da companhia dramática do mesmo teatro, com as seguintes condições:

1.º - O sr. João Caetano dos Santos poderá dar espetáculos no Teatro de São Pedro de Alcântara por tempo de três anos, contados do dia 14 de março próximo, com a companhia dramática que contratar, em todos os domingos e quartas-feiras, e na quaresma nas segundas e quartas-feiras, e em todos os dias santos de guarda, exceto quanto esses dias forem de grande gala, ou SS. MM. II. honrarem a tribuna imperial, que então serão os espetáculos dados pela companhia que S. M. o Imperador designar, logo que haja mais de uma, sendo o sr. João Caetano dos Santos indenizado dessa falta (caso não tenha a sua companhia de representar) em o primeiro dia desimpedido que for designado pela Comissão Diretora.

2.º - Não haverá espetáculo algum nos dias 16 de janeiro, 24 de setembro e 11 de dezembro, na quarta-feira de cinza, em todos os domingos e sextas-feiras de quaresma, na semana Santa desde o domingo de Ramos até o sábado de Aleluia inclusive, e no dia de finados. Fora destes dias poder haver sempre espetáculos, menos por algum desgraçado acontecimento imprevisto, ou por ordem expressa do Governo.

3.º - Serão da sua nomeação, contratará e pagará pontualmente todos os atores e mais empregados que lhe convier para o serviço da sua companhia, e para os seus espetáculos, venda de bilhetes, etc.; ficando somente à sua disposição o porteiro do teatro, ou seu ajudante, para abrir e fechar nos dias que lhe pertencerem.

4.º Poderá servir-se nos espetáculos da sua companhia (dentro do Teatro de São Pedro de Alcântara) do cenário que no mesmo existir, não podendo mandar fazer nele alteração alguma sem sua permissão por escrito da Comissão Diretora, assim como não poderá por em cena, logo que exista a companhia lírica, representação alguma que, pelo seu maquinismo, obste de qualquer forma a que na noite seguinte possa por-se em cena qualquer peça de canto.

5.º - Terá todos os dias precisos para os seus ensaios, que lhe serão designados mensalmente, no princípio de cada mês, pela Comissão Diretora, para que se não encontrem com os que forem necessários para os ensaios das companhias líricas e de dança, logo que existam.

6.º - Poderá fazer distribuir neste teatro até cinco benefícios durante o ano, que distribuirá como lhe convier.

7.º - Disporá de todo o produto que arrecadardas assinaturas e récitas da sua companhia, não podendo alterar para mais os preços dos camarotes, cadeiras e plateia, a saber: camarotes de segunda ordem 12\$000 réis; de primeiro, de n.º 1 a 7, 8\$000 réis, e de n.º 8 a 15, 10\$000 réis; de terceiro 8\$000 réis; de quarta 4\$000 réis; cadeiras 2\$000 réis; e plateia geral 1\$000 réis. Serão sempre isentos de qualquer pagamento: na segunda ordem, além do camarote particular de SS. MM. II., os dois dos proprietários do teatro; e na primeira o do juiz inspetor, um que ser próximo do tablado para a Comissão Direotra, e o que está ocupado por Antonio José de Brito até ulterior deliberação. Para manutenção dos seus espetáculos não poderá exigir nenhum outros subsídio ou auxílio, além da prestação de dois contos de réis mensais que percebe pelo tesouro público nacional.

8.º - Não pagará quantia alguma pelo aluguel do teatro, nem pelo cenário que nele existir, em conformidade da condição quarta. E bem assim não será diretor ou empresário de nenhuma outra companhia dramática, à exceção da do Teatro de Santa Teresa, em Niterói.

9.º - Enquanto não começarem os trabalhos das companhias lírica e de dança, o sr. João Caetano dos Santos dará espetáculos com a sua companhia em todos os dias de festividade nacional e de grande fala, ficando a cargo da Comissão Direotra a decoração do teatro, aumento da iluminação e todas as mais despesas extraordinárias que não pertencerem à cena e que for preciso pra solenizar devidamente eses dias; assim como poderá, enquanto não principiarem os trabalhos das ditas companhias, dar semanalmente as mais representações que lhe convier e fazer todos os ensaios que lhe forem necessários.

10.º - A Comissão Diretora concederá ao sr. João Caetano dos Santos lugar apropriado, no teatro, para estabelecer o escritório da empresa dramática e o arquivo.

11.º - O sr. João Caetano dos Santos fará representar no Teatro de São Pedro de Alcântara pelo menos três peças novas (dramas ou tragédias) de composição nacional, aprovadas pelo Conservatório Dramático; e fica obrigado a entregar ao autor ou aos autores de qualquer dessas peças que derem ao teatro, nas três primeiras representações (das quais uma deverá ser em domingo) por duas vezes a casa pelo menos, com dois terços dos espectadores que pode admitir, o produto líquido da quarta receita, deduzidas as despesas diárias. A Comissão Diretora designará o dia conveniente para esta récita extraordinária, sem prejuízo dos que ficam designados para as representações da companhia dramática.

O presente contrato, feito em duplicata e assinado pela Comissão Diretora e pelo sr. João Caetano dos Santos, terá força e valor como se fora escritura pública.

Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1851.

João Pereira Darrigue Faro, presidente.

Joaquim José dos Santos Júnior, secretário.

João Pedro da Veiga, tesoureiro.

João Caetano dos Santos, empresário.

Source: GONÇALVES, Lopes, « O contrato de João Caetano com o Teatro São Pedro de Alcântara », *Revista de Teatro*, n. 298, 1957, p. 21-22.

Annexe 6 – Programme de l'Académie d'opéra national

Depois de haver benignamente acolhido a ideia da instituição de uma academia de ópera nacional, destina a propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria e criar um teatro lírico nacional em que possa ser cultivado o natural talento e reconhecida vocação de tantos Brasileiros de ambos os sexos, o governo de Sua Majestade o Imperador dignou-se conceder a José Amat se realizasse a mesma ideia os seguintes favores:

1°. Dar o título de – imperial – à mesma academia.

2°. Franquear duas vezes por semana o salão da 2ª ordem do teatro lírico para as suas representações em dias e horas que não compliquem as récitas ordinárias da companhia com quem o governo contratar a representação de peças líricas no mesmo teatro.

3°. Franquear, debaixo das mesmas condições, o próprio teatro lírico duas vezes por mês para o mesmo fim, logo que a academia possa dar representações em maior escala.

4°. Promover e auxiliar a educação e sustento de quatro a oito meninos de ambos os sexos, em casa ou estabelecimento de reconhecida moralidade, como pensionistas, destinados à academia.

5°. Fazer com que o conservatório de música coopere pelos meios ao seu alcance a bem da academia.

6°. Proibir durante oito anos que em teatro algum subvencionado pelo governo imperial se representem óperas líricas em língua nacional.

Confiando na eficácia destes favores, e desejando auxiliar ao referido concessionário para levar a efeito a criação da dita academia e dotar o país de uma instituição que no estado da nossa civilização é, além de agradável, útil e até necessária, os abaixo assinados resolveram promover o estabelecimento da mesma instituição, mediante uma subscrição entre pessoas que quiserem associar-se a esta patriótica empresa, debaixo das seguintes condições:

1.ª Um conselho diretor, composto de três membros eleitos anualmente pela assembleia de acionistas e sócios da academia, será encarregado da superior inspeção dela e de solicitar do governo as medidas necessárias para a sua conservação e progresso.

2.ª Um conselho artístico, composto de cinco membros também eleito como dito fica, se encarregará da administração geral da academia, entendendo-se com o conselho diretor em todos os negócios graves.

3.ª José Amat, como empresário, ficará encarregado da gerência e administração econômica da academia e inspeção particular dos seus trabalhos, de acordo com as instruções que lhe serão dadas pelo conselho artístico.

4.^a A assembleia da academia reputar-se-á constituída logo que se complete a subscrição de 25 acionista, 25 sócios com família e 50 sócios sem família, e reunir-se-á por convite do empresário para proceder à eleição dos conselhos e instalar a mesma academia.

5.^a Cada acionista deverá subscrever pela quantia de 500\$000, que serão realizados em dois pagamentos, um no ato da subscrição e outros dois meses depois. Terá direito a cinco cadeiras no teatrinho e a um camarote de 2.^a ordem no teatro lírico durante 30 récitas.

6.^a Cada sócio com família ubscreverá pela quantia de 2250\$000, que seréao realizados como dito fica. Terá direito a quatro cadeiras no teatrinho e a um camarote de 1.^a ou 3.^a ordem no teatro lírico durante 30 récitas.

7.^a Cada sócio sem família subscreverá pela quantia de 60\$000, pagos no ato da subscrição. Terá direito a uma cadeira no teatrinho e a outra no teatro lírico durante 30 récitas.

8.^a O produto destas subscrições será depositado em conta corrente no Banco Mauá e apliado pelo empresário aos aprestos que forem necessários no salão do teatro lírico ou onde for mais conveniente e a suprir a diferença que houver nos primeiros tempos entre a receita e despesa da academia.

9.^a Depois de instalada a academia, as propostas para acionistas e sócios serão julgadas por uma comissão especial nomeada pelo conselho diretor.

10. Nenhum acionista poderá tranferir a sua ação senão a pessoa aceita pela mesma comissão especial.

11. Os acionistas e sócios são responsáveis somente pelas quantias com que subscreverem

12. A academia dar representações de canto em língua nacional de cantatas e idílios e também de alguns atos ou cenas das óperas já representadas aqui. Logo que se ache mais habilitada representará, também em língua nacional, alguma das melhores óperas italianas, francesas e espanholas ainda não conhecidas aqui.

13. Uma vez cada ano pelo menos a academia dar uma partitura nova de composição nacional.

14. A academia dará 10% do produto líquido de cada récita aos autores de qualquer ópera lírica nacional que for por ela representada, sendo 4% para o autor do libreto e 6% para o compositor. Igual prêmio poderá dar por enquanto aos autores de cantatas e idílios em língua nacional que forem julgados dignos desse favor pelos conselhos artístico e diretor.

15. Quando suas circunstância o permitirem, a academia poderá designar prêmio fixos aos autores de óperas líricas nacionais que forem, a juízo dos ditos conselhos, de mérito inquestionável.

16. A proposta para os meninos destinados à academia que tenham de ser educados e sustentados sob os auspícios do governo imperial será feita pelo empresário, aprovada pelo conselho artístico, e submetida pelo conselho diretor à consideração do mesmo governo.

Rio de Janeiro, 25 de março de 1857. – *Marquês de Abrantes*. – *Visconde de Uruguai*. – *Barão do Pilar*. – *Francisco Manuel da Silva*. – *Joaquim Gianini*. – *Manoel de Araújo Porto-Alegre*. – *Dionísio Vega*. – *Isidoro Bevilacqua*.

Source: *Correio Mercantil*, 15/04/1857.

Annexe 7 – Condições aprovadas pela Assembleia Legislativa Provincial, para a construção do novo teatro.

Condições aprovadas pela Assembleia Legislativa Provincial, para a construção do novo teatro.

Art. 1º

O Governo da Província concederá ao abaixo-assinado, atual empresário do teatro desta Cidade, o terreno em que este se acha edificado, e também os terrenos da extinta Casa de Fundação, para a edificação do novo edifício projetado.

Art. 2º

O novo edifício será edificado segundo plano, incluso contendo 42 camarotes, cada um com 6 palmos e 12 de fundo, uma tribuna decente para a Presidência da Província, tudo isto cercado por corredores espaçosos. A plateia, constará de 250 assentos e 100 cadeiras todas cômodas e decentes. Se houverão mais no edifício mais no edifício espaçosas salas de recreios, para pintura, guarda-roupa, e 2 botequins no saguão.

Art. 3º

Este edifício será construído por partes para que o público não fique inteiramente destituído de divertimentos no prazo de sua edificação, nunca este espaço passando além de 3 anos, dando-se 6 meses depois da celebração do contrato, para a reunião dos materiais e obreiros necessários para a construção.

Art. 4º

Este plano é orçado em 56 contos de rs, metade desta quantia será decretada pela Assembleia Provincial para a edificação, ficando o governo como sócio na empresa.

§1º Esta quota será dividida em 3 prestações de 9:333\$333 rs. dados depois do contrato;

Art. 5º

Concluído o edifício, o abaixo-assinado participará ao governo da Província para que mande examiná-lo por um engenheiro a ver se ele se acha com as condições mencionadas no plano, sendo uma destas a edificação das paredes de tijolo ou pedra.

Art. 6º

Os cinco primeiros anos da edificação do teatro o Governo não perceberá aluguel algum do edifício, ficando a obrigação da parte do empresário de aplicar este rendimento na decoração interno do mesmo.

Art. 7º

Passados os 5 anos o empresário pagará o aluguel que se convencionar ao Governo, ficando este sem direito algum de intervir nos contrato que ele fizer com diversas empresas. Outrossim o Governo não poderá vender ou alugar a parte que tem no edifício a não ser ao abaixo-assinado, não ficando este com a mesma obrigação, s devendo quando queira alugar ou vender preferir o Governo.

Art. 8º

Em caso de fortuito de destruição que possa sofrer o edifício, o abaixo-assinado não será responsável por parte do Governo, nem este pela daquele.

Art. 9º

Por morte do empresário os seus direitos passaráo sem quebra alguma para seus herdeiros.

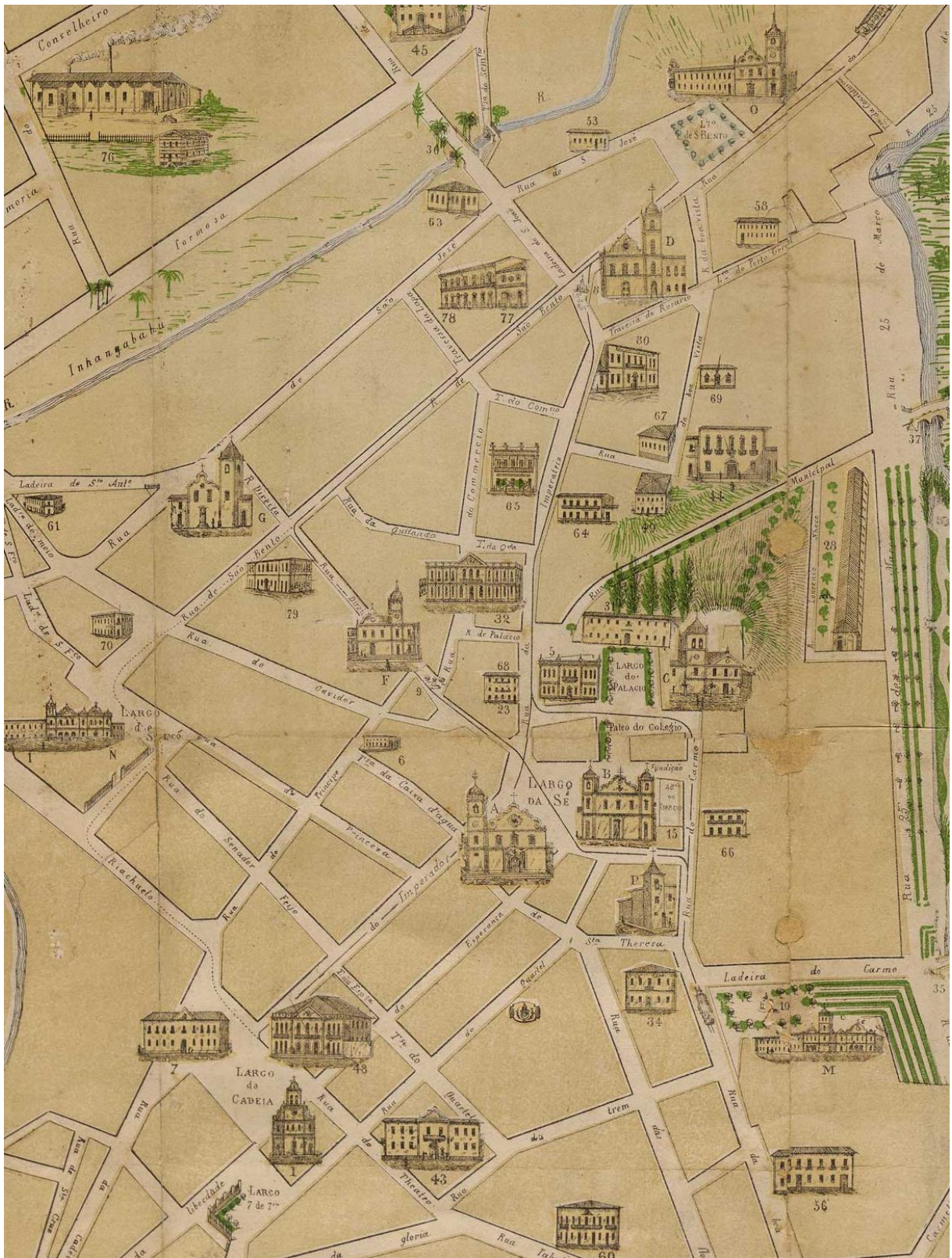
Art. 10º

Se o abaixo-assinado não cumprir com as condições acima mencionada sofrerá a pena de [inelegível] e o duplo nas reincidências.

Antônio Bernardo Quartim.

Source: *Ofício de Luiz José Monteiro, Major de Engenheiro, au presidente da província, José Antônio Saraiva, 22/10/1854. APESP, Ofícios diversos.*

Annexe 8 – Plan de São Paulo [Détail] (1877)



MARTINS Jules Victor André, Mapa da capital da província de São Paulo [Lithographie], 1877. Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domaine public.

Annexe 9 – Contrat de Antônio Bernardo Quartim avec la province de São Paulo pour l'édification d'un théâtre (1858)

[Antônio Bernardo Quartim se obriga a]

1° – Edificar um teatro na esquina do lado esquerdo da rua do Imperador, com frente para o Largo de São Gonçalo, no terreno comprado pelo Governo e que pertenceu ao Mosteiro de São Bento, Lúcio Manoel Félix do Santos e Antônio de Araújo Tavares.

2° – Será o mesmo teatro construído segundo o plano aprovado pela Presidência, devendo ter oitenta camarotes em três ordens, uma tribuna decente para a Presidência, tudo cercado por corredores com suficiente largura, uma plateia com trezentos assentos e cem cadeiras, guarda-roupa e camarins para os atores, sendo o teatro construído com as paredes externas de tijolos sobre alicerces de pedras.

3° – O empresário dará começo à obra sessenta dias depois de assinado o presente contrato, e será por ele dirigido e inspecionado.

4° – Para esta obra a Presidência em vez de dar cinquenta contos de réis, na conformidade da Lei Provincial número quatorze de nove de abril de mil oitocentos e cinquenta e cinco, dará somente a quantia de trinta contos de réis, além da que já existe em poder do empresário, em três prestações, sendo a primeira logo que for assinado o presente contrato, a segunda um ano depois, e a terceira dois anos depois da segunda, devendo ficar a obra inteiramente concluída no prazo de três anos contados da data da assinatura deste contrato.

5° – Poderá a Presidência, sempre que lhe parecer, nomear qualquer engenheiro ou comissão para o exame da obra a fim de verificar a solidez da sua construção e a fiel execução do plano.

6° – Logo que esteja pronto e em estado de trabalhar o novo teatro cederá o empresário o usufruto que tem no atual teatro para ser demolido para dar maior largura no pátio do Palácio do Governo, e quando não seja demolido, digo, não seja o mesmo teatro demolido ficará o dito empresário do edifício, digo de posse do edifício até completar-se o tempo do usufruto que lhe foi concedido.

7° – Depois de concluído o novo teatro fica pertencendo o seu usufruto ao empresário por espaço de vinte anos, findos os quais poderá o Governo dispor da sua metade, dando, porém, preferência ao mesmo empresário, visto ser ele o proprietário ou o sócio da metade do edifício.

8° – Neste caso será o empresário obrigado a indenizar à Fazenda Provincial a quantia de trinta contos de réis, que tem de receber em virtude deste contrato, mais a importância dos prédios para a sua edificação comprado.

9º – O empresário será multado pela Presidência até a quantia de oitocentos mil réis, e o duplo nas reincidências por qualquer infração das condições deste contrato, salvo o caso de força maior.

10º – O mesmo empresário prestará fiança idônea para garantia das quantias recebidas da Fazenda Provincial no caso de não ser a obra concluída no prazo estipulado, e das multas em que incorrer.

11º – O empresário desiste de todo o direito e indenização por prejuízos, perdas e danos e lucros cessantes, assim como resigna qualquer indenização por caso fortuito, sólito ou insólito na forma da Lei sobre contratos com a Fazenda pública.

Source: AMARAL, Antonio Barreto do, *História dos velhos teatro de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 142-147.

Annexe 10 – Acte de fondation du théâtre São José (1858)

Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1858 aos 7 dias do mês de Abril, 27º aniversário do Dia em que foi devolvida a Coroa a S. M. I. O Senhor D. Pedro II, achando-se presente às 5 horas da tarde no Largo do Paço da Câmara Municipal desta Imperial Cidade de S. Paulo o Illm. e Exm. Dr. José Fernandes Torres, do Conselho de S. M. I. Senador do Império, Commendador da Ordem de Christo e Presidente desta Província, a comissão nomeada pela Assembleia Legislativa Provincial abaixo assinada, os Vereadores, e mais Funcionários Públicos e cidadãos conjuntamente com o Empresário do Teatro Público desta Cidade o Capitão de Guardas Nacionais Antonio Bernardo Quartim, e o Diretório do mesmo que são Membros o Dr. Desembargador Antonio Joaquim Ribas, Lente da Faculdade de Direito, o Vice-Presidente da Assembleia Legislativa Provincial, - Bacharel Formado Diogo de Mendonça Pinto, Professor de História e Geografia da Faculdade de Direito, e Inspetor Geral da Instrução Pública da Província, – Dr. Desembargador Martim Francisco Ribeiro de Andrada, Lente da Faculdade de Direito e Membro da Assembleia Provincial, e Dr. Joaquim Antonio Pinto Junior Professor de Gramática Francesa e Inglesa da Faculdade de Direito, e Tenente-Coronel advogado dos índios, Membro interino do Diretório em substituição ao Membro ausente Dr. Desembargador João Dabney d’Avelar Brotero, Lento da Faculdade de Direito, e Presidente da Província de Sergipe; – foi pelo dito Exm. Sr. Presidente desta Província no terreno do Largo do Paço da Câmara Municipal onde tem de erguer-se o Teatro Público lançada a 1ª Pedra com as solenidades do estilo, sendo proferidas orações análogas ao ato, e dadas 3 descargas de infantaria e 1 salva de artilharia. O Teatro passa a denominar-se – S. José – em atenção a ser o nome do atual Exm. Presidente da Província que solícito pelos interesses morais e materiais de S. Paulo, e levando de vencida os obstáculos que se opunham à realização da obra desapropriou os terrenos, celebrou novo contrato com o Empresário, e mandou começar o edifício, e em atenção também ao Bacharel Formado José Antônio Saraiva, atual Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Marinha, e Deputado à Assembleia Geral pela Província da Bahia que sendo Presidente desta Província celebrou à 16 de Setembro de 1854 com o Empresário o 1º contrato para a realização da obra, o qual não foi porém executado. A autorização do governo para esse contrato foi dada pel Assembleia Provincial no dito ano de 1854, votando à favor na sessão de 22 de Abril, e em votação nominal, como consta da respectiva ata: – o Bacharel Formado Diogo de Mendonça Pinto, – o Dr. Antonio Joaquim Ribas, – Bacharel Formado Delfino Pinheiro de Ulhôa Cintra, Juiz Municipal e de Órfãos de Mogi-mirim, e Membro atual da Assembleia Provincial, – Bacharel

Formado João Sertorio, Juiz de Direito, – Tenente-Coronel Amador Rodrigues de Lacerda Jordão, Comandante do 2º Batalhão de Guardas Nacionais desta Cidade, e Membro atual da Assembleia Provincial, – Coronel Francisco de Paula Machado, Comandante Superior da Guarda Nacional de Jacareí, – Bacharel Formado Salvador José Corrêa Coelho, – Rvd. João Vicente Valadão, Vigário da Freguesia dos Guarulhos, e Membro atual da Assembleia Provincial, – Bacharel Formado Inácio José, de Araujo, Coronel Comandante Superior da Guarda Nacional da Capital, – Bacharel Formado Hipólito José Soares de Souza, Inspetor da Tesouraria Nacional e Provincial e 3º Vice-Presidente da Província, – Tenente-Coronel Manuel Afonso Pereira Chaves, Chefe do Estado-maior do Batalhão de Guardas Nacionais de Itapetininga e Membro atual da Assembleia Provincial, – Bacharel Formado Joaquim Pinto Porto, Juiz de Direito, – Rvd. Antonio Luiz dos Reis França, Membro atual da Assembleia Provincial, – Dr. em Medicina Bento José Labre, – Bacharel Formado João Batista da Silva Gomes Barata, – José Vicente de Azevedo, e Manuel Eufrázio de Toletto, Membro da Assembleia Provincial. O contrato celebrado pelo dito Presidente da Província, atual ExM. Ministro da Marinha, foi aprovado com alterações por Lei N.º 14 de 9 de Abril de 1855. A Assembleia Provincial de 1856 de novo providenciou a respeito, sendo de opinião favorável à execução do contrato, além de alguns Membros da Assembleia já nomeados os seguintes: – Major José Manuel da Silva, – Barão de Tietê, 2º Vice-Presidente da Província e atual Membro da Assembleia Provincial, – Bacharel Formado Joaquim Otávio Nébias, Deputado à Assembleia Geral Legislativa por esta Província, e atual Membro da Assembleia Provincial, – o Major da Guarda Nacional Antonio Joaquim da Rosa, – O Rvd. Francisco de Paula Toledo, – o Dr. em Medicina Joaquim Floriano de Godoy, atual Membro da Assembleia Provincial, – o Coronel Marcelino José de Carvalho, Comandante Superior da Guarda de Paraibuna, e atual Membro da Assembleia Provincial, – o Bacharel Formado Manuel Marcondes de Moura e Costa, Deputado Suplente à Assembleia Geral por esta Província, – o Dr. em Medicina Francisco Honorato de Moura, e o Bacharel Formado José Pedro de Azevedo Segurado Juiz Municipal desta Cidade.

Não tendo porém a Empresa podido obter anteriormente à administração do atual ExM. Presidente da Província a execução do contrato, foi por ele celebrado em data de 1º de Fevereiro do corrente ano, novo contrato em virtude do qual contribuindo a Província com o terreno, e metade da despesa deve o empresário dar o Edifício concluído no prazo de 3 anos. – Para dar seu parecer sobre a celebração desse contrato, e designação do local foi nomeada pelo Governo uma comissão composta do Dr. Desembargador Gabriel José Rodrigues dos Santos, Lente da Faculdade de Direito, Deputado à Assembleia Geral Legislativa por esta

Província, e Presidente da Assembleia Provincial. – Dr. Antonio Joaquim Ribas, e Barão de Tietê; por cuja patriótica e ilustrada intervenção foram aplainadas as dificuldades com que luto a Empresa no decurso de 4 anos. – O terreno era ocupado por 4 pequenos prédios pertencentes ao Mosteiro de S. Bento desta cidade, do qual é Dom Abade Frei João de Séao Bento Pereira, – e os cidadãos Luiz Antonio de Araujo Tavares, e Lucio Manuel Felix Santos Capello. – A desapropriação teve lugar amigavelmente mediante a despesa por parte da Fazenda Provincial de quatorze contos e duzentos mil réis. – Do que tudo para contar mandou-se imprimir este Auto que vai assinado pelos Funcionários Públicos e Cidadãos presentes no lançamento da 1ª Pedra; extraindo-se dele 80 exemplares impressos para serem enviados aos Arquivos do Instituto Histórico e Geográfico da Corte, da Câmara Municipal desta Cidade, da Secretaria do Governo, e da Secretaria da Assembleia Legislativa Provincial, e para serem distribuídos pelos Ilms. Exms. Snrs. neste Auto nomeados em testemunho de gratidão, e igualmente pelos atuais membros da Assembleia Legislativa Provincial não mencionados; a saber: Bacharel Formado Luiz Dias Novaes, Presidente da Câmara Municipal da vila de Queluz, – Rvd. Manuel Teotônio de Castro, – Bacharel Formado João de Azevedo Carneiro Maia Deputado suplente à Assembleia Geral, – suplente Francisco Felix de Castro, – Bacharel Formado Flamínio Antonio do Nascimento Lessa, – Comendador Antonio Moreira da Costa Guimarães, – Bacharel Formado Joaquim Lopes Chaves, – Bacharel Formado José Martiniano de Oliveira Borges, juiz municipal e de órfãos da cidade de Guaratinguetá, – Francisco Inácio dos Santos Cruz, Suplente, oficial maior da Tesouraria Geral, – Bacharel Formado Rodrigo Augusto da Silva, deputado suplente à Assembleia Geral, – Bacharel Formado Antonio de Queirós Telles Junior, – Manuel Eufrázio de Azevedo Marques Sobrinho, Ajudante do Arquivista da Secretaria do Governo, e Major reformado do Estado Maior do Comando Superior da Guarda Nacional desta Cidade, – Rvd. Scipião Ferreira Goularte Junqueira, Pároco Encomendado da Cidade de Ubatuba, – Bacharel Formado América Basiliense de Almeida Melo, Juiz Municipal e de Órfãos da Vila de Capão Bonito, – Dr. em Medicina, Antonio Francisco de Paula Souza, – Bacharel Formado, Francisco José Rodrigues, – José Rodrigues Leite, – Antonio Augusto da Costa Aguiar, suplente, – Bacharel Formado Pedro Taques de Almeida Alvim, Promotor Público desta Cidade. – Bacharel Formado Manuel Bento Guedes de Carvalho, Juiz de Direito da Comarca da Franca, – Joaquim Leonel Ferreira, suplente, – José Vergueiro, – Bacharel Formado Francisco Emygdio da Fonseca, – Bacharel Formado Joaqui de Almeida Leite de Moraes, Suplente, – Bacharel Formado, Luiz Silvério Alves Cruz, Promotor da Comarca de Itapetininga, – Bacharel Formado José Alves dos Santos Filho, Juiz Municipal e de Órfãos de Casa-Branca, – Bacharel Formado Martinho da Silva

Prado, e Bacharel Formado Rvd. Joaquim Manuel Gonçalves de Andrade Cônego da Sé, e em fim pelo Secretário do Governo o Bacharel Formado João Carlos da Silva Telles, que escreveu o contrato, – Coronel do Estado Maior do Exército, Francisco Antonio de Oliveira, Administrador da Casa da Correção e Engenheiro por parte do Empresário, – Alferes José Porfírio de Lima Arquivista da Secretaria do Governo e Engenheiro da obra nomeado pelo Governo, – Bacharel Formado Vicente José da Costa Cabral, Inspetor da Tesouraria aposentado e atual Procurador Fiscal da Fazenda Provincial. – Bacharel Formado, Paulo Antonio do Valle, Professor substituto de Geometria e Aritmética da Faculdade de Direito, e Fundador do Conservatório Dramático desta Cidade, – Joaquim José de Macedo Cidadão Português e Diretor da Companhia Dramática, e José Elias de Paiva fiador do Empresário.

Source: AMARAL, Antonio Barreto do, *História dos velhos teatro de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 150-151.

Annexe 11 – Contrat d'Antônio da Silva Prado avec la province de São Paulo.

- 1° O contratante obriga-se a completar a construção do Teatro com segurança arquitetônica e cênica, dependente do desenho que será aprovado pelo governo.
- 2° A levantar o telhado da frente do edifício por meio de espigões, ou por qualquer outro aconselhado pela arte e segurança.
- 3° A forrar os quatro corredores das quatro ordens de camarotes, o salão da frente de novo, a entrada do Teatro, e a sala de pintura que fica por cima do forro.
- 4° A renovar o assoalho da plateia e do cenário, modificando este, de conformidade com os preceitos da arte.
- 5° A fazer as obras necessárias para um serviço regular da cena.
- 6° A colocar janelas e portas em todo edifício, reformando os batentes e cumieiras que estiveram deterioradas.
- 7° A concluir as acomodações e divisões iniciadas, ou alterá-las de acordo com o Governo, rebocando e pintando a óleo a parte externa do edifício e interna como for mas conveniente, fazendo os reparos de segurança constantes do relatório do Exmo. Presidente, deste ano, concluindo todas as obras no prazo de dezoito meses da data do contrato.
- 8° A preparar o Teatro com todas as peças de decoração e mobília sendo os assentos de gosto e comodidade.
- 9° A forrar de papel os camarotes.
- 10° A colocar encanamentos em todo exterior do edifício para receber as águas do telhado.
- 11° A tijolar com mármore artificial a entrada do Teatro.
- 12° A fazer acomodações necessárias para a venda de bilhetes e botequins.
- 13° A pôr gás em todo edifício.
- 14° A retocar o pano de frente do cenário.
- 15° Durante o prazo do contrato, fará os reparos necessários para que no fim dele seja o Teatro com todos os seus pertences restituído à Província, em estado de solidez, asseio, comodida e beleza, e livre de qualquer ônus.
- 16° Toda despesa com o acabamento das obras, e com o que se determina neste contrato, será feita pelo contratante, no que gastará quarenta contos de réis, ficando o Governo com o direito de reconhecer o gasto total.
- 17° O Governo terá o direito de examinar os trabalhos da construção para verificar se são feitos com solidez e gosto.

18° Durante a construção, assim como depois de concluída, o contratante não poderá transferir os seus direitos a outra pessoa sem autorização do Governo.

19° O contratante pagará a multa de cinco contos de réis, se não completar a obra no prazo convenciado, salvo caso de força maior.

20° O Governo obriga-se a ceder ao contratante gratuitamente, durante quinze anos, o uso e gozo do Teatro referido, sem ônus de qualquer natureza, salvo a reserva do camarote da 3ª ordem pertencente outrora ao ex-empresário Capitão Antônio Bernardo Quartim, o qual gozará do mesmo durante os 15 anos.

21° Se o contratante gastar mais de quarenta contos de réis com as obras exigidas neste contrato, ou em quaisquer outras necessárias à segurança e aformoseamento do edifício, o Governo dar-lhe-á por cada três contos (3:000\$000) de excesso mais um ano de gozo gratuito do Teatro.

22° O prazo do gozo começará a contar-se depois de findos os 18 meses concedidos para a conclusão da obra.

23° Findo o prazo do contrato, dará o Governo preferência ao contratante para qualquer contrato de arrendamento, em igualdade de condições.

24° O contratante não poderá cobrar mais de 125\$000 de aluguel do Teatro por cada noite de espetáculo, ou mais de 800\$000 rs. por mês, se o contrato for a prazo, podendo alugá-lo durante o período de conclusão das obras, de conformidade com os regulamentos policiais.

25° Este contrato vigorará sem prejuízo do efetuado ultimamente com a Companhia de Zarzuelas, que se acha nesta capital, pertencendo ao contratante todos os direitos que o Governo tem em virtude do mesmo, menos o de cobrar o aluguel do Teatro.

Source: AMARAL, Antonio Barreto do, *História dos velhos teatro de São Paulo: da Casa da Ópera à inauguração do Teatro Municipal*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 162-165.

Annexe 12 – Débat sur le théâtre national (São Paulo, 1872)

Un exemple extrême d'un débat sur le théâtre national qui rassemble à un simple duel d'érudition est celui qui se déroule dans les pages de deux journaux de São Paulo, le *Correio Paulistano* et le *Diário de São Paulo*, en 1872. Tout commence quand quelqu'un sous le pseudonyme de *Frantz* fait publier une lettre, le 13 juin, dans le *Correio*, adressée à un certain *Soter* et intitulée « Théâtre national », dont le sujet est la qualité littéraire des pièces qui sont jouées sur les scènes brésiliennes. Il cite une pièce en particulier, *Os Mártires da Germânia*, mélodrame du dramaturge portugais José Romano, récemment représentée à São Paulo et qu'il qualifie comme une *bagaceira* – c'est-à-dire, un tas de bagasse. Après des lamentations en fonction de l'abandon de la bonne littérature dramatique, considérations sur les écoles « antique » et « moderne », une citation en latin totalement gratuite et une analogie avec le théâtre grec d'Eschyle assez forcée et déplacée, il pose la question à son interlocuteur, qui a tout le caractère d'un défi : « Quelle est la cause de cette décadence de notre théâtre ? / Peut-être que tu le sais. / J'attends ta réponse¹. »

Une première réponse apparaît deux jours plus tard dans le *Diário de São Paulo*, elle aussi intitulée « Théâtre national ». Le soi-disant *Soter*, de manière assez ironique, appelle *bagaceira* le texte de Frantz, mais, « comme [son] esprit s'incline à approfondir tout », il veut « voir se de cette bagasse il peut encore tirer quelque suc². » Ensuite, il cherche à corriger plusieurs points de la lettre de Frantz... surtout ceux qui n'ont rien à voir avec la question posée. Selon lui, l'auteur déclencheur de la polémique aurait égalé les *Euménides* d'Eschyle aux *Mártires da Germânia*, ce qui représente une preuve de son ignorance, selon Soter, qui procède à une curieuse explication de comme les *Euménides* sont l'origine de toute la littérature dramatique mondiale. Puis, il cherche à corriger les connaissances littéraires de Frantz et affirme qu'il n'y a pas deux écoles, mais trois : la classique, la *moyenne* ou romantique (dont les fondateurs seraient Shakespeare et Corneille) et la *nouvelle* ou *réaliste*, celle du théâtre « moderne ». Tout ça pour, à la fin, se mettre d'accord avec Frantz sur le fait que le théâtre brésilien est en décadence. Enfin, il promet retourner avec des nouvelles « leçons », ce qu'il fait avec deux nouvelles chroniques, continuation de la première, le 19 et le 20.

¹ *Correio Paulistano*, 13/06/1872. « Qual a causa dessa decadência do nosso teatro ? / Talvez me a saibas dzer. / Aguardo a tua resposta. »

² *Diário de S. Paulo*, 15/06/1872. « [...] como o meu espírito inclina-se a aprofundar tudo [...] quero ver se do bagaço posso ainda tirar algum suco. »

Mais le 18 juin une nouvelle réponse à Frantz apparaît dans le *Correio Paulistano* signé, elle aussi, *Soter*, qui accuse le premier d'avoir usurpé son pseudonyme. Encore une fois, en dépit du titre de « Théâtre national », le seul but de la lettre semble être de prouver « la complète ignorance [du critique du *Diário*] sur la matière qu'il s'est proposée de traiter³. » L'auteur consacre deux petites lignes pour expliquer les raisons de la décadence du théâtre national : « le manque de critique, le mépris du gouvernement, et aucun caprice des impresarios et des comédiens⁴. » Tout le reste du texte est voué à attaquer le *Soter* du *Diário* et montrer les erreurs de celui-ci aussi bien en ce qui concerne son interprétation de la lettre de *Frantz* que sur ses connaissances en matière d'art dramatique.

Enfin, deux autres correspondances apparaissent au *Correio Paulistano* le 19, une signée *Panthéon* et l'autre *Logrin*. Le 23 juin, un certain *Barretos Bastos* publie une nouvelle lettre dans le *Correio*, cette fois pour attaquer tous les autres participants du débat pour avoir laissé la discussion tomber, à ce qui répond *Frantz* le 3 juillet par une dernière missive. Tous des articles – qui peuvent être consultés ci-dessous – sur lesquels nous ne nous attardons pas puisque leur contenu en soi n'a aucun intérêt pour notre discussion, sont intitulés « théâtre national », mais aucun ne parle effectivement de la situation du théâtre brésilien. Au contraire, presque tous se résument à des attaques réciproques et démonstrations d'érudition par des citations en latin que les adversaires ne perdent pas l'opportunité de corriger, discussions sur la nomenclature des « écoles » dramatiques et de l'affirmation de correspondances et de parallèles assez farfelus entre *Os Mártires da Germânia* et le théâtre grec, romain et Shakespeare.

En effet, dans la discussion l'objet « théâtre national » semble perdre toute importance et ce qui compte vraiment est la discussion en soi, la dispute qui voit le jour à partir de la question. En effet, le *Soter* du *Correio Paulistano* accuse celui du *Diário de São Paulo* de vouloir corriger *Frantz* uniquement pour démontrer son érudition : « naturellement il a voulu que tu te trompes pour, en te corrigeant, avoir l'occasion d'insérer ses connaissances de *rhétorique* et de *poétique*⁵. » Et, en fait, l'opposant lui-même assume en quelque mesure son but. Reprenons la métaphore de la bagasse utilisée pour qualifier la lettre de *Frantz*. Nous avons vu que le premier *Soter* se demandait s'il pouvait tirer quelque suc de cette *bagaceira*. En effet, à la fin de son texte, il revient sur cette métaphore pour se féliciter de tout le « suc » qu'il a tiré. C'est-à-dire, plus important que répondre à la question posée par *Frantz* – ce qu'il

³ *Correio Paulistano*, 18/06/1872. « [...] completa ignorância acerca da matéria que se propôs tratar. »

⁴ Ibid. « [...] a falta de crítica, o desprezo do governo, e nenhum capricho dos empresários e atores, eis as causas que contribuem para essa lastimosa decadência. »

⁵ Ibid. Italiques dans l'original. « [...] naturalmente, ele quis que tu errasses para, emendando-te, ter ocasião de encaixar os seus conhecimentos de *retórica e poética* [...] »

ne fait pas – est tout simplement trouver une raison pour parler et engager une discussion. Et cela semble être la volonté de *Frantz* lui-même – pour quelle autre raison il aurait publié une lettre publique à un ami en posant cette question ?

A cela s’ajoute le langage, d’où ressort parfois des éléments qui sont proches des termes typiquement utilisés dans les débats juridiques, comme les latinismes et l’expression « *com a devida vênia* » – et il est bien possible que les participants du débat ont une liaison avec l’Académie de Droit –, ou qui reviennent au monde de l’armée et du conflit belliqueux – lors de sa première intervention, le *Soter* du *Diário* appelle à la compréhension de *Frantz* pour attendre sa deuxième lettre avec l’affirmation que même « les belligérants les plus acharnés concèdent des trêves⁶. » Dans ce sens, quand *Barretos Bastos* reproche les participants d’avoir abandonné l’« arène journalistique », il fait appel à leur honneur quand il affirme qu’ils ont fui comme des « ignorantes mauviettes », ce qui donne lieu à des « graves conjectures sur l’intelligence et le savoir de si remarquables poètes⁷. »

Bref, il s’agit d’un cas extrême d’une discussion qui engage beaucoup plus les participants eux-mêmes que le théâtre national, qui devient alors un sujet secondaire, voire négligeable pour le débat, en dépit d’être la cause, ou le prétexte, qui l’a déclenché.

Correio Paulistano (13/06/1872)

Carta ao meu amigo Soter

(Teatro Nacional)

I

O teatro é e sempre foi o espelho onde se reflete a civilização de um povo.

Infelizmente para nós, se assim quiserem considerar o nosso, terão de fazer uma triste ideia do pobre Brasil. Assim, vê-se na própria corte, foco da civilização do Império, subirem à cena borrões tais, como *Pera de Satanás*, *Remorso vivo*, e *Flor de Maio*.

Conheces nada mais triste?

A decadência do teatro nacional devemos todos lamentar amargamente.

Onde estão as belas composições de um Alencar, Macedo, Pinheiro Guimarães e tantos outros escritores cujo alto merecimento não se pode contestar?

Jazem no abandono, enquanto que as irrisões dramáticas ocupam todos os palcos do país, pervertendo cada vez mais o gosto do público.

Não me dirás onde estão os belos ornamentos da nossa literatura?

⁶ *Diário de S. Paulo*, 15/06/1872. « Os beligerantes mais encarniçadas [*sic*] concedem tréguas. »

⁷ *Correio Paulistano*, 23/06/1872. « [...] graves conjecturas sobre a inteligencia e saber de tão conspícuos poetas. »

Despreza-se *História de uma moça rica, Mãe, Luxo e Vaidade, Punição, Remissão dos Pecados* e muitas outras glórias nacionais para apresentar-se *Milagres de N. S. de Nazareth e S. Sebastião defensor da Igreja*.

Isso é mais que revoltante; e no entretanto é a verdade; cruel, porém, de dizer-se.

Ultimamente o público de S. Paulo teve de assistir à representação de um desses dramalhões.

Mártires da Germânia!

Na minha opinião o verdadeiro mártir foi o público.

Vou-te fazer se que rapidamente a análise dessa *bagaceira* (com a devida vênia.)

Merecimento literário procurei-o a microscópio e nem assim pude encontrá-lo.

Há muito não via, francamente te declaro, coisa téao ruim como essa desgraçada produção. As poucas cenas que podem ser ouvidas desaparecem à vista de muitas outras nada menos do que insuportáveis. Engim criticar-se *Mártires da Germânia* é tarefa impossível, porque indubitavelmente esse drama esta abaixo da crítica.

Se o fosses assistir, e visses a figura da Fé com um candieiro na cabeça e s olhos coruscantes do Lúcifer, *risum teniates, amice?*

No entanto devo confessar-te que o Lúcifer produziu seu efeito. Bem como na Grécia por ocasião da representação daquela tragédia de *Ésquilo*, intitulada Euménides, as crianças morreram trânsidas de horror e as mulheres desmaiaram; assim também as belas paulistas perderam o sono, e assombradas julgavam ver em toda aprte o terrível Lúcifer.

Que efeito prodigioso, não achas caro Soter?

Forçoso me é, proém, dizer-te que a companhia esforçou-se por dar um bom desempenho, como que para compensar a extrema falta de mérito dessa composição.

Sobretudo a Rosina esteve soberba. Afra, a cortesã, nunca sonhou tão perfeita encarnação. Finalmente, quanto à música de que é ornado esse drama tem suas belezas; mas é pena que fosse tão mal executada.

Apesar, porém de todos os pesares os *Mátires da Germânia* já contam quatro enchentes.

Não me poderá tu explicar qual a razéao de tanto concorrência para tais representações? Talvez por ser drama sacro?

Não creio.

Entendo que em matéria religiosa devemos ser muito escrupulosos.

É mais admirável a imperfectibilidade em assuntos profanos do que nos sagrados; porque esses últimos devem sempre ser escritos de modo a inspirar o verdadeiro sentimento religioso, e jamais a provocar o escárnio.

Enfim seja qual for a razão que levou o nosso público a tais espetáculos, o que eu lastimo apenas é que em nossos teatros seja preferido um *Amor e o Diabo*, uma *Santa Cecília* à tão grande número de concepções de preconizado valor.

O teatro deve ser duplamente moralizador e instrutivo.

Alguma dessas monstruosidades dramáticas contém um só desses requisitos?

Então para que adotarmo-las, e adotarmo-las em detrimento de tantas obras grandiosas?

Já que os brasileiros desprezam suas criações, e isso pelo único fato de serem suas; deem-nos então as altas comédias de Scribe, os belos dramas de Mendes Leal e mesmo Castelo Branco, as poéticas produções da *Morgadinha de Val-flor*, as composições brilhantes do promeiente criador de *Fernanda*, finalmente algumas flores do singelo ramalhete de Octave Feuillet.

Naturalmente (como eu também à aprecias mais a escola antiga do que a moderna.

Penso quem um Hamlet vale mais que um Conde Paulo de Santo Rosa, Romeu mais do que André Roswein, e que o Cid é preferível à quanto conquistador de salas possa ser imaginado.

Quando, porém, na cena brasileira veremos as importantes tragédias de Corneille, Shakespeare e Racine?

E contudo João Caetano começou a dar-no-las! Mas hoje, em vez de seguirem as pegadas do genio brasileiro, vergonhosamente retroceem!

Qual a causa dessa decadência do nosso teatro?

Talvez me a saibas dizer.

Aguardo a tua resposta.

Adeus.

Teu amigo,

Frantz.

Diário de S. Paulo (15/06/1872)

Publicações pedidas

Teatro nacional

Carta ao diretor da empresa

Meu amigo,

Pelo *Correio* de hoje recebi uma carta do meu amigo *Frantz*, e como tenho medo desse alemão improvisado, é a ti que me dirijo, respondendo a essa *bagaceira* (com a devida vênica). Alguns tópicos dessa epístola me sugeriram as considerações que passo a fazer, porque o meu espírito inclina-se a aprofundar tudo; sei que muitos, lendo aquele escrito, aproveitarão a expressão corriqueira do autor e nem se derão ao trabalho de analisá-lo: é uma *bagaceira* disseram eles; quero ver se do bagaço posso ainda tirar algum suco.

O meu amigo *Frantz* começa lamentando a decadência do nosso teatro, que está bem longe de ser o “espelho onde se reflete a civilização de um povo.” A considerar assim, vamos em decadência, não há que ver.

Mas também a Inglaterra está decadente, a Alemanha está decaindo, a França, então!... essa não se fala; que ideia dá de si o país em que um empresário gasta um milhão para montar as *Pílulas do Diabo*?

Mas vou mais longe, vou à Grécia; no tempo em que se representavam as *Euménides* de Ésquilo, Atenas estava no século áureo da literatura; é o século de Péricles!

Pelo modo por que redigiu a sua frase, o meu amigo qualifica as *Euménides* (que nunca leu) como uma *bagaceira* (com a devida vênica, só comparável aos *Mártires da Germânia*. Vejo, portanto, que *Frantz* tem uma opinião sobre Ésquilo contrária à de todos os críticos *que o têm lido*; vejo que julga a arte grega no tempo de Tépis. *Frantz* esqueceu que o pensamento das *Euménides* é o pensamento que ditou – *A Mãe, Luxo e vaidade, Remissão dos pecados, as altas comédias de Scribe*, os dramas de *Shakespeare*, toda a literatura dramática enfim. O castigo do crime, a recompensa da virtude que são a base de todo o drama, tem a sua personificação na Mitologia Grega, na fábula das *Euménides*. Citando alguns dramas apontados por *Frantz*, muito de indústria suprimi a *História de uma moça rica*; não cita como exemplo um drama dessa natureza quem tem um pouco de gosto literário; não deve citá-lo quem quem escreveu estas duas proposições: “O teatro deve ser duplamente *moralizador* e instrutivo.”

Na citação que aludo, o escritor fala das *poéticas composições do autor da Morgafinha de Valflor*, nas composições do *criador* (grifo esta palavra) da Fernanda e no *singelo ramalhete* de Octave Feuillet.”

Chego agora ao ponto em que devo repetir ao meu amigo empresário a pergunta de Horácio, tão infelizmente reproduzi por *Frantz*: *risum teneatis amice* (é assim que se escreve)?

Frantz falou em escola antiga e moderna.

Distingamos. Na arte não há essa diferença entre a declamação e o drama conversado a ponto de formas duas escolas; *Frantz* aprecia mais o que chama *escola antiga*; não é isso assunto para lamentar-se; as associações dramáticas particulares declamam *Inés de Castro*, o *Ghigi*.. etc, etc. Isto é em relação à arte; em relação à literatura, não há duas, porém três escolas: a *antiga* ou *clássica*, cujos preceitos estão exarados nas *Artes poéticas* de Aristóteles e Horácio, a *média* ou *romântica*, que preside à literatura moderna, e a *nova* ou *realista* que é a do teatro moderníssimo.

As *Euménides* de Ésquilo pertencem à primeira; Shakespeare, Corneille e outros que *Frantz* diz serem da escola antiga, são os criadores da escola romântica. O escritor foi infeliz exibindo os seus conhecimentos literários.

Meu amigo, tanto suco tenho achado nessa *bagaceira* (com a devida vênia, que falta-me o tempo para dizer duas palavras sobre o *público mártir* do nosso *Frantz*, e dar-lhe razão da decadência do nosso teatro. Para pois aqui, sem ter conseguido chegar ao fim da resposta que me pede o escritor. E agora terminando, a ti, em paga do conselho que te prometo dar na próxima carta, a *Frantz* em prêmio da lição que lhe dei sobre escolar, a cada um, um pedido: a ti que prometas levar à cena o drama de Shakespeare que *Frantz* traduz atualmente (dizendo a este que me conceda mais 24 horas para acabar a resposta à *bagaceira* (com a devida vênia).

Tu não recusarás satisfazer-me; a carta que leste promete muito; *Frantz* também não recusará se entende o que o que escreveu não está abaixo da críticas.

Os beligerantes mais encarniçadas [*sic*] concedem tréguas; quanto mais nós, pacíficos contendores!...

Adeus, até muito breve.

S. Paulo, 13 de Junho de 1872.

Soter.

Correio Paulistano (18/06/1872)

Seção particular

Carta ao meu amigo *Frantz*

(Teatro nacional)

II

Amigo,

Realmente surpreendeu-me uma carta publicada no dia 15 do corrente no *Diario de S. Paulo*, a qual trazia como assinatura o meu *pseudônimo*

É força confessar-te que a aparição de um tal *Soter* não me honra muito. Os conhecimentos literários por ele expendidos nesse *monumentos* são dignos de um *Martins Guimarães*.

Não te lembras daquele trecho em que ele sustenta que o *pensamento das Eumênides é o pensamento que ditou a Mãe, Luxo e vaidade, os dramas de Shakespeare, toda literatura dramática enfim?* O nosso *erudito* desconhece, pois o gênio criador de Shakespeare, (com certeza nunca o leu) a originalidade, principal virtude do imortal poeta inglês. Quem nos diz que o célebre trágico foi beber nas Eumênides, com certeza dirá também que os *cães são filhos dos tigres*.

Mas o *crítico* não para aí, chega a fazer das *Eumênides* base da literatura dramática, porquanto todos nos sabemos que existem composições de mérito indubitavelmente maior, confeccionadas nos mesmos tempos.

Sabemos que da trinda grega, *Sófocles, Eurípedes e Ésquilo*, este último inferior. *Mme. De Staël* julga ser isso devido a ter *Ésquilo* presenciado tão somente a prosperidade de Atenas, enquanto que os outros dois também foram testemunhas de seus revezes; e a desgraça, segundo a opinião da mesma escritora é mais propícia à inteligência do que a própria ventura.

Ora quem tem *Sófocles* e *Eurípedes* é claro que não poderá preferir *Ésquilo*. Diz mais abaixo o *intruso Soter*: “O castigo do crime, a recompensa da virtude, que são a base de todo o drama tem a sua personificação na *Mitologia grega*, na fábula das *Eumênides*”. O que querará ele dizer com isso? Certamente que a fábula das *Eumênides* constitui a *Mitologia grega*. Não me admira, porquanto quem dá a tragédia *Eumênides* como base da literatura dramática, pode também dizer que a fábula das *Eumênides* é a mesma *mitologia*.

Os absurdos que se deduzem das proposições que avançou o nosso crítico, exuberantemente provam a sua completa ignorância acerca da matéria que se propôs tratar (impensadamente sem dúvida).

Bem curioso também é o pedaço, em que ele diz que tu, meu *Frantz*, qualificas as *Eumênides* como *bagaceira*, só comparável aos *Mátires da Germânia!*

Como ele é tacanho de inteligência!

