

RAZÓN E DRAMA:**que la literatura les dé los que ellos quieren, y la buscarán**

*en América la conducta del autor es el comentario de
la obra, es su prefacio y bibliografía*

J B Alberdi

2.1**Os primeiros românticos: La Generación Literaria de 1837**

A chamada *Geração de 1837* pode ser definida como um encontro de afinidades entre alguns jovens escritores que testemunharam o cenário político e cultural de Buenos Aires na década de 1830¹. Os supracitados nomes que deram vida a este movimento eram, em sua maioria, oriundos da elite letrada do antigo vice-reinado do Prata, fato que lhes possibilitou o financiamento dos estudos e das viagens que realizaram à época. Esses jovens acreditavam que faziam parte de uma segunda etapa da Revolução iniciada em 1810, na qual as armas de fogo deram lugar às penas e revistas: o local de combate não residia mais nos campos de batalha e, sim, nas páginas impressas.

A revista *La Moda* foi a primeira dessas iniciativas. Consistia em um pequeno folheto composto apenas por “*una cuartilla de papel de oficio*” e que circulou por alguns meses em um total de 24 volumes e pretendia publicar “*nociones claras y breves, sin metafísica, al alcance de todos, sobre literatura*”

¹ Algumas das principais referências sobre a *Geração de 1837* residem nos trabalhos de: KATRA, William H. *La Generación de 1837*. Buenos Aires: Emecé editores, 2000; MYERS, Jorge. *La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas*. op. cit.; PALTÍ, Elías José. *El momento romántico: nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Eudeba, 2009e também: DONGHI, Tulio Halperin. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

*moderna (...) y muchas otras cosas que la inteligencia fácil cubre de prestigio”*².

Nela Alberdi escreveu inúmeros artigos com temas variados, como literatura, costumes e pequenos contos³.

O *Salon Literario* na propriedade de Marcos Sastre se configurou como espaço para debates políticos, literários e para apresentação de projetos que buscavam reafirmar os ideais de *Mayo*; além disso, ele representou a consolidação do movimento romântico iniciado anos antes. Surgiu no bojo de uma sociedade fragmentada em projetos e opiniões dissonantes, em meio às disputas entre *unitarios* e *feredalistas*, assim como sob o aparato repressor do governo rosista: a *Mazorca*, órgão repressor vinculado ao governo de Rosas que tinha como função manter vigente a censura à imprensa e o silêncio de ocasionais opositores.

A esse propósito, Alberdi escreveu um artigo, "*La generación presente a la faz de la generación pasada*", ao participar do periódico "*El Iniciador*", no começo dos anos 1840⁴. São relatadas, sob a forma de uma historieta, as palavras de um "velho" perante os jovens herdeiros de Maio; para o autor, a moral da história consiste em afirmar que a *Nueva Generación* só pôde existir mediante a atividade política e intelectual dos homens que, vinte e sete anos antes, participaram das lutas pela independência:

*Aquí tienen ustedes la joven generación, la gran generación, la esperanza, el porvenir de la patria, como ella misma se dice modestamente. Aquí tienen ustedes los hombres que ya no hacen caso, que tienen en menos, que han echado en olvido a los gigantes de Mayo. Ven laureles sobre sus cabezas, y como esos niños soberbios, hijos de los ricos, se infatúan y desprecian a los mismos que los han conquistado y adornado con ellos sus cabezas ineptas. A la edad en que sus padres habían levantado una cruzada inmortal, no cuentan todavía con un solo progreso público que les sea propio, no han hecho nada todavía: si los conocen en el mundo es porque son hijos de los grandes de Mayo: su gloria es un reflejo de la gloria de sus padres.*⁵

² As informações sobre a revista *La Moda* encontram-se em uma nota do editor do primeiro volume das Obras Completas de Alberdi, pp 271- 273.

³ A mescla entre escritos literários e políticos era quase um lugar comum entre os homens daquele tempo, até mesmo Sarmiento, que nunca chegou a publicar poesias, chegou a escrever alguns versos e os enviou a Alberdi, em 1838, em virtude de não se conhecer a resposta a tal demanda, Pedro Henríquez Ureña afirma que provavelmente não houve uma boa recepção. Ao silêncio de Alberdi soma-se a querela entre os dois autores, explicitada através das *Cartas Quillotmas*. Ver: UREÑA, Pedro Henríquez., Pedro Henríquez. *História Cultural y Literária de la América Hispânica*. Madrid: Editorial Verbum, 2008, p.163.

⁴ De acordo com Alberto Z. Felde, este foi o primeiro periódico a levantar o estandarte do Romantismo. Ver: FELDE, Alberto Zum. *Proceso intelectual del Uruguay y critica de su literatura*. Montevideu: Editorial Claridad, 1941, p. 86.

⁵ ALBERDI, Juan Bautista. *Discurso pronunciado el día de la apertura del Salón Literario*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 269.

Os autores deste movimento cuidavam para apresentar propostas para a nação que estava a se consolidar, indicando que o melhor caminho para tal residiria na “emancipação mental da Argentina”. Para esses intelectuais uma nação só poderia ser livre se seu povo assim o fosse. Essa ‘emancipação mental’ aparece em Alberdi e em Esteban Echeverría, como, por exemplo, nas “*Palabras Simbólicas*” publicadas à época do *Salon*, número “11: *Emancipación del espíritu americano*”⁶. Entretanto, somente através da alteridade adquirida com a experiência no exílio (década de 1840 – 50), a *Geração* pôde compartilhar um sentimento de cunho nacionalista, a partir do momento em eles eram representantes da “nação argentina”, em oposição ou simples diferenciação quanto aos chilenos e uruguaios que os cercavam em território estrangeiro⁷.

Outro ponto importante foi a relação estabelecida entre o movimento romântico daqueles jovens e uma concepção revolucionária que pretendia consolidar a “nação” e conduzi-la ao progresso eminente da humanidade. A “nacionalidade” não era tida então como algo dado, um fato hermético, pelo contrário, os jovens românticos sabiam que ela era parte de um processo de construção política e cultural, sempre em movimento, como uma revolução permanente, tornando o tema deveras complexo.

Em análise acerca da disputa de tais projetos de nação, Tulio Halperin Donghi distingue as principais correntes no período do governo de Rosas (posterior ao nascimento da *Geração*), dentre elas estão a “alternativa reacionária” de Félix Frías⁸ e a “alternativa revolucionária” de Echeverría, ambas prematuramente fracassadas. Vale lembrar que os acontecimentos políticos de 1848 no Velho Mundo engrossaram esses debates e assim, “*la conmemoración de la revolución desemboca así en la defensa de la educación popular como instrumento de paz social en el marco de una sociedad desigual*”. Além disso, o autor rotula o projeto de Alberdi como “autoritarismo progressivo”, fazendo referência ao *Bases y Puntos de Partida*: “*a saber, el de descubrir en la solución momentáneamente dominante el definitivo punto de llegada de la historia*

⁶ ECHEVERRÍA, Estebán. *El Dogma Socialista*. Buenos Aires: El Aleph, 1999, p. 9.

⁷ Myers, Jorge. *La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas*. op. cit. p. 411.

⁸ Félix Frías (1816 – 1881) foi um intelectual, tal qual Echeverría (1805 – 1851), também vinculado à *Geração de 1837*, cuja formação ideológica se dá em Paris, com base em Voltaire e Rousseau.

universal”⁹. Há, pois, a mescla entre um rigor político e um ativismo econômico no Alberdi de 1852, que busca a fórmula para a consolidação e crescimento simultâneos da nação.

Pode-se inferir que o Romantismo tenha desembarcado na região do Rio da Prata em 1825, com Esteban Echeverría, que então trazia em sua bagagem as novidades políticas e literárias da Europa e, em especial, de Paris. O movimento foi acolhido pelos intelectuais da *Geração de 1837* tal qual fórmula ideal para aquele momento de constituição de valores nacionais por diversas razões, como foi fortemente ressaltado por Alberdi em seu prólogo ao *Certámen Poético*. As ideias românticas que chegaram a Buenos Aires sofreram releituras e foram de certa forma, adaptadas àquela realidade, ganhando contornos bastante peculiares, especialmente quanto às projeções para a unidade nacional.

Um dos aspectos mais atraentes daquele Romantismo era a liberdade em relação aos cânones, no sentido de permitir a eclosão de estilos realmente novos, ou mesmo uma língua e gramática novas. Para Alberdi essas possibilidades foram tentadoras. Havia, pois, o pressuposto (de acordo com a corrente francesa do romantismo) de que não havia necessidade de seguir regras precisas, além da conformação linguística. No começo da década de 30, aqueles jovens já estavam familiarizados com autores consagrados e os aspectos ideológicos e românticos que saltavam de suas obras, como Victor Hugo, Schlegel, Sir Walter Scott, Lord Byron, entre outros¹⁰. Tornou-se comum, por exemplo, a convocação de concursos literários, bem como a organização de antologias poéticas que expressassem a conformação “nacional” que aqueles intelectuais pretendiam criar, exemplo disso é a antologia *América Poética* (1846), organizada por Juan Maria Gutiérrez.

Em análise acerca dessa *Geração*, Jorge Myers destaca a autenticidade intelectual desse grupo, diretamente ligada às reformas educacionais advindas dos

⁹ DONGHI, Tulio Halperin. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 57 - 59

¹⁰ Deve-se pontuar que a filiação ao termo “romantismo” logo sofreu alteração, sendo preterida pelo vocábulo “socialista”, por parte dos membros da *Geração* que se exilaram a partir da década de 1840 (Myers, Jorge. op. cit. p. 398). Entretanto, apesar da complexidade e falta de homogeneidade do grupo, é consensual trata-los por “geração romântica de 37”, conforme pode ser visto nos autores supracitados como referência para este tema. Um rico apanhado da presença desse movimento em águas platinas encontra-se em: BATTICUORE, G.; GALLO, K.; MYERS, J. *Resonancias Románticas. Ensayos sobre Historia de la Cultura Argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

governos pós-independência. Uma das primeiras constatações feitas por esses jovens, entre viagens e intercâmbios culturais, foi a de que na Argentina não havia uma tradição cultural e intelectual como no México ou Peru: “*en gran medida, la generación romántica se gestó en el seno de las instituciones educativas rivadavianas*”¹¹. Isto quer dizer que o aparato do Estado ou da Igreja, como reguladores do cenário cultural e literário, não era tão forte como em outras localidades americanas e também, o incentivo cultural advindo das reformas educacionais contribuiu para o surgimento da *Geração*.

Segundo Myers, além da ausência de tal tradição, numa sociedade na qual a Igreja não tinha influência decisiva, aqueles jovens encontraram um campo livre de oposições ideológicas, o que permitiu a institucionalização do movimento romântico. O que não significa que eles tenham sido prontamente aceitos pela geração anterior – neoclassicistas com um toque de republicanismo ilustrado – que também utilizava a imprensa para evitar a legitimação do novo movimento. A criação, rompimento ou manutenção de uma “tradição cultural” é algo delicado, pois, envolve o lugar de fala de quem relata a história: para o “grupo atual” (*Geração de 37*), há uma quebra de paradigma, ou simplesmente inauguração de algo inédito, já para o “grupo deposto” (neoclassicistas), o “atual” geralmente simboliza subversão e desrespeito¹².

