

O RISO NO TEATRO BRASILEIRO

por

Leonardo Ramos de Toledo

(Aluno do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação Social da UFJF como requisito para a graduação em Comunicação Social, habilitação jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Ribeiro

TOLEDO, Leonardo Ramos de. *O riso no teatro brasileiro*. Juiz de Fora: UFJF; Fa-
com. 2. sem.2004, 123 p.

COMISSÃO JULGADORA:

Professora Dr^a. Márcia Cristina Vieira Falabella

Professora Convidada - Faculdade de Comunicação Social - UFJF

Professora Dr^a. Marise Pimentel Mendes

Relatora - Faculdade de Comunicação Social - UFJF

Professor Dr. José Luiz Ribeiro

Professor Orientador – Faculdade de Comunicação Social - UFJF

Juiz de Fora, 18 de janeiro de 2005.

Agradeço aos meus pais, Euclésio e Cicinha; ele, por ter dado asas a minha imaginação com suas histórias e brincadeiras; ela, por ser a figura mais fascinante que eu conheci na vida.

Ao professor José Luiz Ribeiro, cuja participação neste estudo foi de valor inestimável. Seja pela dedicação com que leu cada página, pelas palavras de incentivo em cada etapa, ou pela generosidade com que compartilhou seu conhecimento, adquiridos ao longo de seus mais de 30 anos de teatro.

Aos amigos, e agora colegas de profissão, Gerusinha, Brunildo, Ju Schin, Jullie C, Carol e Luís Felipe, por todas as situações memoráveis que dividimos, principalmente os momentos de insanidade coletiva.

Aos meus fidelíssimos amigos, Bruno e Mônica, que aturaram pacientemente as confissões do meu melodrama cotidiano.

Ao professor Márcio Guerra, pela eterna solicitude, mesmo no meio de seu turbilhão habitual de compromissos.

Aos professores Márcia Falabella, Marise Mendes,
Cristiano Rodrigues e Nelma Fróes, pelo incentivo.
A amizade de vocês fez toda a diferença nestes
anos de convívio.

SINOPSE

Reflexão sobre a trajetória das manifestações cômicas no teatro nacional, através da conjugação entre o processo de formação social e antropocêntrico do povo brasileiro e a atividade cênica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 GENEALOGIA DO RISO

2.1 O eco na selva

2.2 Fulgor auriverde

2.3 Brilho nacional

3 MANIFESTOS DO RISO

3.1 A revista

3.2 A comédia para a família

3.3 Política & bobagens

4 CONCLUSÃO

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O brasileiro é o único povo que faz piada. Se não temos um vampiro, estejam certos: é a piada que torna inviável qualquer Drácula brasileiro. (Nelson Rodrigues).

1 INTRODUÇÃO

Entender o Brasil é tarefa complicada. Por mais que se criem máximas e ditos espirituosos sobre a natureza do brasileiro, sempre persiste uma desconfiança de quem não sabe se a definição é genuína, ou é apenas mais um rótulo, fruto do preconceito que nos é inculcado desde que o Brasil é Brasil. Coisas de um país de passado colonial.

A eterna presença do estrangeiro, a definir e redefinir este povo exótico, a avaliar nossa cultura, a regular nossa economia e a decidir nossa política, tornou o brasileiro desconfiado de si mesmo. Até onde somos o país do carnaval e até onde aqui se pratica o carnaval alheio?

A comicidade é por natureza irreverente e não respeita postulações, por mais autoritárias que sejam. Pois se o dogma existe para reafirmar, temos no riso o seu avesso. O cômico é a derrubada do que está estabelecido, é o destronamento do rei. Como povo colonizado e oprimido, nosso riso vem como um elemento de revanche contra o colonizador. Na espontaneidade desta manifestação podemos enxergar um precioso véis para se tentar entender o Brasil e, sobretudo, o brasileiro (BAKHTIN, 1993).

Seguir o percurso da comédia na história do teatro brasileiro teve dupla eficiência nesse intento. Primeiro, porque exige que persigamos o próprio traçado da história em uma reavaliação crítica dos momentos deste país. A releitura de nossas primeiras páginas torna possível uma visão mais lúcida da cena que se exhibe hoje no país.

Da mesma forma, se a proposta inicial é tentar descobrir se há alguma característica fundamental que identifique a comédia brasileira na atualidade, é pre-

ciso que haja consciência do que já foi feito até aqui. Se não em detalhe, pelo menos em uma visão global.

