

---

**ROBERTO GOMES E O TEATRO BRASILEIRO  
NO INÍCIO DO SÉCULO XX<sup>1</sup>**

Roberto Gomes and the Brazilian Theater  
at the beginning of the 20th century

Phelippe Celestino Pereira dos Santos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Tendo como base a trajetória e a dramaturgia de Roberto Gomes, o artigo trata das análises críticas e historiográficas feitas sobre o escritor carioca. Utiliza-se, para tanto, dos comentários e das afirmações contidas em alguns estudos teatrais. São apontados, ainda, alguns elementos e características da peça *O canto sem palavras* e as suas relações com o contexto no qual estreou. Como resultado, tem-se a verificação de que o dramaturgo e a sua obra foram avaliados de maneira inconsistente e subjugados por parte da crítica e historiografia teatral moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roberto Gomes; *O canto sem palavras*; Teatro Brasileiro; Theatro Nacional.

**ABSTRACT:** Based on the trajectory and dramaturgy of Roberto Gomes, this article discusses the critical and historiographical analyzes made about the writer. For this purpose, comments and statements contained in some theatrical studies are used. Some elements and characteristics of the play *O canto sem palavras* and its relations with the context in which it premiered are also pointed out. As a result, there is the verification that the playwright and his work were inconsistently evaluated and subdued by the critics and modern theater historiography.

**KEYWORDS:** Roberto Gomes; *O canto sem palavras*; Brazilian Theater; National Theater.

Viriato Correia, em conferência realizada em 1954 na Academia Brasileira de Letras, assim definiu o teatro brasileiro realizado no período da *Belle Époque*.

---

1 Esse artigo é um desdobramento de uma parte da dissertação de mestrado do autor, intitulada *Raízes do drama moderno brasileiro: o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas*. (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.).

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, com ênfase em História do Teatro, desenvolvendo a pesquisa “O Theatro Nacional na Belle Époque Tropical: as temporadas de 1910 e 1912 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”, sob orientação da Profa. Dra. Elizabeth Azevedo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n. 2018/26644-5).

Após a morte de Artur Azevedo, em 1908, dá-se um verdadeiro colapso na literatura cênica do país. Vivo, não havia nenhum escritor de raça. Escritor novo, não aparecia nenhum. Nas casas de espetáculos dominavam as revistas de ano ou as companhias estrangeiras. Novo, não havia nada que revelasse talento. (CORREIA, 1954, p. XXIX).

Essa afirmação, categórica e incisiva, não corresponde com a realidade. Há dois episódios que foram bastante repercutidos nos jornais e nas revistas da época, mas que foram negligenciados pela historiografia teatral.

Arthur Azevedo havia falecido em 22 de outubro de 1908. Em 14 de julho do ano seguinte, inaugurava-se o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O mais novo e opulente teatro da capital não era como os demais existentes na cidade. Tratava-se de um teatro público, construído para compor junto com os demais prédios da Avenida Central a nova urbanidade da capital federal, moderna e civilizada. Ao lado da Escola Nacional de Belas Artes e do Palácio Monroe, e das largas e arborizadas avenidas e praças, o edifício compunha um conjunto arquitetônico ao estilo dos bulevares parisienses projetados pelo urbanista Georges-Eugène Haussmann no século passado na capital francesa.

Em 13 de janeiro de 1908, havia sido publicado o Decreto 1.167, aprovado pelo Conselho Municipal e sancionado pelo prefeito Francisco Marcelino de Sousa Aguiar. Ali constavam as regras e as condições para ocupação e exploração do teatro Municipal. Deve-se destacar aqui as partes mais relevantes para a nossa discussão:

Art. 1º. Fica o Prefeito autorizado, quando julgar conveniente, a conceder a pessoa reconhecidamente idônea a subvenção anual de 120:000\$ (cento e vinte contos de réis) e o direito exclusivo de explorar o teatro Municipal, durante o prazo de cinco anos, mediante às seguintes condições:

[...]

c) Organizar e administrar uma companhia dramática nacional (de dramas e comédias), composta unicamente de elementos brasileiros ou portugueses domiciliados no Brasil, regendo-se pelo princípio de associação com participação nos lucros ou prejuízos e obedecendo a estatutos aprovados pelo Prefeito, que terão força de lei.

[...]

Art. 10. A Companhia Dramática Nacional fica obrigada, salvo caso de força maior, a representar durante o ano, pelo menos, cinco peças inéditas de autores brasileiros.

[...]

Art. 21. O Prefeito providenciará sobre a constituição de um júri premiativo, que funcionará anualmente, para o julgamento do valor literário das peças representadas no ano anterior, de autores brasileiros ou estrangeiros que tenham escrito expressamente para o teatro Municipal (*Boletim da Intendência Municipal*, Rio de Janeiro, jan./mar. 1908, p. 2-4).

Na ocasião da aludida inauguração do Municipal, o teatro estava sendo ocupado por meio de contrato provisório pelo empresário Francisco José de Mesquita, sócio de Celestino da Silva, proprietário do famoso Theatro Apollo. Ao invés da subvenção prevista pelo decreto detalhado acima, eles haviam alugado o Municipal pela quantia de 50:000\$ (cinquenta contos de réis)<sup>3</sup>. Após algumas polêmicas e reveses, tal contrato é rescindido em 22 de outubro de 1909<sup>4</sup>.

Em 4 de novembro de 1909, duas semanas após o rompimento do aluguel, é assinado o *Termo de Contrato para exploração do Theatro Municipal* pelo empresário Carlos Gomes Fernandes. Desta vez o contrato seguia à risca as diretrizes determinadas pelo Decreto n. 1.167 de 13 de janeiro de 1908. Além das condições destacadas anteriormente, as cláusulas quinta e quadragésima oitava deste novo contrato são igualmente importantes para o nosso debate:

#### Quinta

A companhia dramática nacional representará as peças que, reconhecidas de valor literário pela Academia Brasileira de Letras, forem autorizadas pelo Prefeito, sendo obrigada, desde que haja produções literárias inéditas, a representar durante o ano pelo menos cinco dessas peças inéditas, contanto que sejam entregues ao contratante até 31 de dezembro do corrente ano para a época de 1910 e até 31 de agosto de cada ano para as épocas dos anos seguintes. [...].

#### Quadragésima oitava

Para os efeitos do presente contrato, o Prefeito solicitará do presidente da Academia Brasileira de Letras a nomeação de uma comissão de cinco dos membros da mesma corporação (*Termo de Contrato para exploração do Theatro Municipal, O Paiz*, 10 nov. 1909, p. 7).

---

3 Termo de ocupação provisória e exploração do Theatro Municipal, Atos Oficiais, *O Paiz*, 03 mar. 1909, p. 5.

4 Termo de rescisão dos de ocupação provisória e exploração do Theatro Municipal, Atos Oficiais, *O Paiz*, 27 out. 1909, p. 7.

O levantamento de dados e a apuração dos registros dão conta de que tal seleção ocorreu somente em dezembro de 1909 e novembro de 1911, para as temporadas do segundo semestre de 1910 e 1912 respectivamente. Convencionou-se chamar essas realizações de “temporadas do Theatro Nacional”, em referência a propalada ideia do “Theatro Nacional” difundida desde a segunda metade do século XIX por grandes escritores desse período, tais como Machado de Assis, José de Alencar, Arthur Azevedo, José Veríssimo etc. Ou seja, elas fazem parte de um conjunto de suma importância para o fortalecimento dessa ideia que tanto se inventou: a formação de um *Theatro Nacional*. Nas páginas do jornal *A Notícia* (coluna *O Theatro*) e *O Paiz* (coluna *Palestra*), Artur Azevedo defendia essa ideia incansavelmente. Isso ocorreu desde a década de 1880 até o seu falecimento, em 1908, antes de ele ver inaugurado o teatro Municipal pelo qual tanto havia lutado, e no qual hoje se encontra exibido um busto em sua homenagem.

Artur Azevedo não foi o primeiro a defender o desenvolvimento do teatro nacional, nem teve a prerrogativa na reivindicação de verbas governamentais. Antes, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis haviam pleiteado tal incentivo. Assim, quando iniciou sua campanha em favor da construção do Theatro Municipal, já encontrou terreno cultivado. No entanto, Artur Azevedo tomou o combate com mais afinco, fazendo da defesa do teatro nacional um tema quase obrigatório em suas crônicas jornalísticas, especialmente através do folhetim “O Theatro”, publicado semanalmente no vespertino *A Notícia*. Tocava, como ele mesmo dizia, o seu “realejo enfadonho” esperando que, em algum momento, o poder público se mobilizasse (SICILIANO, 2014, p. 38).

Ele foi certamente o homem de teatro que mais se notabilizou no período entre-séculos. Além de escrever e produzir teatro cotidianamente, não se cansava de postular a necessidade de um edifício público para a promoção e a defesa do que ele e seus colegas de pena consideravam o legítimo e verdadeiro Teatro Brasileiro. Para eles, este deveria possuir propósitos literários, estéticos e civilizatórios antes de se preocupar sobre as questões comerciais, empresariais etc. A criação de uma casa de espetáculos pública dotada de uma companhia própria e subvencionada, mais o devido espaço para uma escola dramática, ambas comprometidas com um repertório dedicado à promoção de peças nacionais, formavam um conjunto de fatores que era imprescindível para o desenvolvimento dessa literatura teatral brasileira. E se esta não se desenvolvia da forma esperada, era porque não

havia as oportunidades para isso.