No tocante à projeção de discursos nacionais, Alberdi ilustra seu raciocínio tanto no *Discurso pronunciado el dia de la apertura del Salon Literario*, quanto no *Fragmento Preliminar al estudio del derecho*, comparando a “emancipação mental”, no sentido de incorporar e alimentar uma “consciência nacional” com um ideal de civilização. Já em Sarmiento, por exemplo, esta ideia aparece em *Facundo*, texto no qual, de acordo com o historicismo peculiar do século XIX, a história da Argentina rumava ao progresso e à civilização, sempre contrastando com o fator da barbárie¹³.

¹¹ Myers, Jorge. *Op. Cit*, pp, 386 – 388.

¹² Com essas afirmações quero tão somente relativizar a existência e importância de uma tradição ou “geração” anterior aos jovens de 1837. Ver: Myers, Jorge. *Op. Cit*, pp 392 – 393.

¹³ Não pretendo reduzir o argumento dos autores em relação ao binômio “civilização e barbárie”, apenas quis pontuá-lo. Uma importante contribuição para essa questão encontra-se em: MÄDER, Maria Elisa Noronha de Sá. *Civilização e Barbárie: a representação da nação nos textos de Sarmiento e do Visconde do Uruguai*. 2006. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

Ainda que os estudos de Coriolano Alberini tenham sido revisados por historiadores da atualidade¹⁴, cabe trazer uma observação interessante no tocante a existência concomitante de ideais ilustrados e românticos na *Geração de 1837*. Para o autor, o historicismo de Alberdi possui traços iluministas, porém, segundo sua fórmula seria um: “*iluminismo en los fines (ideales de Mayo), historicismo en los medios (federalismo relativo). Lo universal se realiza por lo particular*”¹⁵. Pois, se por um lado o historicismo postulava que o progresso de uma sociedade ocorreria inexoravelmente, agindo de acordo com o espírito do tempo, independente da vontade dos homens, por outro Alberdi e seus companheiros pregavam que o Estado deveria agir de modo a proporcionar o progresso econômico, político e cultural. Eis a mescla entre preceitos iluministas e românticos que envolveu principalmente os primeiros escritos daqueles jovens, fruto do arcabouço teórico adquirido pela *Geração* em virtude do programa e das amentas do *Colégio de Ciencias Morales* – argumento utilizado tanto por Coriolano quanto por Myers¹⁶.

A política rosista se inseria no contexto da busca do amálgama ideal para consolidar a “nação”, tal qual projetavam aqueles intelectuais portenhos – românticos. De início, Rosas foi tido como uma possibilidade para guiar o país em seu caminho apropriado no curso da História, rumo ao progresso. Porém, rapidamente a *Geração* se desiluiu quanto a esta alternativa, tendo em vista o modo como Rosas implementou seu governo, de maneira autoritária e centralizadora, o que obrigou a maioria daqueles jovens a deixar o país, uma vez que começaram a expor opiniões contrárias ao regime.

Anos mais tarde, ao escrever *Facundo*, Sarmiento consideraria a gestão de Rosas como um desvio na história argentina. O próprio Alberdi iniciou uma militância contra o governador de Buenos Aires, como é perceptível com a análise

¹⁴ Por exemplo, Myers, Jorge. op. cit. e Elias, op. cit.

¹⁵ ALBERINI, Coriolano. *La metafísica de Alberdi*. Archivos de la Universidad de Buenos Aires, Año IX, Tomo IX, Junio-Setiembre, 1934, p. 7.

¹⁶ No tocante ao debate acerca de aspectos iluministas presentes no texto alberdiano, um interessante trabalho encontra-se em DAFLON, Cláudio Luís Quaresma. *O conceito de civilização em Domingo Faustino Sarmiento e Juan Bautista Alberdi: a utopia de civilizar e ordenar*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, 2011.

das peças teatrais aqui trabalhadas. Rosas não aceitou ser reeleito, em 1832, sem que novamente lhe fossem concedidas as faculdades extraordinárias para governar e só retorna ao poder, em 1835 quando, após sucessivos fracassos e renúncias por parte de outros governadores, realiza um plebiscito no qual é aprovado o título de plenipotenciário, como outrora.

Alberdi ficou conhecido como membro da *Geração de 1837* e também por sua contribuição ao texto da Constituição da Argentina de 1853. Analisar a trajetória de sua vida torna possível compreender que sua experiência como permanente exilado é um dado importante na reconstrução da linguagem política utilizada nos debates que travou com nomes como Sarmiento e Florencio Varela.

2.2

O personagem em questão

Anos antes de morrer, Jorge Luís Borges escreveu o texto de uma biografia sua que, segundo ele, aparecerá na cidade de Santiago do Chile, em 2074, na fictícia *Enciclopedia Sudamericana*. Mesmo sendo, de acordo com o próprio autor, “*a riesgo de cometer un anacronismo, delito no previsto por el código penal, pero condenado por el cálculo de probabilidades y por el uso*”¹⁷, a prática da autobiografia é recorrente em escritores de diversas épocas, e em geral não acompanha a preocupação de Borges em relação à verossimilhança ou coesão entre o tempo narrado e o momento no qual ele foi descrito.

Por exemplo, uma característica presente em diversos intelectuais sul-americanos contemporâneos e conterrâneos de Juan Bautista Alberdi é uma constante evocação – em obras destinadas a narrar sua trajetória pessoal – da história nacional como que atrelada à suas histórias pessoais. Isto faz parecer que o autor daquela narrativa também é o narrador, testemunha ocular e personagem determinante nas ações que desencadearam os grandes feitos do passado de seu

¹⁷ BORGES, Jorge Luís. Mi Futuro Obituário Enciclopédico. Epílogo, *Obras Completas*, Emecé Editores.

país. A ligação entre sua história de vida e os acontecimentos políticos na Argentina pós-revolução é muito forte nos textos de Alberdi, deixando-os com um tom autobiográfico, mesmo aqueles dedicados a temas específicos, como no caso de *Del Gobierno en Sud-América*. Assim, o texto autobiográfico “*condensa el deseo de hacer una historia nacional, integrando en el presente de la escritura lo mejor del pasado, con las esperanzas de un futuro feliz*”¹⁸. Muitas vezes, tem o teor de um esclarecimento, de uma justificativa para determinadas atitudes, servindo também, por parte do autor, como um meio de reafirmar algumas posturas e crenças em detrimento de outras.

Além de textos de cunho político com diversas passagens e comentários que envolvem sua vida pessoal, Alberdi possui duas autobiografias, *Mi vida privada* e *Palabras de un ausente*, textos que “*ejemplifican de manera puntual la necesidad de representar las esferas privada y pública de modo simultáneo*”¹⁹. Dessa forma, é válido destacar que seus escritos autobiográficos são utilizados ao longo deste trabalho como possíveis chaves de leitura e interpretação dos textos da juventude, e não como vaticínios ou respostas equacionadas e prontas para resolver qualquer dúvida acerca de suas obras.

Em suas obras da maturidade a constante vinculação entre a trajetória de sua vida pessoal e os acontecimentos políticos de seu país é perceptível, por exemplo, na alegoria que ostentava de filho pródigo da Revolução de 1810, como pode ser observado em uma de suas autobiografias: “*Consagrado desde niño a la causa de la revolucion de Mayo, (...) y designado por sus colegas desde su más joven edad para estudiar su formula*”²⁰. Alberdi nasceu em 1810, no bojo dos ânimos mais exaltados da província de Tucumán, que entre 1812 e 1820 fora a “*principal plaza fuerte de los ejércitos patriotas en el norte y cuna de la independencia*”²¹.

¹⁸ PÉRSICO, Adriana Rodríguez. *Un Huracán Llamado Progreso: Utopía y Autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. op. cit.. s/p.

¹⁹ Idem. Ibid.

²⁰ ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XV, p. 244. Há uma parte de sua autobiografia escrita em terceira pessoa, sob tom bastante defensivo, principalmente em relação aos escritos sobre Buenos Aires. Alberdi faz questão de sinalizar que não era inimigo da província, apenas velava pelos ideais da Revolução de 1810. Tais textos sobre “sua vida privada” datam do período em que morava em Paris, nas décadas de 1860-70. Ver: BILBAO, O’CONNEL, 1886b: VII - LX

²¹ LUNA, Félix. *Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Planeta, 2004, p. 9

O ambiente intelectual que circulava em sua casa, as grandes personagens com as quais travou conhecimento em decorrência da participação que sua família teve na Revolução, podem ser considerados elementos decisivos na formação cultural e intelectual de Alberdi. Seu pai era um negociante espanhol que abraçou a causa revolucionária e organizava em sua casa reuniões com leituras dos textos de Rousseau, como o *Contrato Social*, bem como apontamentos sobre governo republicano e organização do Estado. Nas palavras do filho: “*la revolucion fué para él una desmembracion de la familia española*”. D. Salvador Alberdi matinha relações estreitas com Belgrano, tendo inclusive enviado tropas a seu exército; recebeu mais tarde, do Congresso que declarou a independência das Províncias Unidas do Rio da Prata, uma carta de “*ciudadano del nuevo Estado*”.

Tendo por berço uma família bastante ativa e influente politicamente, foi enviado a Buenos Aires, aos 15 anos, para estudar no *Colégio de Ciencias Morales*, na época vinculado a Universidade de Buenos Aires. Pouco tempo depois, em virtude da rigorosa disciplina escolar, decidiu abandonar a escola para trabalhar no comércio. Quando quis retomar os estudos, foi por intermédio de um parente, amigo de um deputado federal, Alejandro Herendia, que conseguiu retomar os estudos e ingressar no curso de direito da Universidade²².

“*Feliz experiencia*” é uma expressão que bem poderia qualificar os tempos de estudante do jovem Alberdi, mas, além disso, este é um termo usado para designar o momento de experimentação republicana pela qual Buenos Aires passava então, quando “*ocupo un lugar central debido al desarrollo de un importante plan de reformas, tendientes a modernizar la estructura político-administrativa heredada de la colonia*”²³. Era a reminiscência do período rivadaviano, que incluía a “*ficción orientadora*” de transformar a capital da república em uma sucursal da Europa, para o que houve forte investimento em escolas, universidades, imprensa e teatro²⁴.

Em seus primeiros anos junto aos portenhos deteve-se no estudo da música e literatura, e então, começa a carreira como escritor através de um ensaio com

²² ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XV, p. 261 – 276.

²³ GOLDMAN, Noemí (org). Crisis imperial, Revolución y guerra (1806 – 1820). IN: *Idem, Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, p.18.