No percurso desta descoberta, o teatro aparece como uma grande janela. Como pequenos recortes de Brasil, esta arte nos permite enxergar nosso passado de maneira distanciada e crítica. A obra de cada um de nossos autores é uma reveladora construção semiótica. Nosso papel nesta empreitada é tentar decifrar este código de ações, palavras, personagens e cenários.

Entre elementos reproduzidos do teatro estrangeiro e manifestações espontâneas, tentamos encontrar a brasilidade que existe em nossos palcos. Sendo que entendemos por brasilidade o conjunto de elementos capazes de constituir uma identidade nacional. Mas por que a comédia?

Já dizia Aristóteles que o homem é o único animal que ri. Este estudo pretende discutir não somente o riso, mas sua manifestação enquanto reflexo da sociedade que o produz; no caso, o Brasil. O intuito é delinear qual é a colaboração da comédia para a difusão de pontos de vista críticos e como essa linguagem atua como ferramenta de persuasão, uma vez que o consenso geral rotula o brasileiro como um povo de espírito leve e bem-humorado.

Seja na ficção ou na vida real, os motivos que levam uma pessoa a rir têm origem em alguns conceitos elementares. Um desses princípios mostra que o humor é um fenômeno essencialmente social, ou seja, a comicidade está na quebra de regras que são conhecidas por um determinado grupo. Para alcançar o riso, o elemento cômico tem que refletir a identidade local e provocar reconhecimento.

O humor tem a necessidade de se manter fiel ao seu tempo e ao seu ambiente social. Prova disso é um processo comum na montagem de comédias. Uma peça teatral pode modificar falas ou cenas durante sua temporada de apresenta-

ções; ou, ainda, incorporar novos elementos testados pelos atores em cena ou durante os ensaios.

A presença do público será fator extremamente relevante a ponto de sua reação poder, ao correr de uma temporada, interferir acintosamente no texto através de acréscimos que, testados pelos atores, acabam incorporados (BENDER, 1996, p.17).

Dessa forma, a comédia trava uma forte relação de identificação entre o espetáculo e a platéia, pois, para provocar o riso, deve estar inserida em um contexto local. Como diz Henri Bergson, “não há comicidade fora do que é propriamente humano”. Ainda porque, este gênero está normalmente direcionado às camadas mais populares que exigem um teatro de apelo mais direto (BERGSON, 1987, p.12).

A sensação de relaxamento que proporciona o riso pode aparentar ser fruto da emoção. Ledo engano, a ótica da comédia é sempre a razão. Quando rimos de alguma coisa estamos, na verdade, colocando o objeto que desobedece às regras do senso comum em um processo de avaliação e de punição. O riso só funciona enquanto o espectador se mantém insensível às mazelas da personagem. No momento em que aparece a emoção, surge a compaixão e a situação deixa de ser engraçada para se tornar trágica. “O riso é, antes de tudo, um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingam-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela” (BERGSON, 1987, p.100).

O riso, portanto, é um recurso destinado à inteligência, mas esta inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências. Como nos fala Henri Bergson, “o riso precisa do eco”. Um estrangeiro que visita o Brasil, não ri das mesmas coisas que o brasileiro, mesmo que tenha absoluto domínio sobre o idioma. Só haverá comicidade quando o forasteiro comungar dos mesmos valores sociais que os demais. Portanto, não é de se estranhar que um europeu ache muito engraçado o

fato dos brasileiros tomarem banho todos os dias. O julgamento se dará pelos costumes que ele conhece e não pelos nossos (BERGSON, 1987, p.13).

Diferente da tragédia, que se presta ao drama individual, a comédia representa um grupo mais amplo da sociedade pela generalidade de suas personagens. Desta forma, podemos dizer que a comédia traça naturalmente um retrato mais amplo da sociedade. Focalizando os tipos, ela perde em profundidade psicológica, mas ganha em representação social.

Soma-se a isto o fato de que a linguagem leve do humor atua como um instrumento de sedução do receptor. Ao mesmo tempo, ele burla eventuais resistências morais e torna a platéia mais receptiva à mensagem. A partir disso, o riso se torna uma estratégia de abordagem que, ao mesmo tempo, diverte e corrói. Desde os saltimbancos da Commedia dell'arte o poder é atingido de forma mais recorrente pelos humoristas, como é ainda hoje. Aplicado às formas dramáticas, o humor corporifica o seu potencial, pois materializa suas causas na ação da cena e seus efeitos na reação da platéia.