Tu escreveste na tua carta o seguinte:

“No entanto devo confessar-te que o Lúçifer produziu o seu efeito. Bem como na Grécia por ocasião da representação daquela tragédia de *Ésquilo* intitulada *Eumênides* as crianças morreram tranzidas de horror e as mulheres desmaiaram, assim também as belas paulistas perderam o sono, e assombradas julgavam em todo ver ver o terrível Lúçifer”.

Por ventura destas palavras poder-se-á concluir que tu comparaste as *Eumênides* aos *Mártires da Germânia*? Só os pobres de espírito tem direito para tanto.

Soter termina a sua carta querendo dar-te uma lição.

Pretensão vã! Não saberá ele que vulgarmente se diz que as produções ou são da escola *antiga* ou da escola *moderna*?

Não saberá também (duvido) que essa divisão é muito comum entre os artistas?

A escola *antiga* compreende a *tragédia* e o *drama declamado*; e a escola *moderna* o drama de salão propriamente dito; o drama onde predomina a luva de pelica e a botina de verniz. Essa divisão do vulgo tem sua razão de ser; porquanto as obras da escola *clássica*, não aparecendo nos palcos da moderna idade, nem jamais podendo aparecer fica o teatro reduzido tão somente às produções da escola *romântica* e da *realista*.

Assim pois a escola *romântica* é que tu, meu Frantz, chama (com o vulgo) a escola *antiga* e a escola *realista*, chamas *moderna*; não compreendendo nessa divisão a escola *clássica*, porque ela não pode aparecer nos teatros dos nossos tempos, porque ela é apenas uma relíquia sagrada dos brumosos tempos da antiguidade.

Não é assim, meu Frantz?

E o *intruso Soter* atreveu-se a dizer que tu erraste!...

Não posso entretanto admitir, que ele não conheça essa divisão, a mais vulgar dentre todas; naturalmente ele quis que tu errasses para, emendando-te, ter ocasião de encaixar os seus conhecimentos de *retórica* e *poética*, se bem que que por demais superficiais.

Deixando agora a epístola do *intruso Soter*, da qual tanto me tenho ocupado (coisa que ele não merece absolutamente), passo a responder concisamente a carta que me fizeste a honra de dirigir.

Que o teatro é o espelho onde se reflete a civilização de um povo, é proposição que não pode padecer de dúvida.

Aquele povo que concorre entusiasticamente à execução de monumento de arte é inquestionavelmente mais do que superior àquele que sabe tão somente apreciar *mágicas* e *patacoadas*.

É fora de dúvida, que o nosso teatro vai em decadência.

Tu me perguntas qual a razão?

No meu entender, a falta de crítica, o desprezo do governo, e nenhum capricho dos empresários e atores, eis as causas que contribuem para essa lastimosa decadência.

Em breve tereide voltar à imprensa agim de comprovar as asserções que acabo de inserir na presente carta; falo-ei logo que me permitirem os inúmeros afazeres de que me acho sobrecarregado.

Adeus, até breve.

Teu do coração

SOTER

P.S. – Esquecia-me de dizer-te que uma expressão empregada na tua carta, foi interpretada de modo indevido.

Quando tu dizer que “Afra a cortesã, nunca sonhou tão perfeita encarnação”, dizem os espíritos perversos que tu insultastes a digna atriz Rosina.

Eu conhecendo o verdadeiro sentido em que empregaste aquele palavra (*incarnação*) tenho desvanecido as afrontos que por aí se fazem à tua boa educação, tenho finalmente explicado que tu querias apenas dizer que a atriz compenetrou-se otimamente do seu papel, deu-lhe uma interpretação verdadeira.

Diario de S. Paulo (19/07/1872)

Publicações pedidas

Teatro nacional

2ª carta ao diretor da empresa

Meu amigo.

Tomo novamente a palmatória e subo à cadeira do pedagogo para acabar a lição que principiada a dar no nosso *Frantz*, e sem exórdio entre em matéria.

Principio pelo *público mártir*. Essa expressão foi tão feliz quanto a *bagaceir* (com a devida vênia); foi uma arma que *Frantz* apresentou e com que se feriu. O ardor da luta é muitas vezes fatal; Cambises feriu-se com a própria espada. *Frantz* foi o Cambises desta *bagaceira* (com a devida vênia. *Público mártir!*... mártir, sim porque leu a sua carta!... Mártir, porque em busca da literatura, que prometia a pomposa carta, só achou a *bagaceira* (coma devida vênia). Mártir da empresa não foi o público que coroou seus esforços com quatro enchentes, não: a pira foi o *Correio*, o *algoz* foi o escritor.

Talvez tenha ocasião de insistir sobre este ponto, e por isso passo adiante. *Frantz* não compreendeu porque é que a Fé leva um *candieiro* na cabeça, nem porque Lúcifer tem os olhos coruscantes. Eu lh’o explico. Sob a capa do alemão eu julgo entrever um mancebo gentil, de olhos vivos, *pince-nez*, buço loiro, cabelo frisado, literato da *escola antiga*, poeta talvez; *Frantz* deve ser assim; pelo menos apresenta-se como literato.

Um literato não pode ignorar que o simbolismo, que domina nas artes e estende sua influência sobre as ciências, representa a Fé como a chama na inteligência, e o povo, que os Jeremias da literatura chamam ignorante, mas que tem mais erudição do que os maiores sábios, localiza a inteligência na cabeça.

Poderia citar, para dar-lhe uma lição sobre a simbólica [*sic*] nas artes, os belíssimos trabalhos de Vico, Hegel e Chassan, mas... Viceo não está na moda, Vico é *bagaceira* (com a devida vênia).

Não compreende *frantz* os olhos coruscantes de Lúcifer; há de aprender com alguma severidade.

Sou o primeiro a achar que *Frantz* tem razão; Lúcifer representa a sedução, e esta deve ser bela para atrair. Entretanto as lendas populares não admitem que o pecado seja apresentado sob uma forma agradável, visto que seu fundo é corrupção. Michelet cita a lenda do Diabo-Vênus na Idade Média, é assim que deve ser, é assim que o quer o escritor. Lúcifer devia apresentar-se em cena sob a figura de um elegante mancebo de vivos olhos, *pince nez*, cabelos frisados, buço loiro e flor ao peito sob a figura de um *dândi*, de *Frantz* talvez. Ainda é tempo; se este se apresentar, aconselho ao ator encarregado do papel de *Lusbel*, na peça que tem de *martirizar* hoje o público, que aproveite o característico.

E foi neste ponto que *Frantz* perguntou-me: *risum teneatis, amice*« (Escapou-me a citação; não a reproduzi com o fim de recordar os dois erros de cópia em uma só palavra.)

Julgo ter mostrado que *Frantz* escorregou redondamente em cada uma de suas censuras; escorregou também no único elogio que fez. Diz que “*Afra* a cortesã nunca sonhou a encarnação” que teve nessa ocasião: uma parte do público, lendo a *bagaceira* (com a devida vênia), julgou que esse elogio era um bálsamo para o seu *martírio*; egano... *Frantz* não sabe nem tecer uma coroa para uma artista inteligente e que a merece. “*Afra*, a cortesã nunca sonhou tão perfeita encarnação.” Ou *Frantz* dá existência real de *Afra*, ele que nem o simbolismo admite para a Fé e o Lúcifer, ou *Frantz* julga que o ideal do autor pode ser traduzido e até excedido. É mais uma opinião singular do escritor algoz do público!

Vês, meu amigo, que a *bagaceira* (com a devida vênia) tem dado suco. *Frantz* procurou a *microscópio* o merecimento literário da peça, e nem estilo lhe achou.

Não me enganei, portanto, quando disse que *Frantz* é um mancebo de *pince nez*; é míope! Não viu que sob aqueles quadros vivos, mutações, visualidades, se ocultava um pensamento profundo; que o luxo com que foi montada a peça não tinha por fim esconder a falta de estilo; nada viu porque é míope.

Não vou adiante, meu amigo, não quero mais tritura (peço vênica desde já) a *bagaceira* de *Frantz*.

... *Frantz, quae te demantia cepit!*

Depois desta citação mais feliz do que o *risum teneatis*, vou dar o conselho que prometi. Todas as vezes que um repertório bem escolhido, como: *Morgadinha*, *Difamadores*, *Fiammina* e *Livro Negro* não conseguirem levar o público *mártir* ao teatro, leva os *Milagres de Santo Antônio*, a *Princesa Flor de Maio* e outros dramas da mesma natureza; ao menos corrigirás o mau gosto público, alimentando-o; é o princípio da comédia: mostra o mal para que o evitem. E depois... que falem os literatos improvisados, é o triunfo que te desejo o teu amigo.

Soter.

S Paulo, 15 de junho de 1872.

P. S. – Não tendo sido até hoje publicada a minha segunda carta, peço ao sr. redator licença para acrescentar este *post scriptum*.

Li hoje no *Correio* uma carta assinada por um *Pseudo Soter*, a quem devo pedir licença para ser tacanho de inteligência.

Não foi, certamente, para *gênios* desses que eu escrevi; o público assim deve ter entendido. Não descerei nunca a responder a quem escreve *tu errastes* e outras quejandas a que chama – 2ª – à 1ª carta que escreve, a quem... a quem... (sinais maçônicos do *Recreio Paulistano*). Chamo a atenção do público apra essa peça, e talvez que um riso de despeito lhe crispe os lábios quando eu levantar a viseira e arrancar a máscara do meu caricato homônimo, vendo que é o *Pseudo-Soter* que me chama *ignorante* e que se diz *inteligente*. Inteligência! quem a perdeu?

A carta hoje publicada veio indicar-me que é impossível a dicussão literária com o meu antagonista, que consente que o defenda um *pigmeu* desses!

Talvez amanhã mesmo tenha de levantar a viseira, pora char *Frantz* indigno de resposta; até lá veremos. Quanto ao *Pseudo-Soter*, só lhe direi uma palavra.

Saiu a campo para combater-me; fique no *campo*, que não é essa o lugar do verdadeiro

Soter

S. Paulo, 18 de Junho de 1872.

Correio Paulistano (19/06/1872)

Seção particular

Teatro nacional

Amigo Soter,

Li hoje tua carta inserta no *Diário de S. Paulo*, palavra de honra, desconheci-te, já pela pouca delicadeza da frase, já pelas ideias *sui generis* (*será assim que se escreveu?*) que apresentaste.

Na verdade o S. José tem um Soter bem diferente do que salvou o mundo! Este era todo paz e doçura, o do S. José é todo guerra, todo fel.

Permite, Soter, que eu, *cujo espírito não se inclina a aprofundar tudo*, mas que pela simples leitura da tua carta depreendi ser ela de um *borrador*, permite que faça obre ela algumas considerações.

Logo no princípio de tua carta dizes: “sei que muitos aproveitaram a expressão corriqueira do autor”, e mais abaixo escreves: *é uma bagaceira* disseram eles, ora se é bagaceira que proveito puderam *muitos* tirar dela.

A leitura desse tópico sugeriu-me o seguinte silogismo; quem aproveita bagaços é Soter; ora, muitos aproveitam bagaço, logo meitos são Soteres.

Recusei *in fimine* (*será assim que se escreve?*) tal conclusão porque não sou pessimista, Soter não tem semelhantes, é único em sua espécie, *querem que ele seja ssim*.

Da tua epístola, Soter, depreendi que não considerar o teatro como “*espelho onde se reflete a civilização de um povo*” a razão de asism pensares é o estares acostumado a ver o palco de *ordem superior*.

Ia-me esquecendo de fazer-te uma pergunta, onde está o suco que extraíste da carta de Frantz?

Aprendi que o suco da cana saia da cana, que o suco da rosa cheira a rosa, enfim que o suco seguia a natureza do corpo de onde emanava, em vista de tal princípio julguei que o suco de uma censura fosse uma censura. Mas enganei-me, o grande, incomensurável Soter não pensa assim. Outro ofício, meu amigo, para *sugador* não serves.

Mas ponhamos de parte essas insignificâncias, e tratemos das tuas lições de literatura (*é com um dois tt que se escreveu a segunda sílaba desta palavra?*)

Com que fala ex-cátedra (com a devida vênua) dizes: que as Eumênides são a fonte da literatura dramática.

Ora, Soter, pelo amor de Deus; se tens medo do *Lúcifer dos Mártires* não digas isso:

1º Porque se todas as produções vem das “Eumênides” para que a divisão da literatura em clássica, romântica e realista?

2º Porque se a literatura dramática realista tem um modelo na antiguidade não te parece que este seja antes Eurípedes que Ésquilo, porque como diz Barthélemy (não te pergunto se é assim que se escreve por iso não ser latim). Eurípedes pintou os homens tais quais são, e Ésquilo como eles nunca puderam ser?

3º Os Mártires da Germânia, Graças de Deus, Santo Antônio, S. Franisco, Santa Paula, digo, Santa Cecília terão o pensamento das Eumênides?

Para o bom senso a resposta é fácil. Dentre os escritores modernos só Soter é inspirado por *Eumênides*.

Procurando as fontes de onde Shakspeare (escreves assim ou escreves Shakespeare ou Shakespere?) teve assunto para suas composições encontrei que todas eram nacionais inglesas, exceto a Comedy of erros que imitou das Mnechmas e do Anfitrião; Timos of Athens, Julius Cesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus que foram tirados das Vidas de Plutarco; ainda mais procurei as fontes onde haviam bebido Marlow e Lily, Beaumont etc. nem sombra de Eumênides.

Li o julgamento que de Corneille faz Racine; consultei os escritores que tratam dos trágicos franceses... qual Eumênides.

Assim, Soter, não te metas mais onde não és chamado, retira-te da imprensa e na solidão esboça um quadro que te immortalize, vê se deixas o invólucros de *borrador*.

Adeus.

P. S. Muda de pseudônimo (palavra derivada do grego) porque já estás conhecido.

LOGRIN.

Correio Paulistano (19/06/1872)

Seção particular

Illm. Sr. Frantz & Soter

De onde, de onde veem; e para onde vão?... a que dramas assistiram nesses grandes teatros das capitais, para virem falar em público, em escolas dramáticas; antigas e modernas?...

Onde, em que salões palacianos; cruzados pelos ciúmes zelos e divergências estiveram, para se apresentarem gentis homens, de penez [sic], bengala e luxa, discorrendo sobre as grandes teias, assisto cahicas [sic] forjadas entre os enredos

De onde veem, e para onde vão; onde se acharam no grande bater, entre os distintos grupos da resposta pronta, a interpretação fácil, a compreensão rápida, e a dialogar fácil e natural com o vislumbre da centelha luminosa da inteligência?...

Onde, para aqui depreenderem, a surpresa ao cortar do pensamento a inflexão desmentindo na expressão, o funda da inteligência em sentido contrário.

Nada, vv. ss. Saídos dos bastidores à cena popular, com suas representações; não interpretaram bem os seus papéis, porque não estavam ao seu alcance, o medir o jogo da cena, com a brilhante compostura da inteligência do saber dramático.

Como o pajem do coturno e canhão agalado, interpretando-no senso comum – a sua altura da figura da mda, dando o seu recado compreenderam só ter agradado nas saídas e entradas de cena.

É lendo-se, estudando a prescrutar com agudeza do pensamento, os grandes lances dramáticos dos escritores que se pode falar sobre o teatro.

É compreendendo a construção substancial de suas figuras literárias, que se escuta a agudeza do engenho dialogando.

Mas, não!... fala-se do teatro como tivesse-se assistido às representações das grandes composições de aparato, dos escritores de nome.

Analisar o teatro não é analisar um romance, dizendo-se: gosto disso, e não acho bom aquilo – não, há dramas em que o seu maior merecimento encerra-e nas notas aparte de seus escritores indicando como os personagens das penas entram em cena como se colocam e jogam surpreendendo-se em reciprocidade, a gala da beleza do drama está na interpretação do ator para o autor, percebendo-lhe na execução da prática aquilo que se escreveu.

Todo o drama: seja antigo ou seja moderno, contém perante a expressão de suas linhas essas belezas de ação que lhe dão realce.

Mas não, vêm vv. ss. entrar na análise de dramas *gregos* quando não têm ao menos conhecimento de *romanos* – quando dizem – o sr. Frantz, *risum teneatis amice?* E o sr. Soter, querendo emendar com pretensões a pedagogo: – *risum teneatis amice?*... o segundo não foi mais feliz do que o primeiro e o mesmo merece palmatoadas como o discípulo – *amice*, – singular; e *teneatis* – plural – que concordância!... ou se diga: *risum teneas amice?*... ou entáo: *risum tineatis amici*, como disse o grande e sapientíssimo poeta latina de que vv. ss. ignoram a leitura de suas composições poéticas de arte que ignoram e tudo isto porque ignoram a raiz do idioma épico de Virgílio, e a eloquente oratória de Cícero!...

Porém passemos adiante, e vamos aos “Mártires da Germânia” mártires são os leitores de suas produções (com a devida vênia.)

Frantz: não apoio os “Mártires da Germânia”, porque são representações fanáticas *bagaceirosas!*...

Soter: não senhor, essas representações são muito boas para escola popular fazendo compreender aos espectadores [*sic*] a verdade de suas crenças desde o renascimento do cristiniano. Ora bolas!... nem um nem outro tem razão. Sr. Frantz, v. s. frio alemão não pode compreender a sublimidade de legendas cristãs, porém não admira ter considerado *bagaceira* os “Mártires da Germânia”.

Sr. Soter. O seu exemplo não prova nada.

“Luceno das *pílulas do diabo*, não provam o seu merecimento literário, o que tem o *outro*, com as calças!... Assim também os “Mártires da Germânia”.

Ficamos aqui e deixem-se de provocar a pessoas que por seus conhecimentos ilustração e sabedoria desprezam aqueles cujas censuras na frase de Cícero – Não podem chegar a altura de seu desdém – do Capitólio à rocha Tarpeia medeia só um passo, fico... no

Pantheon

Diário de S. Paulo (19/06/1872)

Publicações pedidas

Teatro nacional

3ª carta ao diretor da empresa

Meu amigo.

Gostei da lição que deste aos literatos improvisador anunciado o *Tropeiro de Paris*, e não tendo casa; a lição será completa se os *Mártires* levarem amanhã o *público mártir* ao teatro.

Hoje apareceram mais dois, um *Locrin* [*sic*] e um Martins Guimarães... *arcades ambo!* Estamos vingados.

A *Locrin* não desço a responder: ocupado com a maçonaria do *Recreio Paulistano*, nem tempo lhe resta para limar as suas frases. Citarei aquelas em que diz – *tu extraíste, por isto não ser latim*, aquele em que cita as peças de Shakespeare... todo o artigo, finalmente. *Locrin* também é *míope*; mas um míope pretencioso. Quer falar naquilo que não entende e dá corpo e inteligência aos *Mártires*, *Graças a Deus*, *S. Antônio*, etc. Para que não digam que interpreto mal, apelo para o §3º do silogismo, arrazoado ou coisa que o valha.

Esses dramas têm pensamento, têm inteligências; têm a inteligência que falta a *Locrin*. Mas o pretencioso não para aqui: quis mostrar-se helenista e escreveu *pseudonimo* (não é assim que se escreveu; é assim – *pseudonymo*). Já vê que devo deixar o *Locrin* no *campo* com o *Pseudo-Soter*; é esse o seu *Pantheon*. Agora vou dizer ao público alguma coisa sobre Shakespeare ou *Shakspeare* (ele se assinava tão mal que nunca se pôde saber ao certo qual a

ortografia desse nome). Diz o célebre crítico d'Israeli: “Malone, o *Minutius Felix* da crítica, fez o cálculo seguinte: 6.500 versos de Shakespeare, apenas 1.900 são próprios. Das peças que são tidas por originais, *Falstaff* é cópia de um velho drama *Sir John Oldcastle*. *Winter's tale* do *Dorastus* de Greene, *As You Like It* da *Rosalinda* de Lodge, *Henrique IV* do *Rei João*, *Measure for measure* de uma novela de Cínthio.” Farmer e Steeven foram mais longe, e o próprio Shakespeare, publicando *Vênus e Adonis*, disse ser a sua primeira composição.

Locrin estude português, entende o que escrevi sobre Eumênides, e depois talvez lhe dê licença apra escrever-me; por ora não, fique no *campo* e não se esqueça de pedir inspiração a Martins Guimarães, que se presta a acompanhá como já fez a *Frantz*.

Meu amigo, no momento em que ia acabar esta, soube com certeza quais são os meus contendores! E eu gastando palha com essa gente!

Chamo à luta *Zé Pontapé*, *Aristarchus* e *Theobaldo* para dar uma lição a esses dançarinos, e aguardo o rumo que toma a questão.

Adeus.

Soter

S. Paulo, 19 de Junho de 1872

Correio Paulistano (23/06/1872)

Publicações pedidas

Teatro nacional

Carta a Frantz, Soter, Logrim etc.etc.

Que é feito de vv. ss. ? Que poderoso motivo os ativo para fora da arena jornalística onde tão brilhantemente estreadam os vigorosos talentos que os distinguem ?

Pois é lá boniot agitar-se uma questão, questão importantíssima, qua seja o saber-se do estado atual do nosso teatro, e logo às primeiras palavras, quando o espírito público começa a tomar vivo interesse pela luminosa discussão, calarem todos os bico e deitarem a fugir como uns ignorantes poltrões?

Sinceramente doe-me na alma o inquilificável procedimento de vv. ss. porque dá ela causa a que se façam graves conjecturas sobre a inteligência e saber de tão conspícuos poetas.

Quem com iso folga, é o Martins Guimarães que pendura aos lábios aquele maquiavélico sorriso e puxando meigamente as guidas do expressivo bigode julga-se mais uma vez vitorioso nesta magnas pugnas literáias.

E tem razão o fulgurante Martins, porque como vv. ss. bem o terão imaginado é ele o Panthéon daquele bem elaborado artigo, que aos olhos dos homens sisudos foi a formidável férula em que arderam as unhas de vv. ss.

Se fosse somente o Martins a rir-se, pouco era, porque afinal de contas não desar rir-se dos discípulos o *Sacerdus magnus* (com a devida vênia) da literatura militante.

Mas ri-se o público também, o que é pior.

E sabem vv. ss. o que à sombra destas homéricas gargalhadas vão propalando os espíritos mal-intencionados?

Que o que pôs em fuga as pessoas de vv. ss. foi a ameaça formal que lhes fizeram de pôr em farrapos os seus *elegantes* vultinhos.

Ah! caluniadores!

Pelo amor de Deus, srs. poetas venham pôr termo a estes desagradáveis mexericos, dizendo em seu bom estilo e cerrada argumentação se de fato o teatro nacional descarrilhou dos bons modelos para o depravado falseamento das sensaboranas composições de insultos dramaturgos.

E no mais desejo-lhes saúde. (Com a devida vênia)

BARRETOS BASTOS

Correio Paulistano (03/07/1872)

Publicações pedidas

Ao público

Tendo sido censura por haver abandonado uma discussão travada nesta capital sobre o *Teatro Nacional*, declaro solenemente que jamais nela me envolvi; dirigi sim pelo *Correio Paulistano* uma carta ao meu amigo *Soter* pedindo-lhe que me explicasse a razão da *decadência do Theatro Nacional*.

Surgiu por essa ocasião uma *intruso Soter*, o que dirigiu também pela *Diário de S. Paulo* uma carta ao diretor da Empresa pretendendo ridiculizar a que eu houvera escrito

Nunca dei nem darei importância a *monumentos tais*, mormente quando sei a razão porque o seu autor foi impelido para (posto que não sendo chamado) intervir na nossa questão.

Soter porém, ao responder a minha carta, de passagem refutou (sem ser preciso) os argumentos que contra mim empregara o *intruso* na sua monumental epístola.

Tendo nessa mesma carta me respondido *Soter* de um modo satisfatório, vê-se pois que nada mais me resta escrever.

Quanto ao *erudito intruso* tenho a honra de advertir-lhe que se alguma vez pensou que merecia uma resposta, despursua-se disso.

Não dou-lhe as honras de uma resposta nem tão pouco *Soter*, de quem se ocupou num *post-scriptum* de um dos seus *colossos*, porque mesmo quando não fosse *indigna bagaceira*, sabemos ambos, e perfeitamente, qual a razão porque o nosso *intruso* tão encarniçadamente defende a Empresa do S. José. Essa razão nos repugna patentear.

Tão somente *Locrin* teve a descomedida coragem de positivamente lhe dirigir uma carta, carta essa, que apesar de escrita de modo a ser por ele compreendida, contudo foi dar importância ao que realmente não merecia.

Sempre ouvi dizer: *que não se atiram pérolas a porcos*.

O *intruso literato* foi demasiadamente pretencioso se alguma vez aguardou resposta minha ou de *Soter*.

Em fazendo a presente declaração espero ter desenganado ao *borrador Soter* e ao mesmo tempo prevenido o público contra a acusação de fuga que me pode ser irrogada.

Tenho bastante coragem e dignidade para jamais recuar ante qualquer questão, que or ventura haja provocado; o caso presente é muito distinto

Soter intrometeu-se onde nunca foi chamado e além disso não merece que dele me ocupe.

Deixo-o pois no campo (frase do *intruso Soter*), porque nunca tive pretensões a *pião*.

Frantz.

**Annexe 13 – Membres fondateurs de l'Académie brésilienne de lettres
selon tendance politique**

Fauteuil	Nom	Région	Etat	Ville	Tendance
1	Luis Murat	Sudeste	Rio de Janeiro	Itaguaí	Républicain
2	Coelho Neto	Nordeste	Maranhão	São Luis	Républicain
3	Filinto de Almeida	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
4	Aluisio Azevedo	Nordeste	Maranhão	São Luis	Républicain
5	Raimundo Correia	Nordeste	Maranhão	São Luis	Républicain
6	Teixeira de Melo	Sudeste	Rio de Janeiro	Campos de Goytacazes	?
7	Valentim Magalhães	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
8	Alberto de Oliveira	Sudeste	Rio de Janeiro	Saquarema	Républicain
9	Carlos Magalhães de Azeredo	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
10	Ruy Barbosa	Nordeste	Bahia	Salvador	Républicain
11	Lucio de Mendonça	Sudeste	Rio de Janeiro	Piraí	Républicain
12	Urbano Duarte	Nordeste	Bahia	Lençóis	Républicain
13	Visconde de Taunay	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Monarchiste
14	Clóvis Beviláqua	Nordeste	Ceará	Viçosa	Républicain
15	Olavo Bilac	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
16	Araripe Junior	Nordeste	Ceará	Fortaleza	Républicain
17	Silvio Romero	Nordeste	Sergipe	Lagarto	Républicain
18	José Verissimo	Norte	Pará	Óbidos	Républicain
19	Alcindo Guanabara	Sudeste	Rio de Janeiro	Magé	Républicain
20	Salvador de Mendonça	Sudeste	Rio de Janeiro	Itaboraí	Républicain
21	José do Patrocinio	Sudeste	Rio de Janeiro	Campos de Goytacazes	Monarchiste
22	Medeiros de Albuquerque	Nordeste	Pernambuco	Recife	Républicain
23	Machado de Assis	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	?
24	Garcia Redondo	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
25	Franklin Doria	Nordeste	Bahia	Ilha dos Frades	Monarchiste
26	Guimarães Passos	Nordeste	Alagoas	Maceió	Républicain
27	Joaquim Nabuco	Nordeste	Recife	Pernambuco	Monarchiste

28	Inglês de Sousa	Nordeste	Pará	Óbidos	?
29	Artur Azevedo	Nordeste	Maranhão	São Luis	Républicain
30	Pedro Rabelo	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
31	Guimarães Junior	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Républicain
32	Carlos de Laet	Sudeste	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Monarchiste
33	Domício da Gama	Sudeste	Rio de Janeiro	Maricá	Républicain
34	Pereira da Silva	Sudeste	Rio de Janeiro	Iguaçu	Monarchiste
35	Rodrigo Otávio	Sudeste	São Paulo	Campinas	Républicain
36	Afonso Celso	Sudeste	Minas Gerais	Ouro Preto	Monarchiste
37	Silva Ramos	Nordeste	Pernambuco	Recife	?
38	Graça Aranha	Nordeste	Maranhão	São Luis	Républicain
39	Oliveira Lima	Nordeste	Pernambuco	Recife	Monarchiste
40	Eduardo Prado	Sudeste	São Paulo	São Paulo	Monarchiste

Annexe 14 – Inauguration du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro (discours d’Olavo Bilac)

Transportai-vos comigo a uma remota civilização, a um encantado ponto da terra que ainda hoje conserva o seu encanto, o seu céu azul, as suas árvores sagradas em cujo cerne ainda se percebe a queixa abafada das hamadríades, as suas montanhas ainda ressoantes do esquivo passo das oréades, os seus vales em cujo seios fresco ainda perpassa a ronda leve das napéias, e os seus campos e cidade onde os templos mutilados ainda estremecem e palpitam como guardando a vida imortal dos deuses que os habitaram. Transportai-vos comigo à Hélade luminosa, ao seu coração, a essa Atenas sacrossanta, diante de cuja Acrópole os lábios de Renans murmuraram a mais bela prece, que já brotou, num surto de enlevo artística, da alma e da boca de um homem civilizado...

Expira o século de Péricles, – e a democracia ateniense esplende em plena pureza, antes dos exageros e dos abusos que a vão arrastar aos desastres da guerra do Peloponeso. Eis-nos em Atenas, e eis repleto o velho teatro de Dionísio, já transformado e aperfeiçoado pelos arquitetos do grande século, mas conservando a simplicidade majestosa da instalação primitiva, as arquibancadas ao ar livre, os grandes telhados na rocha viva da Acrópole à sombra do Partenon, os bacos de mármore destinados aos arcontes, aos estrategistas, aos embaixadores, aos benfeitores do Estado e aos coregos, e, entre a orquestra e a cena, a ara, junto à qual, antes do espetáculo, era entoado em verso trochéus o hino em louvor do filho de Júpiter e Sêmele. Vinte mil ateniense encham o imenso âmbito. Do alto dos gradins o povo abrange com a vista um panorama fúlgido: o Eleuses e o Himeto, o jardim da academia, os ginásios, o templo de Afrodite, o porto do Pireu, e o mar largo arfando ao peso das triremes vencedoras de Salamina. Ao sol faiscante, indo e vindo na vasta cena, atores e coreutas vão interpretar uma das obras primas do teatro grego, o “Prometeu acorrentado”, de Ésquilo, ou o “Édipo em Colona”, de Sófocles, ou a “Ifigênia em Taurida”, de Eurípides. Um arauto proclama o nome do poeta. Mas antes que o coro apareça para entoar o párodo inicial, um ator, o mais humilde de todos, o tritagonista encarregado dos papéis acessórios, vem à boca da cena explicar o entrecho da peça. É o prólogo. E dos seus lábios não saem apenas em resumo singelo as lendas ou os fatos que atores e coreutas vão desenvolver; o prólogo celebra também, no liminar do espetáculo, a glória dos deuses e da pátria, as guerras que dividiram os homens ou que os reuniram em revolta contra a tirania do Destino, e a grandeza da cidade, e os seus sofrimentos e as suas vitórias...

Não é outro hoje o meu papel, senhoras e senhores, nesta cerimônia da inauguração do teatro Municipal do Rio de Janeiro. Sou o prólogo desta grande festa da civilização brasileira. E não venho dizer-vos, como documento e glória da nossa arte, a prosa admirável de Coelho Neto e a música magnífica de Carlos Gomes, de Francisco Braga e de Delgado de Carvalho; venho lembrar à cidade e à Pátria que esta festa é um atestado da sua cultura; venho de algum modo explicar o entrecho deste drama social, em que o tempo e o trabalho, os dois criadores das civilizações, enfeixaram as conquistas do nosso progresso e da nossa educação.

Pudesse eu alongar os poucos minutos que me são concedidos para esta oração inicial, e procuraria traçar-nos aqui a história do teatro, como educador e engrandecedor do espírito humano. Mostrá-lo-ia, em sua origem informe, nas mais rudimentares sociedades da Ásia, esboçado em cantos e danças de cunho religioso, já revelando esse instinto de imitação, que é o fator de todas as artes. Ve-lo-íeis na Grécia heroica nascer, sob a forma de um ditirambo animado, cantado e dançado pelo coro dos sátiros nas cerimônias do culto dionisíaco; assistiríeis então ao aparecimento desse formidável Ésquilo, herói de Maratona e pai da Tragédia, desbaratador de persas e domador de ideias, cuja última trilogia trágica, formada por “Agamemnon”, “As Céforas” e “As Eumênides”, é um dos monumentos mais antigos e gloriosos das letras, e cujo “Prometeu acorrentado” foi o primeiro grito de ira e de protesto que o homem acabrunhado pela força absurda do desconhecido, levantou contra a sua própria miséria e a sua própria escravidão; depois de Ésquilo, para quem o opressor dos homens era o Destino inexorável, veríeis surgir Sófocles, o glorificador da Ática, mais filósofo do que o seu grande rival, deslocando a poesia do céu para a terra, preferindo aos deuses as criaturas mortais, atribuindo o sofrimento da espécie ao despotismo das paixões humanas, produzindo mais de cem tragédias, em que se definiu a forma clássica do teatro grego, até a obra prima de Édipo, em Colona: último fruto do seu gênio, escrita na extrema velhice, e que ainda é hoje o mais belo poema de quanto celebram o sofrimento e a dedicação, a dor e a piedade, redenção do castigo pelo amor, simbolizada na desgraça do herói tebano e na misericórdia de Antígona; e veríeis suceder a Ésquilo e a Sófocles o sombrio Eurípides, o “destruidor de ilusões”, perseguido e banido por ter duvidado dos mitos, libertando o teatro da influência da religião e eternizando nas suas tragédias os últimos fulgores da democracia ateniense em decadência.

Nessa mesma Atenas, cuja constituição pode ser chamada por Platão uma “teatrocracia”, pois a cidade democrática era, de fato, um vasto teatro religioso e político, onde cada cidadão representava um papel definido e preciso, veríeis, ao lado da Tragédia, nascer e crescer a Comédia, apartando-se pouco a pouco da brutalidade das festas báquicas, começando por imitar e ridicularizar os defeitos físicos e as inclinações grosseiras de certos

homens e quadros sociais em uma cópia ainda tosca da vida real, depois sujeita à influência da imaginação, criando fantasias e lendas, e, finalmente, posta ao serviço da democracia triunfante, vibrada às mãos dela como uma arma terrível, caricatura e sátira, servindo então aos ironistas da Hélade, como tantos séculos mais tarde devia servir a Beaumarchais, de besta e funda contra a arrogância dos poderosos, e fixando-se, tratada e polida por Crates, Airstófanos e Menandro, na forma artística e filosófica em que ainda hoje se mantem: um ensinamento sério, mascarado por um riso ora alegre e complacente, ora sardônico e vingativo.

Da Grécia verieis o teatro passar para Roma, com as suas máscaras, os seus cenários, toda a sua indumentária clássica. Mas os romanos não possuíam o finog ostro, o delicado paladar artístico dos gregos. Às tragédias e comédias da Hélade, adaptadas ao gosto da península itálica por Nevio, Lívio Andronico e Pacuvio, ao teatro original de Ovídio, Sêneca, Plauto e Terêncio, e até às farsas e improvisações fesceninas importadas da Etrúria, e aos mimos e às pantomimas que se executavam ao som do saltério, dos crotalos e das harpas sírias, o povo romano preferia as naumaquias, as corridas de bigas e quadrigas, os combates de feras e de beluários; na decadência do império, nem já esses divertimentos brutais deliciavam a plebe: os funâmbulos, os animais amestrados, os quadros vivos eram todo o gozo da sociedade depravada; e uma tragédia do ciclo de Péricles não desviava a concorrência do circo poeirento, onde patrícios, libertos e escravos se esmagavam para ver o imperador Heliogabalo representar o papel de Vênus numa “sátura” lasciva. Mas apesar de oprimido do descaso público, o teatro desenvolveu-se em Roma e tal pont, que ainda no tepo de Shakespeare os cenários e o movimento dos atores eram regulados pela tradição da cena romana. E ainda nesse meio hostil a comédia foi uma grande servidora da justiça, pois não é justo esquecer que foi em uma comédia romana, na “Asinaria” de Plauto, pela boca do escravo Leônidas, que pela primeira vez se afirmou a humanidade dos escravos, iguais aos senhores como homens: “tam ego homo sum quam tu”...

Na idade média encontrarieis a Tragédia, o Drama e a Comédia no refúgio dos conventos, em cuja recolhida penumbra de calma e estudo medrava então a inteligência humana ao abrigo das guerras. Como na idade antiga, acharieis de novo o teatro associado à religião, nos dramas litúrgicos, em prosa latina, em que só apareciam os termos consagrados pelo ritual. Ainda de longe em alonge aponta vagamento uma reminiscência da arte clássica: Philarète Chasles descreve em uma página admirável a representação de uma peça de Terêncio, adulteradíssima pelo adaptador, no VII século, diante da rude corte de Chilperico: – teutões insolentes recamados de ferro, galo-romanos cabeludos apoiados aos gládios enormes, e aqui e ali alguns romanos puros, pálidos e irônicos, revelando na debilidade do

corpo e na indiferença do olhar a agonia da raça... Mas o drama da idade média é essencialmente cristão. Nele se desenvolve progressivamente o gênio inventivo, liberta-se a trama dramática do jugo do ritual, e a prosa é substituída pelo verso, a princípio livre, depois ornado de aliterações e de rimas. Durante alguns séculos o texto sagrado abastece de poemas o teatro: é o época dos “jogos” e dos “milagres”, e em seguida dos “mistérios” e dos fabulários metrificadas em que já os atores são seculares e a cena profana, – até que aparecem as “moralidades”, as alegorias e as farsas, de onde decorre a restauração da Comédia.

No século XVI, já na França, na Espanha, em Flandres, na Itália, na Inglaterra, o renascimento teatral é completo, e a profissão de comediante definida. Daí por diante, que assombro, que maravilhosa fecundidade do espírito humano nesta província da Arte, de que todas as outras províncias se tornam tributárias! Não poderíamos facilmente, em muitas horas que durasse este discurso, anranger a história do teatro nestes quatro séculos de incomparável fulgor. Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, na Espanha; Ariosto, Metastasio, Gossi, Goldoni, na Itália; Hans Sachs, Ayres, Schiller, Lessing, na Alemanha; Corneille, Racine, Marivaux, Beaumarchais, Victor Hugo, na França – sem falar da produção contemporânea, cada um desses nomes, e não são todos, nos deteria longo tempo. Nessa prodigiosa cordilheira espiritual, em que tantas montanhas se acumulam e acastelam, o olhar, na rápida volta com que as abraça, pode apenas fixar-se, ofuscado nos três cimos rutilantes que dominam a massa congusa, gênios universais que enchem toda a idade com a irradiação da sua glória; Goeth, o criado de “Fausto”, que é o poema simbólico e definitivo dos desesperos, das ânsias, dos martírios da alma humana, e Shakespeare, o poeta máximo, perfeito no drama, na tragédia, na comédia e na farsa, deus formidável, criado de imensos mundos morais, arquiteto milagroso, cujo trabalho sobre-humano só pode ser simbolizado na epopeia de formas e de cores com que o gênio de Michelangelo representou a criação do Universo, nos cinco primeiros campos do teto da capela Sixtina.

Perdoai-me o enfado da digressão um pouco longa. Este olhar lançado ao passado era indispensável; era preciso que aqui se lembrasse toda a história desta instituição, para mostrar quanto é dela inseparável a história da humanidade; para este templo, melhor sagração não poderia haver do que a evocação dos serviços que a espécie humana deve ao teatro. Nunca a civilização realizou uma conquista que não fosse preparada e anunciada pelo teatro; nunca o teatro ficou abandonado dos homens, sem que esse menosprezo traduzisse um desfalecimento do gênio deles, um eclipse da sua razão, uma suspensão do seu progresso. Foi sempre do teatro que a liberdade e a justiça orpimidadas levantaram o seu grito de revolta. Foi sempre de dentro

dele que a alma humana se desafogou dos seus sofrimentos em brados de angústia ou em explosões de ironia. Lembrar tudo isto, é dar a esta casa o batismo que mais lhe convém.

Mas atendamos agora alguns instante à nossa raça e à nossa língua, nesta noite em que se inaugura na capital do Brasil o Palácio do Teatro. Declaremos bem alto que este palácio não surge temporão e inexplicável, sem tradições que lhe braçem a existência, sem uma história que lhe dê direitos de cidade na cidade. O nosso teatro nasceu no século XV, na metrópole de que herdamos o gênio e o idioma. Esboçado nos momos e entremeses, formou-se no século com Gil Vicente e a sua escola nos autos palacianos de Évora, Santarém e Coimbra, e renovou-se com Sá de Miranda e Ferreira, instrutores da tragédia e da comédia clássicas, com a invenção das comédias de capa e espada nos pátios dos hospitais e dos conventos, e com as pastorais e alegorias de Rodrigues Logo, Soutomayor e Alexandre de Gusmão, até que, depois de passar pela crise revolucionária da imitação de Voltaire, veio florescer lindamente com Garrett, haurindo viço no humo fértil do romantismo. Transplantado para o novo mundo, o teatro da nossa língua teve a mesma evolução: o povo humilde sertões ainda conserva a tradição dos autos místicos do século XVI, nos seus ingênuos “mistérios” do Natal, dos Reis e de São João, que são o remanescente do gênero dramático-religioso, arma de catequese, em que excederam Anchieta e os seus companheiros de apostolado; nos dois séculos seguintes imperam a comédia e a tragicomédia, sobressaindo a todos os seus cultores o grande e desventurado Antonio José; depois, com a reforma romântica, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias no drama, e Martins Pena na comédia, precedem Alencar e Macedo, e preparam o advento do teatro de hoje, em que já brilham tantos nomes de jovens escritores, e em cuo a mor tanto se empenhou o nosso querido Artur Azevedo, que deveria ser o inaugurador deste palácio, se a morte o não houvesse arrancado ao honesto labor e à admirável atividade que enobreceram a sua vida.

Não é preciso que eu vos lembre, senhoras e senhores, a longo lista dos nomes que poderiam ser aqui citados, como de servidores do nosso teatro, nem a vasta relação dos dramas e das comédias, com que já se pode abastecer o repertório das companhias nacionais, que hão de em futuro próximo trabalhar neste teatro. Falo a quem conhece a valia da inteligência brasileiro, e dirijo-me a um auditório que me não perdoaria a inutilidade de uma preleção didática.

Nem esta brilhante reunião, nem a organização do espetáculo que ireis aplaudir, seriam possíveis sem uma cidade que não tivesse a cultura bem definida e bem consciente, que o Rio de Janeiro possui; já a estrutura material deste teatro, a grandeza a um tempo majestosa e sóbria da sua fábrica, a harmonia gentil das suas linhas, o primoroso acabado do seu

organismo, a nobreza simples da sua decoração, e as outras qualidades que o põem em medida de afrontar o cotejo com os melhores do mundo, fazem dele um monumento emblemático, em que se fixa e perdurará o nosso valor artístico – pois é preciso lembrar que é nosso e bem nosso o jovem arquiteto, já agora glorioso, que o ideou e executou, como são nossos e bem nossos os artistas que o adereçaram de pinturas e esculturas.

Reconhecer isto, já é reconhecer a utilidade e a beleza deste empreendimento, com tão feliz êxito ultimado. Mas é bom insistir e mostrar a sem-razão de censuras possíveis. Não se aproveite, como argumento contra esta criação, o fato de ser o teatro Municipal entregue, depois desta festa de abertura, a uma companhia estrangeira; não se diga que a cidade quis ter o templo antes de ter a religião, e que na casa suntuosa hoje inaugurada reside o sintoma de uma funesta megalomania. A religião existe, e esperava o seu templo; e nunca é demasiado o fausto, nem condenável a suntuosidade, quando se quer alojar dignamente o espírito e a cultura de um país. A religião, que é neste caso a arte nacional, existe, e ainda hoje aqui se vai manifestar na excelência de uma composição dramática brasileira, e no brilho de composições, também brasileiras, do gênero musical, gênero agido do dramático, e no qual, para só falar de compositores mortos, tanto orgulho deram ao Brasil José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes e Leopoldo Miguez. Fundada a casa, nela se agremiará a escola, e da escola sairá a teoria dos artistas. Seria absurdo que somente fundássemos a casa do teatro, quando já pudéssemos contar exclusivamente com um teatro, todo nosso, não só no elenco das peças como na nacionalidade dos atores. Em primeiro lugar, a história do teatro é uma longa série de imitações literárias, em que o gênio de cada povo apreende e aperfeiçoa os legados artísticos do passado, de modo que, e xetudo talvez somente o ciclo das criações da Grécia antiga, é impossível definir com precisão o que seja um teatro rigorosamente nacional; esta pretensão seria ridícula em uma civilização, que é das últimas nascidas, em uma época mais de expansão industrial do que de criação artística. E, além disso, como seria irrisório pretendermos fechar os pontos da nossa inteligência ao comércio das letras estrangeiras, cem anos depois do decreto que abriu os portos do nosso litoral aos navios marcantes do [sic] todo o mundo!...

Mas, e esta consideração é a principal de quantas quero lembrar aqui, um teatro não é apenas um campo aberto ao exercício das ideias literárias e da crítica dos costumes. Ele é hoje, como já era no tempo de Péricles, o lugar em que se estreitam e apuram as relações sociais, o horto moral em que se cultiva essa melindrosa planta da sociabilidade, que apenas medra em terreno de extremado trato. Em Atenas havia a ágora, onde se discutia a política e onde se combinavam os negócios, e havia a academia, onde os filósofos disqueteavam; era, porém, no

teatro que os espíritos repousavam e se congraçavam, adquirindo e esmerando esse habito de convivência, esse capricho de tolerância mútua, esse polimento de costumes e de maneiras, sem os quais não pode haver nas sociedades a ordem e a harmonia em que se fundam, no estado civilizado, a alegria de viver e o prazer de trabalhar.

Esta tradição foi conservada pelo teatro através dos tempos, através de todas as moléstias e convalescenças que têm abalado o organismo da espécie, através de todas as sínopes e renascimentos que o espírito humano tem experimentado. O teatro é ainda hoje o salão nobre da cidade, o seu forum social, a arena elegante em que se travam os torneios da moda, da graça, da conversa e da cortesia.

É por isto que, afim de enriquecê-lo de encantos, todas as artes se aliam e esforçam. Para servi-lo, a poesia esbanja o tesouro das ideias; para exalçá-lo, a música multiplica as combinações harmônicas dos sons; para crescer-lhe a sedução, a dança varia as mil graças da forma e do movimento; para ataviá-lo, congregam-se a engenharia, a arquitetura, a pintura, a escultura, a marcenaria, a cerâmica, a indumentária. É que dentro dele reside toda a vida civilizada; tudo quanto ela tem de sério e de amável, de forte e de meigo, de edeslumbrante e de encantador, se resume e condensa dentro dele: no palco impera o pensamento, na sala impera a beleza...

Faltava-te este palácio, cidade amada! No teu renascimento esplêndido, faltava esta afirmação do teu gênio artístico! E eu abençoo a sorte benévola que me reservou a ventura de ser sido o escolhido para entregar ao teu gozo e ao teu carinho esta casa, que é uma das mais belas joias da tua coroa de rainha!