²⁴ SHUMWAY, Nicolás. *La invención argentina*. História de una idea. Buenos Aires: Emece, 1993, p. 106.

este tema. Desse período surgem amizades substanciais, contatos e afetos que Alberdi carregaria por toda vida, em sua “*provincia nómada*”. Quando do início dos estudos na Universidade de Buenos Aires, o autor afirma: “*los amigos que allí contraje fueron Miguel Cané y el estilo de Juan Jacobo Rousseau: por el uno fui presentado al otro*”²⁵. Foi um momento de conhecer novas pessoas, aprofundar os estudos em Direito, encantar-se pela literatura e conhecer uma leva de autores que marcariam seus escritos posteriores, como ressalta o próprio Alberdi: “*por Echeverría tuve las primeras noticias de Lermínier, de Villemain, de Victor Hugo, de Alejandro Dumas, de Lamartine, de Byron (...), Victor Cosin y Jouffroy (...)*”. Juan María Gutiérrez também é citado como figura de grande incentivo e importância para o jovem Alberdi; ao escrever sobre seu interesse acerca de estudos metafísicos e psicológicos, a presença do amigo é destacada: “*Gutiérrez me afeaba esta afición y trataba de persuadirme de mi aptitud para estudios literarios*”²⁶.

À época em que ainda frequentava a Universidade, com a inauguração do *Salon Literario* na livraria do uruguaio Marcos Sastre, tem início uma série de encontros para discutir literatura, política e o “espírito do tempo”. Alberdi, Esteban Echeverría, Félix Frias, Juan Maria Gutiérrez e outros jovens se auto intitulavam “*la nueva Generación*”²⁷, tendo como “propósito principal a emancipação mental da Argentina”²⁸. “*Abnegemus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis!*”²⁹: esses eram os dizeres afixados na porta do *Salon*, o que pode ser entendido como uma indicação à inclinações filosóficas iluministas³⁰.

Em 1838, após esse momento turbulento em sua vida particular e na cena política bonaerense (com as disputas geradas em torno do governo de Rosas), Alberdi parte para Montevideú, onde além de exercer a função de advogado, publica artigos em diversos jornais. De acordo com sua autobiografia, partiu em

²⁵ ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XV, p. 307 e 278.

²⁶ *Ibid.*, p. 295.

²⁷ ECHEVERRÍA, Estebán. *El Dogma Socialista*. op. cit., p. 3

²⁸ RICUPERO, Bernardo. As nações do romantismo argentino. op. cit., p. 223.

²⁹ "Neguemos, logo, as obras das trevas e trajemos a armadura de luz!" Minha tradução.

³⁰ Os aspectos iluministas estão mais detalhados na análise do texto da peça *La Revolucion de Mayo, Crónica Dramática*, no segundo capítulo desta dissertação. Além disso, uma das reflexões, acerca da afinidade intelectual dos membros da *Geração de 1837* com os ideais Iluministas, encontra-se em: MARTÍN, Bárbara Rodríguez. *Juan María Gutiérrez y su contribución periodística (1833-1852) a la crítica cultural hispanoamericana. Beca para la Realización de Tesis Doctorales del Gobierno de Canarias*, 2005.

novembro com Posadas e Echeverría, a convite de Miguel Cané para colaborar no “*El Nacional*”. No ano seguinte publicou a peça *La Revolución de Mayo: crônica dramática*, na *Revista del Plata*³¹. É dessa época sua segunda peça teatral, *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos*.

Em Maio de 1843 inicia sua primeira viagem à Europa, a bordo do navio “Eden”, de onde escreve uma série de poemas e outros apontamentos literários, que a seu pedido serão postos em verso por Juan Maria Gutierrez. Depois disso, parte diretamente para Paris, onde conhece o general San Martin. Pouco mais de um ano depois retorna à América, fazendo uma parada no Rio de Janeiro, “*la ciudad romántica por excelencia. Está planteada en el más bello y magnífico desorden*”, antes de se dirigir ao Chile. O diário dessa viagem é muito interessante, principalmente no tocante às descrições que o jovem tucumano faz da Corte, quase todas sobre as diferenças culturais, sem que sobressaiam comentários acerca do regime monárquico, como na seguinte passagem:

*En Río hay culto por todo lo que es francés. Los brasileros son los macacos de los franceses. Pero son desgraciados en sus imitaciones: todo parecen menos franceses. El clima hace aquí a los hombres y a las mugeres, pequeños, mal formados, pálidos, flacos. Este país jamás será guerrero. Cuando le he visto, no me ha cabido duda que el nuestro se lo comerá en sopas en la primera guerra. – Los soldados se asemejan á títeres, más bien que á otra cosa: sin continencia, sin porte, se andan cayendo de lánguidos. Aquí, los negros desempeñan toda la fuerza mecánica y material, en industria y agricultura. (...) Es la de ese país, una raza impotente y flaca, que no pudiendo bastarse á sí misma, ha encontrado en un crimen la solución del problema de su vida: ha buscado en el ardente clima de Africa, una raza salvaje, la ha esclavizado y hecho su instrumento, hasta moverse por sus pies y hacerlo todo por sus manos.*³²

³¹ Este periódico circulou por pouco mais de oito meses, e foi fundado por Alberdi e Cané, em maio daquele ano. As poucas informações encontradas sobre a *Revista del Plata* constam em uma nota do editor do primeiro volume das Obras Completas de Alberdi (p. 271 e 272). Mesmo nas Bibliotecas Nacionais do Uruguai e da Argentina, não foram conservados exemplares ou maiores informações acerca dela. Alguns dos artigos publicados nele por Alberdi podem ser consultados em: ALBERDI, Juan Bautista. Escritos Póstumos de J. B Alberdi, *Miscelanea: propaganda revolucionaria*. Tomo XIII. Buenos Aires: Imprenta de Juan Bautista Alberdi, 1900

³² Memórias e documentos. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo XVI. op. cit., p. 26 e 12 – 13. O tema da Monarquia, tendo o Império do Brasil como base analítica e comparativa, voltaria somente no final de sua carreira, em um texto publicado em seus escritos póstumos, primeiramente com “Las disensiones de las repúblicas del Plata y las maquinaciones del Brasil (1865)”. In: *El Imperio del Brasil ante la democracia en América*. Paris: Imprenta A. E. Rochette, 1869, p. II- 47; e após este o “La monarquia”. In: *Del Gobierno en Sud-América segun las miras de su revolución fundamental* (1867). Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo IV. Buenos Aires: “Imprenta Europea” de M. A. Rosas, 1896, p. 227 – 302.

Ainda no Chile, onde também colaborou em diversos periódicos, em 1852 publica *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, que consiste em uma análise não somente das várias constituições elaboradas na Argentina, mas também de outras cartas de países americanos, com os erros e acertos de cada uma. Com a Batalha de Monte Caseros este ano simboliza um divisor de águas na história da Argentina: a vitória das tropas do General Urquiza que destituiu Rosas do poder e proporciona aos homens que combatiam, fosse na imprensa, nas praças públicas ou nos campos de batalha, uma chance de por em prática aquilo que teorizavam nas críticas ao antigo governo. Não à toa as *Bases* de Alberdi serviram de modelo para a Constituição promulgada no ano seguinte.

Logo em seguida tem lugar sua polêmica, pública e publicada, com Domingo Sarmiento. Ao final do governo de Rosas, Sarmiento e Alberdi encontravam-se exilados no Chile e se por um lado eram contra o regime rosista, por outro tinham profundas divergências ideológicas. O texto que inicia o livro *Campanha del ejército grande*, de Sarmiento, é dedicado a Alberdi, que o responde com a publicação, em um periódico chileno, de *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*. Sarmiento, por sua vez, publica *Las cento y una*. Essa polêmica, muito além de críticas pessoais entre os dois autores, traz à tona um rico debate acerca do sistema governativo ideal a ser implementado na Argentina e ficou conhecida pela historiografia como *Cartas Quillotanas* – publicação que contém os dois conjuntos de cartas.

Nesse período, Alberdi é nomeado pelo general Urquiza como Encarregado de Negócios na Inglaterra e França. Em 1855 dirige-se à Europa pelo Panamá, fazendo uma breve visita aos Estados Unidos, onde participou de algumas conferências com o presidente Franklin Pierce e com o ministro Meorce. Após iniciar seu trabalho na Inglaterra, foi promovido a *Ministro Plenipotenciario ante las cortes de Inglaterra, Francia, España y Roma*.

Com a assunção de Mitre, seus trabalhos como diplomata chegam ao fim. Nessa época deixa Londres e fixa residência em uma aldeia perto de Paris. Em 1879 regressa à Argentina e é nomeado Deputado pela província de Tucuman, e após isso, é nomeado membro honorário da Facultad de Derecho y Ciencias

Sociales³³. Assume funções diplomáticas na Europa e, após um breve retorno a Buenos Aires, morre em Paris, em junho de 1884, deixando uma carta testamento e um arquivo catalogado e repleto de anotações.

Alberdi passou a maior parte de seu tempo fora de seu país, mas sempre escrevendo sobre ele. Em sua autobiografia, divide sua vida em quatro locais, “*La República Argentina, El Estado Oriental de Uruguay, Chile y la Europa*”³⁴. Neste sentido, o autor comenta que:

*En el extranjero el patriotismo se desnuda de todo elemento chauvin y de todo color y olor local. Pero la ausencia lo eleva y purifica. La patria es vista con menos preocupación y desde un punto de observación más elevado y general. (...) Toda mi vida se ha pasado en esa provincia flotoante de la República Argentina (...). Casi toda nuestra literatura liberal se ha producido en el suelo móvil pero fecundo de esa provincia nómada. El Peregrino, El Facundo, El Angel Caído (...)*³⁵

Ao longo de sua vida, Alberdi formulou a ideia de uma “república possível”, combinando aspectos do republicanismo clássico com a conturbada experiência republicana vivida pela Argentina ao longo do século XIX³⁶. O tempo passado no exílio, fosse este voluntário ou imposto, confere ao olhar de um intelectual a especificidade do distanciamento, a possibilidade de ver a si próprio e a sua pátria sob a crítica adquirida com as ferramentas que a cultura de determinado país fornece aos estrangeiros que por ele passam. A respeito de tal experiência Jorge Myers aponta que

*no exilio, harían de su peregrinación una empresa proselitista, espereciendo en los países que los albergaron las nuevas doctrinas del romanticismo y del “socialismo” literarios, del sansimonismo y del ecletismo, de la filosofía de la historia y de una nueva filosofía histórica del derecho, y finalmente, de las posturas liberales más radicales junto con las posturas conservadoras más reaccionarias*³⁷.

³³ BILBAO, Manuel e O’CONNEL, Arturo Reynal. Apuntes biográficos del Dr. Juan Bautista Alberdi. *Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I*. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886a, p. VII - LX.

³⁴ ALBERDI, Juan Bautista. *Memorias y documentos*. Escritos Póstumos de J. B. Alberdi Tomo XV, p. 262.

³⁵ Ibid. p. 307. Grifos do autor.

³⁶ Uma excelente análise daquilo que seria a “república possível” para Alberdi, encontra-se em: BOTANA, Natalio R. *La tradición republicana*. op. cit., p. 327 – 382.