Referindo-se a uma conversa que teria tido com o colega Luiz de Castro na Rua do Ouvidor, que interessado pelo teatro lhe fez duas perguntas, a saber: “1ª – quais são as causas da decadência do nosso teatro? 2ª – qual é o remédio a dar-lhe?”, o escritor maranhense conta que o respondeu da seguinte maneira: acerca da primeira, “não é muito justa essa expressão – a decadência do nosso teatro – porque teatro nosso, propriamente dito, nunca o tivemos”. Quanto à segunda, disse o seguinte:

Que remédio? Pergunta o meu colega Luiz de Castro. É fácil indicá-lo. Funde-se um Conservatório Dramático do mesmo modo por que se fundou um Instituto de Musica e uma Escola de Belas-Artes. Façam-se atores e atrizes, construa-se um teatro, e estabeleçam-se prêmios para que os escritores se deixem tentar pela literatura dramática. Não há nada mais simples (AZEVEDO, O Theatro, *A Notícia*, 6 fev. 1896, p. 3).

A crítica da época logo se pôs a promover a importância da realização das temporadas do “Theatro Nacional” empreendidas em 1910 e 1912 no Municipal. No jornal *A Noite*, de 8 de novembro de 1912, lê-se o seguinte: “O entusiasmo com que o público se interessa pela atual obra de regeneração teatral, documenta com segurança a certeza que há de que a instalação do Theatro Nacional será em breve um fato”. Para corroborá-las, tem-se outras, do mesmo jornal, publicadas alguns dias depois.

A questão do Theatro Nacional impõe-se à atenção do público pela necessidade que todos sentem claramente de criação definitiva da arte dramática brasileira para assegurar um futuro artístico promissor de robustos talentos entre autores, atores e cenógrafos. [...] Ora, o Estado mantém e protege as artes como a Pintura e a Música. A própria Literatura, desde que a Academia de Letras tem assinalado a sua existência, tem a proteção oficial. Por que abandonar então o Theatro? Fazer o Theatro Nacional, no Municipal ou em um teatro alugado e barato, o caso é que é preciso fazê-lo. Estamos certos que o Sr. Prefeito Municipal, empenhado pessoalmente nessa nova cruzada, não deixará escapar a ocasião brilhantíssima que se oferece para realizar o grande sonho de Arthur Azevedo. A atual experiência no Theatro Municipal, veio demonstrar liquidamente que a produção teatral nacional não é em nada inferior à arte que os empresários costumam importar todos os anos com tão brilhantes resultados pecuniários (Autor

Desconhecido, Da plateia, *A Noite*, 15 nov. de 1912, p. 4).

Nas duas ocasiões descritas aqui, o escritor carioca Roberto Gomes fora premiado e selecionado pela Academia Brasileira de Letras. Além dele, João Luso<sup>5</sup>, Oscar Lopes, Silva Nunes, Thomaz Lopes, em 1909; e Carlos Goés, Coelho Neto, João do Rio<sup>6</sup>, Júlia Lopes de Almeida, Lima Campos, em 1911. Dada essa peculiaridade, ou seja, de ter sido selecionado e premiado nas duas (e únicas) seleções ocorridas, cabe aqui discorrer sobre a figura e a trajetória de Roberto Gomes, a fim de se problematizar algumas questões importantes no tocante a sua participação na crítica e na história teatral brasileira. Mostra-se urgente o estabelecimento de novos olhares acerca da contribuição de Roberto Gomes para a dramaturgia do período inicial do século XX. Sua história e sua obra devem ser analisadas e lidas a partir do seu contexto próprio, isento de visões críticas e juízos estéticos que carregam elementos alheios ao seu momento histórico.

Em uma entrevista para a *Gazeta de Notícias* de 1º de abril de 1911, em uma série intitulada *O Theatro Nacional: como fazê-lo?*, Roberto Gomes falou das experiências em torno do teatro nacional levadas ao palco do Theatro Municipal: “a pedra angular de tudo quanto se fizer – caso se faça alguma coisa – deve ser a fundação de uma Escola Dramática”. Em seguida, quando questionado sobre o aparecimento de autores nacionais, defende que eles “já apareceram. Não temos por acaso D. Júlia Lopes, cujo nome dispensa qualquer comentário? Oscar Lopes mostrou-nos no *Albatroz* o que podia fazer e autorizou as mais legítimas esperanças, Goulart de Andrade escreveu deliciosas fantasias teatrais”. Nas suas palavras, tudo isso compunha um conjunto de “tentativas, por ora isoladas, mas que, multiplicando-se, congregando-se, virão a ser um dia uma força compacta e poderosa” (GOMES, 1916, p. 29). No ano seguinte, em conferência intitulada *Arte e gosto artístico no Brasil*, promovida pela Biblioteca Nacional a 10 de outubro de 1912, o dramaturgo reafirmava suas posições e o comprometimento com a causa do “Theatro Nacional”.

Todas as artes caminhavam, progrediam, dignificavam-se. Era preciso que o mesmo se desse com a arte dramática, rebaixada até a miséria dos espetáculos por sessão, que vem a ser para a arte o que é um cromo luzidio para um quadro de Amoedo ou Bernardelli. Realizou-se, há três anos, uma tentativa que não foi muito feliz. Mas atores não faltavam, nem tão pouco autores. D. Julia Lopes, Coelho Netto, Oscar Lopes, Affonso

---

5 Pseudônimo de Armando Erse de Figueiredo.

6 Pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto.

Arinos, Paulo Barreto, Carlos Góes, Lima Campos, Silva Nunes e Goulart de Andrade, no teatro em verso, aí estão para provar que pode existir, que existe entre nós uma arte teatral moderna, mais observadora e, apesar de inevitáveis hesitações, mais humana que a antiga. Provou a noite de 1º de outubro que tínhamos autores, atores e cenógrafos. E como já possuímos também um edifício condigno, o êxito só pode depender agora dos poderes públicos e da crítica fluminense (GOMES, 1916, p. 29).

Excetuando-se a sua referência a uma suposta miséria do teatro por sessões, leitura recorrente e preponderante naquele período, sobretudo em se tratando dos homens de letras, deve-se priorizar a atenção para as palavras que Gomes tece sobre as sequências de representações ocorridas em 1910 e 1912. Note-se que elas escapavam ao estatuto da produção teatral daquele momento, seja nos critérios de escolha das peças, seja na viabilização de tais montagens. Isso merece destaque à medida que sinaliza uma mudança, por menor que possa ter sido, na dinâmica responsável por orientar a prática teatral daquele momento. As condições impostas pela hegemonia do teatro cômico-musicado, dito “teatro ligeiro”, não tornavam a conjuntura viável ou promissora para produções que fugissem do que era esperando pelo grande público de teatro daquele período.

Logo, a importância e a relevância dessas realizações não devem ser calculadas pelo êxito de público ou de bilheteria que obtiveram, mas sim pela capacidade de se fazerem, antes de tudo, presentes; ou seja, de se colocarem como uma alternativa de repertório possível e à disposição da população. O desenvolvimento dessa dramaturgia voltada ao teatro declamado, dito “teatro sério” – em clara oposição ao cômico e musicado – não serve apenas para evidenciar o caráter por vezes preconceituoso, moralista e discriminatório de muitos desses homens de letras oitocentistas. Ela nos possibilita também compreender os limites, os valores e as convicções que norteavam uma parcela do pensamento teatral e literário nesse período. Negligenciar ou excluir essa produção significa empreender uma leitura incompleta e injusta com a complexidade e a pluralidade de ideias e realizações ali presentes. Oscar Lopes, que integrou ao lado de Roberto Gomes o grupo de dramaturgos selecionados pela ABL em 1910, deixou algumas palavras expressando o que significou para o imaginário artístico e literário aquelas duas temporadas do “Theatro Nacional” realizadas no palco do Theatro Municipal.

Um palácio suntuoso, situado na principal avenida da capital do Brasil, vai receber a primeira companhia nacional

organizada oficialmente. [...] A Academia de Letras, por alguns dos seus membros, assume o papel de juiz no concurso das peças que pretendem as honras da representação. [...] Essa continuação foi levada a efeito em dois anos sucessivos, fundando-se, logo ao começo, sob a direção de Coelho Neto, a Escola Dramática anexa ao Theatro Municipal. Pelo julgamento imparcial das plateias haviam passado em noites jubilosas comédias ou dramas que afirmavam o incontestável florescimento da nova literatura dramática. Entre outras o *Raio N*, de Nunes da Silva, o *Nó cego*, de João Luso, *A Bela Madame Vargas*, de João do Rio, o *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes, o *Dinheiro*, de Coelho Netto, *A farsa*, de Pinto da Rocha, *O charuto*, de Leal de Souza, *Flor obscura*, de Lima Campos, e *Numa Nuvem*, de Goulart de Andrade, levada em prova prática dos alunos da Escola Dramática. O entusiasmo que os jornais punham noticiando as vitórias simultâneas refletia a favorável impressão do público. [...] Nada faltava para legitimar a normalização do teatro brasileiro. Um diretor mental que se chamava Coelho Neto tinha ao seu lado um diretor técnico da ordem de Eduardo Victorino. [...] Os intérpretes punham o mais louvável esforço em aperfeiçoar o seu trabalho. A cenografia e a *mise-en-scène* nada deixavam a desejar (LOPES, 1920, p. 43).

Ainda tão pouco estudadas em nossa história do teatro brasileiro, essas duas temporadas do dito “Theatro Nacional” são de suma relevância para os estudos teatrais que se debruçam sobre as décadas iniciais do século XX. Elas são a testemunha de um período importante para o desenvolvimento do teatro de cunho literário durante o período da *Belle Époque*. Essa fase de nosso teatro tem sido valorizada e reconhecida em grande parte pela forte presença do teatro cômico-musicado e a visita constante de importantes atores e atrizes internacionais trazidos pelas companhias estrangeiras em excursão pela cidade Rio de Janeiro, então Distrito Federal.