Com a vênioado Sr. presidente da República e por ordem do Sr. prefeito do Distrito Federal, declaro inaugurado o theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Annexe 15 – Théâtres, Rio de Janeiro

Annexe 15.1 – Théâtres, Rio de Janeiro (XIX^e siècle)

Nom à l'inauguration	Période	Autres noms	Capacité	Constructeur ou Propriétaire à l'inauguration	Architecte
Real Teatro de São João	1813-1824		1560	Fernando José de Almeida	José Manuel da Silva
Teatrinho Constitucional	1824-1825		280	Fernando José de Almeida	
São Pedro de Alcântara (I)	1826-1851	Constitucional Fluminense (1831-1839)	900	Fernando José de Almeida	
São Pedro de Alcântara (II)	1852-1856		900	João Caetano	Olivier e Hosxe
São Pedro de Alcântara (III)	1857-1930	João Caetano (1923-1930)	1414	João Caetano	
Teatro do Plácido	1823-1824		Petit	Société d'amateurs	Grandjean de Montigny (bâtiment)
Teatro do Porfírio	1824		Petit	Victor Porfírio de Borja	
Teatrinho da Rua dos Arcos	1826-1834		Petit	Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos	
Teatrinho do Largo de São Domingos	1828-?		Petit	? (Sociedade do Teatrinho do Largo de São Domingos ?)	
Teatro São Francisco de Paula	1832-1884	São Francisco (1846-1855) Ginásio Dramático (1855-1884)	Petit	Victor Chabry	Grandjean de Montigny
Teatro da Praia de D. Manuel	1834-1868	São Januario (1838-1862) Ateneu Dramático (1862-1863) São Januário (1863-1868)	446	Artistes portugais	
Teatro do Valongo	1834-1841		Petit	Famille Barroso	
Teatro Tivoly	1847-1875	Pavilhão do Paraíso (1858-1859) Pavilhão Fluminense (1860-1875)	Petit	Francisco York	
Teatro Provisorio	1852-1875	Lirico Fluminense (1852-1875)	1342	Chambre Municipale	Carl Friedrich Gustav Waehneltd
Alcazar Lyrique	1859-1880	D. Isabel (1877-1880)	Grand	Joseph Arnaud	
Santa Leopoldina	1860		Petit	?	
Variedades (São Cristovão)	1860		Petit	?	
Eldorado	1863-1905	Recreio do Comércio (1864) Jardim de Flora (1866-1868) Fênix Dramatica (1868-1905) Variedades Dramaticas (1888)	860	Hotel Brisson	

São Luis	1870-1885		470	Furtado Coelho	Leroyer
Cassino Brésilien	1872-1929	Santana (1880-1904) Carlos Gomes (1905-1929)	1500	? (Hotel Richelieu?)	
Pedro II	1871-1934	Teatro Lirico (1889-1934)	2500	Bartolomeu Correia da Silva	
Vaudeville	1874-1885		Moyen	Anastacio de Miranda Coelho	
Teatro Circo	1876-1894	Politeama Fluminense (1880-1894)	1500	Augusto Barthel	Francisco Justin
Variedades (Variétés)	1877-1969	Brazilian Garden (1879) Recreio Dramatico (1880-1969)	874	Ator Roger	
Lucinda	1880-1909	Novidades (1882-1883)	654	Furtado Coelho	
Principe Imperial	1881-1931	Eden Fluminense (1886-1887) Recreio Fluminense (1887-1888) Variedades Dramaticas (1888-1900) Moulin Rouge (1901-1902) São José (1903-1926) Cine-Teatro São José (1926-1931)	731	Roberto Jorge Haddock Lobo	
Recreio da Cidade Nova	1885		Petit	Felipe José de Souza Lima	
Apolo (Invalidos)	1886-1887		Petit	Empresa A. Costa	
Apolo (Lavradio)	1890-1916		1500	Guilherme da Silveira e Braga Junior	Morais de los Rios
Eden Lavradio	1895-1899		Moyen	Luis Delfino dos Santos	

Annexe 15.2 – Théâtres, Rio de Janeiro (1900-1930)

Nom	Fonctionnement	Comme théâtre	Autres noms	Places	Propriétaire
Cassino Nacional	1902-1930	1902-1923, 1925-1928	Palace Théâtre (1906-1928) Palácio Teatro (1928) Cinema Palácio (1929-1930)	839	Romana G. Rocha Monteiro
Municipal	1909-	1909-		1739	Mairie
Cinema Teatro	1909-1956	1911-1913	Cinema Chantecler (1910) Cineteatro Chantecler (1911) Teatro Olimpia (1911) Cinema Max (1914) Cinema Olimpia (1917)	?	
Fênix Dramatica	1910-1958	1910-1930	Teatro Opera (1940-1948) Teatro Fênix (1848-1858)	705	Eduardo Palassin Guinle
Polytheama	1911-1916	1911-1916		1200	Eduardo Victorino
Teatro Republica	1914-1971	1914-1927	Cineteatro Republica (1928) Cinema Moinho Vermelho (1932)	2756	João de Oliveira
Cinema Eclair-Palace	1914-1933	1915-1933	Trianon (1915-1933)	596	
Teatro Cine-Circo Rio	1916-1926	1916-1926	Politeama do Meier	2800	
Cinema Centenario	1920-1954	1922	Teatro Centenario (1922) Cineteatro Centenario (1923)	910	
Rialto	1921-1949	1925-1931	Cinema Rialto (1921) Cineteatro Rialto (1922-1924) Teatro Rialto (1925-1931) Cinema Metropole (1935-1949)	1200	Empresa Cinematográfica Claude Darlot
Casino	1926-1935	1926-1935		1000	Mairie
João Caetano	1930-	1930-		1800	Mairie

Annexe 15.3 – Ciné-théâtres, Rio de Janeiro

Nom	Fonctionnement	Ciné-théâtre	Autres noms	Capacité	Constructeur ou Propriétaire	Bairro
Príncipe Imperial	1881-1931	1926-1931	Eden Fluminense (1886-1887) Recreio Fluminense (1887-1888) Variedades Dramaticas (1888-1900) Moulin Rouge (1901-1902) São José (1903-1926) Cine-Teatro São José (1926-1931)	1425	Roberto Jorge Haddock Lobo Paschoal Segreto (1900-1931)	Centro
Cinematograf o Pathé	1907-1954	1915	Cine Palais (1914)	?	Empresa Arnaldo & Cia Leopoldo Froes (1915)	Centro
Ideal Cinema	1909-1961	1926-1930	Cineteatro Ideal (1926)	800	C. Pereira Pinto e Companhia Manuêlo Pinto (1926)	Centro
Cinema Soberano	1909-hoje	1909-1911, 1922-1935	Cinema Vitória (1912) Teatro Victória (1917-1918) Cinema Iris (1919) Cineteatro Iris (1922)	200	João Cruz Júnior	Centro
Cinema Chic	1910-1918	1910-1918		?	Companhia Internaiconal Cinematografica	Vila Isabel
Cinema Velo	1910-1954	1910-1930		800		Tijuca
Cinema Bijou / Cinema Rio	1910-1924	1910-1924	Cineteatro Yolanda (1918-1920) Cinema Rio (1921-1924)	?		São Cristovão
Cinema Piedade	1910-1915	1910-1915		717	Januario Cordeiro de Oliveira	Piedade
Cinema Elite	1910-1913	1910-1913	Cinema Brasileiro (1912) Cinema Elite (1913)	?		Centro
Cinema Brasil	1910-1921	1910	Cinema Central (1910-1921)	?	Antônio Simão Monassa & Balade	Engenho de Dentro
Teatro e Cinema Santo Antônio	1910	1910		?		Méier

Royal Cine	1910-1914	1910-1914	Royal Theatro (1913-1914)	?		Santa Cruz
Cinematograf o Rio Branco (III)	1911-1912	1911-1912		648		Centro
Cinema Viuva Alegre	1911	1911	Cinema-Teatro Royal	?		Centro
Cinema Sant'ana	1911-1924	1911-1924		?	J. Cruz Junior	Centro
Cinema Bangu	1911-1960	1911-1930		569	Francisco Carregal & Cia Bartolomeu Ruggiero Empresa Cinematografica Vitoria A. M. Pinto & Simão	Bangu
Cinema Teatro Estácio	1912	1912		?		Estácio
Cinema Teatro Telma	1912	1912		Petit		Gamboia
Teatro Republica	1914-1971	1928-1930	Cineteatro Republica (1928) Cinema Moinho Vermelho (1932)	2756	Varios	Centro
Cineteatro América	1918-?	1918-1930		1157		Tijuca
Cinema Central	1919-1951	1923-1929	Teatro Central (1923-1929) Cine Eldorado (1929-1951)	1372		Centro
Cinema Centenario	1920-1954	1923-1930	Teatro Centenario (1922) Cineteatro Centenario (1923)	910	Angiolini Grimaldi, Companhia Brasil Cinematografica e Luiz Severiano Ribeiro S. A. Comércio e Industria	Cidade Nova
Rialto	1921-1949	1922-1924	Cinema Rial (1921) Cineteatro Rialto (1922-1924) Teatro Rialto (1925-1931) Cinema Metropole (1935-1949)	1200	Varias companhias	Centro
Cine Engenho de Dentro	1921-1963	1921-1930		1100	Empresa Manuel Coelho Brandão Companhia Brasil Cinematografica	Engenho de Dentro

					Caruso & Irmãos Joaquim Macedo Silvio Martim & Cia.	
Cineteatro Abigail Maia	1922	1922		?	Oduvaldo Viana	Madureira
Cineteatro Brasil	1922-1940	1922- 1930		872	Luiz Ugolini (1922- 1924) Caruso, Irmão & Cia (1925-1926) Exibidores Reunidos Sociedade Ltda. (1927-1931)	Tijuca
Cineteatro Piedade	1923-1931	1923- 1930		710	Fernandes & Calaxi	Piedade
Cineteatro Madureira	1923-1981	1923- 1930		600	Gomes & Araujo	Madureira
Cinema Apolo	1923	1923		?		Quintino Bocaiuva
Copacabana Cassino Teatro	1924-1944	1924- 1930		?		Copacaban a
Cinema Capitolio	1925-1972	1925	Cineteatro Broadway (1931- 1941)	1300		Centro
Cineteatro Gloria	1925-1968	1925- 1930		1063	Varias companhias	Centro
Cinema Império	1925-1978	1926		526	Companhia Brasil Cinematografica (Francisco Serrador)	Centro
Cinema Mem de Sá	1928-1958	1928- 1930		1000		Lapa
Cineteatro Vila Isabel	1928-1978	1928- 1930		1184	Caruso & Irmãos Luiz Severiano Ribeiro/Luiz Vassalo Caruso Empresa Cinemas São Luiz Ltda	Tijuca

Annexe 16 – Théâtres, São Paulo (XIX^e siècle)

Annexe 16.1 – Théâtres, São Paulo (XIX^e siècle)

Nom (iinauguration)	Fonctionnement	Autres noms	Capacité	Constructeur ou Propriétaire (inauguration)
Casa de Ópera	1770-1870	Theatro de São Paulo (1854-1870)	350	
Harmonia Paulistano	1832-1860		Petit	
Provisorio Paulistano	1873-1899	Ginasio (1878-1883) Variedades Paulistas (1883-1886) Teatro do Congresso Ginastico Português (1886-1891) Alcazar Paulista (1891) Minerva (1891-1894) Apolo (1897-1899)	1200	Amador Rodrigues de Lacerda Jordão (Barão de São João do Rio Claro), Antonio Aguiar Barros, B. Gavião, Ribeiro & Gavião, Bernardo Gavião e Cia, Bernardo Gavião Peixoto, Camilo Gavião Peixoto, Diogo Antonio de Barros, João Ribeiro da Silva, Maylasky, Peixoto e Cia, Miguel da Silva Lima, Sampaio Moreira
São José (I)	1864-1898		1253	
Theatro de Salão	1873		Petit	
Theatro Palmyra	1873		Petit	
Politeama	1892-1914		3000 1456 (1905)	Companhia Antartica Paulista
Santana(I)	1900-1912		1217	Antonio Alvares Penteado

Annexe 16.2 – Théâtre, São Paulo (XX^e siècle)

Nom	Fonctionnement	Comme théâtre	Autres noms	Capacité à l'inauguration	Bairro	Propriétaire ou constructeur
Santana(I)	1900-1912	1900-1912		1217	Sé	Antonio Alvares Penteadó
Teatro Popular	1904-1906	1904-1906	Cinematographo Pathé	911	Brás	José Augusto da Silva Ferreira
Moulin Rouge (I)	1906-1930	1911	Theatro Carlos Gomes (I) (1906) Theatro Royal (1910) Theatro Carlos Gomes (II) (1911) Theatro Variedades (1911-1917) Theatro Avenida (1917-1930) Montmartre (1930-?)	780 1232 (1918-1930)	República	Isolete Augusta de Souza Aranha (imóvel)
Theatro Colombo	1908-1966	1908-1966		1968	Brás	Câmara Municipal de São Paulo (imóvel)
São José (II)	1909-1924	1909-1924		3000	Republica	Regino Aragão
Municipal	1911-hoje	1911-		1523	Republica	Prefeitura
Theatre Royal	1913-1950	1924-1925		1170 800 (1925) 1065 (1926-1930)	Santa Cecília	Sociedade Anônima Companhia Royal-Theatre
Casino Antártica	1914-1939	1914-1939		1386	Santa Ifigênia	Companhia Antártica Paulista
Theatro Boa Vista	1916-1947	1916-1947		982	Sé	Sociedade Anônima O Estado de S. Paulo
Santana (II)	1921-1957	1921-1926; 1929-1930		1378	República	Armando Álvares Penteadó
Brás Politeama	1922-1956	1922-1956	Brás Politeama Cine Braz Polytheama Cinema Brás Politeama Teatro Brás Politeama Teatro Politeama do Brás Theatro Polytheama do Braz	3225	Brás	Paschoal Ciocciola, José Canuto de Olivera e Hypolito Rocha (empresários circenses donos na inauguração)
Teatro Olímpia	1922-1950	1922-1950		2154	Brás	Companhia Puglisi
Theatro Oberdan	1929-1968	1929		1937	Brás	Sociedade Leale Guglielmo Oberdan

Annexe 16.3 – Ciné-théâtres, São Paulo

Nom	Fonctionnement	Ciné-théâtre	Autres noms	Capacité	Propriétaire	Bairro
Eldorado Paulista (I)	1899-1901	1907-1914	Casino Paulista (1901-1903) Art Nouveau Rink (1904) Édén Theatre (I) (1907) Bijou Theatre (1907-1914)	325 750 (1901-1903, 1906)	Companhia Antarctica Paulista (terreno e imóvel)	República
Moulin Rouge (I)	1906-1930	1912-1930	Theatro Carlos Gomes (I) (1906) Theatro Royal (1910) Theatro Carlos Gomes (II) (1911) Theatro Variedades (1911-1917) Theatro Avenida (1917-1930) Montmartre (1930-?)	780 1232 (1918-1930)	Izoleta Augusta de Souza Aranha (imóvel)	República
Bijou Salão	1908-1914	1912-1914		400	Companhia Antarctica Paulista	República
High Life Theatre	1909-1924	1914-1924	Theatro Brasil (1915-1924)	1036	Domingos José Nogueira Jaguaribe (imóvel)	Vila Buarque
Theatro Casino	1909-1934	1909-1930	Theatro Apollo (II) (1913-1934)	1158	Companhia de Diversões S.A.	Santa Ifigênia
Gentil Theatre	1909	1909		130	?	República
Pavilhão dos Campos Eliseos	1909-1924	1912-1924	Coliseu dos Campos Eliseos	2000		Campos Eliseos
Chantecler Theatre	1910-1925	1912-1925	Theatro Rio Branco (1912-1925)	800	Companhia Cinematografica Brasileira (Rio Branco)	Campos Eliseos
Teatro São Paulo (I)	1910-1911	1910-1911		Moyen		Liberdade

Isis Theatre	1911-1970	1911-1927	Cine Glória (1927-1970)	350 (1911) 1500 (1912-1930)	Luiz Taddeo	Brás
Theatro Rink	1911-1924	1911-1924	Palace Theatre (1913-1924)	Grand	Francisco Zima (terreno)	Bela Vista
Biógrafo Variedade	1911-1946	1915-1946	Cinema América (1915-1946)	1000	Alfio Ornello Reina (1911-1924) Mauricio Auricchio (1915-) Henrique Carmo (1929-)	Consolação
Cinema Minerva	1913-1918	1918	Theatro Guarany (III) (1917-1919)	500		Consolação
Cinema Barra Funda	1913-1916	1913-1916		Moyen		Santa Cecília
Roma Theatre	1913-1933	1913-1916, 1919, 1922, 1924-1930		1500 (1913-1916) 911 (1919-1927) 550 (1928-1930)	Fratelli Gragnani	Barra Funda
Theatre Royal	1913-1950	1913-1923, 1926-1930		1170 800 (1925) 1065 (1926-1930)	Sociedade Anônima Companhia Royal-Theatre	Santa Cecília
Pathé Palace	1913-193?	1913-1930	Éden Theatre (IV) (1928-1929) Moulin D'Or (1929) Theatre Recreio (II) (1932)	1800 (1913-1916) 1040 (1917-)	Joaquim Garcia de Oliveira (imóvel)	Sé
Teatro São Paulo (II)	1914-1967	1914-1930		1328	Câmara Municipal de	Liberdade

					São Paulo [imovel e terreno]	
Theatro da Paz	1914-1931	1914-1930	Theatro Colombinho (1922-1931) Cine Rialto (1931-)	1005	Amador Araújo Franco (imóvel)	Brás
Cineteatro Moderno	1916-1966	1924-1930		572 (1916-1923) 1990 (1924-1930)	João Maffi	Mooca
São Pedro	1917-1967	1917-1930		1580		Santa Cecília
Santana (II)	1921-1957	1927-1928		1378	Armando Álvares Penteado	República
Theatro Carlos Gomes (III)	1922-1968	1922-1930		2000	Carmina Perrucci (imovel)	Lapa
Santa Helena	1925-1969	1925-1930		1300	Albuquerque Lins	Sé
Coliseu Paulista	1926-1953	1927-1930		2097		República
Cine Penha Teatro	1926-1956	1926-1930		956	Antonio Regos Vicente Bruno (1927-1931?) Tuffy Neujm (1931-1935)	Penha
Capitório	1927-1953	1927-1930		2960	Albino Eugênio de Moraes (imovel e terreno)	Liberdade
Teatro Variedades	1928-1929	1928-1929	Cine Parisiense	990 666 (1928)	Julio de Andrade e Silva (Terreno)	Brás
Cineteatro São José	1928-1963	1928-1930		2940	Angelo Falgetano	Belenzinho
Cineteatro São Carlos	1929-1952	1929-1930		2200	Guilherme Renato Sbrighi,	Agua Branca

					Julia Christianini	
Theatro Oberdan	1929-1968	1930		1937	Sociedade Leale Guglielmo Oberdan	Brás
Teatro Pedro II	1930-1962	1930		780	Clube Comercial	Santa Ifigênia

Annexe 17 – Théâtres, cinémas et ciné-théâtres

Pour la relation de tous les théâtres, cinémas et ciné-théâtres à Rio de Janeiro et à São Paulo entre 1822 et 1930, voir le fichier Excel « Annexe 17 ».

Annexe 17.1 – Théâtres, cinémas et ciné-théâtres à Rio de Janeiro

Annexe 17.2 – Théâtres, cinémas et ciné-théâtres à São Paulo

**Annexe 18 – Pièces jouées dans les théâtres de Rio de Janeiro et São Paulo
(1890, 1900, 1910 et 1920)**

Voir fichier Excel.

Annexe 18.1 – Rio de Janeiro

Annexe 18.2 – São Paulo

Annexe 19 – Les plus grands succès par année

Pièce	Genre	Pays	Auteur	Traducteur	Compositeur	Première	Rep.
1890							
O Gato preto	Féerie	Portugal	Eduardo Garrido		Chueca e Valverde, Chapi, Offenbach e Serpette	1889	117
O Sarilho	Revue	Brésil	Oscar Pederneiras e Figueiredo Coimbra		Plusieurs	Nouveauté	110
La poule aux œufs d'or	Féerie	France	Clairville e Adolphe d'Ennery	Eduardo Garrido	?	1848	58
Mémoires de Mimi-Bamboche	Vaudeville	France	Eugène Grangé et Lambert-Thiboust	Moreira Sampaio	?		58
Surcouf	Opéra-comique	France	Henri Chivot et Alfred Duru		Robert Planquette		54
O Crime do Padre Amaro	Drame	Brésil	Augusto Fabregas			Nouveauté	50
Os Ratazanas	Vaudeville	Brésil	João Campos Navarro de Andrade		Furtado Coelho	Nouveauté	46
A dama de ouros	Zarzuella	Espagne	Andrès Ruesga e Enrique Prieto	Soares de Souza Júnior	Federico Chueca, Joaquin Valverde e Chiquinha Gonzaga	?	42
A Grande Avenida	Revue	Portugal	Fernando Jacobetty		Federico Cuenca et Joaquín Valverde	?	35
Douglas le vampire	Drame fantastique	France	Jules Dornay	Henrique Chaves et Soares de Souza Júnior			33
1900							

Ali... a Preta	Revue	Portugal	Henrique António Guedes de Oliveira	-	Cyriaco Cardoso	1897	44
Le voyage de Suzette	Opérette	France	Henri Chivot et Alfred Duru	Eça Leal	Léon Vasseur	?	39
L'ami des femmes	Comédie	France	Alexandre Dumas fils	?		?	35
Le puits qui chante	Féerie	France	Clairville e Eugène Grangé	Bruno Nunes (imitation)	Assis Pacheco e Costa Júnior	?	33
O Relógio Mágico	Opéra-comique / Féerie	Portugal	Eduardo Garrido		Cyriaco Cardoso	1899	32
Le Dindon	Comédie	France	Georges Feydeau	Cunha e Costa		?	32
A Viúva Clark	Burleta	Brésil	Artur Azevedo		Costa Júnior	Nouveauté	27
115, Rue Pigalle	Comédie	France	Alexandre Bisson	Orlando Teixeira (imitation) / Machado Correia			24
Tim-tim por tim-tim	Revue	Portugal	Souza Bastos		?	?	22
Ramerrão	Revue	Portugal	Acácio de Paiva e Eduardo Fernandes		Cyriaco Cardoso	1900	21
1910							
La Veuve joyeuse	Opérette	Autriche	Viktor Léon e Leo Stein	Artur Azevedo et autres	Franz Lehár	1905	81
Die Dollarprinzessin	Opérette	Autriche	Alfred Maria Willner et Fritz Grünbaum	?	Leo Fall	1907	43
Un rêve de valse	Opérette	Autriche	Felix Dörmann et Leopold Jacobson	?	Oscar Straus	1907	39
No país do vinho	Revue	Portugal	Leandro Navarro et André Brun		Felipe Duarte e Luiz Filgueiras	1909	33
Théodore & C.	Vaudeville	France	Nicolas Nancey e Paul Armont	Acácio de Paiva	?	1909	26

O diabo que o carregue...	Revue	Portugal	André Brun e João Phoca		Luz Júnior	1910	24
Paus ou espadas	Comédie	Portugal	André Brun (adaptation)			?	21
Die geschiedene Frau	Opérette	Autriche	Viktor Léon	Acácio Antunes	Leo Fall	1908	17
Arreda !	Revue	Portugal	Celestino Silva		Luz Júnior	?	16
A Serrana	Opéra	Portugal	Henrique Lopes de Mendonça		Alfredo Keil	1899	14
1920							
O Pé de Anjo	Revue	Brésil	Carlos Bittencourt et Cardoso de Menezes		Bernardo Vivas e Bento Mossurunga	Nouveauté	358
Quem é bom já nasce feito	Revue	Brésil	Carlos Bittencourt et Cardoso de Menezes		Bento Mossurunga	Nouveauté	178
Gato, baeta & carapicu	Revue	Brésil	Cardoso de Menezes		Bento Massurunga e Bernardo Vivas	Nouveauté	158
Flor Tapuia	Opérette	Brésil	Danton Vampré e Alberto Deodato		Luis Quesada	Nouveauté	109
Papagaio Louro	Revue	Brésil	Frères Quintiliano		Bento Mossurunga	Nouveauté	104
Terra Natal	Comédie	Brésil	Oduvaldo Viana			Nouveauté	104
As Pastorinhas	Opérette	Brésil	Abadie Faria Rosa		Paulino Sacramento	Nouveauté	94
A Jangada	Comédie	Brésil	Claudio de Souza			Nouveauté	84
Vocês acabam casando	Comédie	Brésil	Serra Pinto e Luis Drummond			Nouveauté	72
Carlito & Chico Boia	Revue	Brésil	Gastão Tojeiro		Griselda Lazzaro Schleder	Nouveauté	63

Annexe 20 – Les auteurs les plus joués (représentations et pièces à l’affiche)

Représentations			Pièces		
Auteur	Pièces	Rep.		Pièces	Rep.
1890					
Eduardo Garrido	6	158	Adolphe d'Ennery	8	109
Oscar Pederneiras	3	151	Henri Meilhac	7	31
João Campos Navarro de Andrade	5	138	Albert Millaud	7	21
Figueiredo Coimbra	3	127	Eduardo Garrido	6	158
Adolphe d'Ennery	8	109	Henri Chivot et Alfred Duru	6	109
Henri Chivot et Alfred Duru	6	109	Mariano Pina Domínguez	6	17
Lambert-Thiboust	4	72	João Campos Navarro de Andrade	5	138
Eugène Grangé	2	70	Artur Azevedo	5	56
Andrès Ruesga et Enrique Prieto	2	65	Ludovic Halévy	5	10
Clairville	2	59	Lambert-Thiboust	4	72
1900					
George Feydeau	6	94	George Feydeau	6	94
Alfred Duru	4	67	Alexandre Dumas fils	6	64
Alexandre Dumas fils	6	64	José Jackson Veyán	5	19
Henri Chivot	3	64	Adolphe d'Ennery	5	17
João da Câmara	4	52	Alfred Duru	4	67
Henrique António Guedes de Oliveira	1	44	João da Câmara	4	52
Clairville	3	42	Artur Azevedo	4	38
Artur Azevedo	4	38	Maurice Desvallières	4	35
Eduardo Garrido	2	36	Henri Meilhac	4	32
Maurice Desvallières	4	35	Ludovic Halévy	4	32
1910					
Viktor Léon	3	110	André de Lorde	12	20
Leo Stein	4	103	Gaston Armand de Caillavet	7	23
André Brun	4	79	Robert de Flers	7	23
Fritz Grünbaum	2	53	Luigi Illica	6	24
Alfred Maria Willner	2	45	Leo Stein	4	103
Leopoldo Jacobson	1	39	André Brun	4	79
Felix Dörmann	1	39	Giuseppe Giacosa	4	21
João Phoca	2	34	Maurice Ordonneau	4	12
Leandro Navarro	1	33	Paul Gavault	4	11
Nicolas Nancey et Paul Armont	1	26	Henri Meilhac / Jean Sartène	4	9
1920					
Cardoso de Menezes	4	716	Gastão Tojeiro	10	185
Carlos Bittencourt	5	571	Oduvaldo Viana	8	255
Oduvaldo Viana	8	255	Ernesto Rodrigues, João Bastos et Felix Bermudes	6	105
Gastão Tojeiro	10	185	Artur Azevedo	6	85
Abadie Faria Rosa	4	163	Luigi Illica	6	26
Mário Monteiro	3	132	Carlos Bittencourt	5	571
Viriato Corrêa	3	132	Claudio de Souza	5	114
Alberto Deodato	2	125	Carlo Lombardo	5	70
João Travassos Serra Pinto	3	121	Alfred Maria Willner	5	22
Luis Drummond	3	121	Júlio Dantas	5	11

Annexe 21 – Représentations selon le genre de la pièce par théâtre à São

Paulo (1920)

	Coliseu dos																																		
	América	Apolo	Avenida	Boa Vista	Brasil	Cassino Antártica	Campos Eliseos	Colombo	Mafalda	Municipal	Palace	Pathé	Roma	Royal	São José	São Paulo	São Pedro																		
%																																			
Burleta	12	22%		81	14%	0%	0%	0%		0%	8	9%	0%		2	1%		0%																	
Comédie		0%			0%	2	1%	0%		1	3%	0%	0%			0%		0%																	
Comédie musical		0%			0%	2	14%	0%			0%	0%	2	10%	3	1%		0%																	
Opéra		0%			0%	4	2%	4	50%	24	60%	0%	0%		45	17%	2	22%																	
Opérette	14	26%		57	10%	0%	111	46%	0%	1	3%	2	0%		43	17%		0%																	
Oratorio		0%		4	1%	0%	0%	0%	0%		0%	0%	0%			0%		0%																	
Revue	22	41%		344	61%	0%	0%	0%	0%	0%	68	75%	0%		28	11%		0%																	
Sertaneja	6	11%		35	6%	0%	0%	0%	0%		11	12%	0%			0%		0%																	
Drame ou pièce	6	100%	7	100%	46	8%	12	86%	4	100%	14	35%	2	2%	5	100%	19	90%	7	100%	137	53%	7	100%	7	100%	7	100%	7	100%	7	100%	7	100%	
Zarzuela		0%		1	0%	0%	0%	0%	0%		0%	0%	0%			0%		0%																	
Total général	6	100%	54	100%	7	100%	568	100%	14	100%	239	100%	6	100%	8	100%	1	100%	40	100%	91	100%	5	100%	21	100%	7	100%	258	100%	7	100%	9	100%	

Annexe 22 - Auteurs et pièces

Voir fichier Excel.

Annexe 22.1 – Auteurs, données biographiques et statistiques

Annexe 22.2 – Liste d’auteurs et pièces

Annexe 23 – Originaux des citations

[1] « [...] não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o Romantismo no romance o na poesia. A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o Guarani ou a Iracema, a Moreninha ou as Memórias de um sargento de milícias, a Inocência ou Brás Cubas, os Cantos de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica. »

[2] « Tenho medo de dizer uma heresia; porém, pelo que me toca, aprecio mais os dramas, especialmente, dos grandes mestres, quando os leio. Se, além da leitura, ocorrer uma boa representação, meu conhecimento da obra não aumentará grande coisa, quanto à obra literária em si.

Se nunca li o drama e só o vi representar, nada sei dizer sobre ele, porque o que apreciei no palco foi o trabalho dos atores, sua voz, seus gestos, seu jogo cênico, seu *savoir dire* e *savoir faire* em cena, e não a criação do poeta diretamente.

Uma representação teatral é uma arte que se sobrepõe à outra e a vela em grande parte.

O talento dos atores produz uma como segunda criação que pode até certo ponto dificultar a exata inteligência da primeira. »

[3] « Geralmente se diz e se repete ser a dramaturgia a parte mais enfezada da literatura brasileira. Não é verdade ; o conto não lhe tem sido mais avantajado entre nós, nem até o romance, a despeito das aparências. Para prová-lo basta lembrar que não possuímos nas letras nomes que devam merecer mais do que os de Antonio José, Martins Pena e Agrário de Menezes, simples comediógrafos e dramatas, e recordar mais que as obras de teatro de Magalhães, Macedo, Alencar, Artur Azevedo, quatro dos maiores nomes da literatura pátria, não são inferiores aos seus outros escritos.[...] O que há é que ninguém lê dramas ou comédias, ou os lê rarissimamente ; o drama e a comédia têm de ser representados e é neste terreno que vão os nossos produtos do gênero achar a morte. Por motivos que não vem ao caso explicar não aguentam a concorrência com as importações estrangeiras. A história da nossa dramaturgia é que não tem sido feita com o cuidado, o desvelo, o amor que fora para desejar. »

[4] « O nosso teatro ainda não teve o seu historiador e de fato pouquíssimo e mal sabemos dele. Esse trabalho precisa, porém, ser feito, mas feito com o critério dos métodos mais conceituados de investigação crítica, com estudo acurado e improprio labor. Nesse campo, não se pode inventar ou imaginar. É dos velhos cronistas, das velhas histórias, inéditas ou não, dos viajantes, e para a época mais chegada a nós, dos jornais e publicações periódicas, dos próprios monumentos dramáticos pesquisados, esquadrinhados e diligentemente estudados que tal história pode sair direita e boa. »

[5] « A maioria [dos estudos precedentes] se vicia de um mal considerável: os que se ocupam da literatura dramática esquecem-se da cena: os que se interessam pela cena despreocupam-se, em absoluto, da literatura dramática. [...]

Para que se tenha uma compreensão exata dessa evolução, no tocante ao Brasil, é necessário, pois, que, antes de mais nada, se estabeleça o sincronismo entre as manifestações literárias e as manifestações cênicas, sem o que muitos fenômenos, talvez os mais interessantes da nossa vida teatral, escaparão de todo o nosso entendimento. É o que vamos tentar »,

[6] « Ainda está por escrever-se uma História do teatro Brasileiro. Somente quando se fizer um levantamento completo de textos se poderá realizar um estudo satisfatório de todos os aspectos da vida cênica – dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social do país, existência do autor, do intérprete e dos outros componentes da montagem, presença da crítica e do público. »

[7] « ...ter-se-ia que reconhecer a ausência quase absoluta da *inovação* na dinâmica de nossos estudos de história do teatro. Na verdade, a identidade do nosso historiador do teatro ainda está à sombra da velha história factual ou “acontecimental”, herdeira da vetusta história política devotada à listagem de feitos nobres e solenes em um encadeamento cronológico progressivo e cumulativo. Empirismo e positivismo não são referências distantes, bem como o classicismo de extração francesa, inclinado a considerar o texto como a forma teatral por excelência que importa considerar. »

[8] « Ao compararmos a produção teatral encontrada com a dramaturgia que lhe era anteriorm na investigação do ponto em que a ruptura, a degeerescência, se teria manifestado, o que ser apresentou em nossas leituras, ao contrário da decadência que era imputada à produção teatral dos primórdios de nossa República, foi a

continuidade de uma produção dramaturgica, predominantemente cômica, popularm cujo objetivo, também ao contrário do que esperávamos, era a tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo explicar o Brasil, »

[9] « Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro. [...] Praticamente todos os dramaturgos brasileiros condenam a moda alienígena, queixam-se da preferência de empresários e público pelas obras traduzidas, e se ressentem do desestímulo do meio. [...]. Ao mesmo tempo em que se rebelavam contra o predomínio estrangeiro, nossos dramaturgos não conseguiam fugir às determinações das novas escolas europeias, fiéis que tinham de ser qo clima da época, registrado com natural antecedência nos centros culturais »

[10] « The decline of the drama is a phrase frequently used and rarely defined. It is a vague term, and many a man who employs it would not find it easy to declare its exact meaning. More often than not the critic of the acted drama is a constant praiser of the past, which he did not see, and a pert contemner of the present, of which he is forced to see too much. To our surprise, as we study the history of the theatre, we find that this has almost always been in a decline, just on the verge of dying, with barely strength enough to draw its last breath. And yet it still lives, and it bids fair to survive to a ripe old age. »

[11] « Fazendo as “nostre Indiane” aplaudirem Metastasio e Tetis nadar nadar no Recôncavo : metendo ninfas no Ribeirão do Carmo e no próprio sertão goiano, os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura europeia. »

[12] « [...] considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde onde os povos aprendem as máximas mais sãs da Política, da Moral, do Amor da Pátria, do Valor, Zelo e Fidelidade com que devem servir aos seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos de ignorância. [...] E porquanto um dos motivos que tem embaçado chegar a arte cênica àquele grau de perfeição de que tanto depende a ação dramática, que em outros tempos conseguiu, e que atualmente embaraça acharem-se pessoas capazes de bem a exercitar, é a ideia da infâmia inerente à mesma profissão [...] é Vossa Majestade servido declarar que a dita arte per si é indiferente e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos enquanto aliás por outros princípios não a tenham contraído. »

[13] « [...] assim como a Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país, a Independência desenvolveu nela, no romance e no teatro, o intuito patriótico, ligando-se deste modo os dois períodos, por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura equivalente às europeias, que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma “literatura nacional”. »

[14] « Um traço peculiar da concepção do homem de letras devida ao movimento romântico, e que logrou larga aceitação no Brasil, foi o da missão civilizadora do escritor, que, mago e profeta, estaria destinado a influir na marcha dos acontecimentos, graças à inspiração ou iluminação suprema. Cabia-lhe uma responsabilidade, uma vocação particular, um papel de reforma social e política, na condução da vida da comunidade, uma função educadora, moralizante, progressiva, a exercer junto aos contemporâneos. Esse conceito encontrou guarida na sociedade brasileira, onde dominou, penetrando até os dias presentes, tornando o escritor mais apto a agir e a ser julgado pela atuação política e social que porventura exerce, do que pela obra literária que produzir. »

[15] « [...] o nacionalismo da época se construía com o apoio de várias matrizes, entre elas o anti-lusitanismo. A França, pelo fato de cumprir um papel de país libertador, surge como um porto seguro, moderno, depois da ascensão de Luís Filipe; trata-se, ao mesmo tempo, de consagrar a **modernidade** política francesa et de encarecer a necessidade de estabilidade e progresso, característica da dominação burguesa assente e já incontrastável.

Espelhar-se na França constituía uma fase necessária ao desenvolvimento de nossa literatura que, posteriormente, produziria obras de valor e alcançar internacionais, o que se coadunava com a visão política nacionalista de um país que emergia como nação liberta e soberana. »

[16] « Desejando S. A. Real e Príncipe Regente, que o Teatro de S. João possa continuar como d’antes no seu exercício, e que os habitantes desta Cidade não sejam privados de um divertimento, que servindo-lhes de inocente distração dos trabalhos da vida doméstica e pública, pode também concorrer mui eficazmente para reformar os costumes e aperfeiçoar a civilização [...] »

[17] « O Governo julgou que convinha haver teatro para instrução, e divertimento honesto do público; e como entre nós o Governo não pode despender senão o que está marcado no orçamento, lançou mão da concessão das Loterias, para auxiliar as grandes despesas que para aquele fim se faziam necessárias. Se algumas Loterias há, que mereçam ser suprimidas, decerto não são estas, porque tem uma aplicação, que não deixa de ser proveitosa à sociedade. »

[18] « Todo o elogio de que se fizeram credores os atores na peça de alguma maneira o desmerecem pelo Entremez. Desejaríamos, que nunca fossem à cena tais peças. Eles são por assim dizer, restos, que entre nós existem desses tempos passados, e com que só se procurava divertir o público fosse como fosse. Nossos costumes têm mudado, e com eles o gosto. Um Entremez hoje não pode produzir se não a irrisão.»

[19] « O Teatro, escola dos costumes e da polidez, verdadeiro espelho da vida, o mais decente, e agradável dos divertimentos públicos, entra naturalmente na jurisdição do belo sexo, o qual em todas as cidades forma um tribunal que decide sem agravo as questões de bom gosto e *bom tom*. »

[20] « A crítica, disse um grande autor francês, é a mãe da perfeição [...]. Com efeito, se não tivessem tido crítica aqueles passos perigosos que se tem dado nos povos da Europa, seriam hoje renovados para a desgraça de todo o mundo. Se a escravidão da Imprensa não tivesse crítica, hoje as luzes estariam todavia *debaixo do alqueire* e o jugo da ignorância pesaria sobre nossas cabeças. Se não tivesse crítica os crimes da Revolução Francesa como das outras revoluções, ainda se veriam os mesmos espetáculos horrorosos cuja lembrança estaria no sangue dos homens virtuosos; e assim as demais coisas. Em vão certos espíritos dizem *a crítica é fácil e a arte dificultosa*, é necessário que saibam eles que se a crítica é fácil, também é vantajosa. Pensamos pois, que com dar o nosso parecer sobre a peça que se tem representado, poderão os Atores aproveitarem-se das nossas observações, se acaso as julgarem bem fundadas. »

[21] « [...] é preciso apresentar à ambição uma perspectiva de vantagem pecuniárias, e de consideração, devendo se aplicar igualmente à poesia e literatura, o que dizemos da arte teatral; a degeneração destes dois ornamentos da civilização não se podendo atribuir senão à falta de prêmio para aqueles que os cultivam, assim como ao pouco caso que a ignorância e estupidez, desde muito em posse de florear, fazem de todo estudo, e produção liberal. »

[22] « Alcançado que seja o ter bons cômicos, removidos ficam os outros obstáculos, pois que cessariam a indiferença do público e falta de receita, e se todavia o governo se visse na precisão de socorrer ainda o teatro, isto seria por vício inerente ao estado das coisas, e dificuldade de introduzir uma certa ordem de gostos, e costumes que o clima não favorece. »

[23] « Estas alterações, este aperfeiçoamento progressivo na arte dramática formam a segunda época na história da tragédia, época que começando dos Médicis, e estendendo-se até os nossos dias, tem produzido tantas obras-primas, tantos prodígios de gosto e de razão, que se não atendêssemos à perfectibilidade indefinida do espírito humano, não temeríamos assegurar que o gênio havia tocado a última meta de seu desenvolvimento. Os Corneille, os Racine, os Voltaire, os Addison, os Alfieri, seguindo as regras invariáveis que o bom gosto fundado na natureza havia ensinado aos discípulos de Ésquilo, por seus esforços imensos levaram a arte ao estado em que a contemplamos. Mas eis que uma conspiração se propaga do Norte da Europa. Uma nova escola debaixo do nome de – romântica – combate os princípios clássicos consagrados pela longa experiência de tantos séculos; ela nos vem pregar as doutrinas do vago, vem desterrar do teatro essa natureza prosaica, vem substituí-la por uma, a que chamam de Poética, e que não é, segundo a confissão de W. Schlegel chefe da seita, mais do que a reunião de princípios opostos, de elementos heterogêneos, de que procuram – embalde – fazer uma associação monstruosa. »

[24] « Aberta estava a nova carreira, nela se precipitaram os dois teatros à porfia, e sem regularidade: eles invadem os repertórios dramáticos da escola romântica, apressada tradução lhes basta, ei-las representadas ante nós, e como a porfia de quem havia de desperdiçar maior número de riquezas, antes que o público esteja satisfeito de um drama, quando ele vai principiando a entendê-lo, quando os atores vão-se principiando a entendê-lo, quando os atores vão-se penetrando de seus papéis e tomando conta do caráter que tem de representar; ei-lo abandonado eis que novo drama lhe sucede; desta arte em breve teremos esgotadas todas as riquezas dos Dumas dos Hugos. »

[25] « Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não tem

reproduzido nessa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard: esse rei é Francisco 1º, Francisco 1º que só tinha dois cultos, o da honra, e o amor. Esperávamos portanto o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor: enganamo-nos: o Francisco 1º do drama não é o Francisco 1º da história, é um homem sem pejo, nem brio, que desce às tabernas, que se entrega à meretrizes. »

[26] « Apesar de nenhuma originalidade do teatro português e pobreza de seu repertório, podemos ainda assim discriminar nas peças entre nós representadas épocas inteiramente distintas: [...]

A primeira é a época colonial, em que subiam à cena e faziam as delícias de nossos maiores o ‘Barretão Doutora’, ‘Alecrim e Mangerona’, ‘D. João d’Alvarado ou o Criado de si mesmo’, ‘Dido’, ‘Encantos de Medeia’, ‘Sensibilidade no Crime’, o ‘Desertor’, ‘Criado de dois amos’, o ‘Fogo do quintal’, ‘Doutor Sovina’ e outros entremezes de uma sublimidade de composição que nada deixa que desejar. Com os lances dramáticos e pilhérias dessas boas composições se entretinham os nossos bons maiores [...]

Esta época [...] dominou ainda depois da independência até o tempo das companhias italiana e de baile, até passar o cetro do tablado à época liberal.

Entendia-se então que o poder era o inimigo declarado da liberdade, e que cumpria esmagá-lo, para que esta não perigasse. O teatro ressentiu-se desta influência dos ânimos, e só trataram de levar à cena essas peças declamatórias, recheadas de ideias muito corriqueiras sobre a liberdade dos povos e tiranias do governo. [...]

[...] a 3ª época, ou época cavalheiresca e guerreira.

Agora sim, isso é que foi sublime! O enredo dramático, a beleza do diálogo, o bem tecido das cenas, o sublime do desfecho, tudo foi posto de lado. Só uma coisa tinham em fito os empresários do teatro, atravancar o tablado de cavalos, guerreiros, bagagens militares, tropa e mais tropa. [...]

A este seguiu-se a época endiabrada, a que chamaremos – romântica brava! – Os berros infernais dos dramaturgos do horror foram ouvidos a quem [*sic*] do Atlântico. Também nós tivemos de assistir à época do crime, de admirar as orgias asquerosas do talento em delírio. »

[27] « A comissão reconhecendo, não só a utilidade, mas, talvez, a necessidade de teatros bem dirigidos nas grandes cidades, ou os considere pelo lado moral, ou político; concordando com os suplicantes na insuficiência dos meios individuais para que eles prosperem, o que tem movido algumas nações a auxiliá-los com avultadas somas, tiradas da renda pública; atendendo a que os encargos que pesam sobre a fazenda nacional não permitem votar-se na lei do orçamento alguma quantia para este fim; e observando, finalmente, que o mesmo teatro, de que se trata, só teve algum melhoramento quando foi socorrido com o benefício de loterias, é de parecer que se defira como os suplicantes requerem. »

[28] « [...] para que haja esta companhia não é necessário impor-se a obrigação de prestar caução para a manter. O próprio interesse da sociedade o convidará a manter a companhia portuguesa, porque ordinariamente o que convida mais espectadores são as peças portuguesas. Para que se mande engajar uma companhia italiana e uma de dança, é preciso maiores despesas; e é para isso que se deve conceder esta graça. No entanto se esta concessão passar sem cláusula alguma, pode muito bem ser que a sociedade se aproveite das loterias concedidas a manter o teatro constitucional fluminense só com os espetáculos que atualmente tem; para o que não é preciso a concessão de loterias, porque o teatro trabalha sem esta graça. [...] A não passarem votarei contra a adoção do projeto, pois que para se manter o teatro constitucional fluminense no estado em que está atualmente, não me persuado que sejam precisas loterias. »

[29] « Animar, proteger e remunerar as artes, é sem dúvida um dos mais brilhantes florões que adornam a coroa de um governo liberal. É digno da admiração dos séculos vindouros o governo recompensas aos artistas, quando um espírito justo, sábio e patriota o guia. Perde todos os seus direitos à gratidão do povo, quando deixar fazer no olvido e no acanhamento os artistas do seu país, enquanto eleva ou favorece os falsos artistas estrangeiros.

A França, Inglaterra, Alemanha e Itália, que hoje com ufania ditam leis de civilização e de sabedoria ao resto do mundo, acolhem, festejam e remuneram os artistas estrangeiros, sem indagar aonde nasceram, nem de onde vem; reconhecem que o verdadeiro artista não tem pátria, que o mundo lhe pertence; porém aquelas homenagens são tributadas, quando os artistas dão provas de superiores talentos e que não encontram entre os seus filhos. »

[30] « Os sinceros amigos da glória do país não duvidaram um só instante que a câmara na sua sabedoria favorecesse o teatro constitucional Fluminense, o único digno dessa graça por muitos motivos. O 1º, por ser o teatro nacional; o 2º, por ter-se aquela companhia formado de si mesmo, sem recurso ou adjutório de ninguém, levada unicamente por seu acrisolado patriotismo; 3º, por ser a única companhia Brasileira que, aparecendo nesse

teatro tenha sabido fazer frente, vencer e deixar muito longe após de si, aqueles ditos artistas Portugueses que fundaram o da praia de D. Manuel. »

[31] « Um jovem brasileiro, caput da companhia, animado do fogo sagrado que forma os artistas e ilustra as nações, abraçou a carreira teatral: nela seus passos foram agigantados; reuniu alguns compatriotas, inspirou-lhes o gosto do belo, abrasou seus peitos de um santo entusiasmo; regenerou o teatro nacional provou o quanto podem o gênio e o patriotismo unidos, afastando-se do muito trilhado caminho da rotina até aí seguido; e podemos dizer que fez 10 anos mais tarde, em matéria teatral, a mesma revolução que a sua pátria tinha feito em matéria política. »

[32] « É certo que não há no Rio de Janeiro número suficiente de pessoas que frequentam o teatro para que possam dois prosperar. Ou ambos vegetarão, ou um deles terá de fechar as portas, e é esta a sorte que aguarda o nosso, se o Exm. Regente der sua sanção à irrefletida concessão feita por ambas as câmaras. [...] nós Brasileiros, não teríamos um teatro nacional, um teatro em que pudéssemos presenciar e aplaudir as produções de nossos patrícios; e deste modo dar-se-ia um golpe mortal à literatura dramática, que começa a florescer entre nós. [...] »

[33] « Enquanto porém se demora a ultimação do negócio, chovem todos os dias para o jornal mecânico correspondências contra as empresas estrangeiras, quais a do teatro da praia de D. Manuel; e a favor das empresas brasileiras, quais a do teatro do largo do Rocio. Ora, Mr. Picot, editor do jornal mecânico não se lembra que também ele é estrangeiro, e estrangeira sua empresa? / Mas enfim concordamos, que, caeteris paribus, entre duas especulações da mesma natureza deve a nacional ser preferida a estrangeira [...]. Mas examinemos; será nacional o teatro do largo do Rocio? [...] E realmente, a não ser que no teatro da praia de D. Manuel é estrangeiro o 1º galã, estrangeira a 1ª dama, enquanto que no teatro do Rocio são eles Brasileiros, que diferença vai de um ao outro? Entenderíamos por nacional um teatro que pertencesse à nação, que pela nação e seus agentes fosse administrado, etc., etc.: conceder-lhe-íamos mesmo, esse título, se todos os seus proprietários, empreendedores, atores etc., fossem Brasileiros, mas uma empresa na qual entra Mr. Picot, e que o *Jornal do Comércio* cobre com sua ALTA proteção será tudo quanto quiser menos nacional. »

[34] « O Brasil colocado em outro hemisfério, em outro continente por muito tempo fora do contato da civilização Europeia, tendo de trilhar a estrada, que a nova civilização lhe marca, de nenhum modo pode ter por presente, o presente da Europa, centro hoje da civilização. Impellido mais tarde, ao movimento, falta de molas, que o ativassem, lentamente devia tocar os diferentes graus que a civilização Europeia, em sua marcha, após si deixara; seu presente é pois o passado do centro ilustrado da Europa. »

[35] « Pelo esquecimento em que estão os nomes dos nossos ilustres antepassados; o desleixo com que tratamos os poucos escritores que nos dão glória, e a completa ignorância da nossa literatura, sou forçado a dar aqui uma breve notícia do principal Personagem deste Drama para a sua melhor inteligência. »

[36] « Se houver quem tenha bastante ânimo para dar de mão aos interesses positivos, e, esquecendo-se da sátira, seguir-me na árdua empresa de enriquecer a nossa pobre literatura; eu lhe desejo, além da glória da perfeição, todos os nobres estímulos de que é credor o gênio. Mas ah! Na porta do templo da imortalidade está escrito para os brasileiros estas palavras, como na porta do Inferno do Dante: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.* »

[37] « Vê como é difícil /
O trabalho da mente, e o quanto custa
Ter um nome no mundo! Enquanto dormes
No teu leito tranqüila, eu velo, eu luto.
[...]
No teatro me cuido; escuto a orquestra,
Vejo a platéia, e os camarotes cheios,
Ouço os aplausos, bravos que me animam,
E com esta ilusão a vida cobro.
Mas eis que durmo, sonho, e de repente
Ao som da pateada aflita acordo.
É manhã; – e outra vez começa a lida.
Oh vida! Oh ilusão! Oh meu martírio! »

[38] « Entretanto ela pensa como o mundo,
Que nos vê com desprezo, e que nos trata

Como uma classe vil e desgraçada,
Sem honra e sem pudor; que ousa mostrar-se
Em público debaixo de mil formas, /Só por amor do ganho
[...]
Para rir, e passar alegre uma hora,
Não para corrigir seus ruins costumes,
O teatro procuram: nós lhe damos
Envolto em mel um salutar remédio;
Com seus próprios defeitos e seus erros
Excitamos o riso; e outras vezes
Com o quadro da desgraça e da virtude
Na alma nobre paixões lhes acendemos,
[...]
Porém a noite passa,
E amanhã o desprezo é nosso prêmio!... »

[39] « Se eu vou seguir de Sócrates o exemplo,
Pugnar pela razão, a morte é certa.
Quando toda a nação está corrupta
Embebida no crime, e espezinhada
Por homens viciosos, quem se afoita
A seguir a virtude, muito sofre. »

[40] « O que é brasileiro nessa tragédia não estava no texto, mas no contexto: era, antes de mais nada, a condenação do atraso mental do antigo colonizador, simbolizado na instituição entre todas opressora e odiosa do Santo Ofício; [...] era a vitória definitiva e esmagadora do teatro brasileiro contra as companhias lusitanas, derrotadas na competição artística e na corrida pelas loterias; e era, finalmente, a consoladora reivindicação como *brasileiro* de um grande poeta até então tido por *português*. »

[41] « Sicários!
Escravos! Eis-me aqui... em vossas garras.
Morre quem vos quis dar a liberdade.
Vamos!
A morte é dura! mas a glória é eterna. »

[42] « É um homem de gênio. Assim o Estado
Soubesse aproveitar o seu talento;
Assim o gênio governasse o mundo;
Ou então entre os Reis e as classes nobres
Só deviam nascer os grandes homens. »

[43] « Ninguém ignora, que todos os teatros têm chegado a um perfeito estado de esmorecimento, influindo para esse resultado algumas causas que se podem assinalar, e outras de mais difícil discriminação; não se trata, porém, de estudar essas causas, combatê-las e destruir-lhes os efeitos; não, isso demanda estudo, patriotismo e amor da arte.

O que se faz é olhar para *João Caetano*, e dizer: é ele!.... Ele é que é o causador da *decadência* do teatro. »

[44] « Na minha mocidade, trabalhei pela emancipação do teatro brasileiro, o que alcancei, não obstante o hostil elemento colonial, que era então poderosíssimo. Lutei, mutei muito; mas venci. Um pouco mais tarde, quando tentei nacionalizar o tão estrangeiro palco, encontrei-me em sérios embaraços, porquanto entre os artistas, eu contava companheiros de arte a quem não podia, nem devia, excluir, tirando-lhes o pão. »

[45] « Depois que entre nós chegou a companhia italiana, o gosto pela música, o *diletantismo* tem se exaltado e feito grande progresso. Todos falam e todos são juízes na matéria com mais ou menos pretensões, e desta sorte tem-se tornado a cantoria como objeto de moda e *bom tom*. Não há aí pessoa, por mais ignorante que seja a respeito de música, que não dê o seu parecer decidido acerca desta ou daquela ópera, da orquestra, e até das harmonias e melodias que as mais das vezes não sabem discriminar. »

[46] « [...] as mais velas produções de altos gênios [...] vida dos homens célebres, ou os fatos histórico de tempos passados, para nos apresentarem sobre a cena exemplos tocantes de virtudes sociais em combate com os vícios [...] Eu porém amante, como sou, do teatro nacional, pasmado do silêncio indesculpável, com que até agora se tem deixado os nossos atores zombar impunemente dos espectadores com escândalo inaudito da cena brasileira, eu que me encolerizo de ver estropiada qualquer composição, me empenharei na tarefa de corrigir civilmente os nossos cômicos se o Snr. Editor do Monitor Campista tiver a bondade de querer estampas nas colunas do seu jornal conceituado, o resultado de minhas reflexões. »

[47] « É certamente com alguma razão que o velho espírito clássico grita contra as aberrações deste século. Não queremos que toda composição dramática se aperte nos limites estreitos que antigamente se lhe marcava. Mas vimos nascer o *vaudeville*, excrescência da arte dramática, filho natural que recebeu a vida da comédia e da *opéra-comique*: vimos aparecer o melodrama, pintura exagerada das paixões humanas, enfim drama em seis atos, em cinco com prólogo e epílogo; e agora vemos vaudevilles em cinco atos! »

[48] « Receiam os poetas, querendo ficar nos limites do bom gosto e da decência, não produzir efeitos suficientes para espectadores cansados, acostumados a não ver senão dramas febricitantes, cujo gosto já na França passou para dar lugar a uma literatura mais sã. Com efeito, acostuma-se o público a todas essas composições de delírio, e pondo-lhe diante dos olhos de alguma obra-prima do repertório clássico, da qual ignoraria o nome do autor, acharia-a insípida, enfadonha: é porque todas as suas fibras estão embotadas; que, para ficar comovido, lhe é preciso punhais, crimes e adultério. »

[49] « Os nossos teatros devem preferir as peças originais às traduzidas; e o público deve sustentar aquelas, ainda quando medíocres, dizendo com justo orgulho: - Isto, ao menos, é nosso; isto não foi mendigado do estrangeiro. – Enquanto assim não fizermos, não teremos teatro nacional; e o Brasil terá sempre que estender à mão à França, dizendo-lhe: *La charité, s'il vout plaît!* »

[50] « A continuarem os hiperbólicos elogios tributados à companhia italiana, são capazes de deitá-la a perder. A Sra. Candiani sobretudo excitou em seus apaixonados um entusiasmo que chega ao delírio; delírio que, mais dia menos dia, talvez ceda o lugar à indiferença. [...]

E qual foi o resultado? o que era de esperar: insuportável presunção, falta de estudo, pretensões tão exageradas, tão fabulosas, que se a elas anuíssem, todas as récitas do teatro de S. Pedro não bastariam para pagar os garganteios da companhia italiana, companhia despótica, que não permitiu lhe incorporassem alguns cantores aproveitáveis que entre nós tínhamos.

Enfim, tão inchado ficaram os tais senhores, que estão em vésperas de arrebentar, como a rã da fábula; e persuadidos de que se podem curar por meio da homeopatia, bom será dar-lhes remédio adequado, e consiste em dizer-lhes francamente o que eles valem. [...] a companhia italiana é medíocre, e já a tivemos melhor. Quanto à mímica, quase tudo é detestável, um exemplo entre cem. [...] »

[51] « Estou com um teatro, que é meu por doze anos, tenho o produto de duas loterias anuais para sustentar uma companhia dramática, graças à assembleia legislativa provincial, e foi na capital da província do Rio de Janeiro que o Sr. dos *Ephemeros* por escárnio chama *areias da Praia Grande*, que encontrei decidida proteção, consideração e recursos não só para continuar na carreira, que escolhi, como para ocorrer à educação de meus filhos, e às necessidades de minha numerosa família. Foi nessas *areias da Praia Grande*, que deparei com o necessário apoio para poder zombar de um Romeiro, e de todos os especuladores, que do teatro de S. Pedro se tem apoderado para encher as algibeiras. »

[52] « Para fazer um bom diretor é preciso um homem, primeira condição, que seja literato; que saiba, precisando, mudar, cortar ou fazer uma copla ou uma cena; que tenha gosto apurado, que conheça o repertório antigo e moderno; que tenha estudos clássicos, e que apesar disso tenha amor à literatura desta época. Segunda condição: que entenda bem da cena; que no interior, por sua justiça, boas maneiras e severidade, saiba manter a ordem; que para o exterior a sua instrução lhe dê o prestígio necessário para poder apresentar-se em todas as partes. Terceira condição: que tenha conhecimentos administrativos; seja econômico, e repare quais todas as necessidades materiais do teatro. »

[53] « E o que é esse teatro dramático, senhores? Possuía ele porventura uma companhia que possa desempenhar satisfatoriamente os seus deveres? À exceção do Sr. João Caetano, à exceção da Sra. Ludovina, que outro ator há que possa merecer a consideração do público? E não será prova do que digo [...] , achar-se o teatro constantemente vazio? »

[54] « Os atores antigos da companhia dramática do teatro de São Pedro, a que chamaremos de 1º turno, por bons que sejam vão na decadência abraçados ao seu estilo de declamação, vão na decadência, note-se bem, como todas as coisas do mundo.

Nos do 2º turno – uns com mérito, outros sem ele, apenas se distinguem dois graciosos como são Monteiro e Amália, três centros como – Gusmão – José Cândido – e Reis – e uma dama, como a Sra. Gabriela.

Nos do 3º turno – os atores novíssimos, apenas se observam duas cópias ridículas e miseráveis de dois grandes gênios – um cópia do Sr. João Caetano, outra da Sra. Emília das Neves.

É a arte dramática a que promete menos futuro no Brasil. »

[55] « Sem uma escola, as vocações podem manifestar-se, mas não progredir. O Sr. João Caetano, o nosso Bocage Dramático, o nosso gênio tanto tempo proscrito do primeiro teatro desta corte, nada pode só por si. Já não pouco deve a arte a seus esforços: mas estes mal podem satisfazer as necessidades do presente, quanto mais garantir o futuro do nosso teatro nacional, que a olhos vistos decai. »

[56] « Infelizmente as circunstâncias precárias do nosso teatro, ou outras causas que ignoramos, não tem dado lugar a que João Caetano forme uma escola sua, e trate de elevar a sua arte, que no nosso país se acha completamente na infância.

É a este fim que deve presentemente dedicar-se o ator brasileiro. Sua alma já deve estar saciada destes triunfos e dessas ovações pessoais, que são apenas a manifestação de um fato que todos reconhecem. Como ator, já fez muito para a sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento do seu país.[...]

O governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral.