³⁷ MYERS, Jorge. La revolución en las ideas: la generación romantica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. op. cit. p. 385

A trajetória de Alberdi foi marcada por sua condição permanente como exilado. Este fator é constantemente elencado pelo próprio autor, que justifica sua ausência da “pátria” com dois argumentos principais: 1) ele na verdade jamais abandonara sua “*provincia nómada*” e 2) ele estaria melhor vivendo longe, porém, escrevendo sobre seu país e pensando em formas e fórmulas par alcançar o progresso, do que perto de seus inimigos. Esses pontos ficam bastante claros mesmo em uma rápida lida em sua autobiografia e em alguns dos *Escritos Póstumos*. A respeito do exílio, prática comum à época em que Alberdi deixou Buenos Aires, Adriana Pérsico afirma que

*la condición del exilio destruye la conciencia temporal; que lejos de la escena de los acontecimientos, el presente permanece congelado, custodiado por un pasado que la memoria frecuenta porque conserva intactos los objetos y los rostros perdidos y un futuro que se entrevé dichoso, liberado de toda opresión. Sin embargo, las producciones de estos argentinos muestran que sólo más allá de las fronteras geográficas propias, la imaginación puede configurar los espacios internos.*³⁸

É notório que Alberdi dedicou-se a pensar sobre sua pátria e seu lugar no mundo, tendo escrito sobre diversos temas, adotando diferentes abordagens para cada um deles. Um dos motes de seu trabalho reside na questão da ‘república’ e das possíveis maneiras de aplicá-la na América do Sul. Assim, entendendo que dentro de sua obra este conceito de ‘república’, cunhado em seus principais projetos políticos, tenha sofrido alterações, e é possível mapear e reconstruir, em parte, o debate político no qual ele estava inserido à época. Para tal, foi dado destaque à suas peças teatrais, no sentido de elencar, através de sua leitura, os elementos e conceitos ainda em fase de elaboração e experimentação que serão retomados sob outra linguagem em seus escritos da maturidade.

Esta investigação demonstra que a república ideal, imaginada pelo autor, não foi algo dado tão somente pela influência de determinados teóricos ou por sua extensa vivência em solo estrangeiro, mas também em função de sua trajetória de vida, de circunstâncias políticas e outras variantes. Por isso, há aqui uma atenção especial em reconstruir o cenário artístico e apresentar de que maneira o teatro estava atrelado à pauta política, como propaganda ou mero entretenimento.

³⁸ Pérsico, Un Huracán Llamado Progreso: Utopía y Autobiografía en Sarmiento y Alberdi , s/p INTRODUÇÃO disponível em:

2.3

Dos primeiros palcos à consolidação do *teatro gauchesco*

Um intelectual que dedicou sua vida a escrever tratados, ensaios e outras variantes literárias sobre ciência política, pode ser considerado como dramaturgo, caso tenha escrito uma ou duas peças teatrais? Talvez o limite para tal categorização seja o ponto de vista de quem quer que se detenha a analisar sua obra. Maquiavel, por exemplo, longamente aclamado por seu *Príncipe*, escreveu a peça *A Mandrágora* que, apesar de tratar metaforicamente de estratégias para atingir o poder, é elipsada por outras obras do autor. Entretanto, para os estudiosos da arte dramática Maquiavel pode ser chamado de dramaturgo, tanto quanto Alberdi, caso o foco da análise seja o teatro. Assim, o Alberdi aqui abordado será para além do intelectual afim às ciências políticas e jurídicas, também, o dramaturgo e crítico teatral, aquele que “*insufla siempre en su concepto de la comedia una intención irónica, sin sentimiento del ridículo*”³⁹.

Apesar da extensa bibliografia encontrada acerca do teatro na América Latina, há relativamente poucas publicações que se dedicam a analisar a primeira metade do oitocentos. É perceptível, mesmo na compilação de três volumes de Osvaldo Pellittieri, que os trabalhos mais atuais não operam uma revisão crítica dos teóricos anteriores à virada do nosso século, atendo-se a uma perspectiva nacionalista da cena artística⁴⁰. As informações aqui reunidas apresentam o trabalho de pesquisa dos principais especialistas no tema, no intuito de contextualizar o estado das artes no momento em que Alberdi produziu suas peças. A ideia foi organizar um debate acerca das interpretações possíveis neste mosaico formado por casas de espetáculos demolidas, incendiadas e renomeadas, por textos que não chegaram completos aos dias atuais, e por homens que atuaram através dos palcos onde se apresentavam e das ideias que escreviam para que outros as representassem.

³⁹ FEIJÓ, Bernardo Canal. Una teoría teatral argentina. In: *Arte dramático – cuadernos de estudio*. Buenos Aires: Editorial Ariadna, 1956, p. 28.

⁴⁰ Ao longo deste trabalho, entenda-se por movimento ou cenário artístico as apresentações e representações de cunho teatral, envolvendo atores ou artistas circenses e uma plateia.

Alguns estudiosos do teatro argentino datam sua aparição em meados do século XVIII ⁴¹, quando foram inauguradas as primeiras casas de espetáculo. De acordo com Mariano Bosh, falar sobre teatro na América Hispânica, antes do início do período de revoluções e guerras pela independência, significa falar de teatro espanhol, uma vez que as peças encenadas em solo americano estavam sujeitas aos ditames da metrópole. O conteúdo das apresentações girava em torno, basicamente, de apropriações e releituras de peças, historietas e mesmo canções espanholas⁴², as obras estrangeiras eram praticamente ignoradas: “*nada se sabía aquí de Goldoni, Boissy, Shakespeare, Molière, Racine, etc., hasta principios del siglo XIX porque no llegaron ni originales ni traducidas*”. Para o autor, um dos primeiros a estudar a fundo a história do teatro argentino, investigar as peças anteriores a Revolução é um trabalho necessário para melhor compreender aquilo que foi a pedra fundamental para as primeiras expressões de “certos caracteres nacionais” e também como “arma de luta” para a independência⁴³.

A distinção entre a produção teatral antes e depois da Revolução é ponto de partida para a análise daqueles que estudam o tema. Chega-se a falar em uma “pré-história” do teatro, ao referir-se às peças escritas e encenadas antes de 1810. Corroborando a tese de Bosh, Luis Ordaz afirma que o teatro argentino, “como identidade nacional” tem seu início com a própria Revolução e aponta que, no território hoje composto pela Argentina, ao contrário de outros pontos do continente como, por exemplo, no México, não havia por parte dos nativos representações culturais sequer semelhantes ao teatro, apenas alguns rituais envolvendo danças⁴⁴.

Sobre as expressões teatrais no período colonial, é interessante pontuar a atuação de instituições e corporações ligadas à Igreja. Uma vez que encontraram atividades similares ao que conheciam como teatro, principalmente na região da América Central, membros da ordem franciscana enxergaram a possibilidade de estabelecer um diálogo com os nativos através da proposição de espetáculos

⁴¹ Um levantamento minucioso sobre os primeiros atores, autores e a construção das primeiras casas de espetáculo encontra-se em GESUALDO, Vicente. *Teatros del Buenos Aires antiguo*. Buenos Aires: Librería Platero S.R.L., 1983.

⁴² ORDAZ, Luis. *Breve Historia del Teatro Argentino I: de la Revolución a Caseros*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962, p 12 – 13.

⁴³ BOSH, Mariano G. *Teatro Antiguo de Buenos Aires: piezas del siglo XVIII, su influencia en la educación popular*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio, 1904, p 5 – 6.

⁴⁴ ORDAZ, Luis., op. cit. p. 6 - 7

envolvendo temas bíblicos, a fim de que fosse possível catequizá-los. As encenações envolvendo tais temas, os chamados *autos*, predominaram até o setecentos. Com o extermínio sistemático da população nativa, o veto de Carlos III, rei de Espanha, sob as apresentações religiosas e a chegada, cada vez em maior escala, de espanhóis, a demanda por outras temáticas cresceu, o que proporcionou a incorporação de novas modalidades estéticas, como a *loa* e o *sainete*, respectivamente: pequeno prólogo dramatizado, compostos por avisos e lembretes de datas comemorativas, e apresentações satíricas, que geralmente envolviam pequenos números musicais e humorísticos ⁴⁵.

Embora conste que ocorreram “atividades teatrais” em Córdoba por volta de 1610, de acordo com o verbete “Argentina” do *The Cambridge guide to theater*, em sua maioria vinculadas ao trabalho dos jesuítas ⁴⁶, é somente na segunda metade do século XVIII que surgem os primeiros registros acerca da construção de estabelecimentos específicos para o teatro. Alguns dos principais autores deste período são: Juan Cruz Varela e Luis Ambrosio Morante. As primeiras representações profanas datam de 1723, tendo sido autorizadas pelo *Cabildo*, conforme consta da prestação de contas com os “*gastos de las comedias que se hicieron en esta ciudad a la celebración de la noticia de los desposarios de nuestros príncipes*” ⁴⁷.

A princípio, como de costume na Espanha, os espetáculos no Vice Reinado do Prata eram encenados em estruturas especialmente montadas nos salões das grandes casas, ou para determinadas celebrações públicas, como as que ocorreram em homenagem a Fernando VI, as peças *Las armas de la hermosa*, *Afectos de odio y amor* e *La vida es sueño*⁴⁸. Por iniciativa do vice-rei Juan José de Vértiz y Salcedo (em exercício de 1778 a 1784) que se constrói a primeira casa do Vice-reinado do Rio da Prata, da qual se tem registros ⁴⁹, a *Casa de Comedias*, feita seguindo os moldes daquelas existentes em Lima e Madrid. Em virtude de encontrar-se em uma região de “ranchos”, ficou comumente conhecida como *La*

⁴⁵ DOGGART, Sebastian. (org). *Latin American Plays*. Londres: CLE Print Limited, 1996.

⁴⁶ BANHAM, Martin. *The Cambridge guide to theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 32.

⁴⁷ ARAUJO, María G. González Díaz de. *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982. p. 21 – 22.

⁴⁸ PAZ, Marta Lena. Ecos calderonianos en el Río de la Plata. In: *América y el teatro español en el siglo de oro: II Congreso Iberoamericano de Teatro*. Cádiz: F.I.T. de Cádiz, 1998, p. 305.

⁴⁹ BANHAM, Martin op. cit. p. 33.

Ranchería, e contava com a seguinte frase a coroar sua entrada: “*Es la comedia, espejo de la vida*”⁵⁰. Essa insígnia revela que, em alguma medida, através de adaptações para as obras espanholas e com o preparo de cenários e figurinos típicos, o teatro começava a traduzir os sentimentos e valores daquele “*pueblo*”.

É interessante pontuar que não à toa esse espaço foi inaugurado pelo vice-rei, posto que nessa época o teatro era vinculado ao governo colonial, uma prova disso – para além das instituições religiosas que funcionavam com o aval do soberano – é a existência de um *Tribunal de Teatro* cujos membros elegiam um juiz responsável por cumprir as ordens do *Superior Gobierno*. O próprio Vértiz acreditava no papel didático das representações teatrais, uma vez que elas deveriam “*difundir lecciones de buen gusto, ser fuente de primores y encantos y escuela e de costumbres y propender a la buena educación de la gente que lo frecuentaba*”⁵¹. Assim, é possível mapear a existência de uma tradição que vinculava o teatro como meio não somente de entreter a população, mas também de educá-la conforme fosse mais interessante às autoridades governamentais.