No entanto, para Níobe Peixoto, estudiosa do teatro de João do Rio (um dos dramaturgos presentes na temporada de 1912), essa omissão parece “sugerir que as duas primeiras décadas do século XX teriam sido um período improdutivo, quase um hiato, na linha cronológica do tempo teatral” (PEIXOTO, 2009, p. 15). Verifica-se, contudo, que ao contrário do que se convencionou dizer, o teatro declamado nas duas primeiras décadas do século não sofreu de total anemia. Mesmo que não se tenha registrado sobre essas realizações grandes números de bilheteria com centenas de representações e reprises, tal qual ocorreu com o teatro cômico-musicado, deve-se considerar



que esforços foram realizados no sentido de se estimular e promover uma dramaturgia de viés especificamente literário. O aparente insucesso ou fracasso dessas produções não implica em ter que bani-las da nossa historiografia teatral, que muitas vezes se mostrou preocupada especialmente em estabelecer marcos temporais ou apreciações estéticas voltadas à formação de cânones ou projetos culturais exemplares. Ambas as vertentes coexistem, cada qual com as suas particularidades e características intrínsecas, e considerar este fato apenas engrandece e amplia ainda mais a nossa rica e diversa historiografia teatral. Menosprezar ou negligenciar essas produções não parecer ser o caminho mais fecundo, tal como nos aponta Sábato Magaldi.

No Brasil, sempre houve a tendência de se pensar que Artur Azevedo (1855-1908) encerrou o ciclo mais fecundo do nosso passado dramático, na trajetória que veio de Martins Pena (1815-1848), inaugurando-se a modernidade com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Esse ponto de vista, que me parece menos da crítica do que do puro desconhecimento da realidade histórica, menospreza número ponderável de obras-primas, que figurariam em qualquer relação isenta de marcos da literatura teatral brasileira (MAGALDI, 1992, p. 19).

Isso em vista, nossos esforços se fazem no sentido de agregar força às pesquisas que buscam a revisão acerca do teatro nesse período inaugural do século XX, principalmente por meio do realce sobre os processos históricos e paradigmáticos que culminaram no ofuscamento dessas realizações. Ademais, supomos que tal apagamento tenha ocorrido também devido à recepção precária, do ponto de vista teórico e prático, que na época essas peças receberam. Para evidenciar esses desencontros da crítica e da prática teatral em relação às rupturas e às inovações que alguns desses dramaturgos selecionados pela ABL propuseram ao teatro de seu tempo, decidimos por utilizar como exemplo a trajetória de Roberto Gomes e a recepção da sua peça *O canto sem palavras*, encenada na temporada de 1912 pela companhia de atores brasileiros e portugueses sob a direção de Eduardo Victorino.

Filho de Luís Ribeiro Gomes e de Blanche Ribeiro Gomes, francesa de nascimento, Roberto [Luís Eduardo Ribeiro] Gomes nasceu no Rio de Janeiro em 12 de janeiro de 1882. Aos 8 anos de idade se mudou para Paris junto com a sua mãe, a fim de estudar. Lá se matriculou no Lycée Janson de Sailly, onde fez estudos em francês, inglês, latim e grego. Devido ao bom desempenho, “em 1892 recebe sete prêmios escolares” (COSTA, 1978, p.

170). Em 1897, com a falência do Banco Nacional, instituição na qual seu pai trabalhava, a situação econômica se transformou e então o jovem carioca deixou Paris e, por conseguinte, o colégio parisiense no qual conquistou uma ótima menção vinda do diretor, registrada em seu boletim de notas: “J’atteste en outre que sa conduite a été digne de tous les éloges. C’était un des meilleurs élèves de l’établissement” (COSTA, 1978, p. 170)<sup>7</sup>.

Nessa época, o jovem Roberto Gomes já dominava fluentemente o português, mas mesmo assim se dedicou ao estudo mais aprofundando dessa que era a sua língua materna. Em 1902, aos 20 anos de idade, ingressou na Faculdade Livre de Ciências Sociais e Jurídicas do Rio de Janeiro, adquirindo ali o grau de Doutor em Leis, profissão que nunca chegou a exercer. Com a morte do pai, “vê-se obrigado a trabalhar para viver” e “embora almejasse seguir a carreira diplomática, a falta de recursos e a responsabilidade do sustento familiar impedem-no” (COSTA, 1978, p. 171). Em 1905 inicia a carreira no magistério, tendo lecionado no Instituto Benjamin Constant e no antigo Ginásio Nacional, hoje Colégio Pedro II.

A partir de 1909, o autor passou a escrever crônicas e críticas musicais para os jornais *Gazeta de Notícias* e *A Notícia*, sendo que a partir de 1911 colaborou também para o jornal *O Imparcial*. Além disso, Roberto Gomes contribuiu para as revistas *Rosa Cruz* e *A Ilustração Brasileira*. Entre maio de 1897 e dezembro de 1898, com apenas 18 anos de idade, escreveu a sua única comédia, em francês e intitulada *Le papillon*. O escritor declarava, no entanto, que a sua carreira como dramaturgo começara apenas em 1909, com a peça *Ao declinar do dia*, escrita para o concurso da Academia Brasileira de Letras daquele mesmo ano e que subiu à cena em 16 de julho do ano seguinte (1910).

Depois de iniciada a carreira de dramaturgo, escreveu mais sete peças: *O canto sem palavras* (1910-1912<sup>8</sup>), *A bela tarde* (1915), *O sonho de uma noite de luar* (1916), *O jardim silencioso* (1918), *Inocência* (1915-1921), *Berenice* (1917-1918) e *A casa fechada* (1919). Todas elas foram estreadas com o dramaturgo ainda em vida, com exceção de *Berenice* e *A casa fechada*. Há uma outra peça, *O beijo ao luar*, dada como desaparecida. Em 31 de dezembro de 1922, bastante debilitado de saúde e imerso numa crise de depressão, Roberto Gomes suicidou-se com “um tiro de revólver no coração em sua residência à rua D. Carlota, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro” (COSTA, 1983, p. 11).

Para realizar a abordagem da obra e da trajetória de Roberto Gomes, precisamos antes de tudo localizá-lo na crítica e na historiografia teatral.

---

7 “Além disso, atesto que a sua conduta foi digna de todos os elogios. Ele era um dos melhores alunos da instituição” (tradução nossa).

8 Segundo Costa (1978, p. 71), mesmo que a publicação tenha ocorrido somente em 1912, o texto “já havia sido composto em 1910, em Petrópolis”.

Décio de Almeida Prado, um dos mais importantes nomes da nossa última geração de estudiosos do teatro, e crítico responsável pela formação da ideia em torno do Teatro Brasileiro Moderno, assim se pronunciou sobre a passagem do dramaturgo pelo teatro brasileiro.

A falha fundamental de Roberto Gomes, porém, é o de ter sido apenas o segundo em Roma. Entre os nossos escritores de teatro, tão simples e, num certo sentido, tão primários artisticamente, este sutil faz um pouco a figura de civilizado entre primitivos. Mas a sua preeminência, a sua originalidade, tudo o que há nele de inconfundível, declina, desaparece, quando integramos a sua obra nas correntes artísticas e no país de onde proveio. Embora inteligente, embora culto, embora sensível, embora cheio das melhores qualidades, passou pelo nosso teatro como um estranho, sem marcá-lo, deixando-o exatamente no mesmo pé em que o encontrou (PRADO, 2003, p. 31).

Para o crítico paulista, o maior defeito de Roberto Gomes era a sua formação estrangeira, mais especificamente francesa, que como vimos acima, não durou mais do que sete anos. Logo, se após essa fase ele teve acesso a textos e estudos franceses, isso não era diferente aos outros tantos intelectuais da época, que tinham o mesmo acesso e usufruíam igualmente desses materiais. O período conhecido pela alcunha de origem francesa *Belle Époque* não se deu assim por acaso. Segundo Jeffrey Needell (1993, p. 211), naquele momento “conhecer a literatura, sobretudo a francesa, era a marca de um indivíduo bem educado”, ou seja, “da mesma forma que Portugal encontrou prazer e instrução no Iluminismo francês, o mesmo ocorreu na Colônia” (NEEDEL, 1993, p. 212). Percebe-se, portanto, que não era apenas a mãe de Roberto Gomes que era francesa, mas sim o comportamento geral daquela época.

O gosto do leitor já foi mencionado. Era francófilo, volúvel conforme a moda e fetichista. É bom ter em mente o quanto a educação da elite era literária e francesa. Além disso, como já foi suficientemente visto, o peso cumulativo da tradição francófila no Rio só aumentou no decorrer do século. Em 1900, a elite já incorporara ao cotidiano o uso do francês e a familiaridade com a cultura francesa. [...] De que outro modo é possível explicar a existência de um público leitor para quem tanto literatos brasileiros traduziam regularmente folhetins franceses nos jornais, ou a popularidade do drama francês

traduzido? (NEEDELL, 1993, p. 230-231).

Deve-se, então, no mínimo ponderar o aspecto que sustenta a crítica de Décio acerca de Roberto Gomes, uma vez que ela deveria se estender a toda à classe letrada daquele período, pois assim “como em tantas outras coisas, os leitores adulados pelos autores brasileiros haviam adquirido gostos que, devidos às viagens e à educação, tinham Paris como a principal referência” (NEEDELL, 1993, p. 215). Isso se fez de tal maneira que “ao entrar na onda francesa, muitos literatos brasileiros produziram obras que serviram apenas como mais um aspecto do modo de vida cultivado pela elite” (NEEDELL, 1993, p. 216). Então, se a dramaturgia de Roberto Gomes, assim como tantas outras daquela época, possuíam na sua estrutura e conteúdo características e pulsões francesas, não era por conta essencialmente da educação obtida pelo escritor na infância, mas sim porque a literatura – e o teatro também, sobretudo nesse período – “era um aspecto essencial do fetichismo do consumo e da ideologia da Civilização” (NEEDELL, 1993, p. 216). E a esse aspecto se soma o fato de que a própria imprensa, presente pelos tantos de jornais circulantes nessa época, ao lado do mercado editorial, eram dominados por sujeitos francófonos.