[57] « Não se esforçava por transmitir os conhecimentos da arte que exercia, não queria ter imitadores, nem discípulos; a arte era ele e como ele devia morrer. Enlevado pelos seus triunfos, pela glória adquirida no palco, esquecia-se de tudo, e avoejava o espírito às regiões aéreas, sonhando com a imortalidade; nunca procurou formar escola; publicou nos últimos anos de existência suas *Lições dramáticas*, mas se não esforçou em realizar suas ideias; e esse seu egoísmo afastou de si hábeis artistas que procuraram os teatros das províncias, desunindo-se desse modo a companhia mais regular que tínhamos. »

[58] « Concernente à minha profissão, o panorama apresentado pelos que se arrogam o direito de desenhá-lo é confuso, intrincado, pastoso, onde mal se divisam os contornos. Quase todos exaltam a excelência de um passado artístico tendo por princípio a figura de João Caetano dos Santos. Essa exaltação é, entretanto, exagerada. Ao invés [*sic*] de nos orgulhar, nos deprime. João Caetano não representou o Teatro Brasileiro, porque esse ainda não existia na pessoa do autor. Como sabemos o Teatro é uma arte bilateral, nasce da íntima colaboração dessas duas forças criadoras: autor e intérprete. »

[59] « O nosso grande ator viu-se, portanto, na contingência de recorrer ao teatro estrangeiro, cuja evolução atingira grau de cultura inassimilável pela nossa plateia. Era um repertório de seleção para espíritos intelectualizados. Assim o chamado período “áureo” do nosso teatro é outra expressão exagerada de nossos historiadores que, erradamente, confundem uma parte com o todo. O escol intelectual e palaciano para quem João Caetano representou não era o povo brasileiro, mas era a multidão, único pedestal verdadeiramente indestrutível, sustentador das legítimas glórias nacionais. Desta fatalidade histórica de não ter tido autores, nasceu no cérebro do grande artista o ideal ingênuo de querer impor ao Brasil uma arte definitiva. »

[60] « Ora, supondo, estimável leitor, que esse viajante ou outro qualquer indivíduo d’essa raça de passeadores superficiais que pretendem conhecer os costumes de um povo, durante o tempo que comem um fricandó na primeira estalagem que encontravam, chegasse a esta capital e fosse a qualquer dos dois teatros nestes últimos dias: que não diria do nosso progresso na arte dramática, máxime se fosse tão mordaz e insolente como o célebre Jacquemont? Escreveria que estávamos atrasados em um século, que ignorávamos completamente os primores dos teatros europeus, e e que nenhuma notícias tínhamos das novas composições dramáticas. »

[61] « Uma nação apresenta no seu teatro o quadro do estado da sua civilização, do seu gosto, das suas ideias mais simpáticas, do atraso ou florescimento da sua literatura e das suas artes [...] Que juízo farão de nós os estrangeiros ilustres que chegam à cidade do Rio de Janeiro, e que vão por bem explicável curiosidade ao nosso teatro? »

[62] « Não tendo o governo ingerência alguma nos teatros, entregando-os ao espírito especulativo de seus proprietários, acontece que de um dia para outro podem ser despedidos todos os artistas, não contando em

consequência com um futuro certo que os prive da indignação; sem ordenados fixos não se podem entregar inteiramente à sua profissão [...]. Daí resulta que a nossa cena é um composto desforme de grandes talentos, que são arrastados por devoção à arte, de mediocridades que a eles se reúnem e de incapacidade que para nada servem. »

[63] « Não duvidamos por tanto que o público da capital do império secunde e auxilie os esforços do empresário; não duvidamos que as pessoas que desejam aperfeiçoar-se no estudo da língua francesa concorram à sala de S. Januário. O Sr. Ernesto Gervaise não reclamará em vão a proteção do público do Rio de Janeiro, principalmente quando tanto atrativos se ligam a sua empresa, sendo o mais precioso a quase constante presença de S. M. e da imperial família às representações da companhia francesa. »

[64] « Não contesta a necessidade de votar subsídios ao teatro, como fazem todas as nações cultas; é o primeiro a lamentar que as artes não tenham tido no Brasil a proteção que devem ter, mas faz diferença entre a proteção legítima e a proteção escandalosa; quer que se mostre com dados comprobatórios o alcance do teatro, que a diretoria mostre que a despeito das quatro loterias anuais, que a despeito do produto das receitas, a arte dramática tem de cair; mas quando vê que, apesar dos poderosos auxílios que o corpo legislativo tem liberalizado ao teatro, está este empenhado em 102:000\$ [...], julga que tem todo o direito, como membro da câmara, de entre neste negócio, de examiná-lo antes de dar um voto [...] Conclui dizendo que, com toda boa vontade, deseja coadjuvar o progresso da arte dramática entre nós, mas que este fim não se consegue se porventura continuar a subir à cena peças ridículas, como uma que ainda há poucos dias se representou no teatro de S. Pedro, e para mais lástima perante a família imperial. »

[65] « Neste estado deplorável esteve o teatro de S. Pedro até o ano de 1844 [*sic*], época em que o nosso primeiro artista dramático João Caetano dos Santos tomou conta dele por empresa. [...] esse artista não tinha meios pecuniários a dispor, e entretanto, entregue a si, a seu gênio, a seu capricho artístico ele operou a grande obra de regeneração da cena, ele superou todas as dificuldades, e todos nós nos recordamos que nessa época subiram à cena perfeitamente ensaiadas e decoradas todas aquelas peças dramáticas que com tanta razão granjearam para o seu ensaiador o título de primeiro ator brasileiro. Esta glória lhe cabe, bem como a de ter dado as primeiras lições à maior parte dos atores que hoje temos, e que estão mesmo no teatro de S. Pedro. Ele nesse tempo não teve loterias, mas os contínuos progressos da arte dramática começaram a despertar a concorrência, e o povo desta capital secundou generosamente seus esforços. »

[66] « E disse-me em consciência: há lugar onde não tendes sido atormentados com empenhos do teatro de S. Pedro? Sem dúvida não poderias dizer o contrário; em vossas casas, em casa de vossos amigos, nos corredores, nas antessalas, aqui mesmo, por toda a parte fervem empenhos pelo teatro de S. Pedro: não há um dia em que não se veja naquela sala um homem da sociedade do teatro; não há um dia em que, lançando as vistas para esse outro lado, não veja aqui mesmo um olheiro do *Mercantil* que trata dos negócios do teatro de S. Pedro. »

[67] « Foi às canções deste poeta brasileiro que tanta honra faz ao seu país que o Sr. João Caetano deve numerosos favores. Foi esse poeta que muitas vezes lançou mão da sua lira de ouro para cantar o merecimento artístico de João Caetano, que o fez mais conhecido, que chamou mestre e discípulo de si mesmo. Não há quem não conheça a magnífica produção dramática que tem por título *o Poeta e a Inquisição*; [...] Portanto, meus senhores, se é um homem cujos conhecimentos da arte dramática como aqueles que tem o honrado deputado pela província do Rio Grande, se é este o honrado deputado quem de um modo tão convincente tem proclamado o merecimento deste artista, não vos deveis admirar que eu, que não sou tão conhecedor da arte, me louve a este respeito na opinião do ilustre deputado. »

[68] « O que admira é que um uma discussão destas não se levantasse ainda um Sr. Deputado para falar a favor do teatro: isto quer dizer: - vós, orador, que tendes falado contra o teatro de S. Pedro de Alcântara, tendes razão em tudo quanto dizeis; não vos podemos contestar; mas também não podemos de deixar de votar pelas loterias do teatro de S. Pedro! »

68

[69] « Tudo está patente... eu sei de tudo... sei que o teatro de S. Pedro vai ter tudo quanto quer, e que mais teria se mais houvesse requerido. Não me admiro: uma companhia portuguesa requereu loterias, e o corpo legislativo as concedeu; uma companhia francesa requereu loterias, e o corpo legislativo as concedeu: o teatro de S. Pedro quer suplantar o o ator João Caetano, e por isso quer loterias... tudo está de acordo... O teatro de S. Pedro as deve

ter e punir o brasileiro ousado, que desconheceu que neste país o título menos valioso que se pode ter é ter-se nele nascido... »

[70] « A figura de João Caetano dominando a nascente cena brasileira estimulava de preferência as vocações teatrais para o drama e a tragédia. Deve-se supor em Martins Pena uma forte individualidade para ter resistido desde o princípio ao prestígio do afamado trágico e das tragédias e dramalhões que constituíam o seu principal repertório. A espontaneidade da sua veia cômica salvou-o de dar-se a um gênero certamente contrário às suas disposições nativas. »

[71] . « Se eu introduzisse Galeazzo em cena ver-me-ia forçado, para conformar-me ao gosto do tempo, a dar-lhe o seu torpe e ínfame caráter, o que além de vexar o ator que o interpretasse, incomodaria os espectadores, e ofenderia a moral pública. »

[72] « ESCRIVÃO - Venho da parte do senhor juiz de paz intimá-lo para levar um recruta à cidade.
MANUEL JOÃO - Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?
ESCRIVÃO - Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço no entanto há-de se fazer.
MANUEL JOÃO - Sim, os pobres é que o pagam.
ESCRIVÃO - Meu amigo, isto é falta de patriotismo. Vós bem sabeis que é preciso mandar gente pra o Rio Grande; quando não, perdemos esta província.
MANUEL JOÃO - E que me importa eu com isso? Quem as armou que as desarme.
ESCRIVÃO - Mas, meu amigo, os rebeldes têm feito por lá horrores!
MANUEL JOÃO - E que quer o senhor que se lhe faça? »

[73] « PEREIRA (só) – E que tal o quadrúpede! Chamar seges casinhas e piano bicho! Há ainda muita estupidez! O que não vai por estes vastíssimos sertões que cobrem parte do Brasil! Não admira que este pense que o piano é um bicho, quando outros creem em reino encantado de João Antônio em Pernambuco. Enquanto instituições sábias não melhorarem (sic) a educação de grande parte dos brasileiros, os ambiciosos terão sempre onde se apoiar. Senão, diga-o o Rio Grande, diga-o a Bahia! Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassas e estúpida ignorância! »

[74]

[75] « O Juiz de Paz da Roça é uma farça escrito em baixo cômico, destituída de tudo quanto se pode desejar quer para o entretenimento do espírito, quer para o melhoramento dos costumes. Ofende indevidamente as instituições do país, choca a dignidade delas, por isso a considero em circunstâncias de não ser representada. »

[76] . « Deus me dê paciência com a Censura !... muito custa a ganhar a vida *honestamente*... melhor é roubar os cofres da Nação, e para isso não há Censura. [...] o Sr. Censor... Coitado! Julgo que está com catarata... na inteligência, pois viu um ataque a João Caetano, onde não havia senão uma simples paródia ao *Otelo*; paródias que se permitem nas partes do mundo mais civilizadas... »

[77] « A qualidade mais distinta dos nobres censores é um zelo contra o amor e os pecadinhos que ele faz cometer, é um fervor santo pela honestidade do casamento, é uma guerra sagrada contra certos chistes menos discretos; qualidades nimamente respeitáveis, que poderão em breve dar cabo de todas essas composições graciosas que abundam no teatro moderno, de todas essas composições que despertam o riso, ainda dos mais preocupados; mas que, em compensação, tomando ao pé da letra o extravagante axioma “o teatro é a escola dos costumes”, dar-nos-ão em breve representações teatrais tão divertidas como aí uma aula de lógica em dia em que se defendem conclusões... Se com isso ganhasse a moralidade pública! »

[78] « Embalde porém tentem os censores puxar para trás o carro da civilização e do progresso; poderão, sim, contribuir para a morte e extinção do teatro em língua portuguesa em nossa terra mas não hão de levar a esses belos tempos de hipocrisia e de afetação de moralidade que tão longe estão da verdadeira moralidade. »

[79] « Entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.

NEGREIRO – Boas noites.

CLEMÊNCIA – Oh, pois voltou? O que traz este preto?

NEGREIRO – Um presente que lhes ofereço.

CLEMÊNCIA – Vejamos o que é.
NEGREIRO – Uma insignificância... Arreia, pai! (Negreiro ajuda ao preto a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo, porém que este fica à vista dos espectadores.)
CLEMÊNCIA – Descubra. (Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica de pé dentro do cesto) Ó gentes!
MARIQUINHA (ao mesmo tempo) – Oh! / FELÍCIO (ao mesmo tempo) – Um meia-cara!
NEGREIRO – Então, hem? (para o moleque) Quenda, quenda! (puxa o moleque para fora)
CLEMÊNCIA – Como é bonitinho! / NEGREIRO – Ah, ah!
CLEMÊNCIA – Pra que o trouxe no cesto? / NEGREIRO – Por causa dos malsins...
CLEMÊNCIA – Boa lembrança (examinando o moleque) Está gordinho... bons dentes...
NEGREIRO (à parte, para Clemência) – É dos desembarcados ontem no Botafogo. »

[80] « FELÍCIO – Sr. Negreiro, a quem pertence o brigue Veloz Espadarte, aprisionado ontem junto quase da Fortaleza Santa Cruz pelo cruzeiro inglês, por ter a bordo trezentos africanos?

NEGREIRO – A um pobre diabo que está quase maluco... Mas é bem feito, para não ser tolo. Quem é que neste tempo manda entrar pela barra um navio com semelhante carregação? Só um pedaço de asno. Há por aí além de uma costa tão longa e algumas autoridades tão condescendentes!... »

[81] « Há meses que não se estuda um só drama novo, e tem-se apenas entretido a curiosidade pública, e feito acreditar que ainda existe uma companhia dramática, com a representação de peças velhas, safadas e improdutivas. Os atores queixam-se do abandono em que os deixam, e o público foge de os ouvir por lhes faltar o incentivo da novidade. Por economia ordena-se ao inspetor de cena que não compre traduções de comédias e dramas novos, dizendo-lhe que no arquivo do teatro há centenas de peças velhas que podem ser remontadas; e assim, para poupar-se oitenta ou cem mil réis [...] Parece que a diretoria só pretende conservar um simulacro de companhia dramática para iludir o compromisso das loterias e ajeitar outro »

[82] « Sabem todos que o Sr. Penna vendia ao teatro as suas composições e traduções, e que além da paga pecuniária, era considerado empregado da casa, e tinha por isso entrada franca nos espetáculos. Ultimamente o teatro não tem comprado as suas traduções, por ter ainda muitas peças que ainda não pode pôr em cena; e mesmo porque as do Sr. Penna são inferiores às que já estão compradas; o inspetor de cena, por não querer ofender o amor próprio do exímio vendedor de comédias, dizendo-lhe que estas não prestavam, desculpou-se com a necessidade em que estava a empresa de ser econômica; o Sr. Penna não o entendeu, e encavacou com o fato de não realizar a venda dos seus alcaides. »

[83] « Pode-se comparar o folhetinista crítico-teatral ao homem que, tendo diante de si uma cesta de frutas, escolhe de preferência para saborear as danificadas e imperfeitas. [...] Vai o público ao teatro para gozar o que há lá de bom, e o folhetinista para esmerilhar o que há de mau; agradável passatempo é aquele, desagradável ocupação é esta. Sobe à cena qualquer ópera medíocre: o espectador indiferente não volta ao teatro para ouvi-la segunda vez, e o desgraçado crítico, como amarrado ao incômodo poste, segue-a em todas as suas sonolentas representações, até que para todo o sempre desapareça. [...] O público goza o que há no teatro de verdadeiramente bom, aplaude ao artista que canta bem e cria assim amigos, ao passo que o folhetinista levanta inimizades contra si por censurar, como é de seu dever, ao artista que cumpre mal o seu dever. Pode o crítico teatral louvar por meses inteiros a qualquer cantor, que não fará dele seu obrigado e homem reconhecido, [...] porém, se um dia lhe fizer a mais leve censura, certo o terá por seu inimigo. É sabido que, no pensar dos cantores dos nossos teatros, cem estirados elogios não contrabalançam uma linha de inocente crítica. »

[84] « “Folhetinista – Que me queres, consciência? – Estás apaixonado por Mlle Duval? – Deus me livre! – Deus te livre? e porquê? como artista não possui todas as seduções? – Confesso que tudo assim é; mas um folhetinista não se apaixona por ninguém, ou, mais rigorosamente falando, não deve apaixonar-se, porque então não só estaria inabilitado para bem julgar, como faria de cada folhetim uma cartinha de amor.” Com esta resposta a nossa consciência sorriu-se, e continuou: “Estás bem certo disso? – Certíssimo. — Então, por que a elogia constantemente? – Provavelmente porque o merece. – E o Mullot merece também todas as tuas censuras? – Creio que sim. – Vê bem que não entre alguma dose de indisposição no teu modo de julgar a seu respeito. – Que diabo de indisposição queres que tenha a um moço que nunca ofendeu-me e com quem não tenho a menor relação? – Mas então, como explicas esta crítica com que sempre o persegues? – tão mal artista é ele? – mau artista, nunca disse que fosse; sempre lhe reconheci talento musical e habilidade cênica; mas peca pela voz que é a principal qualidade de um cantor, e daí nasce a crítica que julgas filha de indisposições pessoais. »

[85] « Se não contássemos com a regeneração a que estão sujeitas todas as coisas neste mundo sublunar, iríamos ao Teatro de S. Francisco somente para chorar sobre a ruína e descrédito em que tem caído a sua companhia lírica. Graças porém àqueles que concederam ao Sr. João Caetano um subsídio mensal para a manutenção do dito teatro, ainda esperamos aí passar agradáveis noites. »

[86] « Olhei para os dois santos, e como quisesse falar, os soluções embargaram-me a voz e apenas soltei um estirado suspiro. Bellini quis vir em meu socorro, respondendo por mim; porém a comoção que dele se apoderou, por tão más novas que ia dar, estrangulou-lhe a voz. S. Pedro e S. Francisco compreenderam perfeitamente esta muda linguagem, e conhecendo que seus teatros estavam perdidos, lançaram-se nos braços um do outro e desataram a chorar como duas crianças.

Ai! Meu caro folhetinista, até os santos choraram no céu, pelo deplorável estado a que chegaram os teatros dessa cidade! »

[87] « Disseste-me que tão cedo não me escreveréis acerca dos teatros, e eu, pesando bem as circunstâncias, outro tanto vou fazer. Declamar sobre ruínas é da competência dos filósofos e poetas; estes que lamentem e cantem as passadas glórias dos nossos teatros. Por mim, suspendo por ora as minhas revistas. Se algum dia se erguerem eles do abatimento em que jazem, e ninguém o deseja mais do que eu, continuarei a sua crônica com a costumada imparcialidade. »

[88] « O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX [...] e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. »

[89] « Gonçalves de Magalhães tenta a abertura para o futuro, procura rasgar caminhos, busca a realização tropical do *Zeitgest*. [...] Com uma perna em Paris e outra no Rio de Janeiro, seus passos foram sempre um desenho sinuoso. Daí a impossibilidade de trânsito do anúncio para a instauração. O primeiro empenho de instauração não será encontrado nos áulicos de D. Pedro II. Poderá ser surpreendido nos bastidores de um palco anônimo, no dramaturgo d' *O Juiz de paz na roça*. O novo Ser nacional desponta em e com Martins Pena : mais do que o anúncio, a instauração. »

[90] « Quase todas as nações europeias possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? Será o nosso idioma impróprio aos acentos musicais? Todos concordam que depois do italiano é ele o mais próprio para o canto. O que nos falta pois? Cantores, e unicamente cantores. Temos visto alguns dramas e comédias de produção brasileira, e eles nos dizem o que podem fazer seus autores a bem da ópera-cômica. Entre nós existem compositores que só esperam o momento e animação para nos oferecerem seus trabalhos; o público, que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa, para ver um drama que muitas vezes não entende e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar com empenho e aplaudir a ópera-cômica brasileira, que para ele será escrita. »

[91] « O meu drama, como creio que já te disse, foi aprovado pelo Conservatório com muita soma de louvores. Levei-o ao João Caetano, que me fez saber ser bom e belo o cujo sobredito drama; porém que para levar à cena carece de me falar. Ora aqui é que a porca torce o rabo: o João Caetano é um homem temível – infatigável – invisível se o procuras na Corte – está em Niterói – se o procurar em Niterói, voltou para a Corte; se o procurar em casa está no Teatro, se no Teatro, está no escritório, se no escritório, está na rua, e hás-de concordar comigo que a rua é um lugar bem dificultoso de se topar de propósito com um indivíduo. »

[92] « Foi Camões o primeiro que deu ao mundo uma epopeia moderna; foi Camões o único em que Tasso reconheceu um rival, e um rival portentoso; e, não obstante, teceu-lhe os maiores encômios e lhe vaticinou a imortalidade [...] mas Camões cantou a pátria, a pátria que quase lhe negou uma sepultura, e os seus cantos lhe asseguram a imortalidade! »

[93] « (*Com amargura.*) Ingrata Lusitânia! É este o prêmio que me reservavas! Verti meu sangue sob tuas bandeiras, cantei teus guerreiros, imortalizei tua glória... E tu, que me destes? O exílio, o opróbrio e a miséria!... *Que exemplo para futuros escritores!...* »

[94] « [...] os decretos dessa reunião ou associação, para que fossem de alguma importância, deveriam ser fundados na boa razão, na justiça e na imparcialidade. A sua crítica diária, hebdomadária ou mensal, publicada pela imprensa, chegaria ao conhecimento de todos, e, suscitando polêmica, serviria para iniciar o público nos

segredos da arte, para formar-lhe o gosto, quando o não tivesse formado, e avigorar-lhe a opinião já criada, quando fosse a boa. »

[95] « Como se tratava de uma atividade generalizada, quando foi encerrada, uma massa de recursos apareceu da noite para o dia. Investiu-se muito na infraestrutura do país e acima de tudo nos transportes ferroviários. De 1854 a 1858 foram construídas as primeiras estradas de ferro, as primeiras linhas telegráficas e as primeiras linhas de navegação; a iluminação a gás chegou às cidades, e começou a crescer o número de estabelecimentos de instrução. »

[96] « Como não dar largas à imaginação, quando a realidade vai tomando proporções quase fantásticas, quando a civilização faz prodígios, quando no nosso próprio país a inteligência, o talento, as artes, o comércio, as grandes idéias, tudo cresce e se desenvolve? / Na ordem dos melhoramentos materiais, sobretudo, cada dia fazemos um passo, e em cada passo realizamos uma coisa útil para o engrandecimento do país. »

[97] « Longe vão os pacíficos tempos, em que os bons homens, nossos avós, procuravam viver apenas – cifrando-se restritamente ao necessário para sua sustentação. – Na palavra vida compreendiam tudo o que deveria constituir um perfeito bem estar. Viver bem, traduzia-se, é comer a horas certas, e não falar durante esta respeitável cerimônia [...] é deitar cedo e levantar com os passarinhos [...] viver muito bem, acrescentavam eles, - é rezar um terço muito comprido [...] que eles arrepiar-se-iam todos ao observar os nossos costumes. Caminhava por tanto esse *modo de vida* [...], quando os repuxos do progresso borrifando as aljofaradas gotas das artes – fez que S. Paulo concorresse ao seu primeiro teatro [...] Estava semeado o gérmen do polimento intelectual. / [...] Nesta época em que todos tratam – deveras dos interesses, e melhoramentos internos e externos à capital da província, - o *Correio Paulistano* – sendo o órgão que faz ouvir sem paixões – os sons produzidos pelo sopro da imparcialidade, não podia calar-se, quando há louvores a distribuir, censuras a fazer. – *A Revista Teatral*, todas as semanas incumbir-se-a daquilo que pertencer à economia e polícia do mesmo teatro »

[98] « A direção desse teatro não é mais regular. Seus trabalhos ressentem-se da falta de economia, de sistema, de regularidade e de gosto, circunstâncias essenciais para que semelhante instituição preencha seus fins. Dirigido e entregue à mais absoluta ignorância, o teatro de S. Pedro de Alcântara oferece ao público civilizado o espetáculo do mais ridículo charlatanismo. A especulação que acha ali maior acolhimento, entretanto que as portas desse teatro se fecham com fortes ferrolhos ao mérito e ao gênio. [...] Alude ao Sr. João Caetano dos Santos, que tem procurado levar a arte dramática àquela perfeição de que é capaz, mas que vê todos os seus esforços frustrados antes uma resistência que o orador não sabe qualificar.

O teatro de S. Pedro de Alcântara ainda não mandou contratar um único artista em Europa; contrata os que para aqui trás o acaso, e mesmo assim não procura contratar esses artistas pelo seu merecimento, mas pela sua barateza. »

[99] « Se o corpo legislativo, nas sessões do ano passado e deste, se ocupou alguma coisa com este objeto, devemos isto a um filho da Bahia, deputado por S. Paulo, o Sr. Dr. J. J. Pacheco, ue redigiu e sustentou um projeto de subvenção; devemos igualmente a dois nobres senadores, que também não nasceram no Rio de Janeiro e foram eleitos por outras províncias; os Fluminense que têm lugar na representação nacional, os nossos representantes, nada têm feito, nada farão! Cada uma das províncias do império tem o seu teatro comprado ou construído com o dinheiro da província; [...] et se o município, que se chama *neutro*, tivesse a sua assembleia provincial, não se veria na situação em que se acha. »

[100] « Sr. presidente, Os Srs. ministros, porque clamaraù o ano passado e atrasado menos refletidamente contra o teatro Lírico, não estão inibidos de tomar parte nesta discussão; ao contrário lhes corre por isso dever mais rigoroso. Se SS. EEx. tinha razão o ano passado, tenham hoje a coragem das suas opiniões, venham à tribuna e informem ao país da razões porque entendem que a despesa feita com o teatro Lírico é um despesa indecente, uma despesa própria dos tempos da corrupção romana. Porém se SS. EEx. faziam deste objeto como de alguns outros com que então se ocuparam uma mera arma de oposição e declamação, não há nenhum desar para SS. Eex. em que venham hoje à tribuna expender a opinião do governo, embora contrária à que SS. EEx. tiveam na oposição. »

[101] « Dizia eu, Sr. presidente, que me consta que uma espécie de diplomata fora à Europa incumbido de fazer esses contratos, ou recrutamento de cantoras e bailarinas. Consta-me também que tais contratos se fizeram por somas extraordinárias, que essas cantoras e bailarinas custarão não pequenas quantias ao tesouro público. Ora, como é certo, é não pode ser contestado, que o ministério não se achava autorizado para fazer semelhante

despesa, a câmara, se por ventura quiser proceder regularmente, não pode, em minha opinião, votar semelhante despesa sem acompanhar este ato de uma censura formal ao ministério que a ordenou. »

[102] « Estamos em um país de católicos ou de mouros?!... Estamos em uma terra onde mais se cuida de proteger essa profanação chamada – teatro lyrico – do que reparar os templos onde os cristãos rendem culto ao Deus vivo. Pois bem, caiam os templos, abatam-se os altares e não haja lugar onde se celebrem os ofícios da religião santa que professamos! Morram de fome os filhos do país, para se dar somas fabulosas a meia dúzia de forasteiros que se mandam contratar na Europa para divertir os ricos e potentados. »

[103] « Faço esta observação tanto mais quanto já aí corre uma ideia de tomar o governo do Brasil conta do teatro, e administrá-lo com agentes seus. Se essa ideia algum dia aqui se produzir, hei de combatê-la com toda a força; não só porque não desejarei ver a nossa política intrometido pelos bastidores, sujeita a pateada, como porque não acha boa para o progresso, nem econômica para os dinheiros públicos, a intervenção do governo em todas essas coisas. »

[104] « [...] o teatro hoje não pode deixar de ser administrado pelo governo; faço votos para que ele continue assim por longo tempo. Era bom ter o teatro por empresa enquanto o povo do Rio de Janeiro, ainda pouco adiantado nas suas exigências artísticas, contentava-se com quaisquer cantoras, [...] mas hoje o gosto está muito apurado, querem cantores que pedem contos e contos de réis por mês; a empresa poderá dá-los? [...] Senhores, o descontentamento do público no teatro é às vezes fatal à ordem pública; pronuncia-se por modo tal que a ação da autoridade, desgraçadamente tem de intervir. Ora, eu antes quero que o teatro esteja sempre bom, custando mais caro, do que haja cenas de pateadas, de desordem, com alguma economia do subsídio. »

[105] « [...] devo dizer que reconheço que os músicos são de nenhuma utilidade à religião; entretanto nós vemos que em todas as capelas dos soberanos há um tal ou qual esplendor em música mais do que nas outras particulares [...]. É necessário que a capela imperial tenha o esplendor conveniente à religião e ao trono.

Nós estamos em um porto de mar, onde entram inumeráveis estrangeiros acostumados a ver o esplendor das capelas de outras cortes: por isso não digo que o nosso seja maior do que as dos soberanos mais pomposos, contudo não me parece bom reduzi-la à última insignificância. Além de que a música deve ser animada; é uma arte divina; veio do céu; deve-se proteger por todos os modos. »

[106] « Eu prescindirei da atenção que nos devem merecer as belas-artes e com particularidade a música.

Ela tem sido sempre objeto de proteção de todos os bons soberanos e de todas as nações civilizadas.

Ninguém poderá negar a influência que ela tem tido e terá na civilização, e adoçamento dos costumes dos povos.

O que nos diz o velho Horácio – *ingenus dedicisse fideliter artes, emollit mores, neque sinit esse feros* – é uma verdade. »

[107] « A Música é para a sociedade o que a boa distribuição da luz é para um quadro, ambas dão vida às coisas a que se aplicam. [...]

A Música não desceu do céu somente para dar-nos sons melodiosos, ou ferir-nos os sentidos com a riqueza da harmonia, não; a Música é uma mola, que desperta no coração a inocência, a lembrança do amigo ausente, a saudade da Pátria; é uma nova força que faz girar em nossa alma a potência do heroísmo, os encantos da Religião, e as doçuras do amor, e da melancolica [*sic*].

Afrontada a Pátria, e seus filhos armados para tomarem vingança, ponde-lhes à testa a Música, vereis redobrar a coragem, e, cheios de heroísmo, partirem precipitados para o campo da guerra. »

[108] « Vivemos em uma época de pasmosa esterilidade; quando os nossos anos tiverem passado, os vindouros não de reunir a história toda da geração atual em duas breves palavras: *politicou e negociou* – dirão eles, e terão dito tudo de uma vez; [...]

Uma indiferença desesperadora para tudo que não é comércio ou política, uma indiferença capaz de enregelar o coração mais ardente vem sempre desanimar aqueles poucos que ousam acreditar na missão do artista como em uma inspiração divina. [...]

No entretanto esta luta é pasmosa e bela! É o combate dos paladinos da glória; luta de vinte ou trinta contra milhões, luta sem esperança de vitória hoje, de louros sobre um túmulo amanhã, e de grandes resultados para o porvir. Na atualidade o *artista* é a abnegação, a generosidade, a dedicação personalizadas; ele sabe que não trabalha para si; mas trabalha sempre, a fim de que a estrada fique aberta para o artista de amanhã. »

[109] « Ouçam pois as autoridades a nossa fraca voz « na sombra, visto que todas as artes são irmãos; a pintura liga-se à poesia, como estas à música; e já possui a capital do império uma academia de belas-artistas, teatros em que há de progredir a arte dramática; resta agora para completar a obra o estabelecimento aqui de uma companhia para a música. E demais, que momento mais favorável para isto? Não é a augusta Imperatriz do Brasil Italiana, por conseguinte sensível a estas harmonias que nos revelam um mundo mais sublime? »

[110] « [...] à Poesia e à Música é dado o assenhorear-se da liberdade humana, vibrar as fibras do coração, abalar, e extasiar o espírito. Por meio destas duas potências, sabiamente empregadas pelos Jesuítas missionários do Brasil, os selvagens abandonavam seus desertos, e amoldavam-se ao Cristianismo, e à civilização. »

[111] « É pois sua cultura tão necessária como as da linguagem pela analogia natural que une uma à outra por princípios invariáveis que essencialmente as constituem, pois que ambas se servem dos mesmos meios para chegarem ao mesmo fim. A declamação, bem como o canto, tem suas intonações [*sic*] e transições ; e assim como a linguagem, elevando e abaixando os sons, reproduz a expressão dos sentimentos, e reverte-se do caráter das diversas afeições que experimentamos ; do mesmo modo existe entre o coração e a voz uma correspondência íntima e secreta que, independente da reflexão e da vontade, transmite as emoções do coração e influe poderosamente na sua apreciação.

Tão reconhecida era pelos antigos essa analogia da linguagem com o canto, que estudava-se a gramática simultaneamente com a música, porque esta servia a exprimir os verdadeiros acentos da língua. Os Gregos e os Romanos, diz Condilhac [*sic*] no *Ensaio sobre a origem dos conhecimentos humanos*, notavam a sua declamação, e acompanhavam-na com um instrumento.

A música não é pois uma arte frívola, mas considerada sob o seu verdadeiro ponto de vista, é uma ciência de suma importância, que por modo mais sensível que qualquer outra reúne o útil ao agradável, e bem dirigida muito pode influir na moral e nos costumes. »

[112] « Senhores, a dança e a música, de todos os prazeres são os mais sensuais; não interessam senão os sentidos; e portanto como sustentar-se que o teatro lírico é civilizador?

Se o nobre deputado dissesse isto do teatro dramático, talvez alguma razão tivesse; talvez que eu mesmo nada dissesse; porque em verdade que vê representar bem uma tragédia ou mesmo uma comédia, volta para casa impressionado; os sentimentos, a inteligência acha em que ocupar-se em que exercer-se; porque ali se veem representadas umas vezes as fatais consequências de paixões desregradas, criminosas, outras vezes triunfante e recompensada a virtude; aprendemos a conhecer o coração humano, a evitar as ciladas dos hipócritas, e velhacos, etc., etc. Se ouvimos porém os mais insígnis cantores ou as mais ágeis dançarinas nada nos resta senão a lembrança de ter ouvido melodiosos sons, ou de ter visto... (risadas) saltos dados com jeito e arte. »

[113] « ele tende a amolecer, a afeminar os costumes, a enervar a [*sic*] povo; a arrefecer-lhe a dedicação e fervor por coisas sérias e graves, contribuindo assim para a corrupção do país e para os males que resultam da corrupção.

Considera o honrado membro os costumes da Itália, compare a importância que se dá na Itália à música e à dança, com a que estas duas artes merecem nos Estados Unidos; repare na desmesurada diferença que há entre uma e outra nação; e diga se também na excessiva disposição que têm os italianos para cantar e dançar, ou na aplicação que fazem à música e à dança não se poderá achar a explicação do engrandecimento, e civilização de um povo, e abatimento e atraso de outro?! »

[114] « As Nações meridionais, possuindo um caráter diferente das setentrionais, são propensas à melodia, já pela doçura da língua, já pela veemência de suas paixões, que se desatam com toda a impetuosidade do fogo, que anima os homens de climas intenos. Quanto mais uma Nação é libidinosa, tanto mais a sua Música é metódica ; e inegável é que o Italiano é mais sensível que o Alemão, pois que ele é mais entusiasta. »

[115] « José Maurício, querendo compor a sua Misse de réquiem, cheio de sentimento cristão, e inspiração do gênio, penetrou a campa da morte, meditou, e chorou sobre as cinzas da humanidade, e cheio de terror, saindo, ajoelhou-se diante daquele que, sentado sobre o cimo da capota estrelada do firmamento, olha para a eternidade, e suplicou-lhe inspiração : o negro fel da tristeza, e a linfa das fontes lacrimais formaram-lhe n'alma aquela doçura de uma melancólica saudade, que tanto afaga e acaricia o coração do homem sensível.

Gênio divino, se a morte te estancou no meio da tua carreira brilhante, tolhendo-te os membros, e extinguiu-te a luz divina da inspiração, ao menos imortal serás ; por ti correndo o mundo e girando na sociedade, tuas obras te aviventam de dia em dia, até que a Europa te ouça, e o mundo te aplauda. »

[116] « Ah ! os Brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham, valor tanto mais precioso pois que era todo fruto dos seus próprios recursos ! E como o saberiam ? Eu, o discípulo de Haydn, o que completou por

ordem sua as obras que deixara incompletas, escrevi no Rio de Janeiro uma missa, que foi entregue à censura de uma comissão composta daquele pobre Mazziotti e do irmão de Marcos Portugal, missa que nuncase executou, porque não era deles. »

[117] « Incontestável e muitas vezes comprovada é a vocação peculiar aos homens de cor preta e principalmente mestiços para as artes liberais. Há, entretanto, exageração e não pequena no que geralmente se assevera e importante ressalva a fazer-se – aprendem com efeito depressa, suscitam grande esperança aos professores, parecem dever percorrer brilhante e rápida carreira, mas, chegados a certo ponto, param, estacam e retrogradam de modo sensível, de maneira que existências que prometiam cintilantes fulgores se atufam, as mais das vezes, na obscuridade e no esquecimento.

Raros, raríssimos preenchem, como José Maurício, os destinos que se afiguravam seguros aos admiradores das primeiras manifestações artísticas. »

[118] « [É] lamentável a gente perceber o grau de desnacionalização em que caíram os compositores eruditos em geral, do Segundo Império em diante, esquecidos que José Maurício não perdia vaga nos adágios e solos das suas missas para lhes imprimir acento modineiro. »

[119] « A arte do santuário, depois da morte deste grande músico, ficou sem guia. Pedro Teixeira, homem de talento mas pobre, a substituiu ao ponto de transformar o canto sagrado em óperas italianas, e o libreto nos hinos da igreja. Este mau gosto propagou-se até a indecência de há poucos meses aplaudir-se na Igreja as árias do Provisório [...]. A Academia das Belas Artes, à vista de tanta profanação, elevou o seu protesto à presença do governo imperial, e dele espera providência salutares.

A época em que vivemos é uma época de reconstrução; a voz do artista já encontra um eco nas sumidades sociais, e a arte um desvelado e espontâneo protetor no príncipe filósofo que preside e protege as sessões e os trabalhos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. »

[120] « ... was heavily mediated by the imperial government and local intellectuals, the “cultural managers” were the ones who guaranteed that the capital became and remained “civilized,” modern, and European Music, with its power to subjectively create and (re)create meaning, was central in fostering these notions. »

[121] « Não tem V. Ex. observado, que, quando a ópera nacional anuncia os seus espetáculos, a empresa lírica também anuncia os seus para o mesmo dia, concorrência realmente desagradável, e, direi mesmo, deplorável?

Tenho portanto explicado que as loterias não têm só por fim pagar ordenados às partes cantantes e outros empregados da academia da ópera nacional; que têm igualmente outra aplicação muito distinta, como seja a construção de um novo teatro, indispensável para que esta patriótica empresa possa medrar e desenvolver-se, e de um novo teatro, que será um prédio nacional, que pertencerá ao Estado e não será propriedade de nenhum empresário futuro. »

[122] « Só por prevenção, ou por paixão, e destas paixões que alucinam, que tiram um pouco do senso comum, se pode entreter essa espécie de oposição, que infelizmente se tem traduzido em atos! Ao contrário, Sr. presidente, a opera nacional é um verdadeiro auxiliar da companhia lírica italiana.

Esta serve de escola de aperfeiçoamento, e aquela de viveiro de cantores nacionais. Nos países em que há opera nacional, ha ao mesmo tempo opera italiana, da qual em verdade não se pode hoje prescindir, por ser uma necessidade da civilização atual. »

[123] « Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França. Sabe, meu colega, que a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question d'Argent* é o tipo mais bem acabado e mais completo. »

[124] « Em pouco mais de cinco anos de tarefa laboriosa, [...] [Joaquim Heliodoro] conseguiu resultados que ainda duram. Abriu para a cena uma nova era, iniciando a escola moderno entre nós contra o paladar estragado da plateia; e se não pode educar-lhe completamente o gosto com as exhibições artísticas do seu teatro, que obtinham diariamente os sufrágios da imprensa, esclareceu-o muito aqui e acolá, desbravando com esse trabalho de roteação o caminho do futuro que outros deviam trilhar. »

[125] « Ao contrário do romantismo, que se caracterizou pela dispersão de forças, o realismo teatral no Brasil constituiu-se como um movimento coeso, que nasceu e cresceu com base em conceitos claramente definidos. / Um grupo de intelectuais e escritores, vários artistas de prestígio e uma casa de espetáculos estiveram ligados

por cerca de dez anos em torno de objetivos comuns e estimulados por uma mesma maneira de conceber o teatro.
»

[126] « Quando acabei de escrever *O Rio de Janeiro*, não supunha que ele estivesse destinado a subir à cena tão cedo, partilhava então a opinião geral de que os nossos teatros desprezavam as produções nacionais, e preferiam traduções insulsas, inçadas de erros e galicismo. [...] ela é inteiramente falsa a respeito do Ginásio. Esse teatro, que soube merecer as simpatias do público, é dirigido por um empresário que não sendo artista, tem contudo esse tato e discernimento necessário para a escolha das peças do seu repertório, e para a sua *postura cênica*. »

[127] « Começamos a ter teatro nacional, isto é, há uma cena, pequena, acanhada, talado embora pelas mais sórdidas intrigas de bastidores, pelo mais feio egoísmo, onde os escritores brasileiros contemporâneos acham intérpretes das suas obras; e mais do que isso, uma plateia simpática, amiga, que lhes aplaude o estilo terso e cunhado pelo melhor padrão literário, que lhes entende as alusões finas e picantes, e que prefere o sal ático do epigrama dourado à chufa grossa, insultuosa e cínica, a que tanta festa fazem as plateias bestiais e que constitui o único talento dos chocarreiros de praça pública. »

[128] « Quando se mostra a possibilidade de abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o *Assuerus* da civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da indiferença do presente; o homem que tem uma pena deve fazer dela um alvião, e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à glória de sua pátria. Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo. »

[129] « *Menezes* é a razão social encarnada em um homem; ele respeita a sociedade até mesmo nos seus prejuízos e nas suas exigências ridículas; por isso Carolina nos seus arrebatamentos, e nas suas blasfêmias contra a virtude, encontra sempre a palavra severa do jornalista que, às vezes esquecido do lugar em que está e das pessoas que o ouvem, deixa-se levar pelos seus sentimentos de honestidade. [...] não procura corrigir a sociedade, não a discute como filósofo ou moralista, defende-a.

Luiz, artista pobre, que pelo seu trabalho chega à uma posição elevada, representa, ao contrário de Menezes, a razão absoluta, a razão superior à sociedade; esse sentimento que todos nós temos quando refletimos sobre algum dos prejuízos do mundo, à primeira vista tão injustos. »

[130] « Nós estamos num país e num tempo em que a imprensa deve ser tudo, porque tudo está por fazer! O jornal, entre nós, precisa ser sacerdote, quanto à religião; pai de família, quanto à educação moral; professor, quanto à instrução pública; estadista, quanto à gerência dos negócios políticos; general, nas coisas da guerra; agricultor, industrial, quanto aos melhoramentos materiais; juiz severo, nas coisas da magistratura; e até polícia para a descoberto dos criminosos. »

[131] « Assinalar o que é bom sem exagerar o que é mal nos parece o melhor ponto de vista da crítica, isto é, da que tem por fim criar e não da que mata para provar que é forte.

Não é raro ouvir maldizer por aí da crítica acerba, isto é, ou da nímia benevolência da imprensa em relação aos artistas e aos escritores.

Há certo fundo de justiça nas duas censuras.

A imprensa anônima, à tanto por linha, é quase sempre a que se encarrega do elogio bombástico e imerecido, ou da censura malévole, pessoal, repassada de fel e de inveja.

A outra imprensa, em geral, ou fica silenciosa, ou deixa cair dos bicos da pena [*sic*] alguma frase benévola, mas banal, que nem anima e nem desanima aquele a quem é dirigida.

Os artistas dramáticos sobretudo, sem outro guia que o capricho das plateias atiram-se com frenesi ao extravagante.

No cômico ou no sério só têm um alvo – ser aplaudidos [*sic*].

Daí a exageração de uns, a desenvoltura de outros, a decadência da cena, e o abandono do teatro dramático, o primeiro, o mais útil, o que ensina e diverte, às obras sem nome e sem intérpretes. »

[132] « As plateias soberanas, na distribuição dos sufrágios, não conhecem nem se empenham pela observância estrita do catecismo da arte. O artista as comovia e exaltava, e o aplauso fervente, ruidoso, espontâneo acolhia os rasgos de talento confiante de si.

De sucesso em sucesso, verde de anos, convencido da própria capacidade, o artista deixou-se levar por essa onda, desassombrado de êmulos, embebido no presente e descuidoso do porvir. Tal foi o seu erro ou a sua

fatalidade. Estava só na altura em que Deus o pusera, via correr os seus dias marcados por ovações, e, sem contradita nem competência, não puderam as suas faculdades adquirir o sumo grau da necessária perfeição. »

[133] « O drama nacional brasileiro surge afinal das trevas em que o desânimo, ou o descuido nosso ia o deixando mergulhado e tão fundo que nem esperanças para uns havia de vê-lo um dia ocupar o eu lugar de legítimo e indisputável direito [...]

As esperanças bem fundadas que na alma me fizeram despertar os belos dramas dos Srs. Drs. J. De Alencar e Macedo vistes vós transformar em crença, dando-nos *Amor e Dinheiro*. [...]

Felizmente o drama principia a ser compreendido entre nós; Alencar e Macedo ai estão para prova disso, e vós acabais como obreiro do progresso, que sóis, de levar a vossa valiosa coadjuvação a esse grande edifício que, malgrado muita gente, há de enrigir-se e há de completar-se, porque meio ereto já vai ele. »

[134] « Há mister de mão hábil que ponha em ação, com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas.

Esta necessidade palpitante não entra nas vistas dos nossos governos. Limitam-se ao apoio material das subvenções deixam entregue o teatro a mãos profanas ou malélicas.

O desleixo, as lutas internas, são o resultado lamentável desses desvios da arte. Levantar um paradeiro a essa corrente despenhada de desvarios, é a obra dos governos e das iniciativas verdadeiramente dedicadas. »

[135] « Um teatro lírico tornou-se uma necessidade nesta capital: foi essa necessidade que few permanecer o teatro Provisório. Mas, eu não posso deixar de notar uma singularidade: é o afã com que todos clamam por teatro lírico, e o desdém com que quase todos se esquecem de um teatro dramático. Entretanto, ninguém porá em dúvida que, se o teatro lírico é o agradável e talvez o supérfluo, o teatro dramático é mais que o útil, é o necessário. »

[136] « O nome do Sr. Dr. Magalhães, autor de *António José*, está ligado à história do teatro brasileiro; aos seus esforços deve-se a reforma da cena, no tocante à arte da declamação, e as suas tragédias foram realmente o primeiro passo firme da arte nacional. Foi na intenção de encaminhar o gosto público, que o Sr. Dr. Magalhães tentou aquela dupla reforma, e se mais tarde voltou à antiga situação, nem por isso se devem esquecer os intuitos do poeta e os resultados da sua benéfica influência. »

[137] « Miserável orgulho de artista!... artista!... de que te vale essa palheta, que amas como um cetro, essa glória, com que sonhas incessantemente? De que te vale o gênio, artista?... oh!... quem me dá um cofre de ouro por essa palheta, que me custou tantos anos de fadigas? Quem me dá um cofre de ouro pelo glória de meus sonhos, pelo talento que me inflama?... Oh... vãs quimeras!... a glória é uma ilusão! O talento é nada! O gênio é a túnica de Nesso, o merecimento, a probidade, a sabedoria são mentiras! Há só uma grande verdade, é o ouro! »

[138] « LUIZ: - Não me lembro. Seu pai e sua mãe a adoravam; tinha um primo, pobre artistas, que a amava loucamente.

CAROLINE: - A amava?...

LUIZ: - Sim, senhora. Era ela que lhe dava a ambição; era esse amor que o animava no seu trabalho, e que o fazia adquirir uma instrução que depois o elevou muito acima do seu humilde nascimento. »

[139] « CRISTINA – Rodrigo!... Não é um moço que chegou há pouco da Europa? Mamãe conhece-o.

JULIETA - É esse mesmo. Seu pai preferiu gastar o pouco que possuía em dar-lhe uma bela educação, e mandou-o estudar na Alemanha.

CRISTINA – Ele é pobre, então?

JULIETA – Pobre de dinheiro, mas rico de inteligência.

CRISTINA - Ora que vale essa riqueza? / JULIETA – Mais do que pensas. Não é só o dinheiro que é riqueza, Cristina. A inteligência vale mais do que o ouro. »

[140] « Dirigi-me a alguns negociante e capitalistas, apresentei-lhes a minha ideia para a construção de um caminho de ferro. Aceitaram; formamos uma sociedades; eles deram o seu capital em dinheiro, eu dei o meu em inteligência e trabalho. Parece-me que se neste contrato há superioridade, não é decerto da parte daqueles que forneceram a moeda metálica, fabricada pelos homens, mas sim da parte daquele que contribuiu com a moeda universal criado por Deus. »

[141] « O pensamento é um inimigo do progresso e da felicidade humana. Se um homem pensasse antes de entrar num vapor, lembrava-se da caldeira e não embarcava, se pensasse nos desastres dos caminhos de ferro, não

vijariam senão a pé; se pensasse nos prejuízos, não comprometia seus capitais em transações. Todo o homem que pensa é estúpido; porque não há estupidez maior do que ser pobre, podendo ficar rico em um momento. »

[142] « O teatro, com o têm dito e repetido juízes dos mais peritos, é o verdadeiro termômetro da civilização de um povo. Fundemos, pois, o nosso; acabemos com o industrialismo artístico que abastarda, entorpece, esteriliza os melhores engenhos e entrega a musa e os seus cultores aos caprichos da multidão ignorante e embrutecida pelas tradições em que a educaram. »

[143] O passado foi um sono bem longo, mas o acordar é brilhante e esperançoso! Cumpre que o nosso governo se compenetre da verdadeira ideia da época, e das necessidades do país – deixemos de parte por algum tempo essa carunchosa política que nos definha – e cuidemos tão somente em melhorar as estradas, fontes de nossa riqueza – e embelezar a nossa cidade conciliando a utilidade pública.

[...]

À vista disso – entramos na defesa de uma pretensão à que esta capital tem um direito pelo seu gosto e civilização – [...] primeira ideia de civilização que se apodera do estrangeiro para com um povo, ao contemplar seus edifícios e monumentos; retratos fiéis da ciência, da arte e do gosto.

Não designaremos quais os edifícios que deve possuir uma cidade, pois isto além de difícil, seria por certo enfadonho – apenas diremos que um teatro foi, é, e será reconhecido como um dos primeiros.

Um edifício desta ordem é um ornamento, um elemento civilizador, e uma necessidade pública – assim sempre se julgou e se julgará, enquanto existe arte, gosto, e desejo de executar uma obra tão nobre.

[...]

É necessário que o governo lance suas vistas para essa pobre velha, já em ruínas, que o povo chama teatro, [...]

S. Paulo é uma cidade de importância, pela sua civilização e riqueza – tem-se aumentado consideravelmente à anos para cá – já é tempo de possuir um edifício desta natureza que corresponda à sua posição de capital de uma província rica, e a necessidade de seus habitantes.

[144] « [...] esta Câmara é a primeira a reconhecer a necessidade que há de se construir um teatro nesta Capital, que esteja a par de sua civilização, e riqueza, e comodidade de sua população [...] o que a Câmara acha inconveniente é a localidade, porquanto tendo de se fazer uma obra de tanta transcendência, esta vai ser imperfeita, porque tira toda a vista do Palácio do Governo, e ao mesmo tempo que priva o caminho público, ao passo que à vista do crescimento da população convinha alarga o pátio e não o diminuir. »

[145] « [...] o Sr. Quartim, dizemos, apresentou uma nova proposta para construir de sociedade com a fazenda pública um novo teatro... o Sr. Quartim abordava a um por um dos deputados e pedia-lhes incessantemente que votassem pela sua proposta... Afinal esta passou também por um ou dois votos!.. porque o pensamento dominante era acabar com os edifícios que trancam o largo do Colégio. [...] O Sr; Quartim, e seus *arautos*, para conseguirem que a opinião pública se manifestassem [*sic*] seu favor começaram aleivosamente a declarar que havia guerra, movida por algumas pessoas respeitáveis desta capital, contra a ideia da construção de um teatro... Isto é uma falsidade revoltante – a capital toda reconhece a necessidade da construção de um teatro. Mas a opinião pública que é uma entidade muito grave e esclarecida, que não liga interesses de *lucro* na questão do teatro – não quer, com o Sr. Quartim, que se faça de afogadilho o novo edifício, em mal lugar; um teatro que, como esse que projeta o Sr. Quartim, aumenta na plateia apenas 60 cadeiras!... Pois um teatro com tão mesquinha dimensão será um teatro que satisfaça as necessidades da capital de S. Paulo? Mais de 60 lugares já são hoje indispensáveis; e daqui à dez anos? »

[146] « Talvez possamos dizer, que em grande parte esse amor à arte dramática que vemos despertar-se em todo o Brasil, é devido ao nosso ilustrado governo, que é quem entre nós tem em tudo a iniciativa. Os nossos costumes coloniais tudo haviam estragado; moralidade, educação, princípios de honestidade, amor às ciências e arte, tudo estava suplantado pelo férreo jugo do governo colonial, que não consentia que um só momento o povo aspirasse à essas grandes ideias que nos aproximam da perfeição do espírito e do bem estar material, para perpetuar seu nefando jugo. Graças a Deus esse tempo passou: hoje respiramos isentos de tão terrível tutela, e o governo imperial exerce sobre o país a tutela que o pai exerce sobre o filho para conduzi-lo à felicidade e à riqueza, porque ele hoje balbucia as primeiras palavras e caminha ainda vacilante na carreira da vida.

[...]

A província de S. Paulo que havia sido a primeira a acudir ao grito de nossa emancipação política, não quis se mostrar adversa a essa torrente de luz e civilização que inundava a Corte, e acudiu pressurosa ao seu reclamo para levar também a sua pedra ao grande edifício do progresso. A arte dramática que à princípio talvez não fosse

aceita com entusiasmo, foi calando pouco a pouco. A assembleia legislativa provincial, acudiu aos reclamos da população e determinou a criação de um teatro digno da província e da capital. »

[147] « Temos o o nosso teatro. Não se reproduzem nele as suaves, e enternecedoras melodias de Bellini, que parecem elevar nossa alma a uma região estranha para repassá-la de ternura, e de uma tristeza doce; nem as sublimes composições de Verdi cheias de arrebatamento, e entusiasmo. Não ouvimos uma voz maviosa, rica de expressão, recordar-nos sentimentos proscrito de nosso coração; – mas as representações dramáticas também tem seu encanto.

Aí se vê a inocência a pouco oprimida, humilde, e sem esperanças triunfar dos ardis do crime; a virtude premiada como que por vontade de Deus, e o vício punido pela justiça. O homem, que acompanha a sucessão desses fatos, distrai-se em estudá-la: e o moço inexperiente enxerga exemplos, de que se pode utilizar para prevenir as eventualidades do futuro. Esta é a moralidade dos dramas. »

[148] « Antigamente quando a expressão *respeitável público* não era uma ironia do cartaz da esquina; nesses bons tempos, em que não se cuidava exclusivamente de aferrolhar o *móvel das ações humanas*, representado pela emissão do tesouro público, mas igualmente entrava em linha de conta a consideração de ficar o público satisfeito com o espetáculo; nestes tempos, digo eu, a primeira condição que os beneficiados procuravam preecher era a apresentação de drama *novo*. Isto não era só um cálculo do próprio interesse industrioso; fazia também um dever para com os concorrentes, que, as mais das vezes, fazem forçosamente um contrato *dó ut des*. »

[149] « Nosso teatro não está ainda edificado. Se fosse mister prová-lo, eu lembraria que esta é a última forma literária do belo, e que não depende, como a lírica, só do entusiasmo do poeta; mas como o épico, alimentando-se da vida íntima e ordinária do povo, só toca a sua perfeição no desenvolvimento completo do espírito nacional.

E sabem todos que estas grandes obras não são a preocupação de um homem, nem se resumem ao trabalho de uma só geração. O tempo é o artista que as vai elevando suave e lentamente.

Todos os esforços nobres e conscienciosos não podem ser recusados: serão aceitos e aproveitados, por improfícuos que pareçam. O próprio erro dita lições úteis.

Depondo no altar da pátria esta pobre oferenda, pago o devido tributo de filho agradecido.

Ela compreenderá, como os meus amigos compreendem, que eu consagrara, se pudesse, duradouros monumentos à sua glória.