Um dos elementos que comprova o controle do governo em relação ao que era apresentado nos espetáculos é o documento exposto por María Araujo, assinado em 1786, em Buenos Aires, por Vértiz e pelo Marquês de Sobremonte, sob o título *Ynstrucción que debera observarse para la representación de comedias en esta ciudad*. Nele fica claro que a atividade teatral só ocorre porque foi *permitida* pelas autoridades e conta com uma série de recomendações e restrições em função dos “*niños expósitos*”, que “se beneficiavam” com os espetáculos. Diante de tal perspectiva, o tablado toma o papel de agente transformador da realidade política tal qual o que já foi consagrado pela imprensa, pois se os debates intelectuais abundavam as páginas dos periódicos, suas teorias eram, muitas vezes diluídas e encenadas aos “*pueblos*”.

Era obrigatório, por exemplo, apresentar com antecedência o conteúdo das obras a serem encenadas “*para que yo [Vertiz] la envíe a revisar a el sugeto que me parezca y quite cuanto sea repugnante*”, pois a ordem e os bons costumes deveriam ser preservados, tanto no teor das falas e indumentárias – as de palco e as das plateia. Para assegurar o bom comportamento e respeito no recinto era necessário que mulheres estivessem trajadas devidamente e que permanecessem

⁵⁰ ORDAZ, Luis., op. cit. p. 11

⁵¹ ARAUJO, María G. González Díaz de, op. cit. p.25

em áreas distintas das destinadas aos homens, mantendo a “*total separación [de] los sexos de que cuidarán con la mayor vigiancia y puntualidad los Alcades que concurran al Teatro*”. Essas entre outras exigências, como uma quantidade de água reservada para o caso de incêndios, a proibição do fumo durante os espetáculos e a afixação de tais normas na entrada dos teatros, reforçavam a presença do governo como moderador da cultura e detentor do poder de decisão – expresso em uma espécie de censura – acerca do conteúdo do que seria exposto.

Inaugurada em 1783, *La Ranchería* trouxe uma novidade ao cenário americano, o *teatro de títeres*, ou marionetes, e funcionou até ser fechada em 1792, devido a um grande incêndio que destruiu por completo sua estrutura concentrada em madeira. No hiato no qual Buenos Aires permaneceu sem uma casa de espetáculos, boa parte da companhia de teatro que atuava ali se mudou para Montevidéu, onde foi inaugurado, em 1793, *El Coliseo*.

Este evento foi o primeiro passo rumo a uma longa parceria cultural e intelectual estabelecida entre as duas cidades, vale lembrar que à época, ambas pertenciam à mesma unidade administrativa – o Vice-reinado do Prata⁵². No final do século XVIII, com a ampliação do comércio espanhol, Montevidéu ganhou destaque, gerando uma série de disputas com Buenos Aires, no âmbito comercial⁵³. A despeito deste histórico ocorreu, nos anos 1830 – 40, uma grande busca por parte dos portenhos pelo exílio na capital da Banda Oriental, quando do acirramento das tensões geradas ao longo do governo de Rosas.

Os esforços e planejamentos para a construção de uma nova e moderna casa mostraram-se muito lentos, por isso, em 1804, sob o governo do vice-rei Baltazar Hidalgo de Cisneros, foi inaugurado em caráter temporário, o *El Coliseo Povisional*, com capacidade para 1.400 pessoas. Fechado em 1806, por conta da invasão inglesa, o teatro seria reaberto em 1810 e rebatizado em 1838, já no governo de Rosas, como *Teatro Argentino*. *El Coliseo* foi uma casa dedicada a temas ligados a Revolução, na qual a predominância de temáticas espanholas deu lugar ao aumento da produção local, *nacional*, bem como a nomes estrangeiros antes desconhecidos como Molière e Shakespeare. Assim, dentre o novo repertório

⁵² PAZ, Marta Lena. op. cit. p. 306.

⁵³ PIMENTA, João Paulo. Província Oriental, Cisplatina, Uruguai: elementos para uma História da identidade Oriental (1808 – 1828). In: Marco A. Pamplona, Maria Elisa Mäder (org). Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile. São Paulo: Paz e Terra, 2007, pp 33 – 35.

figuravam peças de conteúdo programático republicano, como as obras de Alfieri e Voltaire.

Logo no início dos conflitos que culminaram com a independência, o teatro se configurou em arma contra a dominação espanhola e palco para os debates políticos que acercaram aquele período, assim, “*contributed to fed off these social and political upheavals, with many plays depicting the Spaniards negatively, especially historical figures like Cortés and Pizarro*”⁵⁴. Em contraponto a figura dos espanhóis havia a exaltação do *gaucho*, representando o *local*, figuras típicas do território sul americano. Este personagem não tolerava nada que ferisse sua liberdade, principalmente tratando-se de autoridades espanholas, emprestou seu nome à primeira fase do teatro argentino, que será consolidada na segunda metade do século XIX, o *teatro gauchesco*.

É importante frisar que, o lugar de fala dos autores que descreveram esse processo de solidificação da dramaturgia americana, resulta no anacronismo de identificar “cores nacionais” onde havia tão somente um esforço para afirmar a independência e buscar elementos que pudessem contribuir como os projetos de nação que estavam em debate.

Oswaldo Pellettieri propõe um modelo de periodização no qual considera o oitocentos como um momento de construção, subdividindo-o em quatro partes. Na primeira, até 1830, não havia constância nas produções teatrais, nem por parte dos autores, ou da crítica ou mesmo do público e, além disso, esteticamente operava em uma “interface neoclássica”, com três elementos centrais: a alegoria, a tragédia e a comédia de costumes. O público que frequentava os espaços teatrais era bastante diverso, uma vez que havia uma gama de apresentações que ocorriam ao ar livre, em parques e praças públicas, sem qualquer cobrança de ingressos. Tais medidas aproximavam grande parte da população urbana bonaerense e permitiam que o Estado transmitisse suas mensagens e ditames a uma relativa maioria dos moradores da cidade.

É nessa primeira época de consolidação que surge a primeira associação vinculada às artes cênicas: a *Sociedad de Buen Gusto de Teatro*, fundada em 1817 – que agregaria diversos intelectuais dentre seus dramaturgos. Na segunda fase

⁵⁴ “Contribuiu para alimentar as convulsões políticas e sociais, através de várias peças que retratavam os espanhóis de maneira negativa, especialmente figuras históricas como Cortez e Pizarro”, minha tradução. DOGGART, Sebastian. op. cit. p. X.

assume características mais populares, e na terceira, com início em 1838, apresenta-se romântico. A quarta etapa data de 1884, com o que o autor chama de “subsistema de emancipação nacional”, quando o teatro assume maior consistência e sistematização na vida social e intelectual daquela sociedade, dando início ao supracitado gênero *gauchesco*.

Já María Araujo aponta para outra divisão e, conseqüentemente, outra interpretação do desenvolvimento artístico bonaerense; para a pesquisadora, seriam apenas três períodos. O primeiro começa com os pequenos tablados, contando com o surgimento das companhias de atores, que faziam uso do repertório espanhol, e inclui a construção da *La Ranchería*, engloba a etapa colonial até 1852. O segundo segue da queda de Rosas até 1884, tendo como marco final a estreia de *Juan Moreira*⁵⁵ e, a partir de então, o terceiro e último período seguiria até o final do século XX.

Pelo que se pode perceber a partir do trabalho da autora, o público que assistia aos espetáculos era bastante variado, englobando as diferentes camadas sociais da cidade de Buenos Aires. Se bem havia um preço para entrar nas casas de espetáculo, como *La Ranchería*, eram comuns apresentações ao ar livre, em praças e nos pátios das igrejas, o que expandia o número de espectadores para além daqueles que podiam pagar por um assento no *coliseo*. Além disso, a autora apresenta um levantamento minucioso acerca das companhias teatrais, lista os principais autores e atores da época, e ainda aponta de que maneira a crítica especializada abordava os espetáculos.

A fim de tornar sua análise mais complexa, a autora aponta subdivisões em tais porções, assim, dentro do primeiro período há quatro etapas. Uma abarca a época colonial até 1810, composta por tentativas incipientes e espaçadas de consolidação do meio artístico, outra (entre 1810 a 1823) tem como pontos referenciais a Revolução e a criação da *Sociedad de Buen Gusto*, marcada pelo paulatino abandono do teatro espanhol em favor de obras italianas, francesas e alemãs, ou “*por un repertorio menor autóctono de carácter histórico*”⁵⁶. A terceira etapa seria a Rivadaviana, de 1823 até 1829, caracterizada pela escassez de público em função da projeção de obras que não agradavam a maioria dos

⁵⁵ Peça encenada a partir de 1876; escrita por Eduardo Gutiérrez e José J. Podestá, tornou-se um importante marco, pois trouxe inovações nas técnicas de direção teatral.

⁵⁶ ARAUJO, María G. González Díaz de, op. cit. p. 16

espectadores e pelo surgimento de um rival, no campo do entretenimento: as operetas e o canto lírico.

A última etapa do primeiro período é a de Rosas, de 1829 a 1852, marcada por grande audiência, crescente número de atores *criollos*, e o retorno a obras espanholas em detrimento dos autores nacionais. Tal análise traz dois questionamentos, o primeiro em relação aos atores: ao afirmar maior participação de *criollos*, a autora deixa margem para concluir que antes dessa etapa havia uma espécie de requisito para as companhias em relação àqueles aptos a atuar, fato que não foi mencionado em nenhum outro trabalho pesquisado. O segundo questionamento reside na afirmação de que havia poucos escritores nacionais em cena; tomando a pesquisa de outros autores como Nelda Assunção são encontrados registros de grande participação de autores e críticos teatrais naquele momento.

De fato, o teatro de origem espanhola não foi completamente abandonado, apenas houve uma abertura a outros autores. O exemplo da influência de Calderón de la Barca nas obras encenadas no século XIX é prova disso⁵⁷. Entretanto, um aspecto interessante dessa periodização é a importância conferida ao teatro na época de Rosas. Além de selecionar uma etapa exclusivamente para o período de seus mandatos, sua saída do governo simboliza, para autora, uma mudança no paradigma estético da representação teatral, interpretado aqui tanto como uma abertura para textos sem censura, quanto como o fim da ostensiva propaganda política (*rosista*) nos palcos.

O segundo período é marcado por outra crise com mais uma evasão do teatro em função da valorização da ópera e de atores estrangeiros. É a partir de 1884, começo do terceiro período, que tem início a fase de solidificação e afirmação do teatro argentino, quando surge a etapa do *circo criollo* (1886 a 1896). Araujo reconstrói o surgimento e o encanto proporcionado pelas companhias de circo, com acrobacias, números de mágica e figurino extravagante, com destaque para a estreia de *Calandria* de Martiniano Leguizamón e aparição daquele que seria algo como um diretor teatral, contando com seu próprio *clan*: José Podestá.

⁵⁷ Para maiores informações ver: PAZ, Marta Lena. op. cit.; ASSUNÇÃO, Nelda Pilia de. *Mayo de 1810: entre la historia e la ficción discursivas*. Buenos Aires: Bilbos, 1999.