Pode-se acrescentar à influência da educação, da tradição e da moda o impacto da imprensa e do comércio livreiro. Os editores, tipógrafos e livreiros cariocas eram em sua maioria franceses. Naturalmente, promoviam em suas lojas obras e periódicos franceses, da mesma forma que promoviam o estilo francês nos periódicos cariocas, no que refere ao formato, ilustrações e conteúdo. Tais locais, muito mais do que as viagens realizadas pelos membros da elite, também explicam como os brasileiros se mantinham a par das tendências literárias francesas: os estabelecimentos de Garnier e Briguiet eram a ligação vital com a Paris literária. O resultado foi um gosto carioca *fin-de-siècle*, formado e alimentado por obras francesas de uma forma cumulativa e discriminatória (NEEDELL, 1993, p. 231).

As consequências de todo esse processo descrito por Needell não poderia ser outra, não apenas em Roberto Gomes, que de fato viveu por um período na França, mas como também nos vários outros escritores e dramaturgos do período, visto que “as origens da *belle époque* carioca recuam muitas vezes até o período colonial” (NEEDELL, 1993, p. 267). Nesse sentido, “a fantasia da Civilização, a identificação com o modo de vida e as concepções de uma cultura de elite, sobretudo franco-inglesa” era algo,

no mínimo, comum naquele período. Logo, “o período de 1898 e 1914 assinala o triunfo e não a emergência do fenômeno” (NEEDELL, 1993, p. 268) francófilo na cultura brasileira. Assim, ser “quase um escritor francês”, tal como posto por Décio, não era algo tão difícil naquela época. A bem da verdade, era algo esperado e previsível.

Roberto Gomes é quase um escritor francês – pela formação, pelos temas, pela técnica, pelo estilo. Não que escreva mal o português. Mas sempre se deixa trair, por um tique de linguagem, por uma expressão traduzida quase ao pé da letra, a pessoa que está pensando e sobretudo sentindo em outra língua. Aliás, não poderia ser diferente, porque as suas próprias personagens já são, por assim dizer, traduzidas. Há nelas, na sua riqueza afetiva, na facilidade e elegância com que falam, no requinte com que se examinam, ecos de uma sociedade polida por séculos e séculos de arte e literatura. Soam um pouco falsos, em português, no Brasil, esses amantes, esses maridos e mulheres, prontos a se abrirem em confidências carinhosas, tratando-se mutuamente de “meu bom amigo” e “minha pobre amiga” (PRADO, 2003, p. 30).

Toda a biografia de Roberto Gomes, desde a descendência miscigenada Brasil-França, passando pela educação intermitente do português ao francês e depois ao português novamente, seguindo-se a isso a obtenção de um título superior na área jurídica e logo após a inserção no magistério, mostra-nos como a sua vida se relaciona diretamente com a sua trajetória como agente nos campos literário e teatral. Visto como uma pessoa de aparência e comportamento afrancesados, apesar do seu nascimento e vida adulta ocorridos no Rio de Janeiro, o dramaturgo reflete nitidamente as contradições de seu tempo. Época de intensas correspondências culturais e de fortes discursos cosmopolitas, a então capital da República vivia um período no qual era impossível distinguir os limiares entre o nacional e o importado. Tratava-se, em suma, de uma sociedade composta por sujeitos que “vinculavam o prestígio à intimidade com a literatura parisiense” (NEEDELL, 1993, p. 232), sobretudo nas camadas letradas e cultas da sociedade. Olhando-se por esse viés, em que medida Roberto Gomes era de fato “afrancesado” ou apenas mais um produto bem-sucedido do seu meio literário, econômico e social?

A literatura e os literatos serviram de registros especialmente sensíveis dessas tendências. Ambos sempre foram parte do movimento de assimilação dos modelos estrangeiros, e a

natureza deles fez com que a reprodução bem-sucedida dos modelos fosse aparentemente necessária e claramente mais fácil. Ou seja, a literatura, *per se*, era compreendida apenas em termos europeus. [...] Seu modelo cosmopolita europeu combinava bem demais com a própria fachada da era. Tal modelo, voltando-se para a vivência urbana, cosmopolita e narcisista da aristocracia e da *grande bourgeoisie*, era uma literatura articulada com a experiência comum às elites urbanas no mundo europeizado como um todo. [...] Assim, para determinadas minorias privilegiadas, a alta cultura *fin-de-siècle* e a literatura da *belle époque* adaptavam-se perfeitamente a seu modo de vida (NEEDELL, 1993, p. 268).

Por essas razões se conclui que as observações de Décio são contraditórias, pois elas desmerecem Roberto Gomes levando-se em conta o aspecto que justamente dominava os gostos e os comportamentos do período, marcado pela forte assimilação de ideias e práticas francesas não apenas na literatura e nas artes como um todo, mas sobretudo no cotidiano da sociedade. O galicismo não estava apenas nas peças de Roberto Gomes, estava nas ruas, nas casas, enfim, no imaginário coletivo<sup>9</sup>.

Marta Morais da Costa, a primeira estudiosa da obra e da vida de Roberto Gomes possui visão distinta da de Décio. Para ela, o caráter afrancesado do escritor carioca se deu graças ao “período de 6 anos de estudos em Paris e a sua ascendência francesa pelo lado materno” (1983, p. 15), o que por fim resultou em uma “profunda nostalgia e a contínua sensação de exílio da França bem-amada” (COSTA, 1983, p. 15). E acrescenta que “o parisianismo, doença intelectual de tão fácil contágio quanto a febre amarela no Rio de Janeiro no início do século XX, encontrou na figura de Roberto Gomes terreno fértil para germinar e produzir” (COSTA, 1983, p. 15).

Costa mostra, portanto, que esse aspecto não era novidade na literatura brasileira, pois quase todo o conjunto de homens de letras oitocentistas, e nisso se inclui inevitavelmente os escritores de teatro, fizeram os seus estudos primários e superiores nos principais centros europeus, sobretudo na França. Sendo assim, cobrar de Roberto Gomes uma autenticidade ou originalidade essencialmente brasileira – sobretudo nesse período –, trata-se de uma incoerência e de um anacronismo com a história do teatro e da literatura desenvolvidos no período entre-séculos no Brasil.

O teatro, é preciso que admitamos, não perdoa: ele reflete o

---

9 Cf. BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil, 1900*. São Paulo: Editora José Olympio, 2004.

ambiente em que é escrito quer queiramos quer não queiramos, e não adianta ficarmos falando mal do teatro brasileiro da época, dizendo que ele imitava o estrangeiro, que lhe faltava brasilidade, quando na realidade era ao próprio Brasil que faltava essa brasilidade: o teatro imitativo não fazia mais do que mostrar a força do colonialismo cultural. A imitação era de forma e conteúdo: refletia a vida imitativa porque ela assim era vivida, e, por outro lado, a constante vinda de companhias teatrais estrangeiras conduzia à imitação no espetáculo, na interpretação. [...] O teatro imitava porque aquele era o gosto dominante, era aquele teatro que teria um mínimo de possibilidades de estabelecer diálogo com o público (HELIODORA, 1972, p. 7).

Mencionando aqueles que foram as principais referências e modelos para o dramaturgo carioca, Décio (2003, p. 30) ainda sugere que “de dramaturgos como Bataille e Bernstein, recebeu Roberto Gomes defeitos e virtudes”. Relativo aos defeitos, tem-se “uma inclinação para a grandiloquência sentimental, para as tiradas falsamente literárias, para um exacerbamento malsão da sensibilidade, ao mesmo tempo desfibrado e baixamente sensacionalista” (PRADO, 2003, p. 30). Em seguida, aponta as virtudes, que em se tratando de teatro, ou seja, da prática em si, parecem mais relevantes do que os defeitos assinalados.

Entre as virtudes, um conhecimento, tanto do teatro como da criatura humana, sem paralelo entre nós. Este autor-crítico sabe preparar os efeitos, acelerar ou retardar o ritmo da ação, desenvolver uma cena, cruzar várias conversas num só ambiente. Além disso, é o único psicólogo de toda a história do nosso teatro, o único a não reduzir a meras categorias ou a simples arquétipos psicológicos (PRADO, 2003, p. 30).

Nesse sentido Décio e Costa convergem, pois para a pesquisadora Roberto Gomes possui uma “fina sensibilidade poética” (COSTA, 2003, p. 260), expressa por meio de “uma dramaturgia interiorizada, de minúcias, de sugestividade” (COSTA, 2003, p. 260). Esse conjunto de qualidades, segundo a autora, que sustenta a notabilidade do dramaturgo, destacando-o “entre os escritores contemporâneos, que permaneciam voltados ao realismo, com peças recheadas de cenas de embates violentos entre personagens ou devotadas ao gênero cômico-musical” (COSTA, 2003, p. 260).

Por outro lado, isso teria sido também a causa da sua vulnerabilidade, pois essa “maneira diferente de construir as personagens e a

ação dramática” (COSTA, 2003, p. 260) resultou em certo distanciamento e estranho da sociedade com a produção do dramaturgo, uma vez que as suas criações destoavam “das expectativas do público ainda restrito que frequentava os teatros cariocas” (COSTA, 2003, p. 261). Por essa razão a sua produção “foi marginalizada e quase esquecida por um longo período” (COSTA, 2003, p. 261). Tudo isso nos leva a crer que o contexto teatral no qual Roberto Gomes estava inserido não era vantajoso às suas intenções. Além desse aspecto relativo à construção das personagens e da ação dramática, a baixa adesão do público teria sido provocada, também, segundo Costa, devido a certo “descaso com que era tratada a arte de representar, desde que o palco estivesse – ou pretendesse estar – ocupado por elencos e dramaturgia nacionais” (COSTA, 2003, p. 263).