Esta esperança é a minha recompensa: outra não quero. »

[150] « A nossa mocidade laboriosa se animará, empreenderá trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard, Beaumarchais – e mais modernamente de Leclercq e de Alfredo de Musset. Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias »

[151] « Quando se entender que vale tanto a inteligência do publicista na imprensa, quando a do publicista no drama, grandes serão as nossas glórias, maiores as vitórias do talento e mais segura a fortuna do Estado.

Portanto é juto que também das Academias se dividam pelos teatros, esses elementos civilizadores, as aptidões e as forças no escritor dramático que aprendeu no direito a história das sociedades e na lei como se defende o povo.

A inteligência ilustrada pela sabedoria das academias deve ir guiar aquela parte da sociedade que muito ignora e pouco confia porque é cética à força de sofrer.

Não é somente na imprensa e na tribuna, que se advoga a causa progressista da nação, também é no teatro o melhor centro de atenção. »

[152] « Mais felizes e independentes foram aqueles que, livres dos preconceitos que em nossos dias nos assaltam pela menos distração, que é logo condenada, tiveram tempo para tríplexes triunfos: - *estudar direito; escrever para o teatro e representar!* Hoje reprova-se ou aceita-se esta distração por um hipócrita condescendência. Devemos ter veneração pelo passado. Presentemente incorre no odioso aquele, que mais trabalha, que mais se avantajaja! (p. 7)

Com o epíteto de *vadio* saúdam o moço que escreve para o teatro. Animam assim o talento. A inquisição da carne desapareceu; reina a do espírito! »

[153] « Deus sabe quanto sofrimento, que dores, que sacrifícios pesam nas almas desses mártires da ideia. Que triste história é a história dos homens de letras em nosso Brasil... »

Mais admira, inspira mais ódio, quando sentimento o desprezo às letras, vindo daqueles que devem votar-se o mesmo professorado.

Entretanto devo confessar que esta parte gangrenada da nossa sociedade não afeta a outra que é superior.
[...]

Tinha razão... a comédia era de um estudante de S. Paulo!

Quem ofuscará o nosso brilho? Quem se levantará para, sob pena de louco, negar toda esta pompa intelectual, esta realza do talento acadêmico, esta sociedade de espíritos tão forte e rica de sucessos.

Que triste e vergonhoso tem sido o papel dos inconscientes perseguidores desta virtude e lealdade acadêmicas?

[...]

A comédia era de um estudante de S. Paulo; logo era preciso condenar.

[...]

Sócio do contrabando literário que vem da Europa o autor dessa crítica incomodou-se quando sentiu que um moço, após estes outros poderiam desvanecer os privilegiados de que quando quisermos poderemos vencer. [sic]

A novidade surpreendeu-lhe e por isso quis punir a ousadia sem consultar a consciência. »

[154] « É necessário que a Magalhães, e Porto-Alegre, que já caminham pela vereda política, sucedam novos apaixonados da luz que os guiou.

[...]

Do seio desta época de dúvidas e de convulsões, de temeridades e de extravagâncias » surgirá a brilhante legião que, deixando as questões de escolas por trabalhos sérios, legará ao Brasil o valor intelectual, o valor dos homens de letras, com a esperança de uma remuneração às lutas do poeta, às fadigas do literato.

Confiemos nos esforços da mocidade brasileira, e esperemos que a voz profética do presente nos indique as terras prometidas do futuro. »

[155] « Precisamos concorrer para as glórias literárias, e um dos elementos mais civilizadores, mais preparadores do progresso moral de um povo é o teatro; portanto creio ser oportuno esta Revista, que não só se ocupará de crítica de arte, mas de literatura dramática.

Quando em 1833 se publicou nesta capital a *Revista da Sociedade Filomática*, redigida por Justiniano José da Rocha, Francisco Bernardino Ribeiro e outros, havia o *Theatro harmonia Paulista* – onde, além de se darem composições de lavra própria, representaram estudantes; e quem recorrer à crônica do tempo há de verificar o entusiasmo do público, louvando e aplaudindo F. Sebastião Dias da Mota, Pereira da Cunha e outros, que hoje são nossos mestres, nas academias, e alguns nossos Juizes no foro, nqs Relações, nos Tribunais de 1ª e 2ª Instância. »

[156] « O fim de semelhante associação é o mais nobre e o mais glorioso possível para os seus fundadores: é abrir uma estrada ao talento dramático dos moços estudantes, concorrendo assim para o engrandecimento e elevação do teatro nacional.

Há entre nós muita vocação artística, muito gosto pela literatura: falta um mestre que os tome no berço, que dirija-lhes o desenvolvimento, e os faça frutificar convenientemente.

Não há um centro; cada qual segue um caminho a esmo, entrega-se às impertinências do orgulho, acredita-se logo um sábio, e quando olha para si, está a dois dedos do abismo! »

[157] « Há dias, percorrem a coleção do *Jornal do Comércio* de 1857 para encontrar a data da 1ª representação do *Crédito*, de José de Alencar, tive ensejo de examinar os anúncios dos nossos teatros naquela época.

No S. Pedro trabalhava a companhia de João Caetano, representando, entre outra peças, o *Hamlet*, de Shakespeare; no S. Januário funcionava a companhia de Germano Francisco de Oliveira; no Ginásio a de Joaquim Heleodoro, que representava dramas e comédias nacionais, além do repertório moderno dos teatros parisienses; no Provisório estava uma excelente companhia de ópera, que revezava os seus espetáculos com os de uma companhia dramática francesa – e havia ainda um café cantante, que foi, creio, o pródromo do Alcazar Lirique do Arnaud.

Como é triste comparar o que nós tínhamos há 38 anos com o que hoje temos! »

[158] « Efetivamente, esta questão do teatro nacional está quase em condições de figurar apenas como assunto de crônicas para encher, e parece que, no máximo, pode de tempos a tempos servir para um desses torneios de imprensa, em que os principiantes vêm exibir as suas forças e onde alguns veteranos se prestam a comparecer por amizade ou simpatias para o novato cavalheiro. »

[159] « Não vendo, ou antes, não querendo ver no teatro mais que uma indústria que tem por fim divertir o público, descurou da nobre missão de crítico, que o sacerdócio da imprensa lhe impõe e quando algumas linhas lhe dispensa é quase sempre no interesse de provocar nos seus respectivos órgãos a maior ocupação do espaço que lhes é uma das principais fontes de receita.

[...]

É assim que, privado da lição que lhe seria bússola nos domínios da arte, o teatro se há desnortado, deixando-se levar pela torrente das futilidades espetaculosas e frescas com que a especulação explora a sensualidade de uma população viciada.

É assim ainda, que – para auxiliar por meio de uma espécie de escândalo a especulação de alguns seus bons fregueses – mais de um jornal, ferindo inconvenientemente o princípio da autoridade constituída, há tentado lançar o ridículo sobre o conservatório dramático quando o seu digno presidente, animado de louvável intenção, se opõe aos excessos da licenciosidade que invadiu o teatro. »

[160] « Belo e inesgotável assunto o do teatro nacional, o mais discutido, sem dúvida, de todos os assuntos jornalísticos e de todas as palestras de profissionais; mas talvez a menos compreendida e elucidada das questões que já preocuparam os espíritos na nossa terra.

Não há cronista, por modesto que seja; literato ameno que colabora em jornal por amor de Deus; ator desocupado que passa a vida declamando em cafés e brasseries menos baratos do que ele; burguês espesso e impenetrável de cachimonia, que só não tenham julgado autorizados a meter os seus bedelhos, indiscretíssimo até a impudência, no magno assunto sempre palpitante.

[...] não são somente os críticos de arte, os profissionais, que o discutem; é toda a gente, qualquer chimpanzé da parvoíce, todo o bicho careta da toleima enfatuada. »

[161] « [...] pouca gente haverá no Rio de Janeiro que não tenha nesses últimos tempos expendido, quanto mais não fosse em palestras às esquinas e pelos cafés, o seu modo de ver a questão que todo reputam momentosa e que chegou mesmo a interessar os nossos poderes públicos.

Muito se tem dito e escrito no Rio de Janeiro sobre o Teatro Nacional. Por ocasião da “enquete” aberta pelo “Paiz”, ficou plenamente verificado que não há no Rio um único escritor que não entenda de teatro. Um dos entrevistados chegou a confessar que sistematicamente não frequenta casas de espetáculos. Não obstante; mostrou-se logo pronto a responder ao questionário do jornalista... »

[162] « O quanto é triste a posição de um cronista literário quando os assuntos escasseiam? É bem enfadonha a posição daqueles que como eu têm por obrigação encher umas tantas tiras de papel e dizer alguma coisa do que se passou no mundo literário no espaço de 30 dias que se deixaram atrás! Mas se o assunto nos foge, não direi dos dedos, mas da pena, se ele se torna esquivo, o que fazer senão limitarmo-nos àqueles poucos que aparecem? Nem um livro, nem unzinho para remédio, nem para se forjar uma crítica.

Portanto, agarremo-nos com ambas as mãos aos poucos assuntos que, como anjos salvadores, nos caem debaixo das vistas e demos pacífica conta da nossa missão, comecemos por falar...

no teatro nacional [...] »

[163] « As frases de indignação que o Vasques proferiu há dias, diante da estátua de seu glorioso mestre, alusivas à vergonhosa decadência da arte teatral entre nós, repercutiram felizmente no ânimo dos dignos cavalheiros que se acham à frente da Companhia de Teatros Brasileira. Estão eles, pois, firmemente deliberados a levar por diante aquela grandiosa ideia, tantas vezes aventadas, mas sempre desprezada, à míngua de elementos de êxito. »

[164] « Sim. Nós já estamos cansados de ouvir tratar dessa coisa a que chamam pomposamente “a regeneração do teatro nacional”. Ela serve apenas para fazer com que de tempos a tempos apareça algum jornalista a chorar sobre as ruínas da arte dramática no Brasil umas velhas frases muito conhecidas, que produzem efeito contrário infelizmente: fazem rir o público.

Agora ainda, o ator Vasques e o ator Areias estão agitando o diabo da questão, que não é capaz de morrer nem à mão de Deus Padre. Aproveitando o fato de ser inaugurada a estátua de João Caetano, eles pedem mais uma vez que o teatro nacional seja “reerguido do estado de abatimento em que atualmente se acha.”

Mas pelo amor de Deus! É sempre e eternamente a mesma história: “João Caetano... Teatro nacional... João Caetano... Regeneração do teatro nacional... João Caetano...” Nós ouvimos tudo isso há longo anos, sem protesto; nós, os que não alcançamos a época de João Caetano, temo-nos deixado ficar convencidos de que esse artista foi realmente tão grande como o pintam. E apesar de tudo isso, nada de teatro nacional reerguido ou não reerguido. »

[165] « Eia, colegas!

A nossa honra está empenhada; um pouco de coragem e de boa vontade e teremos conseguido um brilhante resultado.

Estou certo que seremos bem acompanhados nesta tarefa: os artistas dramáticos pedem proteção para ela ; imprensa, governo, comércio, artistas, povo, abraçai a nossa ideia, protegei-a e que possamos um dia dormir o sono eterno, dentro do edifício que por fora atestará aos vindouros que na terra de Santa Cruz existiu um ator, que esse ator era um gênio, e que esse gênio se chamava – JOÃO CAETANO DOS SANTOS. »

[166] « A arte divina mais glorificaste
Quando por fim, do brasileiro Talma
Fundiste em broze a colossal memória !

mas esse bronze, para que empenhaste
Todo o teu coração, toda a tua alma
Mas esse bronze é tua própria glória »

[167] « O teatro tem duas máscaras, diz Paulo de S. Victor, abrindo a sua obra monumental – LES DEUX MARQUES [sic]: a tragédia e a comédia. O teatro nacional, já as afivelou, com uma espontaneidade genial. João Caetano e Vasques são os fiadores da nossa aptidão, um representando a tragédia, o outro a comédia. Em torno dos dois, como planetas em torno de sóis, temos tido uma platéiade de artistas de merecimento real. »

[168] « O Brasil, país de vinte milhões de homens, terra indolente e apática, onde as coisas sérias discutem-se nas confeitaria a gole de chope, terra sem vitalidade para o combate mental ignorante e chata, já teve dois corações que pulsassem justamente obrando, lançando o seu protesto, contra os censores críticos que perambulam pelos jornais com o ar palerma dos enfermos, sem fazer nada e a sorrir.

Agora a reação estela, num baluarte que é um jornal e nós outros, os moços de hoje, formamos o bando militante dos que combatem coma franqueza dos vintes anos. Nós faremos certamente essa reação literária porque em falta de tudo o mais há em nós a convicção da ciência e a tenacidade. »

[169] « De todo este descalabro tem-se repetidas vezes estudado as causas e tentado combatê-las. Os pessimistas veem nisso gravíssimo prenúncio de irremediável decadência. Tenham paciência os pessimistas: afigura-se-me que é antes um período de abatimento, uma crise formidável com efeito, mas dessas que precedem as reações salutares. »

[170] « A nota do dia é a criação da sociedade Teatro Brasileiro, fundada outro dia no *atelier* do Gutierrez por uma dúzia de homens de letras cheios de boa bontade e – parece incrível ! – cheios ainda de entusiasmo por esse velha história de regeneração do teatro nacional. [...]

Aqui da *Revista* estamos todos a dar palmas e oferecer os nossos francos préstimos, como manda a chapa, aos simpáticos organizadores da sociedade Teatro Brasileiro. »

[171] « Esta empresa tem por fim não só auxiliar o desenvolvimento da literatura dramática brasileira, por meio de concursos e prêmios, mas também lançar a primeira pedra da reconstrução do teatro nacional, que jaz completamente aniquilado. [...]

É tempo de fazer-se alguma coisa por iniciativa particular. »

[172] « Inaugurou-se o teatro Nacional. Parece incrível que houvesse quem tentasse semelhante empresa! No entanto é verdade; existe hoje uma Associação Iniciadora do Teatro Nacional, que dá espetáculos no São Luiz. [...]

Aplaudimos com sinceridade que ainda hajam espíritos alevantados, que tentem erguer o nosso teatro do abatimento em que se achava. Avante! »

[173] « *O Teatro do Rio de Janeiro* [...] era representado por um maxixeiro endiabrado, que não deixava a charanga parar, e duas figuras – um *palhaço* e uma mulher nua. / Realmente é isto mesmo o nosso teatro, mas o ator Martins, repimpado seriamente ao lado do teatro, dizia – *Vou reformar isto!* »

[174] « **Arcádia brasileira.** – É este o título de uma sociedade literária e científica que alguns acadêmicos desta capital acabam de fundar, e que tem por fim a instrução popular e a regeneração do teatro nacional, desideratum este que pretendem alcançar já criando cursos noturnos de história pátria e de língua vernácula, estabelecendo conferências públicas, dando à luz uma revista mensal, já emitindo opinião sobre todos os dramas que forem levados à cena. »

[175] « Muito se fala agora em teatro nacional. Verdadeiro Epiménide para uns, como o simpático Alberto Pires, que agora quer arrancá-lo do prolongado sono: para outros, como o Centro Artístico, tudo está por criar. Aquele intenta o renascimento, cercando-se de verdadeiros artistas, laureados e aclamados pelas plateias brasileiras, Brandão, Balbina Maia, Wandeck e outros: o segundo quer operar o *fiat lux* com o concurso dos amadores do Elite Club e do teatrinho da Gávea. Este leva à cena *O Badejo*, comédia em versos do brilhante comediógrafo Artur Azevedo; o primeiro vai ao cofre das glórias literárias e ressuscita esta preciosa gema do teatro brasileiro *O Fantasma Branco*. »

[176] « O que absolutamente não conseguimos compreender, foi a ideia de chamarem o teatro com o título pomposo de *Teatro Nacional*. Nacional por que? Acreditam os Srs. empresários que esse nome não tem significação, e que pode servir de rótulo a qualquer mistifório? Não sabem ue esse qualificativo impõe-lhes compromissos e obrigações que eles não podem satisfazer e cumprir? [...]

O que diria de nós o estrangeiro que aqui chegando, fosse ao *Teatro nacional* para conhecer nossa literatura dramática nossa arte e os nossos artistas e soubesses que tudo aquilo é estrangeiro?

Não vê a empresa que o nome escolhido pode até parecer uma ironia, e que essa ironia é muito pungente e dolorosa para o nosso país e para a arte nacional? »

[177] « E, desta sorte, smente o bom teatro, aquele em que outrora o drama ia à cena, ficou, pouco a pouco, à mercê de algumas dúzias de velhos amigos da verdadeira arte dramática.

Esses, porém, não constituíram força poderosa, capaz de impedir a queda total do bom teatro... e, por isso, Furtado Coelho, Lucindo Simões e outros artistas, fêrvidos apóstolos do culto dramático, fugiram, horrorizados!

E, desde então, foi considerado temeridade o fato de querer se representar dramas, mormente nos teatros da Corte e sua proximidades.

Um dia, porém, operou um movimento patriótico em favor do teatro nacional. Um grupo de homens corajosos iniciou-o. Mas, ainda uma vez, foi infrutífera a tentativa. »

[178] « Mas o zelo infatigável dos que amam a arte pelo coração, convencidamente, não esfria e aí temos paladinos incansáveis, possuídos de de fé e resolutos à lutar e vencer.

Deus os fortaleça e inspire e que pela confraternização e unidade de vista eles se constituam em respeitável coeopração, pois que grandioso é o seu cmetimento e digno da maior animação.

Vai o teatro S. Luiz ser a arena gloriosa de tais batalhadores, e seguramente repetidas e assinaladas serão as vitórias: atores, que não são mercadores, mas que estudam e compreendem sua difícil e gloriosa misséao, não deixarão de tudo envidar, para dar o maior realce ao ensaio que projetam.

E contem que não estarão sozinho e desamparados no inspirado arrojo de sua temeridade artística: no meio da indiferença quase geral, em que arruinou-se o gosto público e morreram muitas vocações, há ainda espíritos superiores capazes de auxiliá-los na esperança de que o mais belo e difícil ramo da literatura tenha pronto desenvolvimento, para a glória nacional. »

[179] « Mas o Sr. Furtado Coelho deixou a arte como a encontrou, tratou apenas de si, estudou para si, e o teatro aí vai entregue a péssimas cenas cômicas e um ou outro *lever du rideau* copiados ou traduzidos do *José do Capote* e do teatro da rua da Valla.

[...]

Talento como é, o Sr. Furtado Coelho deve compreender que outra é a sua missão. O país onde se fez artista tem o direito de exigir alguma vantagem de seu talento.

[...]

Ninguém melhor que S.S., ainda mais, nenhum outro além de si, possui as condições necessárias para obter aquele resultado. E se S.S. não tomar essa cruz aos ombros, se a reação não a partir da atual empresa do Ginásio, não longe estará o fim do teatro nacional, e ficará o público desta capital reduzido às operetas do Alcazar e ao seu arremedo nos outros palcos. »

[180] « A imprensa fluminense levantou-se numa grita de escândalo, uma vez, quando Furtado Coelho deu para dançar o can-can, ali no tablado do Lucinda, com o fim exclusivo de ganhar a vida, não direi honradamente; em todo o caso alegremente, o homem ganhava-a é certo.

A imprensa gritou; a crítica teve lamúrias de uma dolência venial, numa ostentação purpúrea de arte e de bom gosto; houve quem exclamasse que o teatro nacional era uma utopia, em vista do can-can do Furtado...

E essa mesma imprensa anunciou anteontem que um artista notável do Brasil, “deixava à escolha do público a peça com que devia dar fim ao seu concerto em Petrópolis.”

Mas assim eu começo a acreditar que o sucesso do Visconti, o tocador de piano, com um pano sobre o teclado, ou o executor de “coisas”, dando as costas ao instrumento, fosse real, absolutamente real; e não a manifestação imbecil de uma parte ignorante das nossas plateias.

“Uma peça à escolha do público!

Com que fim? Sob que pretexto?

Se eu lá estivesse e pedisse a “Maria Cachucha?” ou o “Quem comeu do boi?”[...]

Mas onde está a arte? Onde o amor próprio do artista? Pois a decadência desse homem vai já em tão profunda marcha, que é necessário lançar mão do charlatanismo folgazão e boçal, para que lhe valham palmas as estroinices, numa conçoerto rococó? »

[181] « Vítima de uma guerra sem nome e sem causa, o gênio estremeceu um dia e o seu coração partiu-se! Muitas vezes chorou, vendo a obra dos ingratos! Foi à Europa, quis ir buscar saúde e luz! [...]

Era tarde, o leão tinha sido vencido; os inimigos do filho de Talma estavam vitoriosos, tinham arrancado ao batalhador incansável o auxílio com que o governo o protegia e aquela alma de artista que viveu pelo teatro e para a arte, aquele mestre de si mesmo, que criou uma escola sua, que é hoje o remorso dos seus adversários, aquele homem [...] desceu à sepultura com o coração em pedaços legando à sua família – GLÓRIA E MISÉRIA. »

[182] « A vitória alcançada pelos adversários do gênio enorme, nada conseguiu a favor do teatro brasileiro nem da arte dramática.

A empresa de Joaquim Heleodoro, criada especialmente para esse fim, também veio à terra, apesar de ser tão brilhantemente socorrida nos últimos momentos pela pena de José de Alencar. »

[183] « Cansado de uma luta de onze anos, sem esperanças, sem auxílio, vendo que nada conseguia, entregue aos próprios recursos de artistas que precisavam viver, ataquei o inimigo na sua própria fortaleza; escrevi o *Orfeu na roça*.

A arte chorou de vergonha, é verdade, mas os meus companheiros estavam salvos. »

[184] « Quando o teatro Nacional começou a decair, quando Pena, Araguaia, Joaquim Manuel de Macedo, Alencar, Bocaiuva e outros começaram a ser substituídos por escritores franceses e italianos, pela música de Planquette, Offenbach, Lecocq, Galvão recolheu-se por um instante e chorou sobre as ruínas da arte: sobre o cadáver de seu mestre João Caetano.

Mais tarde quis Galvão reviver o teatro Nacional e fundou uma companhia dramática, mas já o gosto do público estava viciado pelo *trololó* como chamam por aí as peças ornadas de música e o artista teve de enfraquecer, para erguer-se de novo e assim muitas vezes lutando com a sorte, fazendo esforços, endividando-se, passando misérias mesmo, porque Galvão não queria transigir, não quis nunca aceitar contratos em diversos teatros para onde era chamado.

O seu ideal era o teatro Nacional; era a arte dramática tal como ele conhecera no tempo do mestre, com todo o seu rigor artístico. »

[185] « Tu saíste quando se manifestavam os primeiros sintomas da decomposição geral, [...]. Saíste por consequência, na melhor das ocasiões: eu, porém, fiquei e fui preso do contágio. Fiquei, e hoje para mim o hábito constitui-se lei, que jamais poderei derrogar, se não quiser arriscar-me a sucumbir na luta. [...] Foi necessário então agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar o grande salto mortal da opereta »

[186] « Auxiliado com sete contos de réis, pagando uma folha de companhia de seis, apenas com um conto de réis para as suas despesas, e sustentando uma numerosa família, João Caetano fazia milagres !

Dava pensões a viúvas, educava órfãos, e o seu dinheiro estava sempre pronto para acudir a um amigo a quem a sorte tivesse sido adversa. Nunca deu uma esmola por ostentação ; tinha sempre o cuidado de ocultar os reflexos da sua bondade. Deu liberdade a muito cativo, sem que isso viesse publicado nos jornais. »

[187] « Conheço-vos a todos e sei do quanto sois capazes. Há nos vossos corações um mundo de generosidades, o vosso bolso esquerdo está sempre aberto para aqueles que recorrem a ele, sem que procurei indagar se tendes no direito para o dia de amanhã.

O cego, a mãe que precisa educar uma filha, uma orfã, um inválido da pátria sem recursos, a Caixa de Socorros Mútuos D. Pedro V, a Beneficência Portuguesa, a liberdade de um escravo ; enfim, todas as associações de caridade que recorrem à vossa bolsa ou ao vosso trabalho, acham sempre o mesmo apoio, que dispensais com o sorriso nos lábios, e ainda agradecidos por teres prestado o vosso concurso para uma ação cuja recompensa está escrita na vossa própria consciência. »

[188] « Vasques deu ao mundo tudo o que possuía de puro e de bom, como missionário em catequese. Foi além de si próprio porque tratou mais do bem coletivo que da alegria pessoal. Para bem compreendê-lo é preciso que comecemos por saber que ele não foi unicamente um grande ator. Correa Vasques foi grande em tudo, porque, pessoalmente, era enorme. No muito que produziu deixou vincado o traço brônzeo do seu caráter. Nunca realizou pelo egoísmo do prêmio. Odiava as apoteoses que envaidecessem os homens. »

[189] « Parece que a época de esplendor, do prestígio de nossos atores passou.

E passou vertiginosamente. Hoje, nem sequer a nossa profissão constitui uma classe amparada pelos poderes públicos.

Que força, que prestígio social tem um ator nas horas presentes? – Nenhum. Quando um representando do governo daria a “confiança” de segurar nas alças do caixão de um ator ?

Qual o ator que vive no conceito familiar da sociedade? Que respeito social lhe é prestado?

Ele é apenas magnetizador de multidões, entre a distância – e que distância! – que separa o pequeno tablado do palco e a vastíssima plateia dos que procuram se divertir... Não raro atiram-lhe epítetos desta ordem: – “Gente imoral, gente mal nascida, gente sem eira nem beira.” »

[190] « Mas nem todos os espíritos podem compreender isto, sobretudo numa época em que os apetites materiais transformam os homens em feras. Para esses, o trabalho artístico nada represente, em face dos lucros fabulosos do aço, do ferro, do nitrato de prata, etc... O artista não existe no conceito econômico. E olhado como um parasita. Ao lado dos fabricantes de discos, de instrumentos musicais, de tintas, de papel, dos proprietários de minas de ferro e de tantos outros que vivem da arte, pessoas consideradas de *alta posição social*, o artista representa o tragicômico papel de *glorioso pobre diabo!* Esta inversão de valores é que sustenta o tolo preconceito da superioridade do efeito sobre a causa. »

[191] « [...] para a civilização intelectual do meu país, para a satisfação da arte e das letras nacionais, para que o Brasil, nação forte pelo talento dos seus filhos, a terra de Martins Pena, Alencar, Macedo, Agrário, Pinheiro Guimarães, França Júnior, etc., não seja, em matéria de teatro, um útero entreposto comercial, uma sucursal infecta dos cafés-cantantes de Marselha e de Buenos Aires. »

[192] « Queria beijar a pedra que cobre João Caetano e dizer-lhe:

– Mestre, tu não foste compreendido; lá, do lugar onde a tua alma se esconde, deves observar com mágoa o estado a que chegou o teatro brasileiro. Tu o disseste:

“– Morro e comigo morre o teatro nacional !” »

[193] « Vossa Majestade conhece-me no teatro desde 1856.

Tem acompanhado comigo todas as fases porque ele tem passado, até ao estado atual.

Pois bem, senhor, por trás dessas ruínas que ainda se acham de pé, pode surgir um novo horizonte para a arte dramática: basta um sopro de vossa majestade e o Templo se erguerá.

Os poucos sacerdotes, que existem, correrão a completar a obra bendizendo o nome augusto de V. M. imperial. »

[194] « [...] é o teatro, é a arte que João Caetano me ensinou a estremecer e adorar como ele; são meus companheiros que vejo por aí desprezados, e à mercê de qualquer empresário de esquina.

Vossa majestade, observador como é, deve ter visto, deve conhecer a diferença que existe entre o teatro de ontem e o teatro de hoje.

A literatura dramática fugiu ; as boas vocações, esconderam-se e os poucos atores, que resistiram ao grande cataclismo, fizeram como as cigarras, cantaram, cantaram até arrebentar pelas costas, para não morrerem de fome ! »

[195] « Assim, pois, ao invés de se reorganizar o teatro nacional, isto é, uma coisa que não existe de fato, eu proponha uma guerra atroz ao que por aí anda com áreas de gente séria e versada em matéria de arte. Artistas e críticos de verdade, unidos num brado de guerra, num protesto atroz ao pulhimos irreverente, prestariam uma grande serviço ao futuro teatro nacional expulsando do templo os histriões sacramentados.

Com semelhante procedimento, digno e nobre, empunhando a bandeira da revolta contra a mediocridade pretenciosa, lucraria o escrito de talento, o artista de merecimento e o público sério, de bom gosto, que teria aonde passar uma hora agradável em companhia da respeitável família. »

[196] « O teatro existe, meus amigos. O que não existe ainda é o meio teatral, a comunhão do público com os artistas, a intimidade identificada dos artistas com os autores, a união de todos como uma força, a *igrejinha* próspera que comece a dominar. [...] No dia em que esta estiver organizada e próspera, abrindo de par em par aos fiéis as portas que dão acesso à intimidade dos trabalhadores e dos fortes – nesse dia, amigos, o público se acotovelará na bilheteria a disputar um ingresso, e não se ouvirá mais falar em decadência nem em afastamento [...] »

[197] « Maligna foi sobre todos os pontos de vista a influência do Alcazar, venenosa planta francesa que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O *Alcazar*, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atçou a imoralidade. O *Alcazar* determinou a decadência da arte dramática e a depravação do gosto. »

[198] « A doutrina liberal da concorrência aplicada à espécie prejudica o ponto essencial da questão, e que se tem em vista atingir.

Criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização, não é obra da concorrência, não pode estar sujeita a essas mil eventualidades que tem tornado, entre nós o teatro uma coisa difícil e a arte uma profissão incerta.

É na ação governamental, nas garantias oferecidas pelo poder, na sua investigação imediata, que existem as probabilidades de uma criação verdadeiramente séria e seriamente verdadeira. »

[199] « Todavia cumpre lembrar o infundado de certo preconceito que por aí passa por sentença. Falo do concurso de artistas estrangeiros que para algumas suscetibilidades patrióticas tira a cor nacional à ideia da nova instituição. Os que assim pensam parecem ignorar que o talento não tem localidade, fato reconhecido na Europa. A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? com esse concurso do estrangeiro. [...]

Ora, em Paris, onde se dão essas coisas, há um Conservatório de música, em um alto pé de desenvolvimento, há iniciativa de governo, e teatro regularizado. Se lá se dá isso, por que motivo, entre nós onde há falta de tudo, havemos de afastar os talentos estrangeiros?

O talento é cosmopolita, pertence a toda a parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui da arte dramática, que é outra tese. »

[200] « Em todos os países civilizados é o Teatro Nacional tido como uma das primeiras necessidades, não só como escola de aprendizagem da arte dramática, como um estímulo para os dramaturgos que desejam dedicar-se a este ramo da literatura; infelizmente não existe tal instituição, não só para formar os artistas nacionais como para regeneração dos nossos costumes, já tão abastardados pelas imorais operetas que atualmente se representam em nossos teatros. »

[201] « Em 1884, neste dia, publicam os jornais da corte a proposta do vereador comendador Malvino, feita à câmara municipal, para que erga e faça caminhar o Teatro Nacional, numa coisa que se denominaria o teatro normal. Ao que parece, o comendador-vereador conseguiu seu sonho: o teatro nacional tem caminhado tanto que não se sabe por onde ele anda agora. »

[202] « Começando na infância da civilização como solenidade religiosa, convertido depois em tribuna popular, o teatro revestiu mais acentuadamente na sua última fase a fisionomia de instituição formado da moral e dos costumes, de escola da literatura, de linguagem e de belas-artes, sendo hoje considerado como incentivo de emulação às lutas do pensamento e arena brilhante para as conquistas do gênio.

É como instituição formado dos costumes que um dos mais eminentes publicistas modernos coloca o teatro sob a vigilância da pública administração, dando-lhe no seu tratado um capítulo ao que se inscreve – dos cultos religiosos.

Como tribuna, podendo exhibir exemplos de liberdade e patriotismo ou pregar doutrinas subversivas da ordem e da segurança pública, que de um momento para outro se podem traduzir em movimentos armados, deve o teatro estar sujeito à ação direta do governo.

[...]

Para que o teatro exerça sua influência civilizadora é necessário que o braço poderoso daqueles que empunham as rédeas da suprema administração de um Estado e dirigindo habilmente o espírito do século, abra na cena um certâmen de glória, em que possam disputar o prêmio todas as produções do engenho humano, que exaltem e ponham em relevo os lances de virtude, os modelos de heroísmo, e de todas as nobres ideias e generosos sentimentos, que constituem a força e a grandeza de uma nação. »

[203] « Querer rivalizar com as nações mais civilizadas em matéria dessa ordem é uma pretensão ridícula e por isso absolutamente inexequível, porque nos faltam os artistas, faltam-nos os autores, falta-nos tudo e nos falta principalmente o único elemento que pode criar a arte, isto é, a animação de um público mais numeroso; é preciso ter grandes povoações como Paris, como Londres e como as cidades do Europa e dos Estados Unidos, que aliás não têm a pretensão de querer rivalizar com as outras nações mais velhas e populosas! Precisávamos ter população aglomerada em grandes cidades para que tivéssemos essa pretensão. »

[204] A ele Neto muito se deve a realização dessa ideia: foi agora o seu maior obreiro, continuando com denodo a luta tenaz e persistente de Artur Azevedo, que, durante muitos anos, continuamente, insistentemente, ininterruptamente, por ela se bateu e cansou.

Neto tomou da Pena incansável que a morte arrebatava das mãos de Artur, e como um herói resoluto, na frente, sozinho, sem olhar a remoques e apodos, foi batalhando ara diante, lutando, empregando nessa obra grandiosa o prestígio do seu grande nome – e acaba de vencer. »

[205] « Um dia, Artur Azevedo escreveu-te, chamando-te sua companhia, seu amigo e mais que seu amigo, seu irmão de cruzada em prol do nosso teatro. Tomaste para com a sua memória um compromisso sagrado e tens sabido mantê-lo. Grandes e cruéis já têm sido as tuas decepções, mas ainda não fraquejaste em meio da peleja. É o mesmo soldado valoroso e forte que só cessa combate quando perde a vida. Nenhum interesse remunerador te guia, apenas o impulsiona o ardente desejo insatisfeito da realização do teu ideal. »

[206] « Dizem-nos em crise. É possível; mas o mal maior é dizer-se isso a cada passo, a cada instante, repetidamente, a propósito de tudo. O público, de tanto ouvir, se convence esmo de que aquilo, que ele vê todos os dias, está decadente. Às vezes, ele ainda não tinha dado bem por isso, mas de tanto lho dizerem e lho repetirem, acaba atendendo e verificando. É um mal.

O público não é nenhum imbecil para não julgar por si mesmo, nem deixar de ter visto há muito essa apregoada decadência. Mas é um fato provado que a repetição, a martelação constante, batida, repetida, diária e impertinente dessa verdade, tem contribuído muito e é mesmo o principal fator do afastamento do público.

[...] se porém à nossa primeira opinião pessimista juntam-se todas as opiniões; se todos começam a dizer e a repetir que aquilo está cada vez pior; se todos os dias todas as opiniões são unânimes em dizer que o teatro está uma choldra – cada um de nós, por cautela, deixa passar essa opinião em julgado e não volta lá a verificar o estado daquilo... »

[207] « Nós fomos um grupo principalmente solidário pela amizade, divididos embora, por essa eterna questão de arte, que cada qual interpretava ao seu feitio, atirados uns contra os outros por essa fatalidade da vida que faz rivais nunca faltamos ao apelo do interesse coletivo, nunca deixamos de ser – um por todos, todos por um, fomos – o Bilac, o Pompeia, o Neto, o Guimarães, o Alcindo e eu, quase todos da mesma idade, nascidos entre os anos de 63 e 65, reunidos pela convivência acadêmica, bastante certos de nós mesmos para aceitar a camaradagem dos veteranos – Luís Murat, Paula Nei, Aluísio Azevedo, Emílio Rouède e Artur Azevedo, bastante fortes para fazer de todos esse pessoal uma só família. »

[208] « – [...] Mas que belo, hem? – exclamou o poeta com entono. Que vitória...! A conquista do talento, hem? Decididamente não há arma como esta! – e empunhou uma caneta com orgulho. Sim, senhor! Arrastou uma cadeira, sentou-se e, diante das tiras, exclamou de novo: Bela coisa! »

[209] « – E tenciona viver das letras? – perguntou assombrado. O estudante encolheu os ombros com resignação e o outro irrompeu: – Pois meu amigo, aceite os meus pêsames. E, inclinando-se, rugiu ao ouvido de Anselmo: a – Cure-se! Não vá para um convento, vá para o hospício. Cure-se enquanto é tempo. Neste país viçoso a mania das letras é perigosa e fatal. Quem sabe sintaxe aqui é como quem tem lepra. Cure-se! Isto é um país de cretinos, de cretinos! Convença-se. »

[210] « — Vieste atraído pela vida. Que diabo querias fazer em Maceió? Nós temos muita saudade da terra em que nascemos, por chic: a prova é que nenhum de nós pensa em tornar aos penates natais. A vida é aqui, meu amigo. Também eu tenho saudade do meu sertão, mas que poderia eu fazer se lá vivesse? Estava em plena natureza, nos campos gordos, vendo o gado e vendo as culturas, trabalhando como um campônio. A esta hora, junto do alpendre da casa, o cavalo de sela escarvando a terra e eu, com uma malga de café no bucho, o rebenque enfiado no punho, pronto para partir a galope, pelos campos, ouvindo o mugir dos touros, aspirando o aroma das silvas e ao sol violento idas e vindas do algodoal à malhada, da malhada ao algodoal, até à hora da tarde, para recolher-me estafado à minha rede e procriar bestamente como os rebanhos, como a terra, dando filhos com a

mesma regularidade com que o algodoeiro dá o algodão, o arroz dá a sua espiga e a ovelha põe em terra o anho. É hediondo! Aqui não.

— Ora, aqui não! E que diabo fazemos nós aqui?

— Trabalhamos.

— Morremos de fome e de fadiga porque nem cama temos.

— Mas havemos de ter.

— Na Santa Casa de Misericórdia.

— Qual Santa Casa! Então não esperas vencer?

— Eu, não. Que público temos nós? Pensas que se prepara um povo em dez ou vinte anos? Qual! Havemos de viver sempre como vivemos. Quando vierem os cabelos brancos, se a morte não tomar a frente ao tempo, aquela estrela que lá está no céu há de ver-nos como agora nos vê: caminhando sem destino e rimando sonhos.

— Não há de ser tanto assim.

— O Brasil nem daqui a cem anos compreenderá a obra de Arte. »

[211] « A lavoura, porém, não sustenta somente os que lhe emprestam dinheiro a altos juros, sustenta diretamente a sua clientela, que a serve nas capitais. Isso não é tudo e é normal. Mas o Estado tem um aparelho especial chamado apólice, do qual os bancos são as ventosas, para sugar o que reste à lavoura de lucro líquido. Essas sobras, ele as distribui pelo seu exército de funcionários, os quais por sua vez sustentam uma numerosa dependência de todas as classes. Temos assim que a lavoura, pelo pagamento de juros, pelo pagamento de serviços e pelos empréstimos incessantes que faz ao Estado, sustenta todo esse número imenso de famílias que absorvem a nossa importação e pagam os impostos indiretos. [...] se o Estado amanhã o fizesse ponto, ver-se-ia que ele tem estado a tomar os lucros da escravidão aos que produzem para distribuí-lo entre os que ela impede de produzir. »

[212] « — Ofereci-lhe em um soneto a minha mão de esposo. Sim, porque é uma mão de artista; espalmou a mão para que Anselmo examinasse; ofereci-lhe, porque ela é mulher para viver sobre sedas e veludos, cercada de todos os carinhos, ouvindo versos líricos. É uma mulher divina, digna de um de nós, de todos nós! Palavra de honra e... imaginem vocês. Sacudiu um gesto indignado: — Isto não é vida, isto não é sociedade! Ah! Paris! Paris. »

[213] « É bonita a fantasia de Artur Azevedo; bem feita, mimosa, versejada com grande naturalidade e com espírito; e se, em vez do seu aparecimento em nossos teatros, tivesse ela surgido em Paris, por exemplo, representada por atores habituados à declamação do verso e não estragados por um centenário de baboseiras, e com a música escrita por um daqueles compositores que forma a gloriosa plêiade dos sinfonistas franceses, os quais dão tudo por um bom libreto, que lá é fortuna, então veríamos a sua expansão por todo o mundo, traduzido em várias línguas e a partitura retalhada em trechos soltos para piano ou para canto.

Mas Artur caiu na asneira de nascer no Brasil e tem que suportar, resignado ou não, as consequências dessa tolice. »

[214] « Não há por aí quem desconheça que o escritor brasileiro, na maioria dos casos, vive tristemente de um mísero emprego público, sem recursos de outra espécie, ocultando-se da sociedade para não ser visto com os seus trajes de boêmio à força, macambúzio, chorando suas necessidades, alimentando-se mal, contraindo favores, enquanto não lhe chega o minguido subsídio com que vai pagar aos agiotas que o socorreram durante o mês. »

[215] « Não é somnete poeta ou artista que versifica e rima ficções, quem combina harmonia ou cores, quem cria poemas, estatuetas, óperas, ou telas; o jornalismo, quando compreendido como o compreendeu Ferreira de Araújo, é arte, e é poesia.

Se já temos – nós, os que escrevemos – um público, pequeno, mas inteligente, devemo-lo, em grande parte, a esse mestre exemplar, que, num tempo em que a imprensa diária ainda era um luxo caro, decidiu colocá-la ao alcance de todos, barateando-a, e popularizando-a.

Foi ele quem chamou ao jornal a gente moça, que se ensaiava nas letras. Na *Gazeta de Notícias*, começaram a aparecer os rapazes cheios de talento, mas ainda sem nome, que daquelas colunas se impuseram ao público; [...] da *Gazeta* nasceu a corrente, que canalizada depois na *Semana* e na *Vida Moderna*, se espalhou num movimento de franca renascença literária, talvez o mais belo e fecundo de quantos já houve no Brasil, depois do período do “indianismo” de Alencar e Gonçalves Dias; e foi dali que se revelo ao público, em folhetins de uma fulguração genial, o espírito radiante de José do Patrocínio, alma de chamuscas e perfumes, de raios e rosas. »

[216] « É que a *Gazeta* daquele tempo, a *Gazeta* de Ferreira de Araújo, era a consagrada por excelência. Não era eu o único mancebo ambicioso que a namorava: todos os da minha geração tinham a alma inflamada daquela

mesma ânsia. Não era dinheiro o que queríamos: queríamos consagração, queríamos nome e fama, queríamos ver os nossos nomes ao lado daqueles nomes célebres. Nós todos julgávamos, então, que a publicidade era um gozo e que a celebridade era uma bem-aventurança. »

[217] « A nova grande força que absorveu quase toda a atividade intelectual nesse período foi sem dúvida o jornalismo. Crescendo emparelhado com o processo de mercantilização na cidade, o jornalismo invadiu impassível territórios até então intocados e zelosamente defendidos. Os jornalistas, ditadores das novas modas e dos novos hábitos, chegavam a desafiar e a vencer a própria Igreja na disputa pelo controle das consciências. »

[218] « Criticavam o latifúndio, a escravidão. Continuavam, no entanto, na dependência das oligarquias que queriam combater, ocupando cargos públicos para os quais eram nomeados por interferência de elementos da oligarquia, escrevendo em jornais ou revistas, publicando livros que se destinavam a um público leitor cujos limites não ultrapassavam muito os da oligarquia ou dos grupos urbanos que compunham sua clientela. »

[219] « — Qual! desdenhou atordoadamente o Neiva, incrédulo. Republica . . . ! Pois haviam de proclamar a Republica, mudar a forma de governo á revelia da imprensa e logo numa sexta-feira, e sem o meu conhecimento? ! Então a reportagem não vale mais nada neste país ? Não! Não é possível. Aqui há coisa! »

[220] « – Então, José... Que vamos fazer agora?
– Hein? Escrevia, muito inclinado, de costas para o secretário.
– Qual o teu programa?
– Que programa? Ergueu-se e, sorrindo, estendeu a mão: Dá cá um cigarro. Perguntas qual é o meu programa?
– Sim. Conquistaste o teu ideal e agora...?
– Agora?... E, rindo, inclinou-se ao ombro do companheiro, dizendo-lhe ao ouvido: Agora vou ali ao banco com esta letra arranjar dinheiro. Os rapazes estão lá embaixo trabalhando e... Já almoçaste?
– Ainda não.
– Então espera-me no Globo, ao meio-dia. Ia saindo, mas voltou-se: Olha, manda limpar a redação que está imunda, ouviste?
E desceu as escadas precipitadamente. »

[221] « Enquanto assim se formula o problema agitado, o Sr. D. Pedro II manda chamar o comediógrafo Artur Azevedo para pedir-lhe o original de sua tradução de *Escola dos maridos* e diz que antes de morrer tem vontade de ouvir o *Schiavo* de Carlos Góes.

Rei da Baviera, que não tem a feliz ideia de um suicídio – o Sr. D. Pedro II quer poetas e músicos para lhe acalentar a morte que, lhe parece estar a chegar por si.

Ele quer isso – Mecenas caricato que protegeu alguns artistas para asfixiar as artes no amplexo amigavelmente hipócrita de um artista disfarçado de rei.

Pulha! Solenemente pulha!!

Para que esse desejo de ver a tradução do Artur e de ouvir a partitura de Carlos Gomes, se ele não entende nada, se a sua onisciência faz-se com meia dúzia de perguntas de algibeiras e quatro particularidades decoradas de véspera? »

[222] « Quando se escrever a verdadeira história da nossa literatura, quando se aproveitar o assombroso e titânico trabalho de amanhã que Sílvio Romero e Araripe Júnior têm executado no terreno da nossa mentalidade coletiva, quando se determinar ao certo a ação osmótica entre a nossa evolução pensante e a nossa evolução social, o indianismo aparecerá então na plenitude maléfica das suas funções como o missionário sinistro do obscurantismo, como a Mlle Frotzmac de intuítos negregandos.

[...]

Mas, se ele era isto literariamente falando, muito pior era ainda sob o ponto de vista social.

A vulgarização do indianismo que rotulavam com a designação de – escola brasileira – criou e frutificou a lenda de que o Brasil era índio.

O caso sancionou-se até nos documentos oficiais que adotaram a figura do índio para símbolo da nossa pátria. Foi assim, como índio, que o Brasil apresentou-se nas exposições europeias. E a escultura, apropriando-se desta crença, propagou-a até os paliteiros de prata que aí ficam sobre as mesas nobres para dizer ao convidado estrangeiro: – Nós cá, os donos da casa, não somos índios; vestimos roupa como você, mas o Brasil é o índio, é o índio indolente ali pelas tarde amenas!...

Ora o Brasil não é índio. O nosso aborígene dissolveu-se na civilização ocidental a quem levou apenas um bocado de sua ingenuidade primitiva mas em cujos traços característicos de homem ariano deixou que se absorvessem as acentuações peculiares do seu individualismo selvagem.

Mas o Brasil foi, mas o Brasil é civilizado, de frac e pince-nez como o Paula Ney, quando quiserem encarná-lo nu descendente do tapuia primitivo.

É isso o que faz mister dizer lá fora para que as multidões ignorantes da Europa não pensem mais que nós aqui somos botocudos. »

[223] « Em tese entendemos que o governo não se deveria envolver nessa questão de arte dramática e que seria melhor deixá-la ao público e aos empresários que, por esta ou aquela forma, achariam a melhor solução.

Infelizmente tal princípio é bom para os povos anglo-saxônios [*sic*] que parecem ter inata a ideia de iniciativa individual.

Mas os povos de nossa raça sem intervenção do governo, direta ou indiretamente, nada fazem e é por isso que o teatro entre nós em tamanha decadência que os empresários para porem-se ao nível do gosto do público, deixam de lado as mais belas produções nacionais de outros tempos, para dar-nos imitações de opereta francesas [...]. »

[224] « O teatro e as letras têm sido considerados pela maior parte dos homens eminente da República como coisas fúteis e de pouco valor.

O imperador frequentava os teatros, mesmo os de segunda ordem, com uma certa assiduidade, e, revelava por alguns artistas e escritores uma certa predileção. O próprio Artur Azevedo, quando fez representar a sua tradução da *Escola dos Maridos*, de Molière, foi chamado ao camarote imperial e aí recebeu, do chefe de Estado, as mais lisonjeiras palavras.

Depois do imperador pode-se dizer que nenhum chefe de Estado frequentou o teatro nacional. Homens poucos expansivos, entendendo que a gravidade do cargo exige um retraimento quase absoluto, estiolados nas conferências sobre negócios e nas intrigas sobre políticas, alheios por completo ao movimento intelectual quer de sua páis, quer de [*sic*] estrangeiro, faziam o sacrifício de assistir algumas récitas do Lírico. »

[225] « Extravagantemente, anacronicamente, a nossa vida literária conservou hábitos de boêmia e de soltura, que não são sem funesta influência sobre a nossa obra literária. Fazendo da urbanidade uma regra de conduta nas nossas relações literárias, combatendo com o seu só exemplo esses vícios degradantes e obsoletos, sendo enfim salão de gente bem-criada, a Academia influirá beneficentemente sobre o fundo da nossa literatura e, do mesmo passo, trará à profissão literária entre nós o que, não de todo sem motivo, lhe falta, a consideração pública. »

[226] « Desde os mais verdes anos manifestei certa vocação para o teatro, e, se não foram meus pais, teria com certeza abraçado a arte dramática. Aos oito anos organizava espetáculos de súcia com os meninos da minha idade e ficava radiante de alegria todas as vezes que apanhava um drama ou uma comédia para ler.

Na biblioteca de meu pai, que possuía bons livros, preferia as peças de teatro e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir esse idioma para poder lê-las. »

[227] « Pobre, paupérrimo, e com encargos de família, tinha o meu destino naturalmente traçado pelo êxito da peça; entretanto, procurei fugir-lhe. Escrevi uma comédia literária, a *Almanjarra*, em que não havia monólogos nem apartes, e essa comédia esperou quatorze anos para ser representada; escrevi uma comédia em três atos, em verso, a *Joia*, e, para que tivesse as honras da representação, fui coagido a desistir dos meus direitos de autor; mais tarde escrevi um drama com Urbano Duarte, e esse drama foi proibido pelo Conservatório; tentei introduzir Molière no nosso teatro: trasladei a *Escola dos maridos* em redondilha portuguesa, e a peça foi representada apenas onze vezes. [...] O meu último trabalho, o *Retrato a óleo*, foi representado meia dúzia de vezes. Alguns críticos trataram-me como se eu houvesse cometido um crime; um dele afirmou que eu insultara a família brasileira!

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... »

[228] « Artur Azevedo passou até hoje por iconoclasta do teatro nacional; isto é, acusavam-no de destruidor daquilo que não existe.

Pela nossa parte sempre cuidamos o contrário: suprimam as coplas e a música da *Maria Angra* e *Abel*, *Helena* e terão duas comédias de costumes, como as escrevia o Pena.

Pediram-lhe que não derrancasse o gosto público, que não imitasse, que não parodiasse que se fizesse colaborador do teatro brasileiro com uma cena cômica, com um dramalhão cheio de interjeições e de *vós*, e o nosso companheiro deu-lhe uma comédia em 3 atos, realista, com unidade de tempo, de ação e de lugar – e em verso: deu-lhes mais do que lhe pediram.

Já agora, ó folhetinista! não podeis dizer, repassado de dor e vibrando indignações: “O iconoclasta sr. Artur Azevedo...”; “O sr. Artur Azevedo, iconoclasta...”; estais obrigados pela coerência, pela verdade, pelo bom senso, a dizer simplesmente: “O sr. Artur Azevedo, fecundo...”; “O fecundo sr. Artur Azevedo acaba, etc.” »

[229] « Se há atualmente alguém em nossa *monarquia* das letras que esteja nas condições de promover e realizar aquela célebre quimera que tem nome – a regeneração do teatro nacional – é de certo o Sr. Artur Azevedo.

Do seu incontestável e incontestado talento, da sua decidida vocação para a cena, do seu gosto e dos seus belos estudos da arte e literatura dramática, nós todos que nos ocupamos de arte e letras, temos o direito de exigir um impulso ao nosso pobre teatro brasileiro.

Tem envergadura suficiente para levar a cabo esta cruzada contra um público que, diga-se a verdade, é suscetível de regenerar-se e aplaudir boas produções originais. Parece-nos mesmo que ele já andar um tanto farto de condimentos *offenbachianos*.

O popular autor da *Filha de Maria Angu*, já se submeteu e fez muitas concessões ao seu público, agora é tempo de se impor a ele.

Os puros e genuínos sucessos teatrais, a reputação literária legítima e sem contestações, esse fumo embriagador a que chamam – glória – e que só afetam desprezar os que de modo algum podem alcançá-la, são, afinal de contas, as mais altas e desejadas recompensas para os poetas e artistas de talento. »

[230] « Essa tradução deu-me, confesso, algum trabalho, trabalho que foi logo recompensado por palavras de animação, proferidas por pessoas competentes como Furtado Coelho, Machado de Assis, Moreira Sampaio, etc... e melhor ainda o está sendo... pelo empresário. E é quanto me basta.

Mas, tratando-se de uma obra de arte como o *Casamento de Fígaro*, menos difícil de traduzir que de interpretar, sempre esperei que a imprensa dissesse alguma coisa do meu trabalho, *em bem ou em mal*. A *Gazeta de Notícias* e o *País* limitaram-se a declarar que a tradução é minha, e já é um favor, que lhes agradeço, não a atribuírem a outro. O *Jornal do Comércio* nem isso: *de minimis non curat pretor*, diria eu, se repetidas vezes não tivesse tido a honra de ser citado na gazetilha do grande órgão.

Peço-te, pois, meu bom Eloi, que, como coisa tua, dêes no *De Palanque*, um lamiré, para ver se os teus respeitáveis colegas reconhecem ou não reconhecem na minha pessoa capacidade suficiente para traduzir autores clássicos. »

[231] « — Excelente rapaz e magnífico poeta. Seria um dos primeiros líricos americanos se, por vezes, não rebaixasse a lira a violão zangarreando chulas para o populacho. Um poeta não deve descer à multidão, a multidão é que deve subir ao Parnaso para ouvi-lo. Tomarias a sério Petrarca ou Musset tocando na orquestra para ritmar o passo bambo de uns tantos saltimbancos? Não, por certo. A arte é hierática. O poeta é sacerdote: oficia para o coração e o Artur não é só um poeta, é um grande poeta: natural, correto, suave e brilhante. Acho que não devia escrever para o teatro. Ficasse nos sonetos.

— *Il faut vivre*, mon ami.

— Ora! *Il faut vivre!* E eu? Não estou aqui? E Deus me livre de escrever uma linha para o teatro, não que deteste a literatura dramática, mas não temos intérpretes. Um poeta não deve descer à imbecilidade erótica do maxixe. Faça versos honestos, escreva poemas, isso sim.

[...]