Na cena final de *O Inspetor Geral*, de Gógol, a platéia explode em risadas quando os personagens descobrem que foram enganados. Nesse momento, um dos protagonistas pergunta à platéia qual é o motivo do riso, e em seguida afirma que no teatro as pessoas riem dos próprios defeitos. Essa fala revela que o humor atua como um instrumento de identificação das nossas próprias falhas e permite que nos auto-critiquemos de uma forma divertida, mas, ainda assim, cáustica. O riso destrói e, ao mesmo tempo, alivia a tensão.

2 GENEALOGIA DO RISO

Não é improvável que já houvesse manifestações cênicas no território brasileiro antes da chegada dos europeus. Pelo contrário, estudos levantam vários indícios de que os nativos já praticavam rituais miméticos. Mas mesmo que tenham existido realizações de características teatrais entre os nativos, jamais obteremos material para a realização de um estudo seguro e objetivo, que extrapole o campo das suposições.

Seja como for, o teatro que chegou aos dias de hoje é descendente de sua forma clássica ocidental. Temos que pontuar, portanto, o início desta pesquisa no contato entre estes dois mundos, no momento em que o europeu instala seu equipamento cênico nas terras de além-mar.

De qualquer maneira, torna-se fundamental descrever a base sobre a qual se instalou a cena cômica brasileira. Primeiro pela ocupação humana, indicando o processo de formação do povo brasileiro, o que dá sentido à significação social do riso. Depois, descrevendo o início de uma produção teatral contínua, o que dá sentido à estrutura formal do espetáculo, enquanto indústria de entretenimento.

Estas duas linhas, que sempre andaram paralelas em torno de um mesmo eixo, explicam o que seria o nascimento de um “riso brasileiro”. Ou seja, elas revelam as razões e o modo em que foi sendo construída a comicidade deste país, que ao longo da história se apresentou encarnada em personagens dos mais diversos.

Tudo isso, como manifestação espontânea de nossos artistas diante da realidade de cada época, obedecendo a um processo natural de evolução histórica. Um processo que ocorreu paralelo à formação de nossa identidade cultural ou, pelo menos, à consciência desta identidade.

E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até que terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha. [...]

Neste mesmo dia, a horas de véspera, houve vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à terra. A Terra de Vera Cruz! (Pero Vaz de Caminha)

2.1 O ECO NA SELVA

Quando os portugueses desembarcaram no Brasil, em 1500, já esperavam por eles na praia um povo de bons rostos e bons corpos. Não lavravam, não criavam e nem sequer cobriam suas vergonhas ou sabiam o que era pecado. Mas certamente já estavam ali há milênios, vivendo da forma que lhes convinham e fazendo a história de sua gente à sua maneira. Não sabiam, entretanto, que deveriam escrevê-la caso quisessem torná-la perene. O seu saber era apenas contado, cantado e dançado em seus ritos de festa. Portanto, para o mundo, assim como para nós próprios, brasileiros e descendentes dessa gente, o Brasil só começa a existir oficialmente a partir da carta de Pero Vaz de Caminha. O registro escrito persistiu até os dias de hoje e tornou-se a certidão de nascimento deste país.

A história de um país só existe, oficialmente, nos registros que foram feitos dela. No caso do Brasil, os fatos foram contados sob o ponto de vista de um povo estrangeiro e estranho aos costumes dos que aqui já viviam. A primeira manifestação cênica que temos registros no Brasil surge justamente deste confronto, do enfrentamento de dois mundos com visões inteiramente opostas.

Para os índios que ali estavam, nus na praia, o mundo era um luxo de se viver, tão rico de aves, de peixes, de raízes, de frutos, de flores, de sementes, que podia dar as alegrias de caçar, de pescar, de plantar e colher a quanta gente aqui viesse ter. Na sua concepção sábia e singela, a vida era dádiva de deuses bons, que lhes doaram esplêndidos corpos, bons de andar, de correr, de nadar, de dançar, de lutar. [...] E, sobretudo, sexos opostos e complementares, feitos para as alegrias do amor. [...] Os recém chegados eram gente prática, experimentada, sofrida, ciente de suas culpas oriundas do pecado de Adão, predispostos à virtude, com clara noção dos horrores do pecado e da perdição eterna. Os índios não sabiam disso (RIBEIRO, 1995, p. 44-5).