O teatro brasileiro já vinha se transformando, porém lentamente. O começo do século intensificou a constatação de que a cena brasileira sofria de profunda anemia. Em 1908, companhias, autores e salas de espetáculos compunham uma tríade numericamente pequena. O público, proporcional à dimensão do Rio de Janeiro do tempo, era refinado e poliglota, apreciava sobremaneira o teatro europeu, não deixava de prestigiar os espetáculos das companhias estrangeiras e, sobretudo, desprezava o autor nacional que não escrevesse revistas ou comédias (COSTA, 2003, p. 262).

Nesse contexto, o único possível ao nosso escritor carioca, “trabalhar por um teatro brasileiro era participar de uma Guerra Santa, tão poderosa era a força do hábito de assistir aos elencos e peças estrangeiras e tamanho era o descrédito do público em relação ao autor brasileiro” (COSTA, 2003, p. 264). Essa conjuntura não era uma novidade para os escritores de teatro do período entre-séculos. Desde a década de 1850, com a chegada das operetas e o sucesso que obtinham no *Alcazar Lyrique*, a vida teatral da capital havia se voltado em grande parte ou para as companhias e artistas estrangeiros, ou para as produções cênicas que eram reproduções, traduções ou adaptações de gêneros e peças de grande sucesso nos centros europeus<sup>10</sup>. O célebre escritor Machado de Assis, que havia iniciado a sua trajetória literária muito próximo dos palcos, após algumas frustrações se distanciou das plateias e da crítica teatral. Talvez o famoso autor de *Dom Casmurro* seja um dos exemplos mais contundentes do desencanto vivido naquele período

---

10 Cf. BRITO, Rubens José Souza. O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro*, volume 1. São Paulo: Perspectiva, SESCSP, 2012.



por muitos dos homens de letras que se dedicaram em algum momento à escrita dramática<sup>11</sup>.

Esses obstáculos eram mais difíceis de serem superados à medida que se constata nesse período a inexistência de artistas teatrais aptos para as proposições cênicas presentes nas dramaturgias de Roberto Gomes. Segundo a pesquisadora Elen de Medeiros (2011, p. 38), elas são impregnadas de elementos que rompem com a “estrutura dramática tradicional” por meio da “sugestão de novos formatos cênicos e a centralização da teatralidade em outros aspectos além do diálogo (como nos gestos, na iluminação)”. Ou seja, houve uma espécie de *incompletude* na realização do teatro de Roberto Gomes naquele momento devido ao “fato de que não houve um encenador que levasse ao palco as propostas da inação ou do silêncio como elementos soberanos da composição cênica” (MEDEIROS, 2011, p. 38). Acrescenta-se nisso também a prática de atuação verificada nesse período, baseada sobretudo na figura da atriz e do ator enquanto “celebridades” dos palcos, conformadas em certos estereótipos que eram perpetuados espetáculo após espetáculo. Colocar o texto teatral em primeiro plano implicaria abdicar-se desse posto consagrado e meter-se em território desconhecido, sujeitando-se às necessidades da cena e do texto. Significava, em última instância, arriscar o prestígio de determinada atriz ou ator e sacrificar a aceitação e a expectativa do público.

A história do teatro brasileiro do início do século XX precisa ser examinada tendo-se em mente, especialmente, as diversas formas de censura e veto aplicadas às experiências modernas sonhadas por uma geração, e não a partir da constatação de inexistência de produções modernas no teatro realizado naquele período. Os empecilhos encontrados pelos artistas para o desenvolvimento pleno de suas investigações cênicas [...] explicitam a efetividade destas experiências artísticas, e atestam o enfrentamento travado com as regras e normas estabelecidas, que constituíam o horizonte estético do período (SIMÕES, 2010, p. 88).

A não materialização desses recursos textuais no palco funciona como uma espécie de enfraquecimento da causa de existência da dramaturgia de Roberto Gomes, impondo ao seu texto teatral a castração de suas potencialidades cênicas, fundamentais para o desenvolvimento do teatro moderno. Esses recursos cênicos e elementos dramaturgícos singularizam e diferem Roberto Gomes dos demais dramaturgos brasileiros daquele

---

11 Cf. FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis: do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

momento, e a inviabilidade disso violava diretamente a justa percepção de sua obra. Como exemplo disso, tem-se a grande importância que o silêncio ocupa em suas dramaturgias, ou ainda a atmosfera crepuscular bastante presente, aspectos que somente poderiam atingir a sua plena eficácia se fossem levados à cena por meio de uma encenação e de atrizes e atores atentos ao potencial daquilo que ultrapassa o simples diálogo intersubjetivo, ou seja, as falas propriamente ditas. Mostra-se imprescindível no teatro de Roberto Gomes a observação atenta às pausas, ao não-dito, ao silêncio, ao espaço, às horas do dia, ao clima, ao intervalo entre uma fala e outra, aos olhares etc.

O silêncio representa no teatro de Roberto Gomes, no teatro simbolista em geral e, em particular, no teatro de Maurice Maeterlinck, a forma de expressão do trágico cotidiano. [...] Os seres esbatidos como sombras silenciosas e imóveis constituem, juntamente com o crepúsculo, uma das imagens mais apreciadas e frequentes no teatro de Roberto Gomes. Esses seres de sombra, geralmente humildes e sábios, dispensam a retórica vazia e vibrante: pouco falam, mas expressam muito. [...] A importância atribuída ao silêncio estabelece uma relação direta entre a ausência da palavra e a ausência da peripécia na ação dramática deste teatro. Roberto Gomes está muito mais interessado na reação que os acontecimentos provocam do que nos fatos em si. Por isso, quase tudo sucede fora do palco ou no passado. Em cena, só a reação, o reflexo no comportamento das personagens (COSTA, 2003, p. 271-272).

Além disso, temos também as didascálias de suas peças, marcadas pelo imperativo da poesia e da visualidade. Tomando de exemplo *O canto sem palavras* (do concurso de 1911 e encenada em 1912), tem-se um trecho da penúltima cena do 1º ato:

*(Maria Luísa entra no salão. Acende as velas do piano, que brilham na sala escura como duas manchas róseas, e começa a tocar o Canto sem Palavras, op. 22, de Mendelssohn. A melodia emerge da penumbra, religiosa e grave. Em a noite que invadiu a sala, Maurício escuta, reclinado na cadeira. Uma grande ternura lhe vai na alma. Sente-se que o seu espírito está longe... longe... Fechando os olhos, ele deixa-se embalar pelo canto, quando, lá fora, ecoam brutalmente a buzina de um automóvel e a campainha do portão. Maria*

*Luísa interrompe a música e corre até a sala, pressurosa.*  
(GOMES, 1983, p. 97).

Note-se que são vários elementos sonoros e visuais, essencialmente sensoriais. Ademais, no teatro de Roberto Gomes são encontradas também didascálias curtas, aparentemente inócuas, mas que são importantes para a cena moderna, tais como “pausa”, “longo silêncio”, “silêncio breve”, “silêncio”, “silêncio constrangido”, “anoitece”, “olham-se sem se falar” e mais tantas outras que evidenciam o *devoir cênico* da peça, ou seja, a ânsia pelo palco. Segundo Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 67), essa invocação do texto pelo palco coincide com a invenção da encenação moderna e mostra que “convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da ‘realização’ de um texto”. A seu ver, as didascálias exercem papel fundamental na dramaturgia moderna, pois suscitam a abertura do texto ao palco, provocando “a multiplicidade de suas linhas de fuga” (SARRAZAC, 2012, p. 68). Em *O canto sem palavras* – e poderíamos estender isso a algumas outras dramaturgias de Roberto Gomes –, esse uso das indicações de cena evidencia as potencialidades cênicas que a peça poderia oferecer ao olhar que buscasse compreendê-la na sua abertura para a cena, buscando investigar as diversas camadas de significação além daquilo que se apresenta na primeira leitura.

As didascálias extremamente descritivas (dos lugares da ação, das personagens em si, de sua gestualidade, da relação entre umas e outras), todos esses fragmentos de um verdadeiro “romance didascálico” que encontramos na maior parte das peças do fim do século XIX, em particular em Ibsen, revelam um sintoma: elas mostram a incompletude do drama e a necessidade da encenação moderna (SARRAZAC, 2005, p. 37, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Alguns podem contrapor a essa constatação, a suposta falta de artistas e ensaiadores comprometidos com a realização cênica, como se não fosse possível, dada a realidade teatral e as condições de produção teatral que se apresentavam na época, a devida viabilização de cenários mais elaborados, de técnicas de iluminação mais aprimoradas etc. No entanto, isso não se

---

12 Original: “Les didascalies extrêmement descriptives (des lieux de l'action, des personnages eux-mêmes, de leur gestualité, de l'interaction entre les uns et les autres), tous ces fragments d'un véritable « roman didascalique » que l'on trouve dans la plupart des pièces de la fin du xix<sup>e</sup> siècle, en particulier chez Ibsen, ont valeur de symptôme : elles affichent l'incomplétude du drame et la nécessité de la mise en scène moderne. Entendons: d'une mise en scène qui, à l'instar de celles d'Antoine, romanise le drame”.

sustenta, uma vez que a grande indústria teatral e os magníficos espetáculos que ela promovia são a prova da competência e da estrutura com a qual os cenógrafos, iluminadores, ensaiadores eram capazes de pôr em cena elementos que extrapolavam o texto e as falas das atrizes e atores<sup>13</sup>. Talvez essa disparidade se justifique pelo fato de que essas realizações cênicas mais sofisticadas exigiam maiores investimentos e custos de produção, o que de fato não era algo vislumbrável por essas companhias que se empenhavam em montar as peças do dito “teatro sério”, ou declamado, ao qual pertencia a dramaturgia de Roberto Gomes naquele período.