Não obstante essa tardia consolidação é interessante pontuar algo destacado pelos estudiosos do teatro, pois, a despeito do domínio cultural espanhol, mesmo no período pós-revolução, havia uma pequena porcentagem de montagens originais com temas locais, valorizando elementos de estética *criolla*. Um exemplo disso está em obras anteriores a 1810, como as de Manuel José de Lavardén, em especial, *Siripo*, e *El amor de la estancieira* de autoria desconhecida. Assim, apesar da maioria das obras com esse caráter não ter sido preservada ao longo dos anos que se passaram, é importante ressaltar as primeiras iniciativas de produções independentes no campo artístico – no sentido de não seguirem os ditames estéticos impostos pela metrópole.

À época da Revolução de 1810, com *El Coliseo* reaberto, percebe-se uma mudança no *modus operandi* da literatura dramática em função de uma nova demanda do público e dos atores; o teatro deixa de ser “*fuelle de primores y buenas costumbres para transformarse en cátedra de libertad*”⁵⁸. Um dos fatores que marcam essa variação é a criação da *Sociedad de Buen Gusto en el Teatro*, que entre outras funções, escolhia as peças apropriadas, em conteúdo político ou religioso, com cunho pedagógico. Dessa forma a arte cênica, mais uma vez vinculada ao governo, serve como meio de divulgação da nova ordem, na qual a arte de inspiração espanhola era rechaçada.

Se antes os espetáculos atraíam o público com temáticas brandas compostas por cenas do cotidiano, agora as peças possuíam caráter político refletindo ideais ilustrados e enciclopédicos, aproximando-se cada vez mais da elite letrada e distanciando-se da grande audiência. A saída encontrada pelos proprietários das casas de espetáculo para atrair o público, antes acostumado às comédias e, a partir de então descontente com a exposição de ideias tão abstratas em cena, foi a encenação da morte dos déspotas, a euforia da *plebe* representada nos palcos. Essa *plebe* pode ser considerada aqui como a porção dos habitantes de Buenos Aires composta pelos trabalhadores dos centros mais distantes da grande *urbe*, analfabetos e que assistiam somente aos espetáculos gratuitos promovidos pela Igreja e pelo governo⁵⁹. Em suma, a dramatização da Revolução, tornando-a inteligível para aqueles que, embora não pertencessem à elite letrada bonaerense,

⁵⁸ Ibid. p. 35

⁵⁹ Ver: DI MEGLIO, Gabriel. *Viva bajo el pueblo!: la plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la revolución de mayo y el rosismo*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

faziam parte daquela sociedade, portanto, da nova ordem que procurava meios de estabelecer-se.

A partir da década de 1820, as turbulências políticas vividas na região do Rio da Prata refletiram em certa desordem na vida cultural bonaerense. O uso de temáticas filosóficas e mais abstratas não foi o único aspecto que dividiu o público, a introdução das óperas estrangeiras também contribuiu para que a audiência menos letrada buscasse outros tipos de espetáculo e, conseqüentemente, outras casas e espaços dedicados à arte cênica. Um exemplo dessa dicotomia é a nota, em tom irônico, publicada em um dos mais importantes periódicos do período, *La Gaceta Mercantil*, em novembro de 1824, anunciando os espetáculos em cartaz: “*conclue la función con el sainete muy particular La muerte del diablo. Oh, qué feliz se considerará el autor, si su argumento interesa al público como su título al mundo entero*”. Os melodramas, *loas* e *sainetes* eram então considerados menores, comparados às óperas sendo, portanto, execrados pela elite.

Como já foi dito, o teatro teve importante papel durante o mandato de Juan Manuel de Rosas, tornando-se o entretenimento favorito dos bonaerenses, o que resultou na construção de novas casas de espetáculo, era a ascensão do *costumbrismo*⁶⁰, também conhecido como *quadro de costumbres*, um movimento que despontou na Espanha do século XIX, principalmente a partir da década de 1830 e no qual “estão em causa textos breves, escritos em prosa ou em verso, que tentam mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares”⁶¹.

*El género costumbrista, la expresión de la literatura romántica decimonónica que más incidencia tuvo en la formación de narraciones identitarias, nació estrechamente vinculado al formato breve de las hojas periódicas. Pero la imbricación entre el género costumbrista y el formato periodístico no se agota en las consideraciones de género, o formales, ni en la articulación de inquietudes lectoras, burguesas o modernas.*⁶²

No tocante a este gênero literário, Pedro Henríquez Ureña aponta que Alberdi começou sua carreira intelectual como “*iniciador del costumbrismo en el país*”⁶³. Entre os expoentes desse período estão os autores que em geral

⁶⁰ Ver BANHAM, Martin; DOGGART, Sebastian; PELLITTIERI, Osvaldo. Op. Cit; UREÑA, Pedro Henríquez., PAS, PAS, Hernán Francisco, op. cit.

⁶¹ DELGADO, Antonio Sáez. “Costumbrismo”. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=845&Itemid=2/s/n

⁶² PAS, Hernán Francisco. op. cit., p. 4.

⁶³ UREÑA, Pedro Henríquez. op. cit. p. 155

dedicaram-se não somente ao teatro, mas também a textos políticos, ensaios e outras expressões literárias, como Bartolomeu Mitre, José Mármol, José Victorino Lastarria, Antonio de Zamora, Juan Cruz Varela, entre outros⁶⁴. As encenações foram também utilizadas como mecanismo de propaganda rosista: “*El teatro fue una bandera desplegada al servicio de la independencia y Rosas puso demasiado interés en que el teatro le sirviese plenamente. Rosistas los autores, los actores y el público*”. Portanto, é compreensível que a resistência ao regime procurasse utilizar essa mesma ferramenta para contrapor a promoção de uma imagem positiva de Rosas, ainda que isso tivesse que ser feito no exílio: “*los emigrados políticos, los huidos de las terribles persecuciones de Rosas (...) llevaron a la novela, al teatro y a la poesía su protesta*”⁶⁵

É interessante pontuar a presença do movimento romântico nesse período, em detrimento do estilo neoclássico de outrora⁶⁶, e dos “quadros de costumes”. Ainda de acordo com Ureña, “*el costumbrista se convierte declaradamente en escritor político y sociólogo en El matadero de Echeverría y en los retratos de Sarmiento de tipos humanos de las pampas*”⁶⁷. Ou seja, a despeito dos esforços para a construção de uma expressão literária original, buscando elementos *nacionais*, havia forte apropriação do estilo narrativo espanhol. Esses quadros “configurarão um tipo de literatura menor que tenta reflectir os usos, costumes, profissões e ofícios da altura que a história não contempla nos seus estudos, configurando a sua própria idiossincrasia”⁶⁸. Os *sainetes*, então em voga entre os autores e o público americano, eram de inspiração espanhola, o próprio Alberdi cita um dos escritores mais importantes desse gênero: Mariano José de Larra.

Entre os anos 1829 e 1852 a arte cênica ganhou destaque novamente entre o público geral, uma vez que a ópera entra em decadência por volta dos anos 1840, contudo, manteve-se a distinção entre letrados e não letrados na medida em que cada grupo frequentava casas de espetáculo específicas, sem se misturarem. Com o aumento do número de salas dedicadas aos espetáculos, houve uma divisão entre os espaços destinados ao melodrama, *sainetes* e atividades circenses, e

⁶⁴ Uma lista completa dos espetáculos encenados ao longo do século XIX, bem como seus respectivos autores, encontra-se na *Cronología* organizada por PELLITTIERI, Osvaldo. op. cit.

⁶⁵ SAZ, Agustín del. *Teatro Social Hispanoamericano*. Barcelona: Editorial Labor S/A, 1967, p. 12.

⁶⁶ ARAUJO, María G. González Díaz de. op. cit.. p. 61.

⁶⁷ UREÑA, Pedro Henríquez. op. cit. p. 155.

⁶⁸ DELGADO, Antonio Sáez. op. cit.. s/n.

aqueles nos quais estrelava uma novidade, o drama romântico, preferido pelos intelectuais. Havia, por exemplo, duelos entre casas de espetáculo, a fim de determinar qual era a melhor e mais prestigiada.

A respeito dos autores desse período, María Araujo corrobora o argumento de Raúl Castagnino⁶⁹ e aponta que, apesar de haver uma estrutura local organizada no âmbito artístico, “*no existe un teatro argentino, por la ausencia de autores y críticos nacionales. Este vacío se explica porque el repertorio de la madre patria ha ganado la simpatía reservada para la literatura dramática autóctona*”⁷⁰. Tendo em vista a significativa quantidade de peças escritas e encenadas até meados do oitocentos, essa “ausência” é aqui relacionada ao fato de que a maioria dos autores de teatro dedicava-se também a outros tipos de produção textual. Mesmo a crítica teatral era realizada por periodistas e intelectuais de modo geral (como Sarmiento e Alberdi), não por especialistas no tema.

Dessa forma, em jornais como *La moda* e *La Gaceta Mercantil*, é possível mapear depoimentos não só acerca dos textos como também das companhias. Fica clara a relevância do teatro na vida cultural da cidade, na politização do público e na contribuição à afirmação de uma “identidade nacional”, que à época ainda era prematura. Foi o que expressou Alberdi, em 1838, através de uma crítica sobre o trabalho de Casacuberta, diretor de uma importante companhia de atores:

*Después de haber deplorado la triste desvanencia ocurrida en la Compañía Dramática, tal vez tengamos que felicitarnos en adelante, de ese acontecimiento. La empresa ha perdido todos los extranjeros... En su lugar se han colocado actores argentinos y la Compañía se compone hoy de puros jóvenes compatriotas (...) Una de las condiciones, por otra parte de la nacionalidad del teatro, es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo cuyas pasiones están destinadas a expresar sobre las tablas*⁷¹

Alberdi foi um dos poucos nomes ligados à *Geração de 1837* a se dedicar a produção de textos com esse estilo, porém, havia um movimento significativo nesse sentido, contando com a organização de diversos grupos dedicados a

⁶⁹ Ver CASTAGNINO, Raúl. *El teatro en Buenos Aires en la época de Rosas*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1944.

⁷⁰ ARAUJO, María G. González Díaz de. op. cit.. p. 61

⁷¹ ALBERDI, Juan Bautista. *Colección de Artículos Literarios y de Costumbres (1837-38)*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886. p. 284.

propagação dos ideais de *Mayo* nos palcos. Bartolomeu Mitre, José Mármol e Miguel Cané (como tradutor de Shakespeare) são alguns exemplos de intelectuais que escreveram obras teatrais. Ao abordar o texto alberdiano, Nelda Pilia de Assunção afirma:

*La historia e la memoria popular (esencialmente creativa) aparecen aquí como dos formas combinadas de hacer actuar el pasado en el presente. La obra teatral de Alberdi se construye, desde su propio propósito, en la encrucijada que pone en contacto los datos documentales con la recreación de la imaginación popular que consagra al hecho como un acto heroico.*⁷²

Do outro lado do rio, em Montevideú, as companhias de teatro recebiam atores e dramaturgos que deixavam Buenos Aires em função das perseguições de Rosas, que consistiam no fechamento de casas de espetáculo, censura e veto de peças interpretadas como anti-rosistas. Tal qual na capital portenha, as encenações eram eventos divulgados e discutidos nos principais periódicos em circulação. Por exemplo, em vários dias dos meses de Julho e Agosto o *El Nacional* publicou esta chamada, alterando apenas as datas das apresentações:

*!CANCION QUERRERA DE LA NUEVA GENERACION! Cantada en el Teatro de Montevideo la noche de 3 de Agosto de 1839. En beneficio de la Libertad. Se halla de venta en la libreria de Hernandez calle de San Pedro num 96. [ass] Hernandez*⁷³

A situação política a partir de 1841 se reflete na cena artística. Eventos como o Bloqueio Francês, a organização da Liga do Norte e as investidas militares do general Lavalle, comprometem as atividades teatrais⁷⁴. Isto seguindo o truísmo de que o teatro funcionava como mecanismo de propaganda do

⁷² ASSUNÇÃO, Nelda Pilia de. op. cit. p. 106

⁷³ El Nacional, agosto de 1839, p. 3; exemplar consultado diretamente na Biblioteca Nacional da Argentina. Sobre a propaganda política em periódicos da época, consultar os artigos de Elías Palti e Claudia A. Román em: BATTICUORE, op. cit.