A maioria dos historiadores acredita que a população indígena do Brasil na época da chegada dos portugueses ficasse em torno dos 3 milhões de habitantes. Darcy Ribeiro, entretanto, estima que os nativos atingissem 5 milhões, espalhados por toda a área que hoje pertence ao território nacional. Foram os índios que viviam na costa, no entanto, que sofreram maior impacto colonizador durante os primeiros anos da invasão europeia (RIBEIRO, 1995).

Ao longo de milênios a Costa Atlântica foi disputada por inúmeros povos indígenas em busca de melhores nichos ecológicos. Mas, nos séculos anteriores à chegada dos portugueses, prevaleceram os povos de fala tupi. Apesar da unidade lingüística e cultural, que os diferenciava dos outros povos designados pelos portugueses como tapuias, os índios do tronco tupi não puderam jamais unificar-se numa organização política. Não chegaram a constituir uma nação, porque não tinham consciência do seu número, nem de sua força. Eram, simplesmente, um conjunto de povos tribais que falavam dialetos da mesma língua. Cada uma dessas tribos, ao crescer, se dividia, formando dois novos povos que começavam a se diferenciar e logo se desconheciam e se hostilizavam. Segundo as estimativas de Darcy Ribeiro, essa matriz tupi possuía cerca de 1 milhão de índios, divididos em dezenas de grupos tribais. Cada um deles compreendia um conglomerado de várias aldeias de trezentos a 2 mil habitantes. Nessa época, Portugal teria a mesma coisa ou pouco mais (RIBEIRO, 1995).

Para os colonizadores, o contato com os índios Tupi na costa brasileira foi de total importância. Ao contrário do que normalmente imagina-se a receptividade não era uma marca de todos os grupos indígenas. Darcy Ribeiro cita algumas tribos de natureza bem diferente, como os Xavante, os Kayapó e os Guaikuru, grupos ex-

tremamente belicosos que pelo seu grau de hostilidade eram considerados imprestáveis para escravos.

A fé deste povo recém-descoberto já era uma preocupação dos conquistadores portugueses e está registrada na carta de Pero Vaz de Caminha. O documento relata que logo nos primeiros contatos com a terra nativa, os portugueses fizeram com que os índios beijassem uma cruz. Fica evidente no informe de Caminha que era de vontade do rei a pregação da fé católica nas novas terras. Uma tarefa que o próprio autor do relato julga ser de fácil realização, tendo em vista a docilidade do índio e a pureza com que se comportavam, mesmo quando exibiam publicamente suas partes íntimas.

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências. E portanto se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. E o Ele para aqui trazer creio que não foi sem causa. E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim! (CAMINHA, 2004).

A imagem de pureza indene não ficou intacta por muito tempo. O maior contato com os índios logo revelou hábitos que escandalizaram os colonizadores e mudaram, de forma radical, o modo dos europeus enxergarem os nativos. Os índios, vistos em princípio como a boa gente, que recebeu os primeiros navegantes de braços abertos, passaram logo a ser vistos como selvagens que se amancebavam livremente e comiam carne humana. Se antes já era necessário que os nativos fossem convertidos como forma de assegurar o domínio da fé Católica no novo mundo, ago-

ra era premente que a conversão fosse feita o quanto antes para salvar suas almas da danação. Aliás, nessa época, surge a indagação: os índios teriam alma?

Aqueles índios, tão diferentes dos europeus, que os viam e os descreviam, mas também tão semelhantes, seriam eles também membros do gênero humano, feitos pelo mesmo barro pelas mãos de Deus, à sua imagem e semelhança? Caíram na impiedade. Teriam salvação? Ficou logo evidente que eles careciam, mesmo, é de um rigoroso banho de lixívia em suas almas sujas de tanta abominação, como a antropofagia de comer seus inimigos em banquetes selvagens; a ruindade com que eram manipulados pelo demônio através de seus feiticeiros; a luxúria com que se amavam com a naturalidade de bichos; a preguiça de sua vida farta e inútil, descuidada de qualquer produção mercantil (RIBEIRO, 1995, p. 57).

Para os jesuítas, a conversão dos índios era apenas um passo da missão divina de converter os pagãos e cumprir o destino ibérico de evangelizar o mundo e criar uma Igreja efetivamente universal. Essa foi a chamada missão salvacionista, uma ideologia que tentava livrar os infiéis de seus hábitos pagãos e convertê-los em cristãos, adoradores do verdadeiro Deus. Assim, obteriam a salvação de suas almas pecadoras.