Portanto, em que medida essa *incompletude* não se configura como o resultado do desinteresse e da falta de credibilidade dessa parcela da dramaturgia brasileira desenvolvida à época por escritores tais como Roberto Gomes? Preocupados em obter lucros e em manter em ritmo constante os sucessos de bilheteria, os empresários responsáveis pela produção teatral na *Belle Époque* carioca delegaram às formas dramatúrgicas não-hegemônicas a infelicidade de ter que depender do poder público para se verem levadas ao palco. Nos raros casos em que isso ocorreu, certamente o escasso e limitado investimento público oferecido não foi capaz de custear a técnica e a maquinário necessários para a plena realização de uma encenação mais rica do ponto de vista sonoro e visual, ou seja, algo que estivesse à altura daquilo que os artistas e os ensaiadores do teatro de grande adesão sem dúvidas tinham à disposição.

A presença de Roberto Gomes nesse repertório (e também no da temporada de 1910) comprova a importância do escritor para a sua época, seja no campo literário ou no artístico. Visto como “um conhecedor profundo do teatro moderno” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1947, p. 25), Roberto Gomes teve seu mérito reconhecido inclusive fora do país, como na ocasião em que o dramaturgo e diretor francês Paul Gavault afirmou que “muitos dos autores parisienses invejariam a segurança e a alacridade da sua pena” (GAVAULT apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1947, p. 4).

Em 7 de agosto de 1918 Roberto Gomes deu uma conferência no Theatro Municipal, cujo tema era a encenação da peça *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck com música de Claude Debussy, pelo ator francês André Brulé. A partir dela podemos verificar o conhecimento bastante apurado que o escritor carioca tinha sobre a produção de Maeterlinck. Suas opiniões e comentários revelam as origens daquilo que nomeamos como sendo as “potencialidades cênicas” de suas dramaturgias, responsáveis ainda pela incompreensão e pela recusa às quais foram submetidas. De início,

---

13 Cf. CHIARADIA, Filomena. *Em revista o teatro ligeiro*: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 3, 2003, p. 153-163.

vejamos o seu entendimento acerca da construção das personagens e do sentido de fatalidade tão presente em Maeterlinck.

Está bem entendido que, para o público se interessar por uma produção dramática, precisa, antes de tudo, conhecer a fundo as personagens da peça – para isso é que foram inventados os confidentes – saber do seu passado, das suas ideias e dos seus caracteres. Elas devem agir, lutar – moral ou fisicamente – até provocar e satisfazer a nossa curiosidade. Em “Pélleas” observa-se exatamente o contrário. Ignoramos onde nasceram, donde vêm, em que época vivem, e em que país. São fatos materiais que não preocupam o poeta. E, o que é mais grave, essas personagens não agem. São pobres bonequinhos, sofredores e resignados, cujos fios são puxados pelo Destino e que se submetem cegamente à fatalidade das coisas. [...] Não há nada a fazer contra o Inevitável (GOMES, 1947, p. 27).

Consciente do que isso representava, Gomes soube descrever bem esse aspecto marcante do dramaturgo belga: o *trágico cotidiano*, no qual “por trás dessas catástrofes – não mais finais, mas inaugurais –, desdobra-se o que Jean-Pierre Sarrazac (2012, p. 47) aponta como ‘*a grande conversão do teatro moderno e contemporâneo*’”. Diferentemente do sentido trágico clássico, no qual o homem está submetido ao destino cego e desconhecido, no trágico moderno o indivíduo tem conhecimento da sua tragédia, do seu destino e do seu fim<sup>14</sup>.

Essa constatação poderia surgir apenas do olhar de um dramaturgo atento às transformações sociais, uma vez que “o sentimento trágico moderno nasce de uma dupla constatação: da forma mesquinha como o homem habita o mundo; do fato que este homem é, ele próprio, habitado por um poder estranho” (SARRAZAC, 2002, p. 121).

Diz em certa ocasião o velho Arkel: “Isso nos parece estranho porque nunca vemos senão avesso dos destinos... o avesso mesmo do nosso”. Estas palavras explicam em grande parte o teatro de Maeterlinck. Para ele os homens assemelham-se àqueles tecelões que levam anos a fazer uma tapeçaria pelo avesso. Emaranham, dobram, cruzam os fios multicores que devem formar figuras coloridas e brilhantes, sem nunca vir, entretanto, a conhecer o resultado do seu esforço senão nos raros momentos em que se lhes descobre, num rápido lampejo,

---

14 Cf. SZONDI, 2011, p. 61.

o outro lado, o belo lado luminoso do seu obscuro e exaustivo trabalho (GOMES, 1947, p. 27).

Além de Sarrazac, outro teórico do drama moderno chamado Peter Szondi também teorizou acerca dessa constatação feita por Roberto Gomes, quando em sua conferência ele disse: “as personagens não agem” (GOMES, 1947, p. 27). Para Szondi (2011, p. 61), “do ponto de vista dramaturgico, isso implica substituir a categoria da ‘ação’ pela de ‘situação’”, na qual “é o próprio tema que rouba ao homem a possibilidade de agir. Este permanece na situação em que está, em completa passividade” (SZONDI, 2011, p. 62). Nesse sentido, o drama moderno “sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação – mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae* continuamente modificam a situação inicial” (SZONDI, 2011, p. 92). É o caso, pois, da personagem Maurício, de *O canto sem palavras*, que frente a impotência da situação inicial da peça<sup>15</sup>, não busca agir de modo a alterá-la. Pelo contrário, leva-a inclusive para além do próprio fim da peça, pois a situação encontra-se tensionada “pelo jogo de oposições que tem lugar no íntimo dessa personagem [e] não pode mais expressar-se em nenhuma ‘intriga’” (SZONDI, 2011, p. 92), ou seja, por meio de alguma relação interpessoal a ser solucionada no presente, tal como ocorre no drama clássico. Assim, a situação de Maurício não se resolve ao final da peça, pois assim como a morte, ela não tem solução: a sua fuga para o estrangeiro não constitui o desfecho do seu conflito interno, não significa deixar de amar sua afilhada Maria Luísa, mas sim a inevitável constatação da sua total impotência frente a esse amor proibido, para ele tão trágico quanto a morte, pois implica na sua completa aniquilação perante a vida de sua amada, apelidada por ele carinhosamente de Queridinha. Isso significa, portanto, “a mudança na fundamentação da tensão dramática que já não é mais criada pelo confronto entre homens, mas pela situação” (SZONDI, 2011, p. 94). Essa impotência resulta em medo e autorreflexão, em um conflito íntimo, interno, que não pode se expressar por meio de uma fala ou diálogo, tornando a atmosfera da peça silenciosa, tensa e irresolúvel.

A impotência dos homens exclui por certo o agir e a luta, e com isso também a tensão do âmbito inter-humano, mas não exclui

---

15 O amor de Maurício por sua afilhada Maria Luísa é revelado apenas no 2º ato da peça, pela intervenção da personagem Hermínia, amante de Maurício, mas isso não implica na anulação do fato que essa é a sua situação inicial, uma vez que a percepção consciente desse amor significa apenas a exteriorização daquilo que se encontrava reprimido no inconsciente, ou seja, trata-se da constatação daquilo que já existia antes mesmo do início da peça e que define todo o seu desenvolvimento. Prova disso são as insinuações que a própria Maria Luísa faz desse amor, que se encontrava incubado, velado, há muito tempo.

a tensão da situação em que os homens estão inseridos, tensão a qual, como suas vítimas, eles se encontram submetidos. O tempo tenso, em que nada mais pode acontecer, é preenchido pela irrupção do medo e pela reflexão (SZONDI, 2011, p. 93).

O pesquisador Eudinyr Fraga, um dos primeiros a analisar a obra dramática de Roberto Gomes, ressalta esse caráter do trágico moderno como algo comum ao conjunto de sua obra, pois há em todas as peças – sobretudo nas mais curtas – “a presença constante de forças surreais – fatalidade, destino – que circundam tudo e todos, mergulhando, em íntima correspondência, as criaturas e a natureza num clima poético de mistério, solidão e melancolia” (FRAGA, 1992, p. 171).

Seguindo-se em sua conferência, Roberto Gomes comenta outro elemento bastante presente nas dramaturgias de Maeterlinck e também nas suas propriamente: o silêncio. Esse elemento no drama moderno toma configurações distintas daquelas aplicadas anteriormente, pois “o não-dito esvazia o diálogo dramático e à palavra teatral anexa-se um extraordinário volume de silêncio” (SARRAZAC, 2002, p. 146), diz-se volume “tendo em conta que, muitas vezes na vida, o verdadeiro silêncio é barulhento e provém mais de um excesso do que de uma ausência de palavras” (SARRAZAC, 2002, p. 146).

Antes de anunciar a ruína do diálogo e de dar conta dos estragos provocados pela opressão social sobre os corpos dos “subprivilegiados”, o silêncio – descoberta capital do teatro no nosso século – ocupou, inicialmente, um lugar de recurso: um suplemento de sentido conferido à linguagem, uma loquacidade redobrada, uma imersão no inefável das relações humanas (SARRAZAC, 2002, p. 150).

Agora as palavras de Roberto Gomes, que dialogam diretamente com as de Sarrazac:

É, pois, natural que as personagens de Maeterlinck falem pouco. Mas, têm longos silêncios na penumbra, silêncios graves e solenes durante os quais, no dizer do poeta, se ouvem passar os anjos. E depois falam... Falam? Balbuciam antes, com misterioso espanto, algumas palavras trêmulas e singulares, dessas palavras inesperadas que, por vezes, surgem como que involuntariamente do mais profundo de nós mesmos. [...] E bastam estas simples palavras, em aparências insignificantes, para despertar o nosso interesse e revelar-nos o

drama íntimo – drama cinzento como um céu crepuscular, sereno e calmo, atrás do qual adivinhamos as dores sangrentas do sol que agoniza, torcendo-se e convulsando-se em ingentes esforços... (GOMES, 1947, p. 27).