⁷⁴ Em 1838, a França sancionou um bloqueio ao porto de Buenos Aires, gerando sérios problemas econômicos à província. Como um dos primeiros fatores que contribuíram para este conflito diplomático, ocorrido não só com os franceses, mas também com os britânicos, pode ser listada uma lei, promulgada em 1821 no governo de Martín Rodríguez, que obrigava os estrangeiros lá residentes a servir ao exército argentino. Durante os dois mandados de Rosas foram feitas tentativas de acordo por parte do governo francês, tendo sido todas rechaçadas. Ainda no contexto dessa tensão, a Liga do Norte teve início em 1840, quando as províncias de Jujuy, Salta, Catamarca e La Rioja se uniram a Tucuman a fim de se posicionarem contra Rosas. A campanha do general Lavalle engrossou essa oposição, que passou a agregar Entre Ríos e Corrientes, e tentou invadir Buenos Aires no ano seguinte, porém, sem sucesso.

governo, regulado principalmente pela censura (desde os tempos de vice-reinado), e o fato de as atenções estarem voltadas para as intensas atividades políticas. É possível falar em uma tradição que vincula o campo artístico ao governamental, pois quando da queda de Rosas, os artistas contrários a Urquiza refugiaram-se em outras províncias⁷⁵, mostrando que a liberdade bradada nos debates políticos da época era restrita a uma parcela específica da sociedade.

O teatro no período rosista pode ser considerado como uma das empreitadas culturais mais bem sucedidas nos setores de oposição ao governo, por parte dos intelectuais de então. Sua postura era extremamente combativa e, a despeito da censura, fazia corpo à *imprenta de guerra*, na medida em que muitos dos folhetins encenados eram publicados⁷⁶. Alberdi percebeu o papel decisivo que o teatro ganhava cada vez mais na sociedade, aliando o *drama* às críticas sociais. Um de seus artigos em *La Moda* é composto apenas por máximas e frases de autores que ele consagra, como a o francês Hippolyte Fortoul: “*el drama, como la ley, es expresion de la voluntad general*”⁷⁷. Para Alberdi o teatro era mais do que um gênero literário, era um espaço para apreciação da vida política, como uma forma legítima de militância.

Um exemplo de como outros autores abordavam a participação popular e as críticas ao governo encontra-se em um texto anônimo de 1839, publicado no periódico *El Grito Argentino*. Ele narra um diálogo informal no qual a personagem de nome “Salvador” traz notícias dos bonaerenses que se encontram “*en la outra Banda*” (Montevideu):

Y no es esto lo mejor, sino que los Correntinos, los Franceses, Orientales, todos, en fin, a una voz han declarado la guerra a Juan Manuel el ladrón. A él solo, amigo Jacinto, pues es quien los insulto, usurpando los derechos y el nombre de la Nación (...)
JACINTO: *!Ha embarrado lo que hicimos en poner a este ladrón, creyendo nos gobernase conforme a Federación!*
SALVADOR: *!Qué Federación, amigo! Si en cuanto se acomodo solo tiro a rejuntar cuanta onza y peso español caían en las Aduanas, el Banco, Contribución, venta de tierras, patentes, Caja de Amortificación o como en el pueblo llaman, Billetes de la imisión (...)* ?Y esta es Igualdad, Justicia, Religión, Federación?!
La pujanza en Juan Manuel, que habría sido de mi flor!
JACINTO: *Pero no*

⁷⁵ ARAUJO, María G. González Díaz de. op. cit. p. 64

⁷⁶ FEIJÓ, Bernardo. op. cit., p. 10.

⁷⁷ ALBERDI, Juan Bautista. *Colección de Artículos Literarios y de Costumbres* (1837-38). op. cit. p. 280.

*se aflija, amigo, que ha pronto ha de querer Dios que salgamos de estos maulas; y proclamando la unión entre todos los paisanos, se acabe la división”*⁷⁸

Nesse caso a crítica a Rosas é direta, as falas são curtas e objetivas, sem deixar margem para interpretações dúbias, como no texto alberdiano. O “povo” citado pelos personagens do diálogo acima pode ser facilmente identificado com o substantivo “*paisano*”, significando todos aqueles que não estavam diretamente envolvidos nos debates e nas decisões políticas, como os militares e intelectuais.

O período após a batalha de Monte Caseros é conhecido como o da organização política nacional⁷⁹, tendo como marco a constituição de 1853. No campo artístico encontra-se o mesmo espírito, expresso na busca pela valorização da arte e cultura autóctones, em detrimento da influência europeia, ainda bastante significativa em função da presença de estrangeiros tanto em investimentos econômicos, quanto através da imigração. Tal dicotomia entre *nacional* e *estrangeiro* perdurou durante algumas décadas, quando os aplausos eram destinados às companhias de fora, enquanto a produção local sofria repulsa, principalmente pelo público mais abastado.

Entretanto, a maioria da audiência buscava um teatro próprio que representasse “*el drama de su propia existencia*”⁸⁰. A partir da década de 1870, em virtude do crescente descontentamento acerca da ausência de um *teatro argentino*, surgem diversas agremiações como *El porvenir literario*, *Sociedad Amigos del Teatro*, *Sociedad protectora del teatro nacional*, *La Academia Argentina* e o *Círculo Dramático*. Este movimento significativo no desejo de retomar o teatro como expressão do nacional, dos dramas locais, tem retorno com o sucesso da remontagem de *Juan Moreira* em 1886: tem início o *drama gauchesco*.

Em suma, tal qual a imprensa, o teatro teve enorme importância e influência no cenário político da região do Rio da Prata no século XIX, tendo sido utilizado como ferramenta combativa por diversos intelectuais vinculados a

⁷⁸ *Conversación entre los paisanos Salvador y Jacinto*. Projeto Biblioteca Digital Argentina, Disponível em: <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/conversacion/conversacion.html> Acessado em 15/11/2011.

⁷⁹ Aqui, ao falar de *organização nacional*, faço menção ao processo de integração entre as províncias que compunham a República Argentina, quanto à *produção nacional de teatro*, fique claro que estou trabalhando com as peças *encenadas* em Buenos Aires, independentemente de os autores e atores terem vindo de outras regiões do país.

⁸⁰ ROJAS, *Apud*, ARAUJO, María G. González Díaz de. op. cit. p. 75

Geração de 1837, fosse através da crítica ou mesmo da dramaturgia. A historiografia sobre este tema tece suas análises sob um viés anacrônico, ao conferir conformidade nacional a um momento de primários debates políticos nesse sentido. Isso fica nítido na fala de Luis Ordaz: “*el teatro argentino nace, pues, como entidade nacional con la Revolucion, fecha en que se singulariza dentro del proceso de la independencia americana*”⁸¹.

Mesmo assim, ao debruçar-se sobre ela é interessante perceber o campo artístico não somente como entretenimento, mas também como agente político, quando utilizado por homens como Alberdi, que pretendiam difundir suas crenças e ideais para além dos assinantes de *La Moda* e afins. Dessa forma, é possível inferir que o debate político, principalmente envolvendo ideais republicanos, esteve em pauta para autores que pretenderam mostrar à sua audiência as possibilidades de atuação e representação que os *pueblos* poderiam ter através de seus *ciudadanos*.

2.4

A “coisa pública”

Na primeira metade do oitocentos, o debate acerca do republicanismo na região do Rio da Prata foi deveras controverso e englobou questões complexas como as noções de “liberdade”, “nação/nacionalismo”, “*pueblo/pueblos*”, “pátria”, entre outras. Esses conceitos aparecem em profusão nos textos literários do jovem Alberdi, sendo manipulados com diferentes significantes, de acordo com o momento e a qual grupo social o autor se referia – como demonstrado nos próximos capítulos. O Alberdi dos anos 1840 não parecia disposto a apresentar uma fórmula republicana, mas sim a mapear de que maneira as liberdades e vontades do povo atuavam na constituição de uma sociedade republicana.

⁸¹ ORDAZ, Luis., op. cit. p. 6.

Antes de ser encarada pelos americanos como um sistema governativo propriamente, a *república* representava a ideia de um governo legitimado pelo *pueblo* e regulado por determinadas leis. Instaurar um governo republicano não era, de modo algum, uma coisa óbvia e consensual entre os homens envolvidos no processo de independência de 1810; a *república* era, então, um ideal, era uma dentre muitas possibilidades que se afiguravam àqueles *pueblos* revoltosos. O trabalho de José Chiaramonte aponta que à época do Vice-Reinado a *república* era um termo usado para fazer menção aos *cabildos*, uma vez que ali se reuniam os *ciudadanos*, e mesmo algumas cidades platinas eram consideradas pequenas repúblicas, tendo em vista sua relativa autonomia para gerir assuntos internos⁸².

Do período colonial até o momento em que Alberdi escreveu suas peças, este polissêmico conceito sofreu alterações e incorporação de novos significados sendo, por exemplo, muitas vezes tido como um sinônimo de “*pueblo soberano*”. De acordo com Gabriel Di Meglio, nas primeiras décadas após a independência, a *república* seria, “*por un lado sistema de gobierno y por outro una figura ideal de virtud cívica, aunque ambas nociones no serían contradicciones entre sí sino complementarias*”⁸³. Esse idealismo quanto a uma “virtude cívica” é evidente ao longo dos jogos que Alberdi faz com seus personagens, e especialmente nas falas dos personagens “*Pueblo*” e “*Todos*”, em ambas as peças. Somente a partir dos anos 1820 a “república” é pensada como um sistema governativo de cunho representativo, o que arrecadou o apoio daqueles que antes preferiam uma monarquia constitucional. Paulatinamente a “república” ganhou a conotação de algo virtuoso, uma ponte para a liberdade e também uma oposição a “monarquia”.

A primeira acepção do termo *república*, no dicionário da Real Academia Espanhola, no ano de 1837, é a de “*estado en que gobierna el pueblo*”⁸⁴. Sendo assim, mesmo sem um programa político definido, a *república* naquele momento estava relacionada à *ideia* de que o “povo” deveria participar do governo, como se o poder fosse diluído entre inúmeras partes. Esse raciocínio formava, então, um vínculo com a ideia de *liberdade*, que seria a peça fundamental para o exercício daquela forma de poder.