Para outros jesuítas, influenciados pela Utopia, de Thomas Morus, o novo mundo era o único lugar onde podiam erguer uma sociedade realmente virtuosa, longe da corrupção do mundo civilizado.

Os missionários da Companhia de Jesus, que vieram para o Brasil ainda nas primeiras naus, chegaram ao novo mundo imbuídos da tarefa de salvar as almas dos índios. Mas como convencê-los de uma fé completamente estranha, se sequer falavam a mesma língua? O ponto de encontro na comunicação entre esses dois mundos estaria, justamente, no que havia de comum na expressão de ambos, a música, a dança e, posteriormente, o teatro. Ou seja, para se aproximar do índio, o jesuíta utilizou-se das formas universais de comunicação.

O jesuíta Fernão Cardim descreve em seus testemunhos a adoção da dança, do canto e da representação nas cerimônias indígenas. Nestes rituais, os índios se libertavam do tormento que os fenômenos naturais lhes causavam. Por exemplo, o deus Tupã atuava como a representação do medo diante do desconhecido. Posteriormente, os jesuítas utilizaram em suas pregações a representação deste medo para provocar o temor a Deus.

Estudos do professor Edwaldo Cafezeiro (1996, p. 23), da UFRJ, destacam o chamado “instinto pré-estético do índio”. Ele cita a mímica, os jogos cênicos, as danças e outras formas primitivas de representações como manifestações cênicas já utilizadas nas cerimônias indígenas. Sendo que a utilização desses recursos está sempre ligada a uma forma de aprendizagem, à fixação de um saber. Além do mais, a imensa variedade de dialetos das diferentes tribos incitava, naturalmente, à criação de uma comunicação gestual, isto certamente contribui para a criação de uma atividade cênica. Um instinto de teatralidade, próprio do ser humano, teria transmitido de geração a geração experiências da caça e da pesca. Cafezeiro, porém, ressalta a dificuldade de se estudar essas manifestações.

É preciso atentar para o caráter específico do próprio material. Trata-se de uma teatralidade, uma expressão cuja dificuldade de documentação incide na ausência do próprio texto. Ao lado disso, impõe-se um conceito de cultura pré-estabelecido *a priori* e, através dele, as proibições advindas do poder. Para isso, reprime-se e julga-se imprópria qualquer cultura que não seja estabelecida pelo modelo europeu. [...] O outro se confina na essência do próprio material: o texto é o espetáculo, a cerimônia; a emoção de um lado e do outro a percepção; e isto nos faz desconfiar do que nos trouxe a tradição oral ou nos deixaram os poucos registros disponíveis (CAFEZEIRO, 1996, p. 27).

A primeira manifestação teatral de que se tem registro no Brasil foi o auto *Na Festa de Natal ou Pregação Universal*, do padre José de Anchieta. O jesuíta escreveu ao todo 12 peças, que constituíram a obra mais expressiva do teatro brasileiro.

ro durante todo o período colonial. Talvez o maior mérito de Anchieta esteja na eficácia de sua linguagem, capaz de se comunicar com uma platéia formada predominantemente por índios. O conhecimento da cultura indígena fez com que o jesuíta soubesse como envolver o gentio em sua pregação de forma eficiente e inteligível.

A forma simples e didática da pregação também favorecia a compreensão dos colonos portugueses, em geral homens muito rudes. Os primeiros colonizadores eram, em grande parte, criminosos na Europa que, ao serem desterrados no Brasil, estavam, ao mesmo tempo, sendo punidos por seus crimes, povoando a colônia e garantindo a posse de Portugal sobre as terras descobertas. Eram homens necessitados de penitência e perdão, já que além dos pecados cometidos na terra natal, acumularam aqui alguns novos, pois foram imediatamente contaminados pelo paganismo indígena, acostumando-se rapidamente a se deitarem com as índias nos matos ou em qualquer lugar que os aprouvesse. A forte reprovação deste hábito por parte dos jesuítas está registrada no terceiro ato do *Auto da Pregação Universal*, de José de Anchieta, em que um dos pecadores brancos pede perdão a Deus por este grave pecado (BUENO, 2000).

Nascido nas Ilhas Canárias, o padre Anchieta chegou ao Brasil em 1553. Durante toda a sua vida de missionário sempre prezou o convívio com os índios. Ainda no início de seus trabalhos no Brasil, chegou a passar semanas isolado em uma tribo indígena por ocasião de um naufrágio. Anchieta tornou-se, logo nos primeiros anos de pregação, um grande conhecedor do Tupi e utilizou esse conhecimento para apurar sua comunicação com os catecúmenos. Tanto que, apenas dois anos após sua chegada, escreveu uma espécie de gramática geral desse idioma.

O domínio da língua indígena está marcado no plurilingüismo de várias de suas obras, algumas delas foram escritas simultaneamente em português, espanhol

e tupi. A presença da língua nativa nas obras de Anchieta explica-se não só pela busca de um apelo mais direto ao índio. Na faixa territorial onde o jesuíta começou seu trabalho de catequização, São Paulo do Piratininga e São Vicente, havia o predomínio da chamada língua geral Tupi-Guarani. Até o século XVII, o português só era a língua mais falada no litoral do nordeste, onde o escravo africano era obrigado a se comunicar com os feitores portugueses. Para Darcy Ribeiro (1995, p. 32), foram eles os grandes responsáveis por disseminar a língua portuguesa nas camadas mais populares.

Enquanto herdeiro da tradição europeia, o teatro de Anchieta está ligado aos valores e à estrutura do teatro medieval. Suas peças não possuem a unidade dos clássicos – o chamado *factum* – que se concentravam sobre um único aspecto da vida do herói. Esse teatro, por muitas vezes, tentava abarcar toda a vida de um santo. Dos autores europeus, quem mais influenciou a obra de Anchieta foi Gil Vicente. O jesuíta herdou várias características do teatro vicentino, como a métrica em redondilha, as estrofes em quintilhas e décimas e a distribuição em atos. Porém, na obra do padre Anchieta há mobilidade, ou seja, os atos são independentes e podem ser reaproveitados em outros espetáculos. Em geral, os autos são compostos por cenas que cumpriam, mais ou menos, uma estrutura fixa: um ato de entrada para estimular a participação popular, um ou dois atos de conteúdo mais didático, um ato direcionado para as crianças e o ato de encerramento.

Ainda do ponto de vista da cena, o espetáculo anchietano aproxima-se do teatro primitivo, que dificilmente se realiza em sua totalidade em ambientes fechados. Às vezes sai do adro da igreja para a rua, como em uma procissão, ou, à semelhança do moderno teatro de rua, faz sua pregação na praça pública.

A estrutura das peças de Anchieta tem uma relação muito próxima com alguns rituais festivos dos indígenas, especialmente com certas cerimônias em que os índios de uma determinada aldeia recebiam a visita de algum membro de outra tribo ou de feiticeiros importantes. Era costume receber o visitante já no caminho da chegada, como foi descrito pelo Padre Manuel da Nóbrega.

De certos em certos anos vêm uns feiticeiros de mui longes terras, fingindo trazer santidade e ao mesmo tempo de sua vinda lhes mandam limpar os caminhos e vão recebê-los com danças e festas segundo o seu costume; e antes que cheguem ao lugar andam as mulheres de duas em duas, dizendo publicamente as faltas que fizeram a seus maridos uma às outras, e pedindo perdão delas (CASCUDO apud CAFEZEIRO, 1996, p. 19-20).

O primeiro ato dos espetáculos teatrais obedeciam a uma dinâmica semelhante. A abertura das peças era normalmente constituída de uma canção de conhecimento popular, que eram cantadas pelas ruas até o local da apresentação. No caso do *Auto da Pregação Universal*, foi escolhida uma velha canção portuguesa que serviu de alegoria para a história do pecado. Na história do *Pelote Domingueiro*, um moleiro tem sua roupa de domingo roubada por um ladrão e só tem sua paz restituída pelo nascimento do neto. Na versão natalina de Anchieta, o moleiro representa Adão; sua mulher, Eva; o pelote, a graça divina; o ladrão, o demônio e o neto, Jesus.

Se lho furtaram ou não,
bem nos pesa a nós com isso!
Perdeu-se com muito viço
o pobre moleiro Adão.
Lúcifer, um mau ladrão
lhe roubou todo o dinheiro
co'o pelote domingueiro (ANCHIETA, 1977, p. 47)

É interessante ressaltar que, no episódio do Pelote Domingueiro, o moleiro perde o pelote graças ao comportamento leviano de sua mulher. A esposa do mo-

leiro, que se “emboneca” e veste o pelote para impressionar um pretendente, tem sua vaidade ridicularizada pelos versos da canção.