— Tenho dito ao Artur: Que diabo! Tu que tens tanto talento por que não deixas essa borracheira de teatro? Escreve versos, que os fazes admiráveis, lida com a tua musa delicada e abandona de vez esse rancho de cabotinos... Mas o homem está viciado. O escritor habitua-se com o meio que o aplaude e, para o não perder, vai cedendo à larga, até que um dia nivela o seu espírito com o da gente ignóbil e adeus! Foi-se! Perdido. E como o homem que se vicia com a morfina. Há glórias afrontosas, eu penso assim. O Artur é homem para ser aplaudido por nós, e prefere ao nosso julgamento o barbarismo idiota das plateias. Vício.

— Mas que há de ele fazer se os nossos teatros não aceitam peças literárias? Consta-me que ele tem uma tradução magnífica de Molière, em verso.

— Uma não, várias.

— Então...

— Mas escreve revistas.

— Para ganhar.

— Faz mal! Um poeta como ele não transige. »

[232] « Já agora ninguém faltará às novas peças, menos por dever patriótico ou curiosidade literária do que para se habilitar a compará-las à primeira obra nacional tão debatida.

– Vamos ver se o autor X, fez coisa melhor do que Z...

Os amigos de um e outro tomam antecipadamente posições que, certo, nada têm a ver com o mérito do que está escrito; já não se trata de obras, trata-se de autores. Enfim, o teatro nacional está se transformando em questão pessoal.

É isso um mal para a arte? Ao contrário: é um bem.

Só as coisas pessoais interessam verdadeiramente. Os negócios do espírito empolgam menos do que os dos sentimentos.

Formam-se partidos? Organizam-se corrilhos? Tanto melhor. A consequência será a casa cheia, e essa é que é a verdadeira consagração de que o teatro nacional precisa. Tudo mais é secundário. »

[233] « Nunca tivemos uma estação teatral tão animada e é, pois, ocasião de firmar, de uma vez para sempre, não só o dever dos empresários, em concorrência, de servir ao público carioca, o melhor possível, como ainda de incitar a crítica à sua independência.

E foi justamente a falta de critério nos elogios como nas censuras, que nos levou à decadência do teatro nacional. Os elogios estragam não só a Sra. Lucília Peres, como todos nossos atores e autores e pode-se afirmar, sem perigo de erro, que quando qualquer cavalheiro lê os elogios das seções teatrais, ele, desde logo conclui... que a companhia não presta e aquela crítica não passa de *réclame*. »

[234] « “Quem não fizer assim está perdido”, dizia Aluísio. Sem rufo, é escusado: não há autor que vença. Eu ainda acabo com uma carrocinha, como o homem dos abacaxis e das melancias, correndo essas ruas com os meus romances, apregoando-os aos berros. Imaginação, estilo... isto que monta?! O que vale é o anúncio. »

[235] « PEDRINHO – E que livro é esse? Dá licença? (*Toma o livro e lê o título.*) A Filha de Maria Angu.

ALFERES ANDRADE – Ora via! Uma paródia! uma paródia!...

NICOLAU – E o que tem que seja uma paródia?

ALFERES ANDRADE – Vi-a representar... É a maior bagaceira... (*Com energia, puxando pela espada.*) E não me digam que não é!...

NICOLAU – Quem foi que disse, Seu Alferes? Guarde a durindana, homem!

ALFERES ANDRADE – É assim que o Senhor Pantaleão de los Rios quer fazer literatos: dando-lhes de presente A Filha de Maria Angu! »

[236] « No pé em que se acha a questão temos o direito de afirmar que o empresário Luiz, que é secretário da redação da *Gazeta de Notícias*, prevaleceu-se do jornal que dirige e fez larga propaganda desse fato, obtendo o mesmo das outras folhas, porque ninguém supunha que houvesse quem ousasse especular tão torpemente com o nome respeitável do maestro Mancinelli.

Feito isto, e alcançada a grande assinatura, o empresário entregou as crônicas da *Gazeta de Notícias* ao inexperiente escritor Alberto Nepomuceno, que depende da boa vontade dos artistas, para que estes consigam diferir a sua partitura *Abul*, que há de ser uma reedição de *Artemis*, de irrisória memória. A *Gazeta de Notícias* está intimamente ligada à administração da *Notícia*, e por isso não lhe foi difícil colocar lá outro cronista, que a tudo diz *amem*. [...] »

[237] « Ninguém ignora o quanto somos amigos do Sr. Leopoldo Miguez, assim como todos conhecem o juízo que fazemos a respeito do seu talento e do seu nome respeitado por todos os profissionais do Rio de Janeiro. Já nos manifestamos por diversos modos e em diferentes épocas para que sejam dispensados hoje de repetir o que todo o mundo sabe. »

[238] « Não é essa a missão do instituto nacional de música.

O que o Sr. Leopoldo Miguez propõe é tornar o tesouro nacional um explorador de concertos, concorrendo com as empresas e associações particulares. [...]

O que pretende o digno diretor já existe aqui na capital – a Congregação Musical já adotou justamente o programa proposto, com a diferença que os prejuízos são sofridos pelos membros da associação que formam a orquestra. [...]

Em resumo – essa subvenção será uma concorrência desonesta do governo à iniciativa particular. »

[239] « [...] todo o empenho no pessoal da *Gazeta Musical* e do instituto nacional de música é desalojar-nos, afim de que deixemos sem publicidade o que eles seriam capazes de ocultar, como o fazem nas folhas oficiais do instituto.

Somos um homem perigoso em ponto estratégico – eis tudo, e daí a guerra [...]

Não somos suspeito [*sic*] em se tratando do Sr. Leopoldo Miguez, e as provas aí estão em diversas folhas fluminenses, onde o colocamos sempre em altura elevada, sendo até, e não poucas vezes, acusado de parcialidade de demasiado exagerado nos nossos elogios aos ilustre compositor brasileiro – que em nós teve sempre o mais ardente apologista. »

[240] « Era José White, professor da ex-princesa imperial, que em régio pagamento de proveitosas lições, como podemos testemunhar, brindou o notável artista com um *Stradivarius* célebre, de custo de dez contos de réis.

A sua influência no Rio de Janeiro era indiscutível, e houve um momento em que o seu nome só não absorveu as glórias de Artur Napoleão e de poucos outros artistas.

O Sr. Leopoldo Miguez, sempre modesto, querendo desbancar o famoso artista, que dedicara uma composição à ex-soberana, escreveu uma esplêndida *Sonata*, para violino e piano, obra colossal de que pode orgulhar-se e que excitou o entusiasmo de quem traça estas linhas, e dedicou a sua composição à ex-princesa imperial, indo ao palácio entregar o autógrafo.

[...] o recebeu friamente e mostrando ligar poucos interesse à peça e pouco importância ao autor. [...]

O Sr. Leopoldo Miguez, tão modesto sempre, saiu do palácio, arranhou uns versos de carregação, banalidade metrificadas e escreveu o *Hino da República!* »

[241] « Quanto ao humilde autor destas linhas, que foi professor de música e piano durante muitos anos, que bateu-se contra o antigo conservatório, e que era considerado um dos mais decididos batalhadores em favor das artes, além de ter sido o único que travara polémicas na imprensa, e que mostrara a sua competência (modéstia à parte) em matéria de estética, história musical e acústica física fisiológica [...] esse foi *castigado* pela Sr. Miguez com a desconsideração de não se lhe pedir o menor auxílio na reforma de um estabelecimento que foi ele o único a combater. »

[242] « Tem-se feito grande gasto dessa palavra, querendo divisar em tudo, uma missão a cumprir, mesmo onde tal função social, nada tenha que fazer. E a terra povoou-se de missionários ao ponto de haver falta de objeto sobre que a missão fosse exercitada. [...]

[...] certos críticos de S. Paulo [...] assumem ares de quem se sente enviado a este humilde planeta para ser palmatória do mundo. Tais senhores, mais severos que Minos, sentenciam como lhes apetece, e atiram-se não só contra os autores, mas também contra os que se permitem ter uma opinião contrária.

É vê-los, por exemplo, tratando-se de música, quando se debate a questão de escolas. Já não fazem mais crítica, porém metafísica musical; fora das suas crenças quaisquer afirmações não têm salvação.

Wagner, somente Wagner e os wagneristas possuem o segredo artístico. Quem não comunga com eles, está fora da arte, porque, a não ser a escola wagneriana, não há música. »

[243] « O homem é fatalmente apaixonado e arrastado na ventania dos instintos egoístas – e portanto, partidários –, e seria uma grande demonstração de apego o dia em que francamente afirmasse os seus ódios à força de combatê-los.

Mas a nossa crítica, tomando gargarejos de pedantismo oficial, vai a campo com uma solenidade pedante de burguês empacotado em fatos domingueiros, atira um cumprimento ao amigo da direita, sorri ao da esquerda e, com o desespero da erudição comparativa, vem a fazer considerações estultas, muitas vezes deturpando o pensamento alheio com uns cortes inconvenientes, regouga repleta de convicção característica dos arcaicos. A irradiação de positividade, a difusão científica tão eminente no século agarrou-a pela metade. »

[244] « Os jornalistas, em vez de confraternizarem, andam todos os dias a notar os erros dos colegas, sendo que, na maior parte dos casos ri-se o roto do esfarrapado.

Se me sucede tratar algum escritor por amigo, no dia seguinte é infalível um remoque de Escaravelho, como se não me fosse permitido ter amigos.

O leitor, se não for literato, o que é difícil, pois hoje em dia não há quem o não seja (Até eu!), dirija-se a um por um dos nossos escritores públicos, e peça a opinião deles sobre qualquer dos seus colegas, indistintamente. Depois de haver arrecado vinte ou trinta respostas, meta a mão na consciência e diga-me se é possível organizar nesta terra uma associação literária sem muita hipocrisia. »

[245] « Creiam os meus piedosos leitores que não há nada nesta vida que me acarrete maiores sensaborias que assistir à representação de um trabalho de autor brasileiro, não gostar da peça e escrever a minha opinião, aliás atenuada sempre pelo desejo de não ferir fundo e pelo receio de me lançarem estupidamente em rosto a minha qualidade de oficial do mesmo ofício. »

[246] « Ora, quando uma pessoa está seriamente enferma, é costume fazer uma conferência médica, ainda que algumas vezes isto só sirva para matar o doente mais depressa.

Por que não se há de reunir um grupo de jornalistas para discutir e estudar os meios de conjurar a crise teatral e propor as providências que parecerem mais acertadas!

Muita gente haverá que, lendo essas linhas, pergunte: – Que tem a imprensa com a crise teatral? – Tem muito, respondo eu.

Em primeiro lugar, a imprensa deve estar sempre ao serviço do interesse público, e nesta terra sem divertimentos o primeiro desejo do público é necessariamente encontrar alguma coisa que o distraia sem o obrigar a grandes sacrifícios.

Em segundo lugar, a imprensa ou, pelo menos, parte da imprensa, perde consideravelmente com a supressão dos anúncios. O *Jornal do Comércio*, a *Gazeta de Notícias*, o *Paiz* e o *Jornal do Brazil* deixam de receber cerca de 500 contos anuais que, mesmo divididos por quatro empresas jornalísticas, formam um subsídio considerável.

Digo mais: a essas empresas tem o teatro valido mais que a nenhum empresário teatral, ou por outra, elas, sem nada arriscar, têm sido sócias dos empresários, mas sócios que ganham pela certa, dê o teatro lucro ou prejuízo. Basta dizer que de quantos indivíduos se acham ao serviço dos teatros o proprietário do jornal é o único que não fia, é o único que é pago antes de começar o espetáculo e é o único que nada perde se este é transferido.

Portanto, tendo chegado para o teatro um momento difícil, uma situação angustiada, não é muito lembrar à imprensa, e principalmente aos jornais cuja quarta página tanto lhe deve, o quase dever de protegê-lo e assisti-lo.

Que a intervenção não se traduza, entretanto, pura e simplesmente nos intitulados reclames, recurso infantil que produz, sem que o pareça, os efeitos mais negativos, e só por si afugenta o público ... Uma comissão de jornalistas, nomeada por aquelas quatro folhas diárias, estude e proponha os meios de melhorar a situação desesperada em que se acham os teatros, e quero crer que essa intervenção apresente os mais benéficos resultados. »

[247] « Uma associação de críticos teatrais é um velho sonho. Por ele me bati [...] há mais de vinte anos, quando surgiu a ideia de fundar no Brasil uma federação de classes teatrais que nunca foi adiante. Achava eu, então, mesmo à margem da federação, que os críticos deviam associar-se para que fosse mais eficiente a ação que desenvolve permanentemente em favor do teatro e principalmente do teatro nacional. [...] O teatro e os que dele vivem podiam [...] auferir grandes benefícios de uma corporação de tal natureza. Podíamos concertar planos de ação para estimular e esclarecer o poder público – na época absolutamente desatento ao problema do teatro – e prestar à iniciativa particular [...] o apoio por certo valiosíssimo não de um jornal, mas de toda a imprensa do Rio. Poderíamos, mesmo, como força moral irresistível, anular a ação dos maus e desonestos sempre que os altos interesses do teatro o exigissem, multiplicando-se ao infinito os casos em que todos estaríamos de acordo em proveito da ideia a que todos nós vimos dedicando o melhor da nossa inteligência. »

[248] « Seu juízo crítico pode se considerar a *ultima ratio* ; o golpe final desfechado na vida artística do infeliz. Falou Guanabarrino, basta de palavra.

Artista que ele amparou com a custódia de um elogio seu, pode logre contar com os favores e as simpatias do público. Também o desventurado que não caiu sob a égide protetora do paraninfo das multidões, pode também contar com o *deo profundis*, porque está irremediavelmente perdido. »

[249] « Meu livro, o *Policarpo*, saiu há quase um mês. Só um jornal falou sobre ele três vezes (de sobra). Em uma delas, Fábio Luz assinou um artigo bem agradável. Ele saiu nas vésperas do carnaval. Ninguém pensava em outra coisa. Passou-se o carnaval e Portugal teve a cisma de provocar guerra com a Alemanha. As folhas não se importavam com outra coisa senão com o gesto comicamente davidinesco de Portugal. [...] E não têm tempo de falar no meu livro, os jornais, estes jornais do Rio de Janeiro. »

[250] « Desde que pela primeira vez me aventurei a rabiscar nos jornais, observei que a massa geral dos leitores dividia-se em dois grupos distintos : um muito pequenino, muito reduzido, de pessoas instruídas ou ilustradas, que procuravam em tudo quanto liam gostoso pasto para os seus sentimentos estéticos, e o outro numeroso, formidável, compacto, de homens de trabalho, que iam buscar na leitura dos jornais um derivativo para o cansaço do corpo, e exigiam que não lhes falassem senão em linguagem simples, que eles compreendessem. Observei também que o primeiro grupo não concorria absolutamente para a prosperidade dos jornais, pois que nem ao menos tinha o costume de comprá-los sistematicamente, ao passo que o segundo comprava e assinava, lia e fornecia o anúncio, isto é, a alma, a vida da nossa indústria jornalística.

Tendo que escolher os meus leitores entre esses dois grupos, naturalmente escolhi os do segundo, e desde então fui assaltado pela preocupação de lhes agradar, escrevendo de modo que eles me entendessem e não se arrependessem de me haver lido.

Deste modo não solicito a glória nem a imortalidade, mas tenho consciência de não ser um colaborador inútil. Escrevo, não para os cafés da rua do Ouvidor, mas para a cidade inteira. »

[251] « Não se conhece, pelo tempo, cronista mais lido, mais popular. Pode ser que, pela imprensa, outros de maior brilho e mais talento existam. E existem, com certeza. Essa popularidade, porém, que decide do sucesso da venda avulsa de um jornal, só Artur a possui, como ninguém. Dois fatores explicam o seu grande prestígio sobre as camadas populares: a indiferença que sempre revelou pela política, em primeiro lugar: depois, um verdadeiro culto à simplicidade. Não procura fazer literatura no que traça, mas, simplesmente, jornalismo. Escreve com clareza; E como tenha muito talento e muita graça, o que ele compõe avulta, sempre, impressiona e garante sucesso. »

[252] « Artur Azevedo foi, sem contestação, o nosso primeiro escritor teatral. Poeta, duma inspiração fluente, imaginação rica e ardente, não deixou ele traços fulgurantes na história literária nacional; é que não se dedicou especialmente a este gênero literário, onde poderia ter alcançado verdadeiros triunfos, se o teatro não o tivesse atraído irresistivelmente e desde muito moço, não lhe permitindo que a inspiração se desenvolvesse franca e espontaneamente. Por isso, apesar da correção dos seus versos, da espontaneidade da sua inspiração, as poesias de Artur Azevedo nem marcaram época na poesia nacional, pelos arrojos das inovações métricas, nem pela novidade dos conceitos. Onde, porém, ele se revelou *primus inter pares* foi no teatro. [...] Nem sempre conseguiu traduzir com verdade artística as impressões tão vivas e tão sinceras da sua retina de metucioso observador, de fino analista da vida social do seu tempo.

É que lhe faltaram, não os dotes intelectuais, mas o sossego, a quietude do trabalho, que só permitem o burlar da frase, a profundidade dos conceitos, a análise metuculosa e exata dos estados da alma, o exame ponderado das diversas soluções dos problemas da vida e a compreensão elevada do seu destino.

A luta pela vida absorveu-lhe pouco a pouco as faculdades criadoras, atrofiou-lhe os ideias artísticos; e ele viu-se reduzido a sacrificar a sua nobre arte e as tendências do seu temperamento à dura realidade da contingência, da fancaria, do ouropel, dos sucessos de momento. Ninguém como Artur Azevedo se bateu mais denodadamente pelo ressurgimento do teatro nacional, com artistas nossos, com peças nossas, em que se analisassem os nossos costumes, se fixassem os característicos da nossa nacionalidade, com todos os seus defeitos e com todas as suas qualidades. [...] »

[253] « Nessas coisas de teatro, atrizes, atores, pontos, coristas e figurantes, o que me assombra é a admiração dessa gente toda pelo Artur Azevedo. Este senhor sempre foi uma grande mediocridade intelectual, com dotes secundários de escrever e versejar regularmente, facilmente, e talvez corretamente; mas sem imaginação criadora, sem poder de invenção e de emoção, sem nenhuma visão da vida em geral e, da particular, do seu meio social. Os seus dotes secundários fizeram-no popular no teatro e fora dele; e Artur aproveitou essa popularidade para se fazer um ditador dos palcos do Rio de Janeiro. Ninguém chegava até eles, sem o apoio do A.A.; mas, como Artur só fazia “revistas”, toda a gente começou a fazer “revistas”, com a célebre “mulata” – generalização infame e lorna – com o tal matuto idiota que é uma toleima, etc., etc.

Ele exerceu durante os seus últimos anos de vida esse ascendente despótico e só mal fez a toda a gente de teatro que é hoje escarnecida, injustamente, por todo quele que pensa um pouco. »

[254] « Consta que há dias, numa folha da tarde, fui acoimado de monopolizador dos teatros, e, no entanto, desafio a todos os empresários havidos nesta capital de 1873 – ano em que aqui cheguei - até hoje, a declarar se algum dia lhes pedi que fizessem representar uma peça minha. Jamais, ouvem bem? Jamais escrevi ou traduzi para o teatro peça que não fosse previamente solicitada pelos empresários, sem que eu de modo algum influísse para a encomenda. Entretanto, mais de uma produção alheia tem sido representada por minha intervenção »

[255] « Quem estas linhas traça deve-lhe muito, porque ao começar a ensaiar os passos nesta vida de escrever para o teatro, teve, por mais de uma vez, o seu apoio franco, o seu encorajamento. [...] »

Artur Azevedo queria formar uma legião de dedicados ao teatro, era seu sonho ardente multiplicar os que trabalhassem pela arte dramática; daí essa generosidade dispensada àqueles que, como o autor destas linhas, apareciam.

A sua pena, é uma verdade que só pode ser contestada pelos ingratos: fez muitos artistas e muitos escritores. »

[256] « Foi a Crônica e foi o Teatro que deram a Artur Azevedo a larga popularidade que o favoreceu em vida, e que ainda o acompanhou à cova, traduzida na multidão extraordinária que o levou ao cemitério; popularidade essa de que o escritor nunca se vangloriou, aceitando-a sem grande orgulho, sem dela abusar. [...]

Quando comecei a minha vida de escritor, poeta obscuro, paupérrimo e desamparado, querendo abrir caminho na vida com os meus cotovelos fracos em que se puía o pano do meu único paletó, Artur já era o príncipe da Crônica: os seus artigos diários tinham um largo público, e o seu louvor e a sua censura criavam doutrina. Mandeí-lhe um dia dois sonetos, e vi-os estampados no dia seguinte: lembro-me bem! Foi o melhor dia da minha vida! Nunca vi o céu tão azul! [...]

A quantos outros escritores novatos Artur não deu, como me deu a mim, o amparo da sua popularidade, o prestígio do seu nome, a proteção da sua bondade generosa! Foi um criador de nomes e de reputações, esse dominador da opinião. »

[257] « Senti e muito, não só como escritor que preza as boas letras, mas também como proprietário de jornal, porque o público, interessado na polêmica, buscava com ansiedade *A Semana* e a leitura já ia se tornando um hábito. Nós estávamos criando o leitor. »

[258] « O ilustre moço foi criado com todo o mimo, e ainda hoje – francamente – é o tipo melindroso do menino brasileiro; esteve de pensionista num colégio onde nada lhe faltava; frequentou durante cinco anos a academia de S. Paulo, com larga e pronta mesada, e ali conquistou esse pergaminho que é o “Sésamo, abre-te” de todas as posições sociais na nossa terra; logo depois de formado, esposou por inclinação a priminha de quem era o “noivo” desde pequerrucho. Nunca lhe faltaram cuidados de família. Jamais conheceu a *quebradeira*, na aceção fundamental e genuína deste vocábulo medonho.

Agora eu: aos 13 anos, em 1868, justamente na idade em que o menino Castilho se enforcou, tiraram-me dos estudos, e “arrumaram-me” numa casa de comércio, donde só saía para ver minha mãe (e estava a duzentos passos dela) de quinze em quinze dias, – e onde o meu emprego consistia em varrer duas e três vezes por dia o armazém e o escritório, e de manhã muito cedo dar a bomba num poço e encher uma tina d’água para a mulata do meu patrão tomar banho. »

[259] « Do seu camarote, pálido, mordendo os lábios e mal conseguindo conter a revolta e a vergonha, Valentim dirigiu um olhar suplicante a Artur. Este tentou dominar a assuada. Levantou-se, no camarote que ocupava e estendeu os braços exclamando teatralmente:

– Senhores, peço um momento de silêncio... Quero dizer duas palavras...

E, dominando o tumulto, procurou salvar, senão o autor, ao menos a atriz que se achava em cena. Era Clélia de Araújo, intérprete muito popular e muito festejada de algumas peças suas. Assim, talvez, pudesse salvar também a malfadada obra de Valentim:

– Quando Clélia de Araújo está em cena, não se bate com os pés... Bate-se é com as mãos!

E deu o exemplo, tentando puxar aplausos. Fazia o sacrifício e sua popularidade e do seu prestígio, para salvar uma companhia em apuros e um espetáculo mal-sucedido. Ao aceno de sua figura gigantesca, algumas outras mãos também aplaudiram. Mas aplaudiram fracamente, sem entusiasmo. Por um instante, Valentim teve a impressão de que a vaia ia cessar e se converter, talvez, num coro de aplausos. Sorriu, agradecido à intervenção do adversário de dois anos antes. »

[260] « Mas uma vez se ergue o D’Artagnan bojudado, com o panache dos velhos tempos. Fala à plateia, exortando-a a não se vingar naquela que era a maior atriz de seu tempo e que só como atriz, pelo seu trabalho em cena, devia naquele momento ser julgada. A plateia parecia esperar só por isso: a atriz já vencera a partida, faltando, apenas, que a parte vencida admitisse a derrota... E quando Sarah reaparece, reboa de novo, como nos velhos tempos, o turbilhão ensurdecedor dos aplausos. »

[261] « O pequenino esfarrapado de hoje
pode ser mais tarde o chef supremo
escolhido pelo povo. Os humildes
têm agora o direito de aspirar também
ao mais alto cargo da República. Já
não há príncipes, já não há direitos de
nascença. Venham os meninos
esfarrapados, venham as criancinhas
humildes ver passar o enterro de
Floriano Peixoto, filho do povo, filho
de si mesmo. »

[262] « [...] Em uma cidade onde a Pepa é uma *estrela* de primeira grandeza e o Brandão um astro fulgido, a Arte é uma bastardia.

Já tivemos, caso inenarrável! Uma primeira atriz que não sabia ler e os que por aí pululam em revistas e em mágicas nonsenses vieram da tripeça, do banco de carpinteiro, do torno, das companhias de polícia, das oficinas dos arsenais, das plataformas dos bondes e, sem sintaxe, sem distinção, encarregam-se de primeiros papeis metendo os pés pelas mãos com uma empáfia revoltante; [...] »

[263] « Não me arrependo de haver escrito peças que, se não agradaram a espíritos finos como o do cinzelador das Balladilhas (nem essa ambição eu nunca revelei), tiveram, pelo menos, o mérito de divertir o público e proporcionar a algumas famílias meios seguros de subsistência honrada.

Se não procuro os nossos empresários para lhes pedir que me ponham em cena uma peça literária, é porque a exibição desse trabalho necessariamente aproveitaria apenas a minha vaidade. Não quero adquirir fama nem satisfazer meus caprichos de artista com sacrifício dos interesses alheios. Por isso reclamo há tanto tempo um teatro oficial. »

[264] « Sendo ele o favorito dos empresários e do público seria, caso tentasse, o reformador do teatro porque não há empresa que rejeite um original patrocinado pelo seu nome; mas Artur não quer e vai, de concessão em concessão, esquecido de que é o representante aclamado de um gênero literário no qual estreou tão auspiciosamente com *A joia*, contribuindo para o dismantelo do teatro. [...]

Queira Artur Azevedo pôr a serviço da Arte a sua pena e o seu prestígio e o teatro, em pouco, será uma realidade entre nós mas, se continuar com as concessões... »

[265] « A par de cenas de revista, encontram-se ali cenas também de comédias, um pouco de observação e sátira dos costumes, alguma preocupação literária e, em todo caso, um esforço louvável para que os espectadores não saiam do teatro arrependidos de lá ter *ido*. É injusto quando comparas o *Jagunço* a *todas* as revistas, e com um simples adjetivo me coloca na mesma fila que o bacharel Vicente Reis e outros inconscientes. Lembras-te que uma vez assistimos juntos, no Politeama, à representação de uma coisa que se intitulava o *Holofote*. Com franqueza: não te *dói* comparar-me ao fazedor daquela borracheira »

[266] « Meu amigo, se seu tivesse a glória de ser considerado por todos o primeiro dos nossos comediógrafos, a que deveria essa reputação? À Escola dos maridos? Não, porque a *Escola dos maridos*, depois de me fazer suar o topete para pô-la em cena a contragosto de um empresário, deu apenas onze representações. *A Jóia*? Não, porque a Jóia, que só foi representada porque desisti dos direitos de autor em benefício da atriz encarregada do primeiro papel, teve apenas algumas vazantes. Ao *Barão de Pituassu*, prosseguimento da *Véspera de reis*? Não, porque o Barão de Pituassu caiu lastimosamente. Aos *Noivos*, que tu citas? Não, porque os *Noivos* não tiveram grande carreira. À *Donzela Teodora*, que igualmente citas? Não, porque a *Donzela Teodora* foi um triunfo, não para mim, para Abdon Milanez. À própria *Véspera de Reis*? Não, porque na *Véspera de Reis* o autor era completamente ofuscado pelo trabalho colossal de Xisto Bahia. À *Almanjarra*, que considero a minha comédia menos ruim? Não, porque a *Almanjarra*, representada quatorze anos depois de escrita, passou completamente despercebida. À *Casa de Orates*, que escrevi de colaboração com meu ilustre irmão Aluísio? Não, porque a *Casa de Orates* desapareceu do cartaz no fim de poucas récitas. A minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente ao que tu chamas a chirinola. »

[267] « [...] nós temos, pelo menos, a tradição : nenhum outro país das duas Américas possui um Martins Pena; em nenhum outro se produziu um drama ou uma comédia que valham *Mãe* ou o *Demônio Familiar*; em nenhum outro se encontra um *Fantasma branco* nem uma *Torre em concurso*; em nenhum outro se tem notícia de um dramaturgo da força de Agrário de Menezes. Não me consta igualmente que em país nenhum da América do Sul houvesse atores indígenas que se medissem, já não digo com um João Caetano, mas com um Joaquim Augusto, uma Ismênia, uma Clélia, um Vasques, um Xisto Bahia. – Não, meu caro colega, nós temos tradições muito respeitáveis [...]. »

[268] « Eu? uma avenida com as que tenho admirado em gravuras, como as que tenho visto descritas: com grandes casas apalaçadas, ruas cuidadosamente calçadas de mármore... arquitetura e gosto, arte e elegância, e largueza sobretudo, meu tio, muita largueza... [...]

[...] Para os que não viram, para os que não sonharam coisa melhor, a rua é admirável; mas para os que podem estabelecer confrontos, perdoa-me, artéria da civilização patricia, perdoa-me, avenida da elegância e do espírito fluminense, não passas de uma viela atarracada e sórdida. »

[269] « Há nuvem no meu contentamento: quisera que o nosso querido prefeito insistisse na aquisição do S. Pedro de Alcântara, ou modificasse o edital para a construção do Theatro Municipal, de modo que este, com aquela boca de cena de 12 a 14 metros, não se prestasse exclusivamente à exibição de óperas e peças de aparato. Um teatro com tal vastidão será o aniquilamento da ideia de levantar a arte dramática, não há comédia que resista àquela imensidão. »

[270] « O Teatro Municipal! É inviável. A razão é simples: é muito grande e luxuoso. Supondo que uma peça do mais acatado dos nossos autores provoque uma enchente, repercuta sobre a opinião, haverá no Rio de Janeiro e arredores, inclusive o Méier e Petrópolis, gente suficientemente encasacada para enchê-lo dez, vinte ou trinta vezes? Decerto, não. [...]

Armaram um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas *toilettes*, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro. [...]

Para que tal teatro se pudesse manter era preciso que tivéssemos vinte mil pessoas ricas, verdadeiramente ricas, e magníficas, interessadas por coisas do teatro em português, revezando-se anualmente em representações sucessivas de cinco ou seis peças nacionais.

Ora, isso não há. »

[271] « Quando o grande prefeito Passos resolveu construir o teatro Municipal, a sua iniciativa foi saudada como um passo decisivo no sentido de estimular o surto das artes cênicas no Brasil. Os fatos desmentiram cruelmente essa ilusão. A nossa incipiente arte teatral não logrou florescer entre os mármore ricos do opulento palácio da Avenida. »

[272] « [...] cegadora vibração das lâmpadas elétricas a jogar por sobre os mármore e os diversos matizes ornamentais a sinfonia cambiante dos reflexos, [...] Está reunido nesta sala o grande Rio – desde o presidente da República à mais linda senhora, todas as autoridades: as do governo, as da beleza, as do talento, as da indústria e nessa esplêndida corbeille o fulgor dos olhos femininos, o cintilar das gemas ardentes e as vibrações da luz fazem uma atmosfera inebriante, em que se deseja viver indefinidamente. »

[273] « [...] depois do espetáculo, na saída do Municipal, uma multidão desce a imponente escadaria já iluminada pelas lâmpadas que começam a acender-se na indecisão do crepúsculo e se espalha pela praça, animando o Viaduto do Chá e a entrada do Triângulo, os automóveis que cruzam com dificuldade as imediações do teatro pondo nos vultos femininos reflexos irisados e opalescentes dos seus refletores, um rumor abafado de conversas e risos discretos, silhuetas que acentuam, como num cinematógrafo, a nobre distinção das suas linhas, todo um quadro movimentado e impressionante que só as grandes cidades civilizadas podem oferecer. »

[274] « Eu o acho mais elegante do que o Municipal do Rio de Janeiro, que é pesadão e sem gosto. De que adianta terem gasto 12 mil contos para sair aquele bolo? É riquíssimo de mármore e dourados, mas parece uma tartaruga escura.

Veja o nosso. É pintado de cor creme, claro, leve e elegante. Gastaram 12 mil contos e nós gastamos três mil. »

[275] « Tudo ali falava do nosso progresso, do nosso adiantamento, da nossa cultura espiritual, da civilização dos nossos costumes, do apuro do nosso gosto: o edifício que se harmoniza com a nossa sociedade, a sociedade que faz honra ao grande sacrifício do poder municipal, dotando a cidade com aquele rico monumento e fazendo calar os velhos reclames de não possuir o Rio de Janeiro uma casa de espetáculos digna do seu desenvolvimento »

[276] « Parece que o Teatro Municipal marchará sem que ninguém, senão eu, *ut falatrahunt*, se preocupe com os meios de organizar uma companhia que possa inaugurá-lo, questão que deveria ser tratada por ocasião da festa da primeira pedra e não da cumieira.

Será, realmente, para lastimar percamos o ensejo que nesta ocasião nos oferece, por feliz acaso, a presença de Lucinda Simões nesta capital, de fazer alguma coisa exequível, sem o menor sacrifício para os cofres municipais.

Ainda uma vez o digo: confie-se à eminente artista a incumbência de organizar, dirigir [...] uma companhia dramática destinada a estrear o monumento, e, concluído este, disporemos de um belo grupo de artistas disciplinados, briosos, cheios de respeito pelo público e pela arte. »

[277] « Quando o saudoso mestre Artur Azevedo, graças à sua tenacidade, conseguiu implantar no meio dos palácios dourados da Exposição aquela gracioso edifício, destinado a pôr em foco os autores e artistas dramáticos

brasileiros, muita gente houve que recebeu essa louvável tentativa com um sorriso de incredulidade, e alguns pessimistas auguraram logo um estrondoso fiasco.

Entretanto, a tentativa foi coroada do mais brilhante sucesso e, a imprensa, unânime, proclamou o renascimento do teatro nacional.

Os poderes públicos não puderam ou não quiseram continuar a obra do grande comediógrafo. Fechada a Exposição, morto Artur Azevedo, ficaram os artistas no desamparo, e recuando diante da invasão estrangeira, que lhes tomou todos os teatros, veem-se presentemente na mais precária situação. Um único teatro lhes resta ainda, – o Municipal – mas este foi entregue a um cavalheiro, para ser inaugurado por uma companhia estrangeira. [...]

Mas se os atores nacionais não possuem esses refinamentos de arte com que os artistas de importação ofuscam certos temperamentos “smarts”, impregnados de um falso “boulevardismo” parisiense; [...] »

[278] « Mas atendamos agora alguns instantes à nossa raça e à nossa língua, nesta noite em que se inaugura na capital do Brasil o Palácio do Teatro. Declaremos bem alto que este palácio não surge temporão e inexplicável, sem tradições que lhe brasonem a existência, sem uma história que lhe dê direitos de cidade na cidade. O nosso teatro nasceu no século XV, na metrópole de que herdamos o gênio e o idioma. [...] Transplantado para o novo mundo, o teatro da nossa língua teve a mesma evolução: o povo humilde dos sertões ainda conserva a tradição dos autos místicos do século XVI, nos seus ingênuos “mistérios” do Natal, dos Reis e de São João, que são o remanescente do gênero dramático-religioso, arma de catequese, em que exceleram Anchieta e os seus companheiros de apostolado; nos dois séculos seguintes imperam a comédia e a tragicomédia, sobressaindo a todos os seus cultores o grande e desventurado Antonio José; depois, com a reforma romântica, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias no drama, e Martins Pena na comédia, precedem Alencar e Macedo, e preparam o advento do teatro de hoje, em que já brilham tantos nomes de jovens escritores, e em cujo amor tanto se empenhou o nosso querido Artur Azevedo, que deveria ser o inaugurador deste palácio, se a morte o não houvesse arrancado ao honesto labor e à admirável atividade que enobreceram a sua vida. »

[279] « Não se aproveite, como argumento contra esta criação, o fato de ser o teatro Municipal entregue, depois desta festa de abertura, a uma companhia estrangeira; não se diga que a cidade quis ter o templo antes de ter a religião, e que na casa suntuosa hoje inaugurada reside o imposta de uma funesta megalomania.

A religião existe, e esperava o seu templo; e nunca é demasiado o fausto, nem condenável a suntuosidade, quando se quer alojar dignamente o espírito e a cultura de um país. A religião, que é neste caso a arte nacional, existe, e ainda hoje aqui se vai manifestar na excelência de uma composição dramática brasileira, e no brilho de composições, também brasileiras, do gênero musical, gênero afim do dramático, e no qual, para só falar de compositores mortos, tanto orgulho deram ao Brasil José Maurício, Francisco Manuel, Carlos Gomes e Leopoldo Miguez. Fundada a casa, nela se agremiará a escola, e da escola sairá a teoria dos artistas. Seria absurdo que somente fundássemos a casa do teatro, quando já pudéssemos contar exclusivamente com um teatro, todo nosso, não só no elenco das peças como na nacionalidade dos atores. Em primeiro lugar, a história do teatro é uma longa série de imitações literárias, em que o gênio de cada povo apreende e aperfeiçoa os legados artísticos do passado, de modo que, excetuado talvez somente o ciclo das criações da Grécia antiga, é impossível definir com precisão o que seja um teatro rigorosamente nacional; esta pretensão seria ridícula em uma civilização, que é das últimas nascidas, em uma época mais de expansão industrial do que de criação artística. E, além disso, como seria irrisório pretendermos fechar os pontos da nossa inteligência ao comércio das letras estrangeiras, sem anos depois do decreto que abriu os portos do nosso litoral aos navios marcantes do [*sic*] todo o mundo!... »

[280] « – O Teatro Nacional renasce!

- Como! Se os cartazes de todos os teatros anunciam peças estrangeiras.
- Digo-lhe que o Teatro Nacional renasce.
- Como! Se, não há, atualmente, em nossos teatros, um único ator nacional.
- Mas homem de Deus veja o Theatro Municipal. Que portentoso edifício! »

[281] « Se o governo municipal tivesse sinceramente o desejo de criar o teatro, a sua ação, para ser eficaz, devia seguir outro caminho.

Vamos ver como. Primeiro: criar na Saúde, na Cidade Nova, no Engenho de Dentro, em Botafogo, pequenos teatros; entregava-os a pequenas empresas que, mediante módica subvenção, se obrigassem a representar, para a população local (em Botafogo era só para criados, empregados, etc.), *Os sete degraus do crime*, *O remorso vivo*, *Os dois garotos*, além de mágicas, pequenas revistas e outras trapalhadas. Nesse primeiro ciclo teatral, devia entrar o Circo Spinelli, o único atestado vivo do nosso espontâneo gosto pelo teatro.

Bem: agora o segundo. Contruia a edildade um pequeno teatro cômodo, mas sem luxo no centro da cidade e entregava-o a uma companhia mais escolhida que tomasse a peito representar Dona Júlia Lopes, João Luso,

Roberto Gomes, Oscar Lopes, isto é, a *troupe* de autores verdadeiramente municipal, sem esquecer alguns autores portugueses e traduções de outros de França e alhures. Este teatro também receberia a sua subvenção.

Tenhamos desse modo o ensino primário e secundário teatral; então com o tempo, depois de ter assim este mudado o gosto pelo palco, poderíamos criar o ensino superior, porque não só as vocações iriam aparecendo, como também o hábito de ir ao teatro espalharia o gosto pela casaca. O superior consistiria no ensino da arte de representar, de cenografar, e nas representações de Shakespeare, de Racine, de Ibsen, de Calderón, de Goldoni e os Dumas nacionais que aparecessem.

Não acham justo o programa? Pode ser que tenha defeitos, mas uma qualidade tem: pretende esquecer o edifício pelos alicerces. »

[282] « – [...] eu, por ser « um do povo » e, além de tudo, músico, tive desejo de ouvir tão famosa orquestra. Escovei a minha roupa e fui até lá, julgando que a coisa era ao alcance das minhas algibeiras.

– Que te aconteceu?

– Quando lá cheguei, tudo era caro, isto é, qualquer lugar era tão caro que, se eu alugasse um, ficava sem comer uma semana.

– Pois não sabias disso?

– Não. Sempre li que a prefeitura tinha erguido aquele teatro para educação do povo.

– Que engano! Ele deve estar por quinze mil contos, extorquidos ao povo, mas foi feito para educação dos ricos. Eis aí!

Xubregas não me disse mais nada; e, ao despedir-se, ergueu um heroico:

– Viva a República! »

[283] « O teatro nacional brasileiro, que já foi um dos mais brilhantes do mundo, morreu, aniquilou-se; e se pensam que o governo municipal seja capaz de reerguê-lo com escolas oficiais e direção administrativa dentro dos moldes burocráticos, maior será o engano, e a prova está na própria festa realizada ontem.

O Instituto Nacional de Música, criação oficial, não pôde fornecer à festa da inauguração do teatro Municipal quatro cantores para a execução de uma ópera nacional.

Esse estabelecimento criado e mantido pelo governo da República, dotado de verbas orçamentárias que em mãos particulares dariam resultado satisfatório, ainda não produziu nada que valesse os sacrifícios da Nação, despejando apenas, anualmente, uns pianistas que desaparecem e uns cantores que nunca aparecem.

Os cantores para a “Moema” foram fornecidos pelo Centro Lírico Brasileiro, dirigido por um particular, estrangeiro, sem subvenção alguma, o Sr. Lavalle, assim como a orquestra de 64 professores [...] na sua maioria se estrangeiros, asilados [...] dos raros discípulos do nosso instituto que já contar perto de 20 anos de existência infrutífera.

E assim será, daqui por 20 anos mais, o Conservatório Dramático que parece projetado, ou cujo embrião foi, pelo orador oficial, anunciado como uma esperança. »

[284] « Ela não teve essa felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais europeus, bem como as músicas das grandes civilizações asiáticas, de um desenvolvimento por assim dizer inconsciente, ou pelo menos, mais livre de preocupações quanto à sua afirmação nacional e social. Assim, se por um lado apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários vasos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional. »

[285] « O compositor brasileiro da atualidade é um sacrificado, e isso ainda aumenta o valor dramático empolgante do período que atravessamos. O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser “estético”, esquecido em consciência de seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que o levem ao cumprimento do seu desígnio pragmático. »

[286] « Ela [A música] terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional, no sentido em que são nacionais um gigante como Monteverdi e um molusco como Leocavallo. »

[287] « Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velásquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim esquisito* para me utilizar de uma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça

badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. »

[288] « Há doze anos atrás [*sic*], nós tínhamos teatro. Como não houvesse lei que garantisse ou acautelasse os direitos dos artistas e os direitos dos empresários, uns e outros trataram de claudicar. Muitas vezes o ator em destaque deixou o empresário em palpos de aranha, só porque teve em outra companhia um contrato melhor. Os empresários, por sua vez, entraram no regímen do calote. E fez-se a confusão geral, que se chama agora a crise teatral.

E preciso, antes de pensar em fazer arte, tratar de acautelar os interesses de todos. E preciso disciplinar, com leis, essa balbúrdia que vai por aí. »

[289] « Nesta terra, quando se trata de teatro municipal não há meio de encontrar duas opiniões de acordo.

O sonho de Artur é uma espécie de torre de Babel. Cada voz que se ergue sustenta uma nova teoria, baseando-se em novas causas e aumentando a confusão. »

[290] « Pois, meus senhores, ainda não reina a harmonia entre a família teatral. Vivem os jornais e os artistas a queixar-se da indiferença do governo pelo teatro nacional. No dia em que o governo dá ouvidos aos queixumes e resolve fazer alguma coisa, a *negrada* se engalfinha e os escolhidos para executores das medidas governamentais ouvem o diabo. [...]

Imaginem os senhores que a um grupo de pedreiros alguém encomendasse o levantamento de uma parede. À disposição dos obreiros seriam postas quantidades de tijolos e massa que bastassem. [...] Vai iniciar-se o trabalho: um operário pega em um tijolo, um outro pega no mesmo tijolo, disputam os dois, o terceiro intervém, reclamando prioridade, um quarto alega suas prerrogativas, generaliza-se a discussão, *fecha o tempo*, voam tijolos, partindo cabeças. Ao fim da peleja, há tijolo por todo o lado e pedreiros destróçados. A parede nem foi começada... E assim o teatro nacional. »

[291] « Aproveitando-se de uma discussão séria, em terreno acessível tão somente a pessoas de espírito cultivado e fina educação, um inimigo do Sr. Miguel Cardoso, no intuito de expô-lo à indignação pública e ao desprezo dos seus amigos, escreveu e assinou o nome do ilustre professor da Escola Normal num editorial do *Diário de Notícias* de ontem, fingindo responder ao nosso artigo de polêmica artística encetada com toda a hombridade de parte a parte.

Não caímos no laço armado pelo apócrifo escritor.

O Sr. Miguel Cardoso é um artista de fino trato, educado na Europa relacionado com pessoas muito distintas da nossa sociedade, professor de professores [...] Na discussão poderá ser batido, mas, vencido ou vencedor, contenda todo o respeito necessários à sua condição de moço ilustrado, cavalheiro distinto pelas suas maneiras delicadas e artistas digno de entreter uma polêmica com a redação de uma folha que guarda as conveniências impostas pela civilidade. »

[292] « O Sr. Lindolfo Collor, jovem publicista que se vem recomendando à admiração nacional com uma *enquete* sobre o nosso teatro, não tem perdoada às gentes da moderna geração a ânsia que todos sentem neste país de dizer qualquer coisa de que o motivo elegante faça obscurecer o senso prático. [...]

O teatro nacional é uma *blague* e um detestável pretexto. O *enquetista* (perdão, oh! Puritanos!) compreendeu isso, e se não compreendeu está perdoado. Então, como os assuntos mais fúteis são sempre os mais fáceis, resolveu perder um tempo útil e fazê-lo perder a intelectuais que, por o serem, não têm noção do tempo.

Obrigou-os ou incitou-os a dizerem coisas, várias coisas, muitas coisas, quase todas ou todas participando do sabido e do ineficaz, na certeza já certa de que no Teatro Nacional ficaria tudo como dantes pelas razões extremamente translúcidas. »

[293] « Tenho uma ideia [para explicar a decadência], que já me valeu muitos doestos anônimos, mas que cada vez me parece mais justa. Creio que o que nos falta, para que tenhamos Teatro, é... teatro. Teatro-casa, teatro-edifício, entenda-se bem. Porque, positivamente, não se pode dar o nome de *teatro* a qualquer desses pardieiros a que somos obrigados a ir, quando queremos ouvir uma peça. O *Lírico* e o *S. Pedro* estão sempre fechados; o *Palace* e o *Moulin*, que estão limpos e têm comodidade, nunca representam coisa séria. E os teatros (?) em que se representam peças que nos interessam, como “O Dote” e a “Última Noite”, são modelos de incomodidade, de falta de limpeza e de fealdade. »

[294] « A ideia a que me regiro, logo que seja realiza, terá resolvido perfeitamente o problema de dar o primeiro impulso vigoroso à obra de reerguimento de nosso teatro. Parece à primeira vista que ela apenas executa a parte material do problema, limitando-se a dar-nos um edifício; mas devemos notar que é esta justamente a parte

principal do plano, porque estabelecido um teatro nas condições do que se projeta, fornecendo aos artistas e aos autores todas as garantias que requer o seu concurso intelectual e moral, este irá naturalmente por si. »

[295] « Começam desde a preparação do ambiente. Os teatros, em geral, são sujos; muitas vezes, rondados por baratas...

Já vi mesmo um gato fazendo correria sobre o piano aberto, durante um ato, na escuridão da plateia!

Há empregados que, sobre grosseiros, são quase andrajosos. Os vendedores de jornais, dos originais da peça, e os baleiros, atordoam a plateia com insistentes gritos. [...]

Ia-me esquecendo de dizer que ainda há, aqui no Rio, pelo menos dois teatros sem ventiladores. »

[296] « Há também necessidade da reforma material do teatro. As nossas casas de espetáculos são deploráveis, são indignas da frequência do público. Devem de desaparecer quanto antes para dar lugar a construções novas, apropriadas, decentes, nos pontos centrais da cidade, próximos à Avenida. O atual aspecto material dos teatros influi muito para a ausência do público. »

[297] « Se em matéria de música estamos tão atrasados embora, em cada de rua haja uma sociedade musical, em relação à arte dramática estamos abaixo da crítica e precisamos tudo criar; não temos um teatro decente, nem mesmo coisa que disso se aproxime, pois o único edifício que tal nome pode merecer, e que é o teatro S. Pedro de Alcântara, carece ainda de muito melhoramento para aproximar-se um pouco dos teatros ultimamente construídos em Paris, Bruxelas e até mesmo em Buenos Aires.

O Lucinda, o Recreio, o Santana e o Variedades são enormes barracões com aspectos de “bazares orientais”, carecedores de todas as condições de higiene, sem ar, sem luz, sem acústica, insuportáveis assim no verão como no inverno. »

[298] « O Rio de Janeiro tem tido em 1899 um ano teatral e artístico cheio. Celebidades como Saint-Saens procuraram a nossa capital: as companhias nacionais e estrangeiras buscam atrair o público ora com o chamariz das novidades, ou com espetáculos variados e para todos os paladares. Cada vez mais se vai fazendo sentir a imperiosa necessidade de possuímos teatros construídos de acordo com as regras modernas da estética, da higiene e de segurança.

É tempo de voltar costas às atuais e legítimas ratoeiras que as frequentes histórias dos engenheiros da polícia não conseguem corrigir. [...]

Uma capital que se presa apresenta belos teatros aos estrangeiros, como prova de seu adiantamento; a Ópera vale a Torre Eiffel. »

[299] « Verdadeiramente, na altura da riqueza e da prosperidade do Brasil não temos nós um teatro, digno desse nome. Todas as nossas casas de espetáculo são, como edifícios, insuficientes, pobres, acanhadamente pequenos. [...]

Em nome da nossa pose, em nome da arte brasileira e dos homens que governam o Brasil, para que eles não passem por imbecis aos olhos do futuro, precisamos construir um teatro digno, de uma arquitetura admirável e que seja símbolo do vigor, da forma e do gosto da nossa nacionalidade.

Basta de obras rasteiras, de barro e tijolo, sem gosto, à portuguesa. Um pouco de mármore e de porcelanas, mesmo de ferro ou de granito. Façamos, num local próprio, um teatro para ouvirmos, artisticamente emocionados, as grandes belezas de Shakespeare ou as grandes melodias de Wagner. Precisamos substituir a arapuca da Guarda Velha por um palácio formoso, de linhas impecáveis, ereto e elegante como uma ave branca e nova.

E isto é um dever, como bons patriotas, todos devemos trabalhar para esse fim. »

[300] « A comissão pró-teatro nacional trouxe, do seu primeiro contato com o Sr. Prefeito do Distrito Federal, a melhor das impressões. O Dr. Antonio Prado Junior fez do estabelecimento do teatro normal e da construção de casas de espetáculos um dos pontos de maior relevo de seu programa de urbanização do Rio de Janeiro. [...] Não desconhece que o Rio é uma cidade sem teatro, não se podendo classificar como tais os inestéticos e velhos barracões em que se realizam espetáculos teatrais e tudo fará para que, no decurso de sua administração, se opere salutar transformação, dotando-se a cidade de teatros elegantes e confortáveis, dignos da cultura do povo carioca e da visita de forasteiros.

O Rio deve ser, por sua beleza inigualável, seu outono a inverno luminosos e cálidos, uma cidade de turismo. O Dr. Washington Luis deseja que se coordenem medidas que solucionem os complexos e múltiplos problemas referentes ao assunto e, a par dos hotéis de luxo, que já possuímos, do embelezamento [ilegível] do acesso cômodo e fácil aos pontos pitorescos, do desenvolvimento da vida esportiva, as diversões de toda espécie, e conseqüentemente o teatro, deve ser considerado. [...]

Já reclamei, por mais de uma vez, para os construtores de teatros os mesmos favores que foram outorgados aos construtores de hotéis. [...]

E eis aí o que não pode ser esquecido na lei que conceda favores ou autorize o lançamento de empréstimos para a construção de teatros; sob pretexto algum poderão tais casas de espetáculo ser transformadas em cinemas... [...]

E com isso, a vida noturna da cidade adquirirá o brilho que ainda lhe falta, e que é uma das grandes atrações, aqui mesmo na América do Sul, da sedutora Buenos Aires. »

[301] « Não há beleza, nem boa arquitetura neste monumento, as pilastras da frente, entre as janelas, são largas em relação à altura e as janelas pequenas e estreitas.

O teatro, mais que qualquer outro edifício, deve ser elegante e majestoso; templo das artes deve ser um poema de pedra pela beleza de suas colunas, arcos, abóbadas, capitéis e lavores ; é ali que se pode estudar o gosto artístico de um povo, e por isso tais monumentos devem ser o símbolo, a expressão exata do progresso artístico de uma nação.

Erga-se, pois, um teatro monumento, que seja o livro, onde fique estampada a história da arte, uma majestosa construção que diga aos vindouros que o cultivo das artes não foi desprezado neste nosso século. »

[302] « O teatro é uma verdadeira ressurreição. É um verdadeiro céu aberto em referência ao intolerável barracão que dantes foi.

Atendendo-se a que muitas obras e melhoramentos realizados se ressentem da circunstância de que são meros concertos do mau e péssimo que já estava feito e considerando-se que o contrato do Sr. Dr. Antônio Prado não teve por base um fito mercantil, mas simplesmente o desejo de prestar à capital um serviço, seria desarrazoado vir aqui esmiuçar *senões* e com ele escurecer os justos emboras a que tem direito a empresa pelo muito que fez e pelo modo desinteressado porque o fez. »

[303] « Não é um teatro aquilo, é um circo de cavalinhos, ou uma barraca de feira.

Dizem que um grande personagem da sociedade paulistana é o concessionário ou arrendatário do teatro, entretanto que a repugnante falta de asseio de todo o edifício dá ideia de que o teatro é traste sem dono. »

[304] « Uma das causas do afastamento do público dos nossos teatros são as massadas a que obrigam as dificuldades de condução. Dantes, para evitar a demora do bonde, as famílias voltavam de carro, os cavalheiros de tálburi, e isso não lhes custava um grande sacrifício. Hoje só as pessoas abastadas podem *rouler voiture*; os cocheiros de praça tornaram-se de uma exigência feroz, e sustentam que depois de certas horas da noite não há tabela: o preço é o que eles quiserem - e não há nada mais desagradável que discutir com cocheiros. Não há muito tempo, tendo eu perdido o último bonde de Santa Teresa, um deles teve o descoco de me pedir cinquenta mil réis para trazer-me à casa. Escusado é dizer que vim a pé. [...]

Demais, os arrabaldes do Rio de Janeiro já não são o que eram aqui há dez ou quinze anos: todos eles têm hoje as diversões especiais, e os respectivos moradores divertem-se mesmo sem ir à cidade.

Palpita-me, portanto, que os nossos artistas não perderiam nada trabalhando uma vez por outra longe da praça Tiradentes, ora neste, ora naquele arrabalde, tal qual como fazem as companhias de circo. »

[305] « Mas o circo começa entre nós exatamente quando devia acabar: na época teatral. Em alguns países pequenos, cremos, onde há teatro nacional, as companhias equestres, ou lhes é proibido trabalhar de inverno, ou lhes é lançado um pesado imposto, com que as empresas não podem lutar. [...]