⁸² CHIARAMONTE, José Carlos. *Ciudades, provincias, Estados: orígenes de la Nación Argentina (1800-1846)*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 129.

⁸³ DI MEGLIO, Gabriel. “República”, In: GOLDMAN, Noemí (org). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 148 – 153.

⁸⁴ Dicionário REA, p 650, disponível em: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

É interessante notar que, em publicação imediatamente anterior a peça *La revolución*, Alberdi também traça algumas idéias para classificar o “povo”: “*El pueblo no es una clase, un grémio, un círculo: es todas las clases, todos los círculos, todos los roles*”, e cita concepções filosóficas clássicas: “*por pueblo no entendemos aquí la clase pensadora, la clase propietaria únicamente, sino también la universalidad, la mayoría, la multitud, la plebe.*”⁸⁵. Se em um momento Alberdi simplifica o conceito de “povo”, em diversos momentos ao longo de suas peças aparece dotado de distintos significados.

Um exemplo da complexidade e fluidez dos conceitos àquela época, e também de como eles eram muitas vezes definidos através de relações de alteridade, é o verbete “americano” – que inclusive aparece no texto alberdiano. Nas publicações de autores hispano-americanos, principalmente no século XIX, o adjetivo “americano” era utilizado para fazer menção aos nascidos ou habitantes dos territórios colonizados por espanhóis e ingleses, estando, portanto, excluídos os “brasileiros”. Porém, em um artigo do *Jornal do Commercio*, de 1828, por ocasião da Guerra da Cisplatina, os brasileiros são citados, também, como americanos:

Deixemos por tanto aos Reis da Europa a triste obrigação de sacrificar milhares de vidas para qualquer farrapo territorial em litigio. Nós cá, os americanos, fechemos para seculos as portas do Templo de Juno, e nosso unico cuidado seja promover a população por todos os meios ao nosso alcance⁸⁶.

Dessa forma, percebe-se de que maneira uma determinada categorização é manipulada de acordo com os interesses específicos de cada interlocutor, nesse caso, o periódico quis transmitir uma imagem de superioridade do Brasil em relação a perda da antiga província, elaborando um discurso que parece aproximar os “*pueblos*” do subcontinente. Por outro lado, na Banda Oriental, a identidade formada na década de 1820 deveu-se em grande parte pelos habitantes e cidadãos de Montevideo considerarem “*orientales*” tudo aquilo que não fosse “português” ou “brasileiro”, como afirma João Paulo Pimenta⁸⁷.

⁸⁵ ALBERDI, Juan Bautista. *Fragmento Preliminar al Estudio del Derecho*. Obras Completas de J. B. Alberdi, Tomo I. Buenos Aires: Imp. de La Tribuna Nacional, 1886, p. 125 e 128.

⁸⁶ *Jornal do Commercio*, 28 de julho de 1828, p. 1, vol. V, n. 319.

⁸⁷ PIMENTA, João Paulo. op. cit. p. 46 – 48.

Ao verificar as *Actas Capitulares de 1810* é possível identificar um papel imperante legado ao “povo”, entretanto, não há evidências de como seria a recepção do novo governo, há tão somente a confiança de que o “povo” escolheria o melhor tipo de representatividade possível:

*Tal ha sido la conducta del pueblo de Buenos Aires en propender a que examinase si, en el estado de las ocurrencias de la Península, debía subrogarse el mando superior de gobierno de las provincias del virreinato en una Junta Provisional, que asegurase la confianza de los y pueblos y velase sobre su conservación contra cualesquier asechanzas, hasta reunir les votos de todos ellos, en quienes recae la facultad de proveer la representación del Soberano.*⁸⁸

No verbete dedicado a *pueblo/pueblos*, Noemí Goldman e Gabriel Di Meglio apontam a polissemia deste conceito, desde a definição de vila ou cidade, até, em dado momento, a exclusão de sua acepção dos cidadãos, passando pelas mudanças ocasionadas nos processos políticos pós-revolucionários através das discussões em diversos congressos e demais reuniões do *Cabildo* de Buenos Aires.

Nos tempos de colônia usava-se este termo – *pueblo* – ao referir-se a determinada cidade, localidade ou ainda ao conjunto de habitantes desta (população), conforme consta no *Diccionario Castella con las voces de Ciencias y Artes* na década de 1780⁸⁹. Não obstante, também é possível localizar uma acepção similar no dicionário tomado como principal referência para esta dissertação que, até a edição de 1884, mantém agregado o significante de “*Villa ó ciudad*”. Na primeira edição, datada de 1737, constam cinco verbetes homônimos dispostos em pequenos parágrafos, com profusão de arquétipos, destinados a definir “*pueblo*”. Por exemplo: “*tanto quiere decir como ayuntamiento de gentes de todas maneras, de aquella tierra do fe llegan*”, ao passo que o sinônimo de “*población*” é o substantivo feminino “*Puebla*”⁹⁰.

Ciudadano é outro conceito chave aparente nos textos de Alberdi aqui abordados. A constante menção aos cidadãos como membros atuantes em sua sociedade está relacionada ao surgimento (ou à proposta) de determinadas

⁸⁸ *Actas Capitulares*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/actas-capitulares-desde-el-21-hasta-el-25-de-mayo-de-1810-en-buenos-aires--0/html/>

⁸⁹ GOLDMAN, Noemí; DI MEGLIO, Gabriel. “Pueblo/Pueblos”. In: GOLDMAN, Noemí (org). *Lenguaje y revolución*. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 131.

⁹⁰ *Diccionario* da Real Academia Española, edição de 1884 p. 822; edição de 1737 p. 422.

comunidades políticas – os “*pueblos*” do teatro alberdiano⁹¹. Por sua vez, implícita nessa comunidade de cidadãos, está o pressentimento da “nação”; na verdade, à essas noções aliam-se as de “democracia”, “soberania”, “representatividade” e muitas outras, tal qual uma grande teia de aranha. François-Xavier Guerra afirma que “*ciudadano*” e “*nación*” são as maiores novidades do mundo moderno, e com elas vieram tópicos como “igualdade”, participação dos membros da comunidade e a existência de autoridades surgidas do próprio “*pueblo*”, representando uma ruptura definitiva com o absolutismo e a soberania única centrada na figura do monarca⁹².

Tal qual Guerra, Chiaramonte traça um histórico do termo “*ciudadano*” contrapondo-o ao de “*vecino*”, que muitas vezes são vistos como sinônimos. As origens de ambos os vocábulos encontram-se no Antigo Regime e abrangem a ideia de pertencimento a um território privilegiado, minimamente coeso e urbano: as cidades⁹³. Nesse sentido, como afirmou Echeverría, “*no todo habitante es ciudadano, y la ciudadanía proviene de la institución democrática*”; a ideia de cidadania era relativizada mesmo por autores daquela época⁹⁴. Além disso, a constante evocação dos “*ciudadanos*”, existente nos documentos da primeira metade do século XIX, remete diretamente à questão da legitimidade e representatividade nas propostas que apresentavam a *república* como uma possibilidade efetiva de sistema governativo.

Não há aqui a intenção de abordar toda a trajetória do pensamento republicano de Alberdi, porém, é útil apenas pontuar a diferença entre as concepções contidas nas peças que serão analisadas e alguns textos posteriores. Nos *Escritos Póstumos* referentes à década de 1870, especificamente em textos nos quais o autor pretende avaliar os governos sul americanos, “*república*” e “*monarquía*” deixam de ser elementos positivos ou negativos, transformando-se em escolhas válidas a “*pueblos*” dispostos a exercer sua participação enquanto cidadãos:

⁹¹ SABATO, Hilda (org). Introducción. In: *Ciudadanía política y formación de las naciones: perspectivas históricas de América Latina*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

⁹² GUERRA, François-Xavier. El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina. In: *Ibid.* p. 33 – 36.

⁹³ CHIARAMONTE, José Carlos. Ciudadanía, soberanía y representación en la génesis del Estado argentino (c. 1810 – 1852). In: *Ibid.*, p. 94

⁹⁴ ECHEVERRÍA, Esteban. *Obras Completas de Estebán Echeverría, Tomo Cuatro*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1873, p. 22.

*La monarquía no es todo el remedio de una mala república, como la república no es todo el remedio de una mala monarquía. La razón de todo esto es que la república y la monarquía no son el gobierno, sino su forma. La forma no vale el fondo. Toda forma es buena cuando permite á un pueblo gobernarse bien. Para que un pueblo, monarquía ó república, se gobierne bien, es requisito esencial que una parte del gobierno esté en sus propias manos.*⁹⁵

O jovem Alberdi não admitia a possibilidade de um governo que não fosse republicano e buscou a fórmula ideal para implementar tal sistema de governo na América do Sul, como foi exposto em *Bases y puntos de partida*. Já em escritos do final da década de 1860, há uma mudança em sua concepção: ainda que seja uma interessante forma de governar, a república não poderia vingar no continente sul americano, e para o qual deveria ser adotada uma “monarquia de inspiração republicana”⁹⁶. Acerca do projeto do Alberdi maduro, Gabriel Negretto afirma que

*El corazón de la propuesta de Alberdi consistía en crear un modelo de federación con claros rasgos centralistas, un poder ejecutivo independiente dotado de fuertes poderes de gobierno y de emergencia y un generoso régimen de derechos civiles tanto para nacionales como para extranjeros.*⁹⁷

Contudo, o cerne desta pesquisa gira em torno da concepção de um ideal republicano que Alberdi começou a construir no final da década de 1830, e que foi apresentado em suas narrativas teatrais. O autor fez uso do folhetim tal qual um quebra-cabeças no qual cada pequena peça representa um *conceito*, algumas delas parecem idênticas, mas através de sutis diferenças em suas formas, e pela ordem em que aparecem no jogo, percebe-se que são, todas, distintas entre si. Ao reunir completamente essas partes a visão geral que se ganha é a de uma sociedade conformada por uma ordem republicana.

⁹⁵ ALBERDI, Juan Bautista. Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo IV. op. cit. p. 537.

⁹⁶ Id. “La monarquía”. In: *Del Gobierno en Sud-América segun las miras de su revolución fundamental* (1867). Escritos Póstumos de J. B Alberdi Tomo IV. Buenos Aires: “Imprenta Europea” de M. A. Rosas, 1896, p. 227 – 302.

⁹⁷ NEGRETTO, Gabriel. *La genealogía del Republicanismo Liberal en América Latina: Alberdi y la Constitución Argentina de 1853*. Paper prepared for delivery at the Meeting of the Latin American Studies Association, Washington DC, September 6-8, 2001, p. 22.

Assim, para Alberdi, as noções de “*pueblo*”, “*pueblos*”, “*americano*”, “*pátria*”, “*nação/nacionalismo*”, “*republicanismo*”, “*liberdade*”, “*soberania*”, “*vontade popular*”, “*igualdade*”, e outras elencadas ao longo dos textos, são consideradas partes de um jogo que, uma vez congregadas e corretamente dispostas, podem formar uma *república* da melhor maneira possível.