Evoluindo em seu raciocínio, o dramaturgo carioca conclui que “as palavras nada exprimem. Velhas moedas gastas e pesadas, só valem pelo momento em que as murmuramos, pelo tom com que as dizemos, pelos silêncios que elas encobrem” (GOMES, 1947, p. 28). Ou seja, a seu ver se trata de um “silêncio ardente que se acha tecida a obra de Maeterlinck. Ele envolve-a, domina-a, oprime-a dolorosamente, até provocar essa sensação de estranho mistério e nostálgica melancolia” (GOMES, 1947, p. 28). Essas características poderiam se aplicar também, em certa medida – dada as capacidades limitadas de Roberto Gomes –, a algumas de suas dramaturgias.

Submerso na sua forte admiração pelo mestre belga, Roberto Gomes se inspirava nele para realizar no drama brasileiro “o silêncio [que] aparece como uma força capaz de abalar o mecanismo do diálogo e, como se não bastasse, desconstruir a forma dramática tradicional” (SARRAZAC, 2012, p. 173). A partir disso, se o dramaturgo carioca tivesse obtido êxito nas suas realizações, poderia operar a subversão do paradigma da “dramaturgia do verbo erigida em norma pelo classicismo francês”, uma vez que “em torno do status teatral do silêncio vigora a inversão fundadora de nossa modernidade dramática” (SARRAZAC, 2012, p. 173).

Roberto Gomes compreendia bem o protagonismo do trágico e do silêncio na obra de seu mestre Maeterlinck, e também se atentou à presença de outros elementos tais como os símbolos, o crepúsculo, os gestos da alma e do inconsciente. Resta-nos, contudo, saber se ele compreendia de fato a potência cênica e revolucionária desses dispositivos que não eram apenas textuais ou estilísticos, mas sobretudo cênicos, da ordem da materialidade do palco. O excerto a seguir, apesar de não ser conclusivo, nos revela algumas pistas acerca disso.

Em que consiste, pois, essa originalidade que tanto revoltou, a princípio, os espíritos acanhados? Antes de tudo, no simbolismo do autor. O drama é todo de símbolos. [...] É natural que todos esses símbolos, uns límpidos como cristal, outros velados de neblina, porém, sempre harmoniosos e expressivos, tivessem um tanto desnorteado os espectadores primitivos. [...] Pélleas pela sua contextura, parecia lançado como um desafio a todas as regras teatrais até então aceitas (GOMES, 1947, p. 27).



A partir da observação dessa conferência e de suas dramaturgias, nas quais se pode notar o realce atribuído ao silêncio articulado ao trágico cotidiano, podemos perceber os traços vinculantes do pensamento teatral de Roberto Gomes com o de Maeterlinck. Segundo Medeiros (2011, p. 26), “alguns autores teatrais brasileiros do início do século XX foram influenciados pelas ideias do chamado drama estático de Maeterlinck”, e dentre eles “Roberto Gomes se destaca, uma vez que propunha em seus textos a representação silenciosa da dor, do sofrimento humano e a inação das personagens frente à morte, destino certo do homem” (MEDEIROS, 2011, p. 26). Desse modo, assim como em Maeterlinck, uma encenação multiforme é de suma importância para uma dramaturgia tal qual a de Roberto Gomes, pois nas criações de ambos “o silêncio é mais significativo do que o diálogo travado entre as personagens” (MEDEIROS, 2011, p. 24) e disso resulta o fato de que “as sugestões do gesto, da luz e da música não são inócuos, mas procuram simbolizar o estado de espírito” (MEDEIROS, 2011, p. 24) das criaturas que estão em cena, tal como se dá na didascália de *O canto sem palavras* que transcrevemos anteriormente. Além do mais, vale destacar que o simbolismo, além de suas características estéticas, possui uma forte acepção filosófica. Sendo assim, cada detalhe visual ou sonoro, por menor que possa parecer, esconde em si as potencialidades de reflexão inerentes ao pensamento que subjaz a filosofia simbolista. Surge disso, portanto, a necessidade de uma encenação capaz de materializar no palco os elementos estéticos típicos do simbolismo.

Porém, como ressaltamos há pouco, a realização de uma encenação mais ousada em termos visuais e simbólicos não se efetivou na ocasião em que se encenou *O canto sem palavras*, o que lhe determinou uma certa *incompletude*. A bem da verdade, defendemos que isso se deu devido não à falta de recursos ou de capacidades – as empresas teatrais do início do século XX eram bastante profissionais e possuíam técnicas bastante aprimoradas –, mas sim à própria falta de credibilidade e de valorização do produto nacional de cunho literário e sério, o que na época representava pouco rendimento em lucros de bilheteria. Décio explica-nos esse contexto a partir do que ele avalia como resultado de certo “excesso de profissionalismo”.

Algum progresso se fizera, evidentemente. O espetáculo ganhara em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia dia de costumes. Preocupações de ordem social ou moral perturbavam, vez ou outra, a tranquilidade dos conflitos familiares. 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 hipertrofiada comicidade; a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. Não era competência artesanal o que faltava. Não há dúvida de que os autores sabiam escrever e os atores sabiam representar o gênero de peças apreciado e esperado de antemão pelas plateias. Se de algum mal padecíamos seria antes o de excesso de profissionalismo, no sentido de teatro concebido exclusivamente como meio de vida (poucas vezes bem-sucedido, acrescente-se). 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 (PRADO, 2009, p. 37).

A importância e o destaque de Roberto Gomes no contexto que o circundava, comprovados não apenas pela sua capacidade de experimentação formal ante à evidente estagnação e hipertrofia do teatro vigente, como também pela sua premiação e participação nas temporadas do *Theatro Nacional* em 1910 e 1912, são como que a prova de que Roberto Gomes propôs novos horizontes para o teatro da sua época. Isso lhe rendeu ao mesmo tempo identidade e prejuízo, devido em parte à sua forte perspectiva cosmopolita – sobretudo francesa – e, em outra, pela incompletude e incompreensão às quais suas peças foram submetidas, dada as reais condições cênicas de sua época, que eram desfavoráveis para a sua produção.

A década de 10 do século XX, no Brasil, é marcada pela presença constante de comédias ligeiras, do teatro musicado, do teatro de revista e pelas apresentações de companhias estrangeiras, responsáveis pela fatia “séria” do teatro. Em contraponto a esse contexto imediato, Roberto Gomes se posicionou contra o teatro para rir e procurou desenvolver dramas esteticamente aprimorados, influenciados por um movimento europeu, no intuito de propor novos formatos dramáticos para a cena nacional. [...] Sua produção, em certo sentido audaciosa, é estranha ao meio em que está inserida, uma *ideia fora do lugar*, e só torna ainda mais evidente o momento delicado e complexo pelo qual o teatro brasileiro passou nesse início de século (MEDEIROS, 2011, p. 38).

Além disso, tendo sido as peças de Roberto Gomes todas encenadas, tem-se nisso a exceção do que ocorria com o teatro brasileiro de cunho dramático no início do século XX. Acerca disso, Mário Nunes descreve o

destino ao qual estavam submetidos os artistas que se contrapunham ao teatro hegemônico da época.

Muitos literatos escreveram peças que sabiam jamais seriam representadas. Isso, aliás, ainda hoje sucede. Como acontece a todos os países de formação e que não perderam, de todo, o feito e a mentalidade colonial, o produto indígena é sempre preterido pelo de importação. É que lhes falta ainda personalidade. Era esse o panorama quanto ao teatro nacional. Vinham ao Rio e aqui realizavam concorridas temporadas, companhias dramáticas e de outros gêneros, portuguesas na grande maioria, francesas, italianas, alemãs, inglesas, conservando em elevado nível a cultura teatral das altas camadas sociais (NUNES, 1956, p. 14).

Ou seja, o público de teatro mais restrito, que talvez pudesse admirar e apoiar o teatro nacional de viés literário, procurava e via no teatro estrangeiro o sinônimo de requinte e refinamento cultural. Paralelo a isso, Nunes atribui ao grande público o descaso em que se encontrava o teatro “sério” naquele momento. A seu ver, era uma parcela da população que não estava interessado em refletir sobre questões de ordem existencial, política ou social, entregando-se de corpo e alma ao puro entretenimento e diversão, contribuindo com isso para a exploração unilateral do mercado dominado pelas indústrias teatrais.

O público com que conta o nosso teatro nacional, com ele se nivela: adora a chanchada e quanto mais parva melhor. As peças que tenham um leve sentido literário o enfadam. Quer rir com sandices e deixar o teatro exclamando: gozado! Os conflitos de sentimento, os embates de ideias são temas enfadonhos. Para esse público o crítico que acha má a borracheira que o fez rir boçalmente durante horas, é um idiota ou invejoso. Talvez, mesmo, um inimigo do autor! (NUNES, 1956, p. 16).

Mencionando as temporadas de 1912 e 1913 do Theatro Municipal, Nunes diz que se tratou de um “empreendimento que não teve continuidade porque lhe faltou o apoio do público” (NUNES, 1956, p. 16). A peça de Roberto Gomes, *O canto sem palavras*, esteve presente em ambas as temporadas<sup>16</sup>. Isso ressalta, portanto, a boa repercussão que obteve esta peça

---

16 Após a estreia em outubro de 1912, *O canto sem palavras* também ficou em cartaz na nova *Miscelânea*, Assis, v. 31, p. 65-97, jan.-jun. 2022. ISSN 1984-2899

de Roberto Gomes, na época registrada inclusive por um crítico do jornal *A Época*, na edição de 2 de abril de 1913.

Marcada para sábado próximo a ‘première’ (reprise), da peça, ‘O canto sem palavras’, de Roberto Gomes. Certo, as representações da delicada peça, na temporada presente, nada mais serão que uma contribuição do justo sucesso alcançado na temporada passada, em que foram unânimes as elogiosas referências do público e da crítica, ao trabalho de Roberto Gomes. ‘Canto sem palavras’, é como já o dissemos, uma peça leve, delicada, três atos cheios de encanto e poesia, um simples trecho da vida comum, um perpassar de tipos com os seus encantos, os seus defeitos, as suas alegrias e as suas dores (Autor desconhecido, Coisas de Theatro, jornal *A Época*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1913, p. 4).

Todas as observações expostas até aqui nos servem para tentar compreender melhor o teatro de Roberto Gomes, segundo Medeiros (2011, p. 38) tensionado por duas linhas de força básicas: “por um lado, o ostracismo a que foi relegado por uma incompreensão de seus temas e sua estética; por outro, a incompreensão do dramaturgo em relação àquele momento específico da história do teatro nacional e das condições sociais e contextuais em que se encontrava”.

Sobre *O canto sem palavras*, deve-se destacar que a peça se fez presente e ativa durante alguns meses nos jornais, mesmo após a sua estreia. De outubro de 1912 a abril de 1913, período entre as duas temporadas realizadas pela companhia dramática liderada por Eduardo Victorino, falou-se de forma significativa sobre a receptividade da representação e da dramaturgia de Roberto Gomes.

De início, tem-se a crônica do jornal *A Imprensa*, assina por S. S., na edição de 11 de outubro de 1912, dia seguinte da estreia.

O “Canto sem palavras” é uma peça de psicologia fina, cheia de observações da vida, da primeira à última cena. É da escola teatral em que os autores não precisam de assassinatos ou ferimentos, nem de adultérios, para a emoção. [...] A sala? Quase cheia, e lindamente. Não se encheu toda, porque a chuva, nesta cidade, ainda assusta mais que os eclipses. Aplausos? Houve, entusiásticos, palmas sinceras e inteligentes,

---

temporada da companhia de Eduardo Victorino no Theatro Municipal, iniciada em abril de 1913. (Cf. jornal *A Época*, 2 abr. 1913).

que não animaram simplesmente um autor, mas que lhe disseram admiração e respeito pela sua obra (S.S., Um autor no Theatro Nacional, jornal *A Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 out. 1912, p. 3).

Nesse mesmo dia, em uma coluna sem assinatura do jornal *O Paiz*, lia-se:

A tentativa de ressurgimento do nosso teatro deu ontem no Municipal a mais exuberante prova de possibilidades do cometimento, e, de modo tal, que começaremos esta notícia aplaudindo os atores que representaram a peça de Roberto Gomes. [...] Esse começo que ora nos apresenta a companhia dramática chefiada por Eduardo Victorino tem bases sólidas para suportar o edifício que todos nós estamos empenhados em levantar [...]. (Autor Desconhecido, Artes e Artistas, jornal *O Paiz*, Rio de Janeiro, 11 out. 1912, p. 5).

Publicada em 16 de outubro de 1912, a coluna *Theatros* do número 82 da revista *A Ilustração Brasileira*, assinada por E. de M. (provavelmente abreviação para Eurycles de Mattos):

O acontecimento teatral da quinzena foi a inauguração da temporada oficial do nosso teatro. E foi, como dizem os ingleses, o *great event* da vida carioca nestes últimos quinze dias, fora mesmo do pequeno mundo do palco. [...] O teatro nacional, é certo, tem na presente tentativa do seu ressurgimento, a de mais prováveis melhores e satisfatórios resultados. Por agora mesmo, tanto se pode afirmar, diante dos sucessos que foram as *primeiras* dos dois originais representados, *Quem não perdoa* e o *Canto sem palavras*. Eduardo Victorino mostrou seu valor, organizando e dirigindo a companhia que está no Municipal. [...] Os espetáculos feitos pelas peças de D. Júlia Lopes de Almeida e D. Roberto Gomes são a melhor afirmativa de que se o teatro nacional não passava até agora de uma “história mal contada”, não era porque lhe faltassem artistas inteligentes e conscienciosos e com inegável queda para esse gênero complicado da Arte. (Eurycles de Mattos, *Theatros*, *A Ilustração Brasileira*, n. 82, Rio de Janeiro, 16 out. 1912, p. 141).

Na coluna *Da plateia* do jornal *A Noite* de 8 de novembro:

Para amanhã realiza-se a festa de autor da peça “O canto sem palavras”. Roberto Gomes tem tido, para a sua r cita, uma auspiciosa procura de localidades. A peça “O canto sem palavras”,   encantadora e certamente provocar , para o seu autor, uma nova apoteose. (Autor Desconhecido, Da Platea, jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1912, p. 2).

Uma cr nica do jornal *O Imparcial* de 4 de abril de 1913, na ocasião da segunda temporada da companhia dramática liderada por Eduardo Victorino.

O dr. Roberto Gomes é hoje um dos literatos que o teatro nacional muito espera. Moço ainda, muito moço mesmo, cheio de cultura e talento, tem obtido ruidoso sucesso com todas as que já escreveu. *O canto sem palavras*, sua penúltima peça, foi o ano passado representada no Municipal, tendo agrado imensamente. Devido a isso volta ela novamente   cena este ano representada pela companhia que a criou. [...] Certamente, “O canto sem palavras” levará ao suntuoso teatro da Avenida grande concorrência. (Autor Desconhecido, *Theatros*, jornal *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1913, p. 9).

A partir da análise da trajetória de Roberto Gomes e de alguns elementos da sua peça *O canto sem palavras*, selecionada pela ABL para a temporada oficial de 1912 do “Theatro Nacional” no Municipal, pode-se concluir que o dramaturgo carioca estava atento às tendências est ticas e aos conflitos humanos de sua época. Com uma sensibilidade poética fina e apurada, tateou questões ligadas ao drama íntimo, ao trágico cotidiano e aos conflitos psicológicos t picos da sociedade moderna. Apesar das suas limita es e defeitos, mas motivado por um desejo real de problematiza o das questões artísticas e existenciais de seu tempo, rompeu com algumas barreiras da forma dramática clássica e avançou sobre determinados recursos c nicos que compõem o escopo do teatro moderno. Segundo Costa (2003, p. 267), “uma dramaturgia de grande contundência e de alto valor documental porque denuncia a violência e a hipocrisia das rela es pessoais”.

Conclui-se, portanto, que Roberto Gomes não “passou pelo nosso teatro como um estranho, sem marc -lo, deixando-o exatamente no mesmo p  em que o encontrou” (PRADO, 2003, p. 31), tal como afirmou o crítico e historiador Décio de Almeida Prado. Pelo contrário, na medida do que era possível no cotidiano social e teatral daquele período, Roberto Gomes se fez sujeito ativo e presente nos palcos, experimentando diferentes recursos e

propondo outras relações do texto com a cena. Isso nos mostra que os juízes estéticos e as visões críticas que se fizeram sobre a sua trajetória e o seu conjunto dramaturgico devem ser problematizados e revisitados para que se estabeleça uma análise mais justa, feita de modo coerente e devidamente circunscrita. Aliás, esta mesma demanda se aplica às demais dramaturgias e produções teatrais não-hegemônicas ocorridas nesse período complexo e de difícil compreensão que foi a virada do século XX no Brasil, ainda muito carente de estudos mais aprofundados e criteriosos.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*BOLETIM DA INTENDÊNCIA MUNICIPAL*. Decretos do Poder Legislativo. Publicado pela Diretoria Geral de Polícia Administrativa, Arquivo e Estatística. Janeiro a março de 1908. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1908.

CORREIA, Viriato. *Curso de teatro: conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1954.

COSTA, Marta Morais da. A dramaturgia de Roberto Gomes, da Casa Fechada a abertura modernista. *Revista Letras*, Curitiba, v. 60, p.258-274, dez. 2003.

COSTA, Marta Morais da. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*. 1978. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

COSTA, Marta Morais da. Em cena, pequenas sombras frágeis. In: GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. p. 14-48.

FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.

GOMES, Roberto. Arte e gosto artístico no Brasil: conferência realizada a 10 de outubro de 1912 pelo Dr. Roberto Gomes. In: SILVA, Manoel Cicero Peregrino da (Org.). *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, volume 35. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1916. p. 22-31.

GOMES, Roberto. Conferência sobre “Pélleas et Mélisande”. *Boletim da*

*Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 239, p. 25-28, set. 1947.

GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.

HELIODORA, Bárbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. Porto Alegre: Meridional Emma, 1972.

LOPES, Oscar. O teatro brasileiro, seus domínios e aspirações: conferência realizada pelo Dr. Oscar Lopes a 23 de setembro de 1914. In: SILVA, Manoel Cicero Peregrino da (Org.). *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, volume 38. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1920. p. 35-45.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: FRAGA, Eudinyr. *O simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992. p. 17-19.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (Ed.). *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*. Rio de Janeiro: SBAT, v. 1, n. 239, set. 1947.

MEDEIROS, Elen de. Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 1, n. 1, p.22-39, out. 2011.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Mário. *40 anos de Teatro, v. 1: preâmbulo – 1913-1920*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

PEIXOTO, Níobe Abreu (Org.). *João do Rio e o Palco*. São Paulo: Edusp, 2009. 2 v.

PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Literatura no Brasil*, volume VI: Relações e perspectivas/Conclusão. São Paulo: Global, 2003. p. 7-37.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTOS, Phelippe Celestino Pereira dos. *Raízes do drama moderno*



*brasileiro: o paradigma teatro-literatura e as primeiras rupturas*. 2018. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse. In: *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, número 26, 2005, pp. 35-50.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. O Theatro Municipal de Artur Azevedo: as várias narrativas sobre o teatro na mídia impressa. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 3, n. 2, p.36-46, 18 dez. 2014.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Data de recebimento: 4 nov. 2021

Data de aprovação: 18 mar. 2022