A arte dramática entre nós não é tão rica que possa assim dar de mão beijada a uma empresa estrangeira milhares e milhares de espectadores, que durante quatro meses se veriam forçosamente obrigados a concorrer aos teatros [...]

E os teatros nacionais vêm-se então a braços com uma tarefa inglória; a luta infrutífera contra a sua insignificância, e, o que é mais sério ainda, contra a concorrência de um adversário terrível, porque lhe absorve espectadores como uma esponja absorve água.... »

[306] « Na noite da estreia dos equilibristas japoneses, Ferreira de Araújo, vendo completamente cheio o teatro lírico, disse-me: – O público entende mais de japonês que de italiano.

Na realidade, o Novelli, em vinte e duas noites, não conseguiu atrair àquele mesmo teatro tanta concorrência como os funâmbulos orientais nos três primeiros espetáculos.

Não quero mal ao público por gostar de peloticas, - em primeiro lugar porque eu, como toda a gente, as aprecio quando são bem feitas, e em segundo lugar porque nas suas predileções ele, no fim de contas, parece-se com todos os públicos havidos e por haver.

O ideal seria que ele corresse a ver os japoneses e os aplaudisse entusiasticamente, sem todavia ter deixado às moscas as representações do Novelli, o que se me afigura uma injustiça merecedora de castigo celeste.

Eu quisera que o fato de ficar boquiaberto diante do funâmbulo que faz correr um peão pelo fio de uma espada não impedisse o público de se extasiar durante a representação do Pão alheio, de Tourguenoff, ou da Megera amansada, de Shakespeare. Compreendo que os acrobatas lhe agucem a curiosidade, mas deploro profundamente que da mesma forma não o atraia o anúncio de uma representação de Ibsen, o que importa na demonstração mais evidente e desoladora de que sobre ele não se reflete absolutamente a civilização intelectual do velho mundo.

Em matéria de teatro o ideal dos públicos é o parisiense, que vai a todos os circos e todos os cafés-concertos, mas enche cento e tantas vezes seguidas a sala do Odéon, para ouvir um espetáculo como *Pour la courenne* [sic], de François Coppée, e neste momento faz cauda à porta do Ginásio porque o interessa a representação de uma peça discutida como as *Demi-vierges*, de Marcel Prévost. »

[307] « Não faltava mais nada! Eis o teatro
A que está reduzido nesta terra!
Leões, macacos, elefantes, tigres,
Gatos, cachorros, cabras e cavalos...
É uma Arca de Noé, não é teatro!
Sobre os ombros Martins o encargo toma
De reanimar o palco brasileiro,
E o esforço seu não é recompensado! »

[308] « – La Ristori ! Che Ristori? –
– E que o seu gênio fez estremecer esta sala.
– Che Ristori? La trágica sublime?
– Sim!
– Essa a recitado qui?
– Sim!
– Corpo di Baco! Che profanazione!
E o homem desesperado arrancou alguns cabelos.
– Veja o senhor como no Rio de Janeiro se comemora o falecimento da maior artista dramática do século XIX, transformando em circo de cavalinhos o teatro onde o seu gênio refulgiu!..
– Vou transferir o espetáculo! bradou o homem. Não quero ser cúmplice deste sacrilégio! Amanhã tratarei de levantar um circo!.. »

[309] « [...] aquela casa ia receber um Deus e eu sentia no ar o leve bater das asas dos anjos como os que presidiram em Jerusalém à construção do maravilhoso templo... [...] contemplando agora esse teatro tão rico que acaba sendo entregue a um mercador que ali vai instalar, não uma companhia de bufarinheiros, mas coisa pior: um mercado como só existe um descrito em um dos primeiros livros de Heródoto, que o viu à porta do templo de Milita em Babilônia. »

[310] « Devemos dizer com franqueza que o edifício construído para circo de cavalinhos está longe de remediar como teatro. O seu aspecto é horroroso, e a sua forma circular impede a grande parte dos espectadores a vista completa da cena. Além disso não foi inteiramente assoalhado, de modo que os ocupantes das filas de cadeiras que ficam juntas dos camarotes, são obrigados a pousar os pés na terra, sempre úmida neste tempo de chuva. Pelas frinchas do teto dos camarotes cai constantemente terra sobre os espectadores, vinda da imensa arquibancada que serve de galeria. A iluminação é insuficiente apesar do *sol* de gás que a empresa fez colocar ao centro do edifício, que, quando era apenas circo tinha iluminação elétrica, que foi agora suprimida. Isto quanto ao interior; o exterior, isto é, a parte do terreno entre a escadaria da entrada até a porta central do edifício é um vasto lamaçal intransitável nas noites chuvosas. »

[311] « Deveras, a princípio aquelas barras hercúleas de ferro, que atravessam a sala, lado a lado, surpreenderam-me e, na flagrante adaptação aos trapézios que se adivinham nelas, lobriguei perceber um circo; mas, ao mesmo tempo, aquele ar petulante e faustoso da sala; aqueles heráldicos dragões sopesando o *espadagão* da república que tão bem se justapôs à esfera armilar do Império; as lojas presidenciais; deram-me a impressão de ópera.

Ao colega que tão espontaneamente me guiava pelas grandezas do Rio, submeti a minha dúvida, ao que tornou breve e seco – é o Lírico!

Satisfeito fui para casa sabendo que aquele tapume engalanado a ópera, faustoso e soberbo era o Lírico.
Que é o Lírico? É circo... é ópera...

Nada disto. É tudo isto dosado e combinado, adaptado ao final às exigências da nossa civilização. »

[312] « [...] em começo tínhamos planejado um edifício muito mais modesto, e que fosse, como seu nome indica, inteiramente provisório. Circunstâncias de ocasião foram alargando o plano, que, afinal, tomou as proporções que conheceis. Animado por uns, aconselhado por outros, apoiado por todos, tomei talvez voo mais alto do que convinha. »

[313] « Está longe também de corresponder às exigências do público, tendo sido a construção iniciada também em caráter temporário, sendo que era conhecido até por Teatro Provisório. Entretanto, por muitas reformas tem passado aquele teatro, tendo sido modificadas radicalmente as construções da cena até aos fundos. Por mais de uma vez tem sido reconhecida a necessidade de um viaduto que ligue o Largo do Palácio à rua da Boa Vista. Esta obra, cuja execução se dará forçosamente, torna imprescindível a desapropriação daquele teatro, de modo que seria iníquo exigir-se dos proprietários reformas no Teatro. »

[314] « Este teatro foi construído com todos os melhoramentos e regras dos teatros modernos da Europa, sem colunas divisórias nos camarotes em todos os andares, sendo a construção dos mesmos feita de ferro, cuidadosamente executada; assim como toda a armação do telhado, onde se encontra uma grande sala de pintura de cenários etc. »

[315] « Se não fossem o Recreio Dramático e o Variedades, que sempre tiveram jardins, nós, num clima de forno quente, assistiríamos às representações dentro de teatros da ordem do S. Pedro de Alcântara e do Lírico. Felizmente os dois teatrinhos citados fizeram tal propaganda pela concorrência que sempre tiveram, que mais tarde, quando se construiu o Apolo, a ideia do jardim e de fazer habitação clara e ventilada não foi desprezada. »

[316] « [...] por toda gente que faz profissão de teatro ou que o ama, uma profunda e inconsolável mágoa. Anteontem, um velhote, antigo puxador de vistas, tinha, diante do portão do edifício, os olhos inundados de lágrimas... É preciso, conhecer bem o coração grande da « gente de teatro » para compreender a sinceridade e a extensão do seu sentimento diante da destruição prestes a fazer-se. »

[317] « ALCAZAR - Eu sou Santa Isabel.

PEDRO II - Olha, morde aqui! Queres passar por Santa Isabel, mas comigo é que não arranjas nada. Tu és, mas é o Alcazar... Podes disfarçar-te como quiseres... hás de ser sempre o Alcazar!

ALCAZAR - Para que me andas a descobrir? Se aquela gente sabe quem sou, não aparece por lá... »

[318] « Eu sou o Cassino. Andava dantes maltrapilho e malcheiroso... cheirava a angu. As famílias tinham fugido de mim. os pais não queriam que os filhos me visitassem. A polícia tinha-me os olhos em cima. Andava por lá, apesar de tudo isso, o primeiro cômico nacional... Quando, de repente, Um Homem limpo enfeitou-me, lavou-me, ensabouou-me, almiscarou-me: as famílias voltaram, os filhos obtiveram de novo licença dos pais para visitar-me, a polícia descansou sobre o meu comportamento... Vejam: ando de casaca, gravata branca, chapéu de pasta... »

[319] « Assistimos a um dos espetáculos diários dados nesse novo e elegante teatro, e ficamos muito satisfeitos, não só pela variedade e boa execução do espetáculo, como pela beleza do edifício.

O teatro *Vaudeville* é incontestavelmente o mais asseado, e melhor arejado do Rio de Janeiro, e o que mais comodidade proporciona ao espectador.

[...] a empresa do teatro *Vaudeville* teve em mira preparar para cada espectador um lugar em que esteja à vontade, não sendo incomodado nem pelos vizinhos, nem pelos que passam em frente.

O tetro estava perfeitamente iluminado, o que prova que a verba destinada à luz não é uma daquelas em que a empresa pretende economizar. »

[320] « Hoje, pelo fato único de terem remodelado o pequenino teatro da praça Tiradentes, os pascholinos senhores com ares de grande coisa fecham as portas do São José ao público modesto porém honrado que ali ia encontrar um pouco de alegria para os reveses tristes da sorte. naquele tempo, o operário de mãos calosas mas de alma limpa, que ia a noite para o S. José deixar à entrada o produto do seu labor [...], não era, como hoje expressão e cretina dos mandarinos da rua do Espírito Santo, A MESCLA SOCIAL, uma espécie de trapo que a gente sacode aos pontapés à sarjeta. »

[321] « Há ainda uma dificuldade: para onde fazer essa mudança urgente? No Rio não se muda a gente quando quer nem para onde quer. A campanha contra a carestia da vida, que mal acaba de findar [...] constatou que a

crise de habitação no Rio é pavorosa. As casas atingiram preços máximos, exatamente porque é difícil encontrar uma vazia...

[...]

Já notei que, quando se fala na mudança do teatro nacional, aparece logo o Fênix que, bem como o seu grande hotel, os Srs. Guinle têm quase pronto, novo em folha, elegante e tão bem situado ali no fim da Avenida. O Fênix, além disso, pelo nome e pelo local em que foi construído, tem uma tradição sedutora. Reúne ele, pois, todas as condições para a decisiva, imprescindível e urgente experiência. Todos os que se interessam de verdade pelo nosso teatro desejariam vê-lo ali instalado.

E pena que o Fênix seja propriedade dos Srs. Guinle! [...] Pelo Fênix, como já fizeram com outro magnífico prédio da Avenida e que por isso mesmo esteve largo tempo fechado, hão de naturalmente pedir este mundo e o outro. E o teatro nacional, por ora, ainda não pode pagar. Precisa ainda que lhe paguem... »

[322] « [...] casa de espetáculos na verdade digna de uma sociedade elegante e culta. A sala oferece, nas suas condições de conforto e aprazimento, uma feição de alto e fino gosto, de estilo quanto possível esmerado. E, se realmente houve, como se diz, da parte dos construtores o cuidado perfeito da acústica e outros requisitos até agora tão desprezados ou ignorados, teremos no Casino o nosso primeiro teatro de comédia, um teatro-escola para os artistas e para o público. »

[323] « O público está completamente arredado dos teatros, e, como já tive ocasião de dizer, o motivo não me parece outro senão os melhoramentos da cidade. Ele passou até agora a existência sem ter ruas onde passeasse; de repente, como por encanto, oferecem-lhe largas avenidas muito bem calçadas e o pobrezinho tira o ventre da miséria, como se costuma dizer; só há de voltar aos teatros quando se fartar das longas caminhadas à noite, ou dos prazeres ao ar livre. »

[324] « Um dos meus amigos exhibe, entre as peças do seu museu de peças brasileiras, duas poltronas de jacarandá legítimo. Cada uma no espaldar, sobre uma placa de metal branco, tinha um número: – São do “Lírico”. Lembram-se do “Lírico”? Era o nosso melhor teatro, de acústica perfeita, linhas sóbrias, discretíssimo na sua decoração interna. Pois não é que vem um prefeito e, como não gosta de teatro, resolve atirá-lo abaixo e transformar a sua antiga área em parque de automóveis?

[...]. Se não me falha a memória, foi o mesmo prefeito quem mandou destruir o Casino Beira-Mar, que era um excelente teatro colocado no Passeio Público, entre árvores, custa de muita dinamite. A cidade cresce. E o interesse pelo teatro também. Aumenta o número de atores, autores, cenógrafos, diretores, figurinistas, maquinistas, costureiros, eletricitas. Mas seus palcos desaparecem? Dizem que em razão das mudanças que a cidade sofre. »

[325] « A programação era muito variada, misturava um pouco de cinema, teatro ou apresentação de algum cantor. Às vezes era só teatro durante dois meses, às vezes só cinema, só operetas. As operetas eram bonitas. Vinham companhias napolitanas e outras famosas como a de Lea Candini. Isso quando o São Pedro era da Companhia Bruno... Bruno, não me lembro. Quando passou para o Serrador era só cinema. »

[326] « São geralmente “troupe” mal organizadas, formadas pelos elementos disponíveis na ocasião, ensaiando mal as peças e utilizando cenários velhos. Os 30 ou 35% da renda que os proprietários daquelas casas de diversões oferecem não dão para mais... E assim se desacreditam autores e artistas, mas é preciso viver na intimidade da classe teatral para se ter uma clara visão da razão de ser dos mambembes. »

[327] « Completa, decisiva, irremediável a falência do teatro.

Cidade com quase dois milhões de habitantes, que casas de espetáculos funcionam aqui?

Lírico – Municipal – República – Fênix – fechados.

S. José – misto de cinema e palco.

Temos o Palace, o Recreio, o Trianon, Carlos Gomes – com uma frequência média de 2.000 espectadores por dia, ou, mais ou menos um décimo da população.

Nem público, nem elencos, nem peças, nem autores.

Trinta e cinco anos atrás, o Rio de Janeiro tinha apenas 700.000 almas.

E funcionavam repletos: Variedades (S. José), Lucinda, Santana, Apolo, Politeama, Éden, Fênix, Lírico, S. Pedro, Folies Berhères, Guarda Velha.

Dirão – mas não havia cinemas.

Em compensação – quatro frontões, um boliche, com uma frequência noturna e diurna de mais de 4.000 pessoas. »

[328] « Há bem cinco anos, em pleno delírio dos cinematógrafos, Cristiano de Souza andava com a preocupação de um teatro na Avenida. Mas nem o seu prestígio, nem a sua elegância e nem o seu talento conseguiram fazer compreender o teatro na Avenida.

– A época é dos cinematógrafos! Não dá nada o teatro – diziam os capitalistas.

[...]

Então, o dono de um cinema da Avenida subiu a Santa Teresa, decidido ao sacrifício e bradou:

– Pois faça-o!

[...]

Estava aberto não só o teatro – terror! – mas o caminho para a nova moléstia: a “Avenidomania” Teatral! A princípio era só Lucília Peres cuja vibração dramática tanto necessitamos admirar em fortes e novas peças. Mas agora, não se abre um jornal sem ler a notícia de um novo teatro na Avenida. »

[329] « As poderosas organizações cinematográficas apoderavam-se dos teatros, deles expulsavam os artistas, transformando esses casos de espetáculo em salas de exibição de filmes. Os exemplos aí estavam, o Teatro Casino – que aliás foi entregue pela MGM aos concessionários Viggiani & Laport, por imprestável para cinema – o Íris, o S. José e agora o Lírico. E mesmo o recurso de mesclar filme com revuettes estava sendo pouco a pouco abandonado, não ocultando as empresas cinematográficas o intento que têm de só se preocuparem com filmes e de números de variedades de sucesso. »

[330] « é formidável essa influência do cinematógrafo. A película pôs em crise a ribalta. Crise de tempo e crise de dinheiro.

Veja: como pode um empresário competir em preço com um espetáculo de cinematógrafo? Uns tostões de cada um...Corre-se a fita de gelatina, dando de mão à manivela, o “écran” ao fundo e nele vão se agitando as figuras. [...]

O cinematógrafo ultramoderno, neste século de perfeição, de visão pronta de coisa nítidas, em que a psicologia penetrou em tudo e em que a análise atingiu o extremo, supre o teatro.

O “film” chega a ser uma perfeição. Dá todas as encantadoras “nuances” de um sorriso, toda a escala trágica do desespero em estampa no rosto e toda a expressão do gesto.

Mais o vestuário, mais o cenário, está aí o cinema.

E agora, sabe quanto podem fazer por dia os cinematógrafos? [...]

Veja a diferença entre o cinematógrafo e a companhia de teatro. Esta tem os contratos com os artistas, tem os gastos de guarda-roupa, os ensaios e não dá exhibições todos os dias. »

[331] « A reação contra o intelectualismo do teatro dos dois últimos séculos iniciou-a Wagner, cuja imortalidade há de ser mais assegurada pelo seu gênio dramático do que pelo seu grande poder musical. No teatro wagneriano, restabelecem-se, por uma forma consciente e altamente eficaz, a finalidade e os métodos do teatro primitivo, do teatro de Ésquilo e de Sófocles e da cena shakespeariana. A combinação do som e da visualização, reforçados por um conjunto de *trucs* técnicos, permitiram ao formidável criador do teatro de Bayreuth produzir uma atmosfera de sugestividade e de intoxicação mental, que Nietzsche definiu admiravelmente quando ao romper com Wagner apostrofou-o como não passando de um pernicioso mágico.

O cinema falado permitirá a realização do que Wagner não chegou a obter em absoluta perfeição com os recursos associados da poesia, da polifonia musical, da arte da cor e, é preciso não esquecer, com as astúcias de uma genial charlatanice cênica. Em torno da nova arte dramática, que está emergindo dos progressos da técnica científica, será possível realizar-se o conjunto de elementos de sugestão estética, idealizado pelo mestre germânica para a tremenda ofensiva suggestionadora, que a sua vontade de domínio ambicionava lançar sobre as multidões que deviam ser fanatizadas nos seus templos musicais. »

[332] « TEATRO NACIONAL – Antiquíssima e obsoleta diversão, felizmente agora substituída pelo cinema e por sessões de bambochata. O carioca pré-histórico alugava um camarote no S. Pedro e para lá se dirigia com a esposa, a prole, a mucama e o moleque, portador de vários utensílios indispensáveis para um trabalho que, começam às 8 horas da noite, ordinariamente acabava na madrugada seguinte. O homem moderno vai ao cinema, que dura uma hora, se tanto, e lá trava relações que muito o instruem e saneiam. Eis porque tudo anda tão instruído e saneado. »

[333] « Francisco Serrador, engenheiro reconstrutor dos terrenos da Ajuda, a quem o Rio deve seu primeiro surto de urbanização new-yorkina, anda sendo acusado, pelos jornais, de aplicar processos eutanásicos no teatro nacional. Desejoso de patentear a supremacia do cinema sobre o teatro, inventou os espetáculos mistos, em que exhibe super filmes et super “mambembes”. Demonstrará, por essa forma, a necessidade saneadora de transformar todos os teatros em cinemas. »

[334] « [...] o cinema é o teatro condensado e rápido. É o drama ou a comédia, tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas. Não tem bastidores, não tem fingimentos, não tem mentiras. Ali não se fazem as cenas de brocha, papelão ou trapos. Correm os rios; erguem-se as montanhas; despenham-se as cascatas: veem-se os rebanhos nas pastagens; a natureza se ostenta na multiplicidade incalculável de seus aspectos e a ação humana se produz em toda a plenitude de seu desenvolvimento. No cinema viajo longas terras; vejo mundos por onde nunca me seria dado transitar; vou aos desertos da África, aos gelos polares, aos penetrais mais ínvios das nossas florestas, estou com os homens de todas as nacionalidades e de todas as raças; contemplo a atitude, a ação de todos os costumes e assisto a cenas cuja grandeza me enchem a alma de impressão consoladora. No cinema vejo, aprendo, adquiro, em instantes, uma experiência que em anos não poderia acumular. »

[335] « Quais as manifestações de arte que nos chegam da grande pátria norte-americana? A cinematografia? Esta é muito mais uma prova de desenvolvimento industrial do que uma revelação de arte. As fábricas de filmes norte-americanas, prodigiosas organizações comerciais e industriais, visam os lucros fabulosos que estão auferindo, e apenas apuram o feitio de seus filmes para que estes lucros sejam maiores ainda. E uma demonstração formidável do desenvolvimento industrial. »

[336] « Muito se tem escrito a propósito da situação atual do teatro norte-americano. Entre as opiniões de conhecidos homens de teatro da América e da Europa, destacam-se os de Fermin Gemier, o reputado diretor do Teatro Odéon de Paris.

Gemier encontra-se em Nova York realizando uma brilhante campanha artística, com a sua companhia por conta do governo norte-americano.

Tratando-se de uma autoridade indiscutível em matéria artística, as opiniões daquele ilustre ator, não podem passar despercebidas [*sic*] para nós outros. De certo modo, o grande mal que afeta o teatro yankee é o mesmo, embora em proporções menores, que atinge o teatro nos outros países americanos.

O teatro francês – disse Gemier – está protegido artisticamente por uma muralha de tradições clássicas. Embora o materialismo mostre a sua força invasora em todos os países do mundo, jamais ele desalojará os países como a França e a Alemanha de seus valores artísticos. Nesses países, a tradição artística gravita de uma maneira poderosa e o estetismo está profundamente enraizado na consciência do público, autores, intérpretes e demais elementos que integram a instituição dramática.

Nos países novos, com a Norte América, o materialismo em detrimento do estetismo, é perfeitamente explicável. Para criar uma tradição artística e um patriotismo estético se exige um espírito de sacrifício que não existe em nossa época. A preocupação do dinheiro é hoje mais forte que a da glória. »

[337] « O desenvolvimento do gosto pelo cinema e pelo gênero de “music-hall”, se é certo não conseguiu matar o teatro, criou, entretanto, em Portugal, como em toda a parte, a crise do teatro [...]. À exceção das fantasias e das revistas do ano, que, embora contendo matéria sugerida pelos “sketches” parisienses do Palace e do Casino de Paris, podem ser considerados originais portugueses, quase todas as obras representadas com êxito nos teatros de Lisboa são traduções ou adaptações de peças francesas, espanholas e alemãs. »

[338] « A obrigação, que temos, de procurar remédio para os males, força-nos a tudo esmiuçar, a tudo analisar, [...]. Não procedem de outra forma os que, nos laboratórios, buscam paciente, mas fervorosamente, a causa de pavorosas moléstias... De vez em quando, acusam, com estardalhaço, inexpertos micróbios que conseguiram isolar; indicam o meio de exterminá-los, o que recomendam é escrupulosamente observado, mas a humanidade continua a ser flagelada por aquelas mesmas moléstias »

[339] « O seu capítulo sobre o teatro e o cinema coloca nos devidos termos a questão. Sacha Guitry já encontrara a fórmula: “o teatro é para as “élites” e o cinema para as multidões”. Scarlatti, que não sei se conhece o enunciado de Sacha, aponta(nos a ideia de Bergson: “o mecanismo da inteligência é cinematográfico”.

E, então, comenta: “O cinema não é mais do que a satisfação do espírito sem necessidade de cultura. É a sucessão de imagens pelo mecanismo elétrico em vez do mecanismo intelectual. Como classificamos, em geral, a inteligência de uns indivíduos? Pela rapidez com que o mecanismo das nossas palavras impulsiona uma sucessão de imagens – projeções por instantâneos de uma ação contínua sobre o seu espírito. Só à ignorância e às inteligências pobres são necessárias as sons e os gestos imitativos – a sensação como sistema de percepção.” »

[340] « Deixa as fitas. O que é preciso é que o público se aperceba que, sendo o cinema mais barato do que o teatro, o cinema está, para com o teatro, na mesma distância de um gramofone para com a voz de um tenor, muito

embora seja o tenor que tenha cantado para o gramofone. A arte, através da mecânica, não passa de uma indústria. O cinema é a grande indústria da arte de representar. Sendo assim, só os espíritos educados podem compreender a diferença e fazer a seleção.

Eduquemos o público em vez de estigmatizá-lo pelo seu mau gosto.

Afinal é o público quem paga, e quem paga tem o direito da preferência...

Fernando quase que me fulminou com um olhar e eu, para fugir a sua fúria, refugiei-me num cinema... »

[341] « A crise do teatro perdura. E poucas esperanças restam de uma alteração da qual resulte o afastamento das dificuldades que de dia para dia, se vão acentuando. O que se pode deduzir das circunstâncias presentes é que os expedientes lembrados para jugular a crise não conseguirão grandes resultados. O máximo que se terá conseguido é o adiamento da hora final que mais cedo ou mais tarde terá que soar para o teatro. O cinema falado veio engrossar as hostes que se opõem à salvação do teatro, e, segundo as preferências do público, constitui um adversário capaz de comprometer seriamente qualquer tentativa de salvação. O teatro ficou muito tempo estacionado, sem uma transfusão de sangue que lhe revigorasse o organismo. Não evoluiu e ficou circunscrito a um âmbito estreito de ideias, enquanto as outras formas de arte se desdobraram, atingindo grandes projeções, conquistando campos desconhecidos. O cinema está francamente agindo no campo do teatro e este que lhe cedeu os primeiros palmos de terreno, não tardará muito em ceder-lhe todo o domínio. [...]

Não ha outra solução. Ou “cambiar ou morrer”, segundo a fórmula dannuziana. »

[342] « Os jornais cariocas vivem a gritar que o teatro nacional está em crise e que dia a dia essa crise se agrava. Não é só no Brasil que o fenômeno se observa. É no mundo inteiro. O teatro por toda a parte, mesmo em França, onde mantem certa aparência vitoriosa, debate-se gravemente enfermo. O jornalista polono [sic] Zybmunt Tonecki, que estudou profundamente a questão, escreveu: “O teatro, com sua bagagem verbal e sua rotina, deixou de corresponder ao espírito do tempo. O espectador cansado de palavras deseja o mutismo e as impressões visuais, abandonando o teatro pelo cinema”. [...] Entretanto, o desejo do mutismo não é exato. A prova temo-la nós no êxito do cinema falado em todos os países de língua inglesa. Nos outros não, pois é natural: não se entende o idioma e falta os pormenores explicativos das antigas películas mudas.

Em verdade, toda a doença do teatro vem, de perto ou de longe, da concorrência cinematográfica. Isso, porque este é o progresso e aquele a rotina. Com o acréscimo da luz elétrica unicamente, o teatro de hoje é o mesmo dos bons tempos do romantismo. E enquanto o teatro não arranjar meios de ficar de acordo com a nossa época, eminentemente técnica, não sairá do marasmo em que vai vegetando.

Daí o movimento que se realiza em toda a Europa para a modernização do teatro, dando-se as mãos para esse efeito decoradores, engenheiros e arquitetos. [...]

Dezenas de ideias, cada qual a mais ousada, têm sido postas em práticas nos vários países da Europa com o fito de modernizar todos os processos teatrais, umas produtos de fantasias inquietas; outras, de imaginações apocalípticas, e ainda outras de consumada técnica. Os inovadores do teatro moscovita já suprimiram o pano de baco. A ribalta foi destruída pelos vienenses. Na Europa Central, a opinião generalizada é a de terminar a antiga divisão do teatro em sala de espetáculo e palco. [...]

Médicos não faltam, está se vendo, à cabeceira do teatro moribundo. Resta saber se a abundância deles não será prejudicial... »

[343] « Modificando o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, *Os Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedeta. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa. »

[344] « Mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. [...] Se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida. [...] Comediógrafos, intérpretes e espectadores fechavam um círculo que seria perfeito, como tinha sido durante decênios, se não estivesse francamente exaurido, entrando já em estado pré-agônico. »

[345] « JOGATINA – [...] – Dramalhão, que novidades nos dás?

DRAMALHÃO – Nenhuma, senhora, se bem que ainda não soasse a hora de meu aniquilamento.

FAUSTINO – Que! pois não tens nada de novo?

DRAMALHÃO – Não! Que não é novo o *Palhaço*, um dramalhão em que João Caetano transformava D’Ennery em Shakespeare... Não são novas as *Duas Órfãs...* e os *Estranguladores de Paris* há muito tempo estrangulam a paciência do público... Não é nova a *Cruz da Morta* nem o *Assassino por Amor*, nem o *Remorso*

Vivo, nem João, o Cocheiro, que não é outro senão o Guia da Montanha, que não é outro senão o Fiacre Número 226. »

[346] « O Rio, apesar do seu vertiginoso progresso, ainda conserva uma das suas velhas tradições, a representação obrigatória em determinadas épocas de determinadas peças, dramalhões de capa e espada, muito do gosto das plateias populares. A esses espetáculos deu o povo o pitoresco nome de “tiros”. »

[347] « Porque há nele cenas violenta, de impetuosos sopro dramático; por causa dos tombos que dão em cena Julião e Teodora; por causa da entrada deste no fim do segundo ato, ensanguentado e ferido de morte; por causa da cena entre Ernesto e Severo, em que este é por aquele insultado cruelmente e ajoelho, à força, aos pés de Teodoro; por causa do lance pungentíssimo em que Julião esbofeteia o pretendido amante de sua inocente esposa; por causa, enfim, de todas as violências *empoignantes* [sic] da peça »

[348] « Relewa notar que numa revista de ano pode haver mais arte, mais filosofia e mais preocupação literária que num desses dramalhões inverossímeis, que de vez em quando aparecem nos palcos e arrancam sempre esta frase de dois ou três críticos desorientados: – Sim, senhores, agora sim! Agora é que vamos ter um princípio de regeneração da arte dramática!

Ainda há pouco tempo, li não sei quantas vezes essa frase, a propósito de uma reprise da *Doida de Montmayour*. Entretanto, eu muito a sério afianço a quem me quiser ouvir que prefiro uma revista espirituosa de Raoul Toché a um drama pantafaçado de Anicet Bourgeois.

Ainda há pouco tempo, li não sei quantas vezes essa frase, a propósito de uma reprise da *Doida de Montmayour*. Entretanto, eu muito a sério afianço a quem me quiser ouvir que prefiro uma revista espirituosa de Raoul Toché a um drama pantafaçado de Anicet Bourgeois.

Peças como aquela *Doida* agradam no Rio de Janeiro, como em toda a parte, quantas se representem; mas não é com dramalhões sem estilo, sem observação, sem psicologia, e demais a mais traduzidos, que se levanta o teatro. »

[349] « CONDE DE MONTE CRISTO – Temerário! quem te autorizou a me filiares ao teu gênero falso e condenado? Por que evocas o meu prestígio para inoculares em tuas veias depauperadas uma gota do meu sangue romântico? Não receias que eu puna a tua audácia?... »

[350] « O Grand Guignol é o acontecimento teatral da época. O Municipal, que nunca estivera cheio senão nos banquetes gargantuescos da politicagem, enche-se todas as noites. O público encontrou agora um teatro que lhe agrada aos nervos, teatro de violência, de fúria, teatro frenético, teatro sem literatura, teatro notícia de polícia. »

[351] « Renato Viana, disse o nosso entrevistado, na minha opinião é um dos autores que poderiam ser representados com êxito, em Paris. Estou certo de que suas peças honrariam à própria Comédie-Française.

Seu teatro é moderno... posso assegurar, sem medo de contestação, que ele é um dos poucos autores que verdadeiramente, emprestaram uma feição moderna ao teatro, dando-lhe uma forma nova, vivendo-o de maneira diferente. »

[352] « Sabe-se, depois de Buckle, que a um povo só é permitido o luxo de cultivar a arte, quando suas riquezas lhe podem ministrar uma certa dose de ociosidade [...]. Até o momento, em que o problema econômico não cessa de ameaçar-nos, à espera da organização do trabalho [...] só a poesia propriamente dita, desprende-se de suas faixas infantis avigorentada [sic] pela vitalidade surpreendente de nosso *lirismo*. Depois dela é o *romance* que tem procurado preocupar, com insistência mais apreciável, os nossos homens de letras. A vez do *drama* virá mais tarde, se até lá não tiver sido alijado da moderna bagagem literária. »

[353] « Dir-me-ão os regeneradores que o povo da América do Norte, tendo a nossa idade, já tem teatro, e autores. Mas o povo da América do Norte, por circunstâncias que não vêm agora ao caso, desenvolveu-se prodigiosamente e fabulosamente; e, antes de ter teatro, teve indústria, teve comércio, teve administração, teve estradas de ferro, teve navegação, teve autonomia.

[...] lembrarei aos regenerador que a educação artística é o resultado, o remate e a síntese de todas as educações. Nesse belo edifício do aperfeiçoamento humano, a Arte é a cúpula que coroa tudo. Flor de luxo, flor divina, só pode a Arte rebentar de terrenos longamente preparados [...] »

[354] « O nosso meio atual, formado sem transição, produto de uma transformação que se operou em todo o nosso organismo social sem ter evoluído, é a consequência da intensidade que se imprimiu à vida da nossa capital,

atordoada pelos automóveis, pelos cinemas e pela leviandade que se manifesta em todas as camadas em que a rigidez dos bons princípios da família deixam de existir ou nunca se tornaram evidentes.

A moral, como base de educação, foi substituída pela propaganda viva do cinema, e com mais probabilidade de calar fundo no espírito da juventude do que os perniciosos exemplos preconizados pela comédia leviana dos franceses modernos. Esses espetáculos que se compõem só de imagens e que por isso mesmo, desde que lhes faltam as delicadezas da linguagem, a convicção dos argumentos e o interesse dos diálogos, são forçosamente grosseiros e brutais; e como são muito acessíveis e cômodo, pelo preço e pelos horários, tornam-se atraentes e assassinam o teatro. »

[355] « Dentro desse programa, cujas cláusulas estão estabelecidas e impressas, a minha companhia terá sempre a colaboração artística, e mesmo honorífica, das figuras de mais alto destaque na sociedade, ficando a *mise-en-scène* decorativa de cada peça aos cuidados de uma senhora ilustre do nosso meio, e cujo nome seja reconhecidamente eminente no mundanismo carioca, nas artes e elegâncias – ou de um cavalheiro nas mesmas condições. »

[356] « O Teatro da Caverna Mágica será, apenas, na cena brasileira, a negação da rotina, a oposição ao fasto, ao serôdio, ao corriqueiro. Buscará o novo, como impressão e como expressão, em suas mais delicadas minudencias, objetivando o deliciamento do espírito por meio de manifestações artísticas que se coadunem com a espiritualidade da nossa época, incompatível de todo com o chavão e com o rotinismo, [com os] velhos hábitos de representar. »

[357] « Como não? É da esperança que se vive. O ano fecha com uma afirmação nova de arte teatral, que bem merece o entusiasmo da mais quente das admirações. O Teatro de Brinquedo, a que Álvaro Moreira imprimiu o cunho da sua curiosa intelectualidade, é tudo quanto há de mais interessante como expressão literária do gênero. E para o novo ano já se anuncia a Caverna Mágica, mais uma tentativa do grande teatro, amparada pelo magnífico talento de Renato Viana, um escritor de teatro a valer, um lutador capaz de vencer pelo arrojo das suas ideias e o prestígio cênica da sua arte. »

[358] « Renato Viana, mais ousado ainda, vê o teatro de uma outra maneira. Não o deseja para os capazes de compreendê-lo, pensa em um apostolado e resolve educar o público, procurando impressioná-lo, interessá-lo na sua obra. Anuncia-a com estardalhaço e fala com uma convicção que infunde confiança. Aos incrédulos e aos maus não os considera e tem tamanha fé em si mesmo ou no ideal que o empolga, que despreza as condições do meio e de tempo, como se tudo devesse se curvar à sua vontade. »

[359] « É muito notável o desenvolvimento do gosto pela arte dramática entre as nossas famílias. Devido, talvez, à decadência do palco profissional, quase sempre dominado pela bambochata de peças estapafúrdias e amaxixadas, quando o não é pelo trololó brejeiro de aves de arribação, operou-se uma reação geral contra esse degeneração artística, e é nos palcos amadores dos teatrinhos particulares que se assiste à representação dos dramas e comédias, que representam um esforço intelectual para fazer vibrar as cordas do sentimento humano. »

[360] « Não quero reeditar aqui os conselhos que tantas vezes tenho dado às sociedades dramáticas particulares no tocante à escolha de peças; rogo, entretanto, àquela simpática associação, que tanto me interessa, desista dessas extravagantes incursões no velho repertório do "boulevard do Crime". [...]

Que significa essa exumação feita por um grupo de moços que não têm, não podem, não devem ter a preocupação do público. O que deve distinguir o teatro particular do teatro a valer é precisamente a independência na escolha do repertório. [...] a Escola Dramática não tem os compromissos e as responsabilidades de uma empresa, não é uma indústria, e o seu título de Escola impõe a escolha de comédias que proporcionem à plateia certo ensinamento e certo regalo intelectual. »

[361] « [...] artistas dramáticos não têm [...] a mais vaga noção do que seja a arte de representar. Eles não sabem falar, não sabem vestir-se, não conhecem a história, nem os costumes, nem a língua, nem nada. São, com louváveis exceções, indivíduos a quem o ofício de sapateiro ou o cargo de agente de polícia rendia pouco, e que se dedicaram ao teatro para ganhar mais. [...]

Pessoas de uma sociedade elegante e culta que pretendam representar uma comédia, têm a obrigação, aliás fácil de cumprir, de a representar muito melhor que os nossos artistas de profissão. Eles têm desculpa se representam detestavelmente, porque, em geral, saem das últimas camadas sociais, mal sabem ler, nunca entraram em um salão, nunca leram bons livros, nunca tiveram mestre, e os seus próprios ensaiadores são, em regra, indivíduos dos mesmos princípios; »

[362] « [...] se o nosso teatro nacional agoniza não é porque faltem às brasileiras aptidões dramáticas.

As ilustres damas que se exibiram no *Fênix* poderiam figurar com brilho glorioso no elenco das nossas melhores companhias, mas, infelizmente para essas companhias e para os nossos autores, tais damas nunca subiriam ao palco por motivos alheias à beneficência.

As senhoras de sociedade julgam o nosso teatro incompatível com hábitos que lhes são caríssimos e nos quais repousa a nossa ordem social. Por isso, vencendo, algumas vezes, fortes tendências de artista, só aparecem em cena esporadicamente.

Há talvez, injustiça nesse julgamento, mas como, em relação ao teatro no Brasil qualquer afirmação lisonjeira corre o perigo de ser desmentida pelos fatos, às boas companhias e aos bons autores só resta a remota esperança de que o tempo, no seu ininterrupto giro, desfaça aquelas ingratas incompatibilidades. »

[363] « [...] uma vez que se [ilegível] a profissão, que ser ator ou atriz não seja uma condição pejorativa, que a nova escola seja vista com os mesmos olhos com que se veem a Escola Médica, a Escola de [ilegível], o Instituto de Música, a Escola de Belas Artes – não faltarão artistas ao Teatro do Brasil. Por que se não há de encarar o teatro como ele deve ser encarado? Por que não se estuda para ser ator ou atriz como para ser bacharel ou médica [sic]?... é claro que muita gente foge do teatro pelo estado de “pouca moralidade” a que ele chegou; mas se se constituir a Escola Dramática, uma dependência do poder Municipal, moralizada e decente, com todas as condições e regalias de uma escola que o governo abre – não há razão para que alguém se julgue menor moralizado em frequentar essa escola E então aparecerão os nossos Talmas e as nossas Réjanes »

[364] « Entendo que a escola elevará o nível intelectual e moral do teatro, porque ela não soltará no palco indivíduos analfabetos e mais ou menos inconscientes das suas responsabilidades, mas pessoas educadas, elucidadas, e para as quais a sua profissão tenha sido conquistada com alguns sacrifícios que a enobreçam. [...]

[...] O respeito do público pela gente do teatro e o respeito da gente do teatro pelo público. »

[365] « É claro que onde o meio é essencialmente artístico, a educação do ator é fácil; onde o não é, mais difícil e cuidada tem de ser essa educação. Se naquele caso é o público que faz o artista, neste é ao artista que incumbe educar o público. Ora, nós, estamos perfeitamente nos dois casos: precisamos educar o público e o ator. »

[366] « Ninguém ignora que aceitáramos o cargo de diretor dessa escola e que chegamos a redigir o respectivo regulamento, publicado nestas colunas, sem que tivesse havido crítica contrária nem favorável, o que nos fez supor, naquela época de polêmicas e atritos pela imprensa, que o nosso trabalho era aceitável. Pouco tempo depois, confrontando o nosso plano com o que foi estabelecido pelo grande entusiasta do teatro nacional, o ilustre literário Coelho Neto, verificamos a superioridade prática da nossa regulamentação e a completa ineficácia do projeto oficial. [...]

Apelamos para o tempo: esperamos e continuaremos a esperar, tendo a certeza, hoje confirmada pela prova de ontem, de que a Escola Dramática nada vale e que nunca dará resultados, a menos que o seu regulamento não seja reformado seriamente, eliminadas as cadeiras inúteis e visando-se o ensino em um terreno absolutamente prático.

A prova de ontem no teatro Municipal afigurou-se-nos uma espécie de estelionato artístico, em que os iludidos nesse hábil *conto do vigário* foram o presidente da República, interessado em ver o seu quadriênio abrilhantado por uma bela criação, e o prefeito do Distrito Federal, senhor dos cofres que se abrem improficuamente, persuadido na sua cândida ingenuidade de que se está trabalhando seriamente. [...]

A Escola Dramática fez exatamente o que ainda há bem pouco tempo pôs em prática o ilustre maestro Alberto Nepomuceno, que, para iludir o governo e o Tesouro Nacional, anunciou e realizou os célebres *Concertos do Instituto Nacional de Música...* com os músicos contratados na agência do Centro Musical. »

[367] « [...] mal terminam o curso afastam-se do teatro. O teatro, para quem começa, é a desilusão feroz.

No caos teatral em que nos debatemos falta o teatro-arte para a colocação e desenvolvimento dos temperamentos artísticos.

Temos, na verdade, o teatro ligeiro onde não se pede talento mas beleza nas mulheres e uma certa graça nos homens »

[368] « A criação de “cursos noturnos” é uma necessidade para o ensino profissional, e poderá proporcionar ao Instituto a formação de orquestras, dando-se ensino especial para esse fim à noite, quando pode afluir a frequência de alunos. Como é sabido, a grande frequência do Instituto nos cursos diurnos é quase exclusivamente de alunas, e destas mui raramente alguma se resolve a tomar parte em conjuntos instrumentais. Como os “cursos noturnos” teremos a frequência de alunos, que abraçarão a nova carreira profissional que se lhes depara. »

[369] « A escola tem lutado com algumas dificuldades. A mais sensível delas é talvez a pequena proporção e mesmo a ausência de alunas. Sem figuras femininas, não estará essa excelente tentativa no caso de vingar e poder um dia mostrar ao público um núcleo forte e homogêneo. Mas aí a culpa é menos dos que dirigem a escola do que das pessoas que a devem procurar. »

[370] « [...] o teatro era ao lugar onde se cometiam todas as noites as mais inauditas cenas de anarquia social em presença do rei e depois do Príncipe Regente. A representação era continuamente interrompida por miseráveis poetas que repetiam maus e grosseiros versos, muitas vezes insultantes à majestade que se achava presente. [...] Nem as senhoras estavam a abrigo dessa tirania. Se qualquer da plateia gritasse: « Cantem as senhoras Fulanas e Fulanas », as pobres indigitadas não tinham remédio senão cantar, aliás ficariam expostas aos mais grosseiros insultos de uma plateia composta de militares ébrios e caixeiros malcriados e entusiasmados [...] As famílias honestas deixavam de frequentar o teatro e só compareciam ali aquelas cujos chefes ou parentes pertenciam à súcia dos dominadores do dia, ou procuravam tirar partido da situação. »

[371] « Pelo regulamente de 31 de janeiro de 1842 o chefe de polícia é obrigado a *manter a ordem, a regularidade e a decência nos teatros*. Ora, a ordem, a regularidade e a decência desses estabelecimentos não hão de ser entendidas conforme querem meia dúzia de moços, mais ou menos irrefletidos, que vão para ali perturbar as representações líricas, e sim em virtude das ideias que têm os homens de senso, a população honesta que vai ali ouvir cantar. (*Apoiados.*) Demais, Sr. presidente, sobre quem recaíam essas pateadas, esse inconveniente interrupção da representação lírica? Recaiam sobre duas artistas distintas que tinham sido apreciadas pelo público, e contra cujo canto nada se poderia apresentar. »

[372] « O público das galerias não deixava passar a frase do dueto do 2º ato:

L'amo come il fulgor del creato,
sem um condimento de Bravos!

E o público da plateia não deixava passar esses Bravos! sem um acompanhamento de Psius!

De modo que a frase musical, os Bravos! das galerias e os Psius! da plateia – formavam uma nova melodia, menos agradável certamente que a de Ponchielli. »

[373] « Algumas pessoas inteligentes, entre as quais se distinguiam muitos dos nossos atores, que se achavam na orquestra, receberam a grande atriz com uma salva de palmas; mas essa demonstração naturalíssima foi imediatamente sufocada pelos Psius! que partiram de todas as direções. O teatro estava cheio de pedantes! Impor silêncio naquela ocasião equivaleu a dizer: – Esperem! não a aplaudam ainda! Vamos julgá-la primeiramente! Nada de comprar nabos em sacos! Como se Sarah Bernhardt já não viesse consagrada por todos os povos civilizados, e tivesse que se submeter aqui a um exame prévio de suficiência!

Os tais Psius! de que certos espectadores usam e abusam nos nossos teatros são – francamente – de uma grosseria imperdoável. O público, entusiasmado e convencido da sua imponderável autoridade de juiz supremo, chama à cena uma artista duas vezes; à terceira vez, os Psius! sibilam com uma impertinência estúpida! Que diabo! deixem ao público o direito de chamar à cena o artista vinte vezes, trinta vezes, todas as vezes que entender! Se a presença do artista os incomoda, meus caros senhores, retirem-se dos seus lugares; mas pelo amor de Deus não esfriem o entusiasmo legítimo, genuíno, espontâneo do público! »

[374] « Ora, eu, desde que me entendo, ouço dizer que os empresários de teatro e os artistas dramáticos têm obrigação de aparecer em cena todas as vezes que o público reclama a presença deles para pateá-lo, e esta monstruosidade passou em julgado; mas em nenhuma lei do Brasil encontrei ainda disposição alguma que facilite no espectador o direito de insultar e imponha ao artista dever de ser insultado. [...]

A pateada é um ato indigno do animal pensante, e está condenado pelo próprio nome que lhe impuseram. Pateada vem de pata; portanto, só os animais que as têm pateam. O espectador inteligente dispõe de outros meios, mais nobres e mais delicados, para manifestar a sua reprovação.

[...] Esse meio de reprovação, estupidamente tolerado pela polícia brasileira, só se inventou para o teatro, quer dizer, é o fruto de um preconceito que já não existe em nenhum país civilizado. »

[375] « os ingleses de Londres saíram do sério e deram a mais formidável pateada em Mário, o belo tenor, que cantava *Cujus Artimam* numa noite de representação em Convent-Garden. A história desse motim teatral, contada pelo folhetim do *Constitutionnel*, deveria ser bem estudada por grande número dos nossos *dilettanti*, que se contentam em fazerem um barulho insuportável no teatro, desaprovando pobres artistas sem mérito, e deixando em paz os únicos responsáveis de semelhantes atos.

O povo de Londres é mais positivo; depois de ter desaprovado os cantores, obrigou a vir à cena o empresário, e a todos os seus *speechs* respondeu um só grito uníssonos: *Money, money*. A coisa não prestava, exigiam a restituição do dinheiro, o que era muito justo [...] »

[376] « As etiquetas que aos olhos da filosofia nada valem, todavia no palácio dos reis, rodeiam-se de prestígios, e sem ela a majestade vai perdendo continuamente. Respeitemos os brasileiros o nosso monarca, como os europeus respeitam os seus. D. Pedro 1º que prescindia de grande parte da etiqueta todavia nunca permitiu em público que alguém se sentasse em sua presença. »

[377] « Ainda prevalece em os nossos teatros uma etiqueta assaz ridícula, que é não aplaudir quando ali está o Imperador ou algum membro da sua família. Em tais ocasiões, não se deem sinais de desaprovação, ou antes desaprove-se com o silêncio, muito bem; mas, aplaudir uma peça ou um ator, nunca foi tido por desacato ao soberano. »

[378] « O povo é um eterno caluniado. Dizem que ele é grosseiro, mal-educado, malfazejo. Que há de ele fazer, se não lhe dão boas maneiras, se não o educam, se não lhe ensinam a ser bom e limpo?

O povo de uma cidade limpa há de ser fatalmente limpo. Que ideias claras, que pensamentos bons, que nobres sentimentos há de ter uma população condenada a viver numa cidade mal calçada, sem jardins, e coberta de barracões imundos e cambaleantes? (p. 532)»

[379] « E, pela Avenida em fora, acotovelando outros grupos, fui pensando na revolução moral e intelectual que se vai operar na população, em virtude da reforma material da cidade.

A melhor educação é a que entra pelos olhos. Bastou que, deste só coberto de baiucas e taperas, surgissem alguns palácios, para que imediatamente nas almas mais incultas brotasse de súbito a fina flor do bom gosto: olhos, que só haviam contemplado até então betesgas, compreenderam logo o que é a arquitetura »

[380] « Quem frequenta com assiduidade o nosso teatro, há de ter notado o pouco caso que às representações e muito principalmente aos espectadores, ligam certos indivíduos que, parece, só vão aos teatros para incomodar o público, conversando e fazendo barulhos durante os espetáculos.

Sem falarmos no velho hábito dos retardatários, que chegam sempre quando já vai em meio o primeiro ato e que entram no teatro batendo com os pés, sob protestos comedidos das plateias e manifestações grotescas das galerias, ressaltam como mais inconvenientes os que se põem a conversar em voz alta e a rir como se estivessem na rua ou em casa [...]

Assim também os empregados dos botequins estabelecidos nos teatros. Sobe o pano, faz-se o silêncio na sala e começam eles, sem o menor cuidado, a fazer as suas arrumações, arrastando mesas e cadeiras, tudo isso, ainda sob o retinir de garrafas que tornam às prateleiras e de copos que se lavam. [...]

Quem vai a um teatro, após haver pago o seu bilhete o faz na esperança de assistir tranquilo e comodamente o espetáculo. Cabe, pois, à polícia garantir ao espectador essa tranquilidade e comodidade a que tem incontestável direito, reprimindo, de vez, essa série de abusos que já se tornaram hábito. »

[381] « Se compete às empresas teatrais grande parte do preparo do público para o acolhimento do teatro nacional, aos críticos de produções dramáticas cabe também parte da missão.

A crítica imparcial, minuciosa, destacando bem o que toca no bem ou mal êxito do espetáculo à parte literária, ao trabalho do dramaturgo de um lado, ao assunto, trama ou enredo da obra de um outro lado e finalmente ao desempenho por parte dos artistas, chamando a atenção do público para as belezas e os defeitos de cada um dos elementos do espetáculo, não pode deixar de contribuir para a formação da opinião pública e consequentemente educar o povo para a instalação do teatro nacional. »

[382] « Naquele tempo [romantismo] havia gosto pelo teatro! O público acorria pressuroso às casas de espetáculo onde se representavam peças nacionais. Este público era o escol da sociedade carioca. Entusiasmava-se pelas peças, discutia os autores, formavam partidos em torno de teses que encontravam então no teatro um transmissor fiel. [...]

A arte é a representação da vida, da sociedade. É este o lema por que me tenho batido sempre. E a nossa vida colonial, a sociedade desta grande aldeia que era o Rio de Janeiro, com todos os seus costumes pitorescos de simplicidade, reflete-se com segurança e graça na obra teatral de “illo-tempore”. Ai estão, como novos, e citando ao caso, o “juiz de paz da roça”, de Martins Pena; a “Torre em concurso”, de Macedo, e o “Demônio familiar, de Alencar. [...]

Depois [...] começou a invasão do “snobismo”. Não era “chic”, não era de “bom tom” frequentar o teatro nacional ou português. O Lírico, sim! E mesmo as tragédias inglesas e italianas e as comédias francesas

mereciam ser visitadas, em honra à alta linha social, embora nem todos os que lá iam entendessem francês, poucos compreendessem o italiano e quase ninguém interpretasse uma palavra inglesa. Era o mal da época. [...]

Em outras épocas, o teatro encarnava ideias que preocupavam o nosso povo. Acontece o mesmo, agora? Que significação social tem esse nosso teatro de hoje, para nós? Nenhuma, positivamente, pois é bem certo que o divórcio e o adultério (teses prediletas dos nossos dramaturgos) não são ainda, de forma alguma, as grandes preocupações da nossa sociedade. E, por conseguinte, falso e vazio de significação para nós mesmos, esse teatro de escândalos matrimoniais, que tem sido feito aqui, ultimamente, por um grupo de moços. Qual é a característica nacional que anima, por exemplo, as peças de Oscar Lopes? É esse o chamado teatro brasileiro? Mas, em que se diferencia ele do francês? »

[383] « – Acuso-me, sr. Padre, de pintar o rosto, disse ao confessor uma confessada.

– Mais com que fiz faz isto? Minha filha.

– É para parecer mais formosa.

– Pôs os óculos o confessor, olhou-a, e vendo que era a mais feia criatura do mundo, disse-lhe com a maior ingenuidade:

– Pois continue, minha filha, continue, porque está ainda muito longe do que deseja. »

[384] « Tínhamos encomendado o “landau” para as oito e meia. [...] Quando fomos entrando pela Barão de Itapetininga, tudo parou. [...] nós nos apressamos para chegar antes da hora marca, 8¾. Atingimos a Praça da República às 8:30 e o Municipal às 10:15, no começo do segundo ato. Mas ninguém teve a iniciativa de descer e seguir a pé. Seria escandaloso. »

[385] « E depois a saída do Municipal. Uma multidão que desce a imponente escadaria já iluminada pelas lâmpadas que começam a acender-se na indecisão do crepúsculo, e se espalha pela praça, animando o viaduto do Chá e a entrada do Triângulo, os automóveis que cruzam com dificuldade as imediações do teatro pondo nos vultos femininos, reflexos frisados e opalescentes dos seus refletores, um rumor abafado de conversas e risos disparates, silhuetas que acentuam, como num cinematógrafo, a nobre distinção das suas linhas, todo um quadro movimentado e impressionante que só as grandes cidades civilizadas podem oferecer. »

[386] « KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez e alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição. »

[387] « A plateia carioca divide-se em duas grandes correntes em zona Norte e Sul (até parece tratar-se de futebol). A do sul que é a de Botafogo e adjacências, frequenta o Municipal (temporada oficial, onde poderá exibir o *chic* de sua indumentária), às vezes o Palace, quando tem no palco companhias estrangeiras, ou então o Trianon – ponto de espera onde se pode fazer horas para os Tée-tango.