A mulher que foi dada,
cuidando furtar maquias,
com debates e porfias
foi da culpa maquiada.
Ela nua e esbulhada,
fez furtar ao moleiro
o seu rico domingueiro

Toda bêbada do vinho
da soberba, que tomou,
o moleiro derrubou
no limiar do moinho.
Acodiu o seu vizinho
Satanás, muito matreiro,
e rapou-lhe o domingueiro (ANCHIETA, 1977, p. 52)

O segundo ato da Pregação Universal é o mais importante do ponto de vista deste estudo, pois é nesta parte que Anchieta vai utilizar-se do riso como instrumento de catequização de um modo mais contundente. Trata-se da cena dos diabos Aimbirê e Guaixará. O autor constrói os personagens como dois elementos nativos significando o mal. O ato se desenvolve no palco e tem um diálogo de caráter didático.

Aimbirê e Guaixará são nomes de índios tamoios, tribo inimiga dos tupis e aliada dos franceses. Encarnados nas feições dos inimigos, os dois diabos representam os costumes que os jesuítas queriam combater: beber cauim, exercer magia, dançar, viver em concubinato. Costumes estes que, além de serem reprováveis nos nativos, também estavam sendo incentivados aos colonos portugueses pelo contato com os índios. Diante disso, é preciso reconhecer a existência de dois segmentos de público distintos para os autos de Anchieta, sobre os quais o efeito da pregação vai se dar de forma distinta, como veremos adiante.

Ao invés de cair na pregação crua, Anchieta usa a comicidade como instrumento de persuasão. Ele transforma os costumes indígenas em algo ridículo, digno de escárnio. Além disso, os diabos não são representados como personificações abstratas do mal, pelo contrário, se distinguem por vícios humanos pejorativos, como a covardia, a bebedeira e a mentira. Por exemplo, além de fazer apologia aos “maus hábitos” dos índios, Guaixará é em si uma figura risível, pois é arrogante e fanfarrão.

É boa coisa beber,
até vomitar, cauímos.
É isto o maior prazer,
isto sim, vamos dizer,
isto é glória, isto sim!

[...]

É bom dançar, enfeitar-se
e tingir-se de vermelho;
de negro as pernas pintar-se,
fumar e todo emplumar-se,
e ser curandeiro velho.

Enraivar, andar matando
e comendo prisioneiros,
e viver se amancebando
e adultérios espiando,
não o deixem meus terreiros. (ANCHIETA, 1977, p. 59)

Enquanto Guaixará é um personagem prepotente, Aimbiré, o outro diabo é a imagem da preguiça e da covardia. Quando aparece o anjo que vai impedi-los de continuar fazendo o mal, ele se amedronta.

Olha, vem nos açoitar:
Meus músculos vão ficar
De tremor endurecidos (ANCHIETA, 1977, p. 61)

Mesmo pregando o mal, as falas do diabo difundem a moral cristã. Pois ao mesmo tempo em que eles descrevem os maus hábitos, fica claro que é um com-

portamento reprovável, que leva à danação. Em outras palavras, o discurso dos diabos, mesmo contrário à tese da Igreja, serve para propagá-la. Neste ato, só há pregação direta no final da cena, quando o anjo expulsa os diabos e faz uma prática aos ouvintes.

É muito importante notar que as alegorias do primeiro e do segundo atos sugerem duas vertentes significativas distintas: aos portugueses, uma reconciliação com a religião, com a tradição através do canto; e aos índios, uma identificação com ritmos e cores e um convite ao novo e ao fantástico.

O terceiro ato consiste no desfile dos doze pecadores brancos, que confessam publicamente suas faltas e suplicam o perdão divino. Os pecadores entram amarrados por uma corda e ficam livres ao final do ato, quando são perdoados. Esta parte é dirigida ao colono branco, uma vez que os problemas dos pecadores não atingem os índios. Para Edwaldo Cafezeiro, a estrutura extremamente didática deste ato, assim como a técnica de distanciamento utilizada, torna esta cena uma antecipação da estrutura brechtiana.

...o fato é que chamávamos a atenção para o aspecto épico ou didático do texto, quando põe, realisticamente em cena, moradores do Brasil – brasileiros quinhentistas – em