A do norte, frequentada pelos moradores de outras paragens (a plebe ignora os termos dos habitantes da outra zona) procura os teatros da Praça Tiradentes, etc. »

[388] « Até aqui a plateia carioca não gostava da comédia. Só ia ao teatro propriamente dramática para ver as celebridades de passagem. [...]

Sendo, como é, o teatro o expoente da civilização de um povo, parece que, neste momento, estamos no limiar de uma etapa nova. O público parece que se despe do gosto com que fora impregnado, ainda por um resto de atavismo, com o batuque importado da África e que deu, depois de aqui aclimatado, o maxixe de uma sensualidade requintada.

Esse gosto vai-se desfazendo ao influxo das sadias correntes de ar abertas na alma nacional pela civilização. Os espíritos requintam-se e procuram no teatro, um novo horizonte. »

[389] « Esse sucesso (tão secundado pela imprensa, que até parecia associada nos lucros da Empresa, de tal maneira lhe realçava e aplaudia o objetivo e tratava de lhe captar o público) deve-se unicamente ao programa que o sr. Cristiano de Sousa apresentava como sendo o da nova sala de espetáculos. Esse programa resumia-se em uma curta frase: *Um teatro elegante, com repertório elegante, para gente elegante*. E a imprensa, não medindo o espaço exorbitante que consagrava ao teatro minúsculo, explicava que o *Trianon* ia ser a *boite hyper-chic*, onde se reuniria o *set* carioca para ouvir ligeiras peças de fino espírito ou de delicada emoção... Seria enfim uma pequenina escola de bom gosto... »

[390] « Eu rejeitava por isso a comédia vazia, o riso sem sentido psicológico, a frase que fere pela brutalidade do contraste amoral. E fui desapercivelmente criando o meu teatro. Um teatro diferente. Um teatro em que o riso é uma emoção estética e não uma simples comoção visceral... E, portanto, uma comicidade que faz pensar. »

[391] « O Trianon reenceta vesperais da moda, que eram sempre esperadas pela elite com ansiedade. Era a note "chic" da semana a "matinée" preparada às quintas-feiras pela empresa do elegante teatro.

Hoje, além da grande distribuição de flores, a empresa fará representar a comédia de Oduvaldo Viana, "Terra Natal". »

[392] « O Dr. Cláudio de Souza, aplaudido autor da *A Jangada*, comédia em cena no Trianon, em retribuição à sinceridade dos críticos teatrais, ao julgar a sua última peça vai oferecer-lhes, na próxima sexta-feira, um chá, no palacete de sua residência, à avenida Atlântica.

Nessa reunião, que terá um cunho de elegância e arte, tomarão parte também famílias das mais distintas do Rio e artistas apreciados no nosso meio. Senhoritas da *elite* recitarão versos. »

[393] « Lucinda Simões e Cristiano de Souza inauguraram ontem, no teatro Santana, uma série de espetáculo que serão dados todas as quartas-feiras e que se intitularão "récitas da moda".

Esses espetáculos podem ser frequentados, necessariamente, por todo aquele ou aquela que comprar o seu bilhete e esteja trajado, ou trajada, com certa decência; mas a empresa destina-os especialmente "às mais distintas famílias da elite da nossa sociedade", e conta que o seu teatro seja, às quartas-feiras, um ponto de reunião para as damas e os cavalheiros do monde, como dizem os franceses, ou do high life, como dizem os ingleses.

A tentativa é inteligente e simpática, mesmo porque talvez consiga fazer as pazes entre a boa sociedade e o teatro, que há muito se desavieram. [...]

Parece-me que a empresa deveria, como providência complementar, abrir uma assinatura para as suas quartas-feiras, de modo que os camarotes e parte da plateia fossem ocupados sempre pelas mesmas pessoas. Só assim se evitaria certa mistura. E como se pratica na Comédie Française, notando-se, aliás, que em Paris a divisão das categorias se faz naturalmente.

O êxito dessas quartas-feiras seria menos duvidoso se o Santana fosse um teatro a valer, isto é, se tivesse todas as condições, ou por outra, todas as dependências de um verdadeiro teatro. Sem o indispensável Joyer do público, onde se converse durante os intervalos, é difícil fazer de qualquer teatro um ponto de reunião, pois que a reunião, neste caso, só se pode dar nos corredores, onde se encontram mais correntes de ar que correntes de opinião.

Outra questão, aparentemente frívola, mas de grande importância, é a da toilette. Jamais desprezei o meu paletó saco nem o meu chapéu desabado para ir a teatros abertos, onde se fuma, onde se ouve o estalar das rolhas e a vozaria dos intitulados jardins; no próprio Lírico só fui de casaca enquanto ali não se vaiavam senhoras...

Resta saber se os empresários do Santana conseguirão criar no seu teatro um ambiente que se compadeça com o rigor da toilette dos espectadores, e se o meu smoking ou a casaca do meu vizinho não estarão sujeitos a uma chalaça das galerias, ou se qualquer senhora não estará exposta às baforadas de um cigarro impertinente.

Já pelas colunas d'*O País* aplaudi a ideia destas quartas-feiras, pois que aplaudo todas as ideias tendentes a sanear e moralizar o teatro na minha terra; mas peço encarecidamente a Lucinda Simões e Cristiano de Souza que completem e segurem a sua obra, isto é reflitam nas providências complementares.

O meu sonho era vê-los num teatrinho muito bonito, muito confortável, todo fechado, bem ventilado, iluminado à luz elétrica e construído com o dinheiro que está (?) na municipalidade. »

[394] « O nosso artista nunca dançou o samba. O fato daquele anúncio "No final do espetáculo será dançado um samba por toda a companhia" não quer dizer que João Caetano, Ludovina ou Estela 134 também sambassem. O público, lendo: "por toda a companhia", fazia o que não fez o colega: exceptuava mentalmente João Caetano e outros. Ainda hoje os anúncios dos nossos teatros usam a fórmula: "Toma parte toda a companhia", mesmo quando haja artistas que não figuram na peça anunciada. [...]

Isso de fazer de um samba, ou do *Meirinho e a pobre* e quejandas borracheiras um rabo-leva do *Otelo*, embora a profanação começasse pelo próprio *Otelo* da fuma Ducis & Magalhães, é uma concessão que João Caetano não deveria fazer ao público, embora o público do seu tempo não dispensasse tais frioleiras; façamos, porém, ao grande artista brasileiro a justiça - ao menos essa - de não acreditar que ele dançasse o samba depois do *Otelo*, mesmo porque, materialmente, era isso impossível, v1.sto que o papel do mouro de Veneza, mesmo modificado por aquela firma, é um dos mais fatigantes que se conhecem.

Para que diminuir João Caetano? »

[395] « O resultado pecuniário foi nulo, houve prejuízo. O grande público não compareceu, os mármore e bronzes dourados o assustavam... A elite que encheu o teatro alvissareira na *soirée* inaugural, só suportando espetáculos em línguas que entendia pela metade, foi mingando de peça para peça. »

[396] « Terminou aí, melancolicamente, a segunda tentativa de fundar o teatro brasileiro de declamação de Eduardo Victorino, que sempre sonhou mais com a glória do que com proventos materiais. Dou, neste relato, relevo especial ao empreendimento pela sua magnitude face às realidades ambientes, pela seriedade de propósitos e pelo êxito da demonstração levada a efeito.

Se não cresceu e frondejou, é que, a não ser para companhias estrangeiras, não havia público ainda. Ninguém acreditava em teatro nosso: o único, apreciado e aplaudido era o tro-lo6l6. »

[397] « Torna-se comum Gastão estar escrevendo ao mesmo tempo para duas e três companhias. Não há tempo para que se aguarde que a peça fique completamente terminada. Assim que se lhe consegue um ato, este entra logo em ensaios, e vive-se depois a correr atrás dele para obter os outros dois o mais depressa possível. »

[398] « La nella terra che fu toccata la prima volta da piede italiano, vai o fortissimo artista, a ricordare a questi nostri fratelli che l'arte di Rossi e di Salvini, l'arte italiana non è morta.

Va o fortissimo artista, e che ahmeno in quei lontani paesi sappiano che se l'Italia è umiliata di colpe non sue, rimane sempre la regina dell'arte; va vinci, e dimostra che se in questa vecchia Europa, l'arte si transforma, non muore. »

[399] « Fui condannato dall'arte da me scelta a diventare un uomo cosmopolita. [...]

Quanti sono gli uomini i quali vivono contenti dell'*aurea mediocritas*? Ben pochi - Chi ha una mente, che si agita e pensa, un cuore che sente e batte, comprende, che la natura non può [...]. Alla capanna la casa, alla casa il palazzo, al palazzo la villa, alla villa il castello, al castello il villaggio, al villaggio la città, alla città la provincia, alla provincia lo stato, allo stato la nazione, alla nazione la razza, alla razza il mondo. »

[400] « I miei più affettuosi e sinceri ammiratori furono sempre i miei colleghi; i più grandi (e veramente grande) come i più umili, e dovunque, a Zagabria come a Parigi. A Parigi, Emile Fabre allora direttore della Comédie Française mi onorò di un ricevimento, in quello storico e venerabile tempio dell'arte. Nulla avevo fatto per indurre i miei fratelli di Francia a concedermi tanto omaggio; se i più illustri erano, in quell'ora, intorno a me, sorridenti di fervido entusiasmo come intorno a un fratello che ha degnamente conquistato un difficile premio, vuol dire che legittima era la conquista e che potevo sentirmi fra loro come un uguale. [...] e là vennero tutti quella sera, Monet Sully, la Rejane, Silvane Alexander, e il grandissimo Lucien Guitry, i miei cari, bravi compagni di Francia. In quella sera, per me indimenticabile, io sentii forte e solenne tutta la nobiltà della nostra missione propagatrice di civile fraternità. Certo, se la incomprendione e i dispetti della politica potessero sempre essere dissipati dal gran cuore degli artisti, non vi sarebbero guerre brutali fra popoli civili. E devo ricordare qui anche l'America latina dove fui quattro volte, accolto, amato, festeggiato come un fratello. In ogni paese del mondo dove io sono stato mi hanno accolto per primi e miei fratelli d'arte, e tutti mi furono prodighi di affettuoso entusiasmo e di sincera amicizia. »

[401] « Il teatro è brillantemente reppresentado in questa placida traversata. Una intera Compagnie lirica per Rio de Janeiro e San Paolo; varí altri cantanti e un compiuto quadro wagneriano che vanno a raggiungera la Compagnia del Colon, [...] una numerosa Compagnia di prosa che torno per la quarta volta in Brasile e in Argentina; attrici brasiliane che hanno consumato le loro vacanze in Italia e in Francia; altri artisti di altri nazioni e generi chi vanno a raggiungeri differente Compagnie che agiscono in America. Celebrità a bizzeffe: De Luca, De Angelis, Galeffi, Borgioli, tanti altri, tedeschi, francesi, spagnole, russe, seguite da una bassa forza molto scelta, variopinta e pittoresca. »

[402] . « [...] reunião do que há de ilustre e de fino na arte, na ciência, nas letras, na finança. [...] cada semblante mostrava um pouco desse justo orgulho espiritual que é o de sentir o teatro brasileiro valorizado, o espírito de nossa raça assimilado, a nossa forma de sentir e de viver incorporada à gama de vidas e de sentimentos dos outros países que o teatro internacional apresenta. [...] A cidade inteligente [...] apreendeu de súbito que esse espontâneo desejo de uma grande atriz de reputação mundial de incorporar ao seu repertório uma peça genuinamente brasileira, de um escritor brasileiro, valia muito mais que todas as propagandas encomendadas, que todos os livros *baclés* entre dois cheques e quinze dias de transtlânticos, e percebeu claramente que não só a maravilha da nossa natureza, não só as riquezas por explorar, não só os inauditos tesouros da terra e da atividade dos homens entrava neste período de descoberta do Brasil, no domínio dos conhecimentos europeus, mas o nosso espírito, a nossa vida no que ela tem de honesto e de bom, expostos no teatro pelo mais ilustre dos nossos dramaturgos.

Amanhã o será na Europa, em língua estrangeira, por uma artista eminente, e na grande montra de costumes e ideias que é o teatro, haverá tal qual ele é – o Brasil, e o nome de um dos nossos primaciais das letras... »

[403] « É esta [a situação]: na boa época, a nossa longa e linda primavera que vai de abril a outubro, vêm ao Rio, as companhias estrangeiras, com duas figuras de proa e duas dezenas de canastrões.

Os teatros estão todos tomados pelos industriais do gênero; e eles montam as suas velhas peças, com os seus cenários de quinta mão e os seus *maillots* de quinto pé.

O público – que remédio! – engole-os como lh’os impingem, porque fora disso o que há a escolher é o cinema baratinho ou as chinelas no terraço, que são ainda mais baratas.

Vem o calor, o fim do ano, Petrópolis, o Carnaval, a Semana Santa, o osso, a casca de ostra e é então que se organizam, às pressas, os mambembes nacionais que vão representar para as salas vazias.

Surgem à cena então as peças nacionais, sofríveis, mas em todo o caso, melhores que 90% das borracheiras que nos trazem lá de fora. Os dez por cento que se salvam são as peças antigas, as tais que fizeram rir e chorar o meu respeitável avô e os seus companheiros do *Provisório*.

Está roído o osso; volta o bom tempo; mas aí estão as companhias portuguesas, espanholas, italianas com repertório de província, com elenco de aldeia, mas com todos os teatros da cidade tomados pelos empresários que – aliás, muito comercialmente, os tem açambarcado.

De sorte que o que nos falta para termos um Teatro Nacional é um prédio para teatro. »

[404] « Então não há teatro nacional? Parece que não. Os órgãos da opinião pública passam a vida a descompor-se e a descompor os outros, a propósito de teatro nacional e teatro estrangeiro, quando a eles mesmos, com a chegada aqui do sr. Edmond Risler, pianista francês, só faltou dizer que nem no paraíso se podem ouvir mais belas harmonias do que as que saíram do piano do sr. Risler, no Theatro Municipal, ao passado que as manifestações recebidas pela pianista brasileira Guiomar Novaes, se foram calorosos, justas e merecidas, por parte desses órgãos da opinião, ficaram muito a perder de vista das que a Risler foram eles mesmos espontaneamente oferecidas. [...]

Os órgãos da opinião pública é que não devem, acho eu, rebaixar o que é nacional para elevarem o que o não é, chegando às vezes ao exagero de há dias atrás: noticiarem as incomparáveis virtudes artísticas de uma *senhorita* que ia bailar no “Teatro Fênix”, com as credenciais de bailarina da Ópera de Paris, quando, no fim das contas, era ela uma inofensiva velhota que dançou can-can nos cafés de terceira classe de Montmartre. »

[405] « [...] de manter entre os seus colegas um rigoroso protocolo, de forma a tornar ainda mais espetacular a sua superioridade de primeira figura. [...]

Assim, chegada a hora do jantar, já com todos os passageiros em *toilette*, ocupando as respectivas mesas espalhadas pelo salão, jorros de luz artisticamente distribuídos, é dentro deste cenário que os seus colegas aguardam [...] a aparição de Mme Réjane, que tem a coragem de esperar que o sexteto de bordo ataque o primeiro número do concerto, para fazer sua entrada espetacular até ocupar a cabeceira do tabernáculo! Então, Grand, dum lado e Dubosc do outro, despojam-na da capa que lhe põe a descoberto a *toilette*, uma e outra variando dia a dia. »

[406] « O determinativo – gentílico, *brasileiro*, com que designei Eugenio de Magalhães, recorda-me a seguinte consideração que ouvi, há anos, a um português residente no Brasil e que é de uma profunda e triste verdade. – Nós, os portugueses, – dizia-me ele – somos na verdade bem infelizes!... Não temos pátria! No Brasil chamam-nos – *galegos*, em Portugal, alcunham-nos de - *brasileiros*!

Era este o caso do Eugênio de Magalhães, que tendo nascido em Braga e indo em pequeno para o Brasil, onde mais tarde se dedicou ao teatro, alcançando ali um nome de destaque, veio para o teatro de D. Maria e toda a gente, aqui, em Lisboa, lhe chamava – *o ator brasileiro*.

Diz-se que – *a arte não tem pátria*. Mera asserção gratuita, como se vê.

O engraçado é que, o Eugênio de Magalhães, o ator *brasileiro*, queria sair de Lisboa para ir com a companhia ao Rio de Janeiro e as autoridades policiais portuguesas não lho permitiam, por não ter cumprido a lei do recrutamento militar. »

[407] « [...] E o que parece, a princípio, a quem não conhece bem o caso, é que os jornais de Buenos Aires possuem, no Rio de Janeiro, correspondentes que, ao contrário do célebres Epaminondas, mentem não só por brincadeira, como também por irresistível vocação. Não há tal. Esses carapetões, envolvendo o nome do barão do Rio Branco, e os de todos os outros políticos brasileiros em evidência, nas intrigas entre o governo e a oposição da Argentina, são forjados em Buenos Aires. Os pobres correspondentes dos jornais argentinos no Rio de Janeiro ficam boquiabertos de pasmo, quando, recebendo jornais portenhos, lá encontram publicados telegramas que nunca daqui expediram. »

[408] « Mas reconhecer a gente que ali assim, a quatro dias de viagem, há uma cidade como Buenos Aires, – e que nós, filhos da mesma raça e do mesmo momento histórico, com muito mais vida, com muito mais riqueza, com muito mais proteção da Natureza, ainda temos por capital da República, em 1900, a mesma capital de D. João VI em 1808 – isso é que dói com uma afronta, isto é que revolta como uma injustiça. »

[409] « Muita gente ignora que há já três anos se instituiu em Buenos Aires o Teatro nacional, destinado à representação de peças, cujos autores sejam não só argentinos como sul-americanos.

O governo auxilia-o poderosamente, e, nestes três anos, o Teatro Nacional tem produzido os melhores frutos. Duas das comédias ali representadas, *Jetattore*, em 3 atos, de [Gregorio de] Laferrère, e *En el campo*, em 1 ato, de Nicolás Granada, fizeram grande sucesso em Buenos Aires, e foram traduzidas e representadas com muito agrado na Itália. Os últimos prêmios conferidos pelo governo couberam a quatro autores orientais: Cione, Ximenes Pastor, Pires Petit e Florencio Sanches »

[410] « A vinda ao Brasil de uma companhia dramática argentina, patrocinada pelo governo do seu país, pode ser das mais felizes consequências para o teatro brasileiro. Os nossos vizinhos, não há como negá-lo, têm sido um grande estímulo para o nosso progresso material; quem sabe se os seus dramaturgos não virão determinar um movimento dos poderes públicos em favor da nossa arte teatral?... quem sabe se os nossos dominadores não se convencerão de que devemos ter um teatro, não porque o não tenhamos, mas porque os argentinos o têm?... »

[411] « A fórmula de Monroe deve ser assim traduzida na atualidade: – a união das nações americanas para a defesa do patrimônio comum e a conquista conjunta da vitória. É à grandiosa obra dessa união que vós, Srs. Drs. Andrés Demarchi e Bertoli Garay, estais servindo, promovendo com uma tenacidade e uma dedicação de evangelizadores e o raro fulgor dos vossos talentos privilegiados, o conagração mental, a transfusão dos sentimentos estéticos das gentes que habitam o Novo Mundo.

É a essa mesma obra que a “Revista Americana” tem procurado servir desde a data da sua fundação, em 1909, esforçando-se por auxiliar a circulação de ideias entre os povos americanos e por servir de traço de união entre as figuras representativas do nosso Continente. »

[412] « A quem se deve a ideia desse grande movimento artístico? Direi com franqueza: a mim. É um velho sonho que acaricio há muitos anos, levado por nobres sentimentos que me fazem amar com igual carinho essas duas grandes Repúblicas irmãs: Brasil e Argentina. A primeira manifestação desse sonho, tive-a, há dez anos, na elegante “Rotisserie Sportsman”, de Buenos Aires, por ocasião de uma festa íntima que nos congregara em torno de uma mesa, Coelho Neto, Felix Bocaiuva, Ezequiel Ubatuba, Bertoli Garay e eu. [...] A ocasião era propícia: expus meu plano. Dois dias depois embarcava para o Rio em companhia de Coelho Neto, meu irmão de ideal. A recepção que tive nesta belíssima capital cativou a minha gratidão e deu-me novo alento. Tudo o que há de seletos e grande entre jornalistas, literatos, diplomatas, artistas aplaudiu a minha ideia e prestou-me eficaz[?] colaboração: Guanabara, Quintino Bocaiuva, José Carlos Rodrigues, Medeiros e Albuquerque, Machado de Assis, Rodrigues Barbosa [ilegível], Olavo Bilac e o grande espírito do Barão de Rio Branco, que desceu das altas regiões onde pairava, para confabular benevolente sobre esse assunto, que ele julgava – mais que útil e necessário – indispensável para uma sincera e duradoura confraternidade brasileiro-argentina. »

[413] « Ignoramos a feição que nos vai revelar o teatro argentino, mas tudo nos faz supor que iremos apreciar uma série de quadros de vida nacional, obra de uma literatura talvez regionalista em excesso; mas não será isso um defeito e só mesmo a nossa falta de educação cívica, devida a um constante aperreamento da vontade popular, nos não permitiu ainda ter um teatro como esse. Pode a literatura teatral argentina ser ainda uma produção de valor local, sem a universalidade da grande obra de arte, e não devemos tomar esse característico como inferioridade, mas, apenas, como prova de sua legítima origem e recente formação, o seu mais seguro elemento de sucesso e prosperidade porque exprime, na verdade, o caráter de um povo.

A principal causa de quase todos os nossos erros desastrosos para a nacionalidade tem sido o de querermos copiar, diretamente do original estrangeiro, as leis e imitar servilmente todas as manifestações de cultura de povos que, muitas vezes, não têm afinidade alguma conosco.

Esse pastiche de obra de arte pode até dar proventos a algum artista e tem dado notoriedade a muitos, mas só pode prejudicar a formação do teatro de um povo que só agora começa definir-se. »

[414] « Desprovido de literatura dramática e de artistas, o Brasil não acreditava que a Argentina tivesse um teatro próprio, nacional, com todos os requisitos indispensáveis a um país emancipado. A lógica do orgulho dizia-nos que, o que nós ainda não possuíamos, nenhum outro povo continental podia possuir. A companhia dramática rio-

platense, exclusivamente composta de argentinos, representando exclusivamente autores argentinos, confundiu as noções que nos tinha ministrado a nossa vaidade. Caímos do alto do nosso orgulho. »

[415] « Está ganha a batalha: a vitória do nosso querido Nepomuceno foi completa. Buenos Aires saudou com palmas vibrantes o Abul, e até os jornais que não costumam esconder o seu desafeto por nós tiveram louvores à obra inspirada daquele que é atualmente o nosso maior compositor. Esta vitória, cujo alcance será enorme, ficará registrada em letras de ouro nos anais da nossa história artística. [...]

O triunfo de Buenos Aires é a prova mais completa de que quando [nós] não cessávamos de elogiar as composições de Nepomuceno não nos deixávamos levar pela amizade: os elogios tinham por base, não laços de afeto, mas o reconhecimento do verdadeiro valor. A luta foi longa, durou anos e anos. Mas que importa? O passado, com que ele teve de amargo, desapareceu: só existe o presente com que ele tem de grande, de consolador com o triunfo de nosso Nepomuceno, para quem começam agora os dias da desforra e cujo talento proclamado hoje em Buenos Aires, amanhã em Rosário, em Córdoba, depois em Montevidéu e no próximo inverno europeu em Roma vai honrar no estrangeiro a arte brasileira »

[416] « En esa época no se conocía ni interesaba a nadie América. Todo era Europa, París. Yo pedí a México canciones mexicanas, pero eso era una rara mezcla de italianada con gallegada. Para *Huemac* me basé en una interpretación personal de lo que serían las escalas primitivas, tomándolas del tratado de armonía de Gevaert¹³, en el que leí que los pueblos primitivos usaban escalas pentatónicas. Había en el tratado un ejemplo y yo empecé a trabajar con esa escala. Parcialmente usada en la armonía, yo calculé todo para usarla sólo a ratos, si no es una lata... »

[417] « A sua verdadeira vocação é pela música americana. De Rogatis afirma que a América, assim como deve ter uma literatura própria, deve possuir também uma música. Este é o seu conceito e o ideal da sua música, transmitido com grande calor a todos os seus trabalhos, os quais são inspirados por um profundo sentimento de nacionalismo musical. O jovem maestro é, pois, um “indianista” verdadeiro, um demiurgo que contribui para ressuscitar na perpetuidade das suas existências estéticas, o espírito da América ancestral, que não morreu, embora tenha trocado necessariamente de forma na transição das suas existências históricas. Em toda a sua música pede à tradição indígena não só o que interessa à inteligência, mas também o motivo melódico que interessa a sua sensibilidade. Isso não quer dizer que seja ele um “folclorista” da música e sim um artista que anima de nova inspiração o tema primitivo. Tampouco procura a “cor local” em efêmeras canções: desce até o fundo da nossa alma e da raça americana, procurando uma arqueologia musical dos índios, antigos cantos e inspirações »

[418] « Nós, neolatinos, da América, herdamos dos nossos maiores a cultura greco-romana, fruto de inteligência e trabalho. Procedemos daquela árvore frondosa que tem suas raízes no Lácio sagrado; somos dessa estirpe que legou ao mundo esse monumento indestrutível: o Direito Romano; somos herdeiros dessa raça conquistadora que levava nas suas armas não a destruição e o incêndio, mas os meios de fomentar a atividade dos povos pela agricultura e pela indústria, abrindo estradas, construindo pontes, fundando cidades e embelezando-as com uma arte excelsa e tão copiosa que, apesar de presa dos bárbaros e iconoclastas nas grandes crises da civilização, povoa ainda os museus do mundo inteiro e está longe de ser exaurida em suas fontes! [...].

Um de vós, senhores da imprensa, aqui presente, ouvindo um dos ensaios do meu *Abul*, depois de referir-se a detalhes técnicos, teve essas palavras. *Sua música é clara, fácil e melodiosa, portanto, latina*. Não podeis imaginar, senhores, o justo orgulho que se apoderou de mim. Vi nessa crítica o espontâneo reconhecimento de minha sinceridade e da minha honestidade artística. [...] E não estará aí o segredo do êxito do meu *Abul* nesta bela e opulenta cidade? Parece que sim. Nossas almas tendo de comum sua latinidade, têm para falar musicalmente, a mesma fundamental. »

[419] « Pelo que vi e ouvi, entre escritores do Brasil, diariamente, poderia afirmar que vários pontos de contato existem, em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, os intelectuais, literatos, periodistas e artistas de todos os gêneros, só se distinguem os de lá pelo dinamismo e apressamento do ritmo de sua ação, sem dúvida, deslumbrantes, os de cá pelo suave romantismo que lhes empresta um ar de meigos idealistas. Entendo que os elementos novos do Brasil e da Argentina confraternizam quando se peleja pelo porvir e pelo sonho de Bolívar – o da mútua ajuda entre as nações hispano-americanas. Isto nos há de fazer fortes e cultuados no mundo moderno. »

[420] « “Ontem, foi Cardoso, o caboclo que salvou dois heróis argentinos. Hoje, Paulo de Magalhães, orgulha-nos com o sucesso da sua peça. Como Embaixador do Brasil estou feliz e quero gritar a plenos pulmões: Viva a Argentina!”. Houve delírio popular e pelo resto da noite as ruas de Buenos Aires estiveram animadas por

manifestantes que empunhavam bandeiras do Brasil e da Argentina. “La Nación” e “La Prensa”, os dois maiores jornais da cidade, registraram o acontecimento »

[421] « Vista ainda a questão sob outro aspecto, todos nós sabemos que era quase exclusivamente o teatro francês que, com mais interesse, os empresários procuravam. Isso ocorria quando, bem mais próximo, bem mais acessível, e dentro da própria América do Sul, encontrava-se, quase inédito no Brasil, o teatro argentino, cujo intercâmbio seria sem dúvida alguma mais útil às duas literaturas e, de tal movimento, não seria de estranhar que provocasse – como provocou – um natural gesto de retribuição, fazendo também com que os argentinos representassem no Prata originais brasileiros »

[422] « Até hoje vivemos na dependência exclusiva da Europa. De lá nos vêm as peças e os atores. Tudo quanto não traga o selo da velha Europa, para nós nenhum valor possui. A nossa arte, por isso, nunca deixou de ser uma ideia nascente para se concretizar em fato. E assim, como a nós, julgamos também que os nossos irmãos do continente jazem na mesma imaginária pasmaceira. Mas os acontecimentos políticos do Universo nos mostram que a nossa ação internacional deverá circunscrever-se quase inteiramente nas questões continentais. [...] E à medida que as estudarmos, descobrir-nos-emos a nós mesmos, verificando que a nossa inferioridade em face da multissecular civilização europeia não é tão grande quanto se imagina. »

[423] « “Colmeia” tem junto de si a colaboração do distinto escritor argentino, sr. Benjamin de Garay, como representante de alguns dos primeiros comediógrafos do seu país, que concederam à “Colmeia” o direito de prioridade de representação no Brasil, entre eles: José Antonio Saldias, José Leon Pagano, Pedro Benjamin Aquino, Arturo Cancela, diretor literário de “La Nacion”, Ricardo Hicken, etc., assim como o dramaturgo chileno Armando Mook, Eduardo Barrios, reitor da Universidade de Santiago, e os escritores uruguaios Victor Perez Petit e Miguel Escuder.[...].

Colmeia procurará sempre, na medida do possível, ser constituída de artistas brasileiros natos, para que, aos poucos se generalize a prosódia usada no país; mas obedecendo às regras do idioma pátrio, nas suas naturais modalidades glóticas da nacionalidade donde é originária.

Colmeia, tentará expandir a literatura dramática nacional incentivando os seus cultores, mas não se sujeitando, por princípio algum, a sugestões de qualquer espécie, que possam deturpar os seus intuítos de criar e alentar autores e intérpretes nacionais. »

[424] « [...] estudou o nosso ambiente e chegou à conclusão de que tem ele grande afinidade com o ambiente portenho. Grandes colônias estrangeiras, avultado número de brasileiros de origem italiana, espanhola, turca, alemã etc. Daí a necessidade de um gênero popular em que apareçam personagens dessas distintas raças. E vai então criar o gênero “sainete brasileiro”, em que todos esses elementos serão incluídos. »

[425] « A ação da nova comédia [...] é absolutamente paulista. Todos os tipos e todos os cenários são regionais. “Flores de sombra”, título da peça, é um símbolo elegante dos sentimentos sinceros e modestos que vivem com as tradições de nossa raça, no canto de cada lareira. Há nela não somente as flores de sombra, mas também as flores de sol, que são traduzidas pelos que vêm de fora do luxo do mundanismo e da dissipação, figuras de brilho falso – a senhora de um ministro, sua filha e um rapaz que volta de Paris – a entram no cenário da velha fazenda, com a violência de um tufão e indo de encontro a todas as tradições que se acamavam na saudade crepuscular daquele lar viúvo. »

[426] « Então é hábito falar mal da terra da gente?! Aqui tudo parece estrangeiro. O Dr. Gonzaga é só – Paris!!! Susana, Alberto, os filhos, todo o mundo só fala em Paris. Então o Brasil não vale nada, Mamede? Aqui só vejo uma pessoa que ama o Brasil, só uma. É o inglês. Tudo do Brasil para ele é muito estupenda. Gosto dele. »

[427] « Não sei explicar bem. Mas sinto que nós nos estamos desmanchando. Já não somos os mesmos, as mesmas criaturas que viemos do sertão. O Tancredo já não para em casa, e Rolinha está mudando. Eu não sei exprimir-me. Mas isto tudo parece um laço que se está desatando. Você não imagina o meu receio. Eu vivo com os olhos alerta [*sic*], vivo como um espeque segurando uma casa numa ventania. Eu tenho medo que a nossa casa desabe. »

[428] « A terra é uma só. O povo não é. O de lá das matas, o de lá dos campos, esse ama a terra. Vive junto dela, dali nunca saiu e não consente que dela lhe diminuam nada. Vá alguém no meu sertão dizer que o Brasil não presta. Leva um tiro na boca. [...] Qual foi a terra que já cresceu sem o amor dos filhos? Por que esse Paris tão falado é grande? Porque o francês sabe amar a França. »

[429] « O teatro brasileiro – suponho eu – deve ser o que reproduza o meio brasileiro. É tal meio susceptível dessa reprodução em cena? Não. Façam-no; tentem fazê-lo; o resultado será isto mesmo: ou a ausência da peça, ou uma peça que na certeza se anunciará como desenvolvendo-se “verbi-gratia”, na avenida Beira-Mar, mas que ao espectador avisado dará a sensação de ocorrer em qualquer cidade de província francesa, atormentada pela ambição de imitar Paris. Porque esta é que é a verdade: o que havia de característico no meio não desapareceu e ele dissolve-se no cosmopolitismo banal, que, por toda a parte, imita Paris – o Paris de convenções o Paris de rancores e de teatro, de vida fútil e cínica, em que o amor irregular se generaliza, sob a égide de barões de Belfort, paradoxais e tolerantes. O que há ainda de característico no meio nacional estará talvez no interior, onde não penetraram os automóveis, os jornais os chás das cinco e o tango argentino. »

[430] « Houve um tempo e não muito remoto, em que as primeiras figuras femininas dos elencos cariocas eram francesas, como Jane Kaylus, Delmary, Dilsol, Marion André, Rose Méryss e Rose Villiot; belgas como Christina Massart; russas como Blanche Grau; gregas como Anna Manarezi; espanholas como Pepa Ruiz e Pepita Anglada, Helena Cavalier, Maria Alonso, Maria Maza, Leonor Rivero e Meola; italianas como Aurelia Lopiccolo, Junia Olive, Aliverti, Concetta; e argentinas como Fantony e Blanche Barbe. O naipe masculino estrangeiro foi sempre menos número e tão pouco numeroso que só me recordo dos tenores Eugenio Oyanguren, espanhol, e Pollero, argentino. Os atores portugueses aqui radicados não eram considerados estrangeiros. »

[431] « Marthe Regnier é uma atriz como só pode criar Paris, uma tânagra feita de sexualidades cerebrais, uma criaturinha de sonho e de gozo, de inteligência e de instinto, um cérebro que se [metamorfoseasse] numa pequena estátua de Afrodite. Tem-se o desejo de admirá-la e de beijá-la, de entoar-lhe um hino e de metê-la no bolso, roubando avaramente aos olhos dos mortais o garbo daquele corpo, a petulância daquele olhar, aquela voz de inocente que sabe tudo.

A moda inventa para cada época um tipo de mulher. A Rachel, que é de moda citar agora, realizou o tipo parisiense na sua época. São sempre as atrizes, de resto, a realizá-los inteiramente, salvo mme. Sarah que foi sempre legendária. Marthe Regnier é a parisiense do momento, é o figurino da criaturinha especial e incomparável que se denomina a parisiense. Ora, a parisiense do momento é um pouco menina, ousada à americana, é um pouco girl dos Estados Unidos com um fundo nobre de inocência, mas ousando tudo, dizendo tudo. »

[432] « Ainda agora, acaba de estourar a nossa fúria patriótica, a propósito de um artigo publicado pela senhora Jane Hading, atriz, na revista *Je sais tout*. Escreveu ela que, em 1888, quando o sr. Coquelin esteve pela primeira vez no Rio, “um deputado negro, em cena aberta, no *Lírico*, pregou ao peito desse ator a insígnia da Ordem da Rosa...”

Foi um clamor! Cinco ou seis jornalistas, transcrevendo isso, começaram a dizer “nomes feios” à atriz, falando da sua falta de sintaxe, da sua beleza avariada, dos seus dentes postiços. Dir-se-ia que esse artigo da senhora Hading viera cortar todo o nosso futuro, desgraçando as nossas finanças, e atirando sobre a nação as duas calamidades conjugadas da bancarrota e da penhora.

Entretanto, o *Jornal do Comércio* acaba de provar que a história contada pela atriz, se não é absolutamente verdadeira, é quase verdadeira: “Não foi um deputado, mas sim um vereador da ilustríssima Câmara Municipal do Rio de Janeiro, quem, no palco do teatro *Lírico*, em 1888, fez entrega ao eminente ator francês do diploma daquele oficialato. E esse vereador foi o grande abolicionista José do Patrocínio”.

Ora, pois! que coisa há, nesse fato, que nos possa envergonhar? Patrocínio, se não era negro, era quase negro. E desse quase negro, do seu talento, da sua formidável e esplendorosa ação social, da sua fúlgida glória abolicionista, todo o Brasil se orgulha e orgulhará sempre. »

[433] « É esta uma das nossas manias: esconder o preto, disfarçar o preto, ter vergonha do preto, querer convencer a Europa da não existência do preto. Queremos tirar o preto das nossas fotografias, das nossas peças de teatro, dos nossos romances, da nossa história, da nossa raça e da nossa vida... »

[434] « [...] a modernidade compromete, no seu processo, toda a sociedade, ampliando o raio de expansão de todas as classes, revitalizando e removendo seus papéis sociais, enquanto que a modernização, pelo seu toque voluntário, se não voluntarista, chega à sociedade por meio de um grupo condutor, que, privilegiando-se, privilegia os setores dominantes. Na modernização não se segue o trilho da “lei natural”, mas se procura moldar, sobre o país, pela ideologia ou pela coação, uma certa política de mudança. »

Liste des tableaux

Tableau 1. Théâtres à Rio de Janeiro. Ouvertures par décennie (XIX ^e siècle).....	462
Tableau 2. Salles disponibles par ville.....	463
Tableau 3. Nombre de places dans les théâtres à Rio de Janeiro (1850-1899).....	464
Tableau 4. Nombre de places dans les théâtres à São Paulo (1850-1899).....	465
Tableau 5. Théâtres (1813-1930). Indicateurs de dispersion.	466
Tableau 6. Nombre de places dans les théâtres et cinémas à São Paulo (1900-1930).....	Erro!
Indicador não definido.	
Tableau 7. Nombre de places dans les théâtres et cinémas à Rio de Janeiro (1900-1930)	Erro! Indicador não definido.
Tableau 8. Théâtres et ciné-théâtres dans les <i>bairros</i> de Rio de Janeiro (1900-1930)	539
Tableau 9. Nombre de représentations de pièces de théâtre, Rio de Janeiro et São Paulo. .	570
Tableau 10. Représentations selon le genre de la pièce à Rio de Janeiro.	571
Tableau 11. Représentations selon le pays de première de la pièce à Rio de Janeiro (%) ..	573
Tableau 12. Représentations selon le pays de première de la pièce à São Paulo, 1920.	573
Tableau 13. Titres et représentations selon le pays de première de la pièce, Rio de Janeiro.	574
Tableau 14. Moyenne de représentations de chaque pièce selon le pays de première, Rio de Janeiro	575
Tableau 15. Pièces et représentations de pièces français selon le genre, Rio de Janeiro.....	576
Tableau 16. Représentations de pièces françaises par théâtres (RJ, 1920).....	599
Tableau 17. Représentations par théâtre selon le genre de la pièce (Rio de Janeiro, 1920 .	600
Tableau 18. Représentations par théâtre selon la nationalité de la pièce (Rio de Janeiro, 1920)	604
Tableau 19. Représentations par compagnie théâtrale selon les genres dramatiques.....	679
Tableau 20. Représentations selon la langue de la troupe (Rio de Janeiro)	711
Tableau 21. Nombre de représentations par mois, Rio de Janeiro.....	712

Tables des illustrations

Figure 1. <i>Commendador João Caetano dos Santos</i> [Illustration]. <i>Brazil-Theatro</i> , n° 3, 1905, p. 803.....	86
Figure 2. « Visconde de Araguaia » [Illustration], Garnier M.J., <i>Sonetos brasileiros</i> , Rio de Janeiro, F.Briguier & Cie. Editores, [189-?].....	96
Figure 3. Portrait de l'écrivain brésilien Martins Pena (1815-1848) [Photographie].....	136
Figure 4. « L'histoire du Théâtre de São José » [Illustration], <i>Cabrião</i> , 13/10/1867	227
Figure 5. « Le Théâtre national » [Illustration], <i>O Malho</i> , ano XI, n° 528, 26/10/1912.....	249
Figure 6. « Le spectateur... absent » [Illustration], <i>O Paiz</i> , 14/06/1916.....	253
Figure 7. Fenianos - Carnaval 1919 [Photographie], <i>Fon-Fon</i> , ano XIII, n° 10, 08/03/1919.	254
Figure 8. « Causerie » [Illustration], <i>Fon-Fon</i> , ano VII, n° 46, 15/11/1913.....	255
Figure 9. « Le Théâtre national » [Illustration], <i>Fon-Fon</i> , ano XIV, n° 30, 24/07/1920.....	262
Figure 10. Couverture [Illustration], <i>Almanaque d'o Theatro</i> , 1907.....	298
Figure 11. « Attente anxieuse » [Illustration], <i>Fon-Fon</i> , ano VII, n° 43, 25/10/1913.....	392
Figure 12. « Théâtre national » [Illustration], <i>Tagarela</i> , ano II, n° 49, 29/01/1903.....	396
Figure 13. Teatro Municipal [Reproduction photomécanique], Rio de Janeiro, Papelaria e Typographia Botelho, ca. 1912.....	401
Figure 14. Vue de la ville de São Paulo [Photographie], entre 1921 et 1930.....	403
Figure 15. « Théâtre municipal » [Illustration], <i>O Malho</i> , 11/09/1903.....	404
Figure 16. Thomas Ender, Vue du Real Theatro de São João [Peinture], 1817.....	448
Figure 17. « Vue extérieure du Real Théâtre de S. Carlos en 1893 » [Illustration], <i>O Ocidente</i> , n° 783, 30/09/1900, p. 216.....	448
Figure 18. Friedrich Pustkow, « Theatro S. Pedro de Alcântara” [Lithographie], <i>Vistas do Rio de Janeiro: collecção Pustkow</i> , Rio de Janeiro, G. Leuzinger, [1850].....	449
Figure 19. Marc Ferrez, Teatro São Pedro [Photographie], ca. 1870.....	451
Figure 20. Salle du théâtre São Pedro [Photographie], <i>Fon-Fon</i> , ano 2, n° 12, 27/06/1908.	452
Figure 21. Augusto Malta, Praça Tiradentes [Photographie], ca. 1920.....	454
Figure 22. Militão Augusto de Azevedo. Théâtre São José [Photographie], 1862.....	456
Figure 23. Théâtre São José [Photographie], 1876.....	458

Figure 24. Vue sur la vallée de l’Anhangabau avec le Politeama au centre [Photographique], 28/01/1900	475
Figure 25. Guilherme Gaensly, São Paulo, Théâtre São José II [Carte postale], ca. 1910..	495
Figure 26. Augusto Malta, Teatro Apolo [Photographie], 1920.....	503
Figure 27. N. Viggiani, Theatro Phenix [Photographie], 1923.....	522
Figure 28. « Le Nouveau théâtre de Rio de Janeiro » [Photographie], <i>Revista da Semana</i> , 12/06/1926	524
Figure 29. Localisation des établissements de divertissements à Rio de Janeiro (région centrale), (1900-1930).....	537
Figure 30. Localisation des établissements de divertissements à São Paulo (région centrale), (1900-1930).....	540
Figure 31. Concert de Leonidas Autuori, 06/12/1919.	647
Figure 32. Grande Companhia Dramática Francesa Mr. Felix Huguenet, 17/10/1915.	648
Figure 33. Couverture des programmes de la saison de la Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi (1913).....	649
Figure 34. Couverture des programmes de la saison de la Grande Companhia Lírica Italiana (1918).....	650
Figure 35. Companhia Dramática Italiana Ermete Zacconi (22/06/1913).....	650
Figure 36. Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires (11/10/1917)	651
Figure 37. Couverture des programmes de la saison d'Isadora Duncan (1916).....	651
Figure 38. Couverture des programmes de la saison de la Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1920	652
Figure 39. Couverture des programmes de la saison de la Grande Companhia Lírica Italiana (1914).....	652
Figure 40. Grande Companhia Lírica Italiana (20/10/1919)	653
Figure 41. Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (19/10/1922).....	656
Figure 42. Grande Companhia Lírica Italiana do Teatro Colón de Buenos Aires (11/10/1917)	658
Figure 43. Grande Companhia Lírica Italiana do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (15/10/1919).....	660
Figure 44. « Théâtre National » [Illustration], <i>Careta</i> , ano XX, n° 967, 01/01/1927.....	716
Figure 45. Almeida Júnior, <i>Caipira picando fumo</i> [Peinture à l'huile], 1893.	758

Figure 46. Pedro Américo, <i>Independência ou Morte</i> [Peinture à l'huile], 1888.....	760
Figure 47. Almeida Júnior, <i>O Violeiro</i> [Peinture à l'huile], 1899.....	762

Table des matières

VOLUME I

Remerciements	11
Liste des abréviations	13
Avant-propos	15
Introduction	17
Théâtre et modernité : l'éternelle décadence ?	32

PREMIERE PARTIE. La naissance et le développement du discours sur la « décadence du théâtre national »..... 51

Chapître 1. La formation d'une société du spectacle... et le début de la « décadence du théâtre national »	53
A. Théâtre, littérature et nation : du nativisme néoclassique aux premières revendications nationalistes	56
B. Le romantisme et la naissance de la dramaturgie nationale.....	96
C. Martins Pena : un sujet marginal ?.....	136

Chapitre 2. La deuxième moitié du XIX^e siècle : diversification de la société du spectacle et multiplication des lamentations	165
A. Ascension de João Caetano et séparation des compagnies lyrique et dramatique. .	168
B. La place de la musique dans la formation du spectacle brésilien.	179
C. Le Brésil connaît le boulevard : le « réalisme » théâtral.....	199
D. Le lent et difficile réveil du théâtre à São Paulo.....	223
E. Le théâtre de divertissement de la fin du siècle et la désolation des hommes de lettres.	246

Chapitre 3. Optimisme et désenchantement : le théâtre brésilien fin-de-siècle	295
A. La bohème littéraire à Rio de Janeiro.	299
B. Artur Azevedo : entre le théâtre et le monde des lettres.	333
C. Un monument pour une ville « civilisée » : les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo.	391

La « décadence du théâtre national », c'est quoi ? (Conclusion de la première partie)	425
--	------------

VOLUME II

SECONDE PARTIE. Le spectacle dans la modernité urbaine : une crise au début du XX^e siècle ?..... 439

Chapitre 4 – Les lieux du spectacle : édifices théâtraux, spectacles concurrents et dispute pour les espaces. 441

- A. L'évolution du parc théâtral au XIX^e siècle 446
- B. Les salles du XIX^e siècle : caractéristiques et usages. 468
- C. Le début du XX^e siècle : le théâtre et la multiplication des divertissements urbains. 519

Chapitre 5 – Les transformations du théâtre brésilien dans les années 1910 et 1920. 563

- A. Le théâtre brésilien au début du XX^e siècle : un panorama quantitatif. 569
- B. Les pièces à l'affiche : origine, auteurs et genres. 572
- C. Les émotions fortes : aventures, larmes et sang, du mélodrame au grand-guignol. 577
- D. Le statut social du théâtre en question. 611
- E. Séparation des genres et des publics 662

Chapitre 6 – Le Brésil et le monde..... 691

- A. Les tournées internationales 692
- B. La régénération du théâtre national grâce au théâtre argentin ? 724
- C. À la recherche du national 751

Le Théâtre brésilien : de la crise à la modernité (conclusion de la seconde partie) .. 779

Conclusion générale..... 781

VOLUME III

Sources et bibliographie..... 797

1. Sources..... 797

- Sources imprimées ou en ligne 797
- Sources manuscrits 812
- Images..... 815

2. Bases de données 816

3. Bibliographie..... 816

3.1. Metodologie et cadre théorique	816
3.2. Histoire générale.....	820
3.3. Littérature et médias	822
3.4. Histoire du Brésil.....	829
3.5. Histoire du théâtre	840
3.6. Histoire de la musique	858
3.7. Divertissements urbains.....	862
3.8. Biographies et études biographiques	865
APPENDICES	869
Appendice méthodologique 1 – Théâtres.....	871
1. Liste des théâtres	871
2. Période de fonctionnement.	872
3. Problèmes de classifications : cinémas, théâtres et ciné-théâtres.	873
4. Nombre de places.	875
Appendice méthodologique 2 – Pièces	879
1. Reconstruction du calendrier des représentations.	879
2. Auteurs et traducteurs	880
3. Nationalité et date de première des pièces.....	881
ANNEXES	883
Annexe 1 – Résumé des pièces citées.....	885
Alencar, José de.....	885
Dias Guimarães, José Maria	886
Burgain, Luís Antônio	886
Gonçalves de Magalhães, Domingos José.....	887
Martins Pena, Luís Carlos	889
Annexe 2 – Lois et décrets (Gouvernement central)	893
1. Requerimento apresentado por Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotônio Gomes de Carvalho para a constituição de uma sociedade para a subsistência dos teatros públicos da corte, apresentando os estatutos e fixando os preços dos bilhetes a praticar (30 Maio 1771)	893
2. Decreto de 28 de maio de 1810	903
4. Decisão nº 48 de 22 de maio de 1822	905
5. Decreto de 26 de dezembro de 1822	906
6. Decreto de 26 de agosto de 1824.....	906
7. Decreto do 1º de setembro de 1828.....	907
8. Decreto de 28 de agosto de 1829.....	908
9. Decreto nº 153, de 29 de novembro de 1837	909
10. Decreto nº 154, de 30 de novembro de 1837	909
11. Decreto nº 46, de 20 de setembro de 1838	910
12. Decreto nº 238, de 27 de novembro de 1841	911
13. Decreto nº 245, de 30 de novembro de 1841	912

14. Decreto n° 398, de 4 de setembro de 1846	912
15. Decreto n° 496, de 21 de janeiro de 1847	913
16. Decreto n° 474, de 15 de setembro de 1847	917
20. Decreto n° 970, de 24 de abril de 1852	918
21. Decreto n° 1.047, de 29 de setembro de 1852	919
22. Decreto n° 696, de 20 de agosto de 1853	920
23. Decreto n° 1.307, de 30 de dezembro de 1853	920
24. Decreto n.º 1.667 de 6 de novembro de 1855	923
25. Decreto n° 979, de 15 de setembro de 1858	926
26. Decreto n° 2.294, de 27 de outubro de 1858	927
27. Decreto n° 2.593, de 12 de maio de 1860.....	934
28. Decreto n° 2.611, de 11 de julho de 1860	935
30. Decreto n° 4.666, de 4 de janeiro de 1871.....	937
31. Decreto n° 143, de 12 de janeiro de 1890.....	940
Annexe 3 – Lois et décrets (Rio de Janeiro)	959
1. Decreto n° 92, de 16 de junho de 1894	959
2. Decreto n.º 139, de 10 de maio de 1895.....	960
3. Decreto n.º 200, de 31 de outubro de 1895	962
4. Decreto n.º 257, de 6 de maio de 1896.....	963
5. Decreto n.º 47, de 17 de dezembro de 1896.....	964
6. Decreto n.º 71, de 5 de janeiro de 1898.....	969
7. Decreto n.º 537, de 28 de abril de 1898	974
8. Decreto n. 446, de 27 de junho de 1903	976
9. Decreto n.º 1023, de 18 de Maio de 1905	981
Annexe 4 – Lois et décrets (São Paulo)	983
1. Lei n° 19, de 27 de fevereiro de 1836	983
2. Lei n° 4, de 4 de fevereiro de 1837.....	984
3. Lei n° 9, de 18 de setembro de 1848	985
4. Lei n° 14, de 9 de abril de 1855.....	985
5. Lei n° 92, de 19 de abril de 1870.....	988
6. Lei n.º 159, de maio de 1895.....	989
7. Lei n.º 200, de 20 de fevereiro de 1896.....	990
8. Lei n.º 252, de 2 de julho de 1896.....	992
9. Lei n.º 336, de 24 de janeiro de 1898.....	995
10. Lei n.º 538, de 08 de outubro de 1901	996
11. Lei n.º 627, de 7 de fevereiro de 1903.....	997
12. Lei n.º 643, de 24 de abril de 1903.....	997
Annexe 5 – Contrat de João Caetano avec la commission de direction du théâtre São Pedro de Alcântara (1850)	999
Annexe 6 – Programme de l’Académie d’opéra national	1003
Annexe 7 – Condições aprovadas pela Assembleia Legislativa Provincial, para a construção do novo teatro.....	1007

Annexe 8 – Plan de São Paulo [Détail] (1877)	1009
Annexe 9 – Contrat de Antônio Bernardo Quartim avec la province de São Paulo pour l'édification d'un théâtre (1858)	1011
Annexe 10 – Acte de fondation du théâtre São José (1858)	1013
Annexe 11 – Contrat d'Antônio da Silva Prado avec la province de São Paulo.....	1017
Annexe 12 – Débat sur le théâtre national (São Paulo, 1872)	1019
Annexe 13 – Membres fondateurs de l'Académie brésilienne de lettres selon tendance politique	1039
Annexe 14 – Inauguration du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro (discours d'Olavo Bilac)	1041
Annexe 15 – Théâtres, Rio de Janeiro	1049
Annexe 15.1 – Théâtres, Rio de Janeiro (XIX ^e siècle).....	1049
Annexe 15.2 – Théâtres, Rio de Janeiro (1900-1930).....	1051
Annexe 15.3 – Ciné-théâtres, Rio de Janeiro	1052
Annexe 16 – Théâtres, São Paulo (XIX^e siècle)	1055
Annexe 16.1 – Théâtres, São Paulo (XIX ^e siècle).....	1055
Annexe 16.2 – Théâtre, São Paulo (XX ^e siècle).....	1056
Annexe 16.3 – Ciné-théâtres, São Paulo	1057
Annexe 17 – Théâtres, cinémas et ciné-théâtres	1061
Annexe 17.1 – Théâtres, cinémas et ciné-théâtres à Rio de Janeiro.....	1061
Annexe 17.2 – Théâtres, cinémas et ciné-théâtres à São Paulo.....	1061
Annexe 18 – Pièces jouées dans les théâtres de Rio de Janeiro et São Paulo (1890, 1900, 1910 et 1920)	1063
Annexe 18.1 – Rio de Janeiro.....	1063
Annexe 18.2 – São Paulo.....	1063
Annexe 19 – Les plus grands succès par année	1067
Annexe 20 – Les auteurs les plus joués (représentations et pièces à l'affiche)	1071
Annexe 21 – Représentations selon le genre de la pièce par théâtre à São Paulo (1920)	1073
Annexe 22 - Auteurs et pièces	1075

Annexe 22.1 – Auteurs, données biographiques et statistiques.....	1075
Annexe 22.2 – Liste d’auteurs et pièces	1075
Annexe 23 – Originaux des citations.....	1077
Liste des tableaux	1141
Tables des illustrations.....	1143
Table des matières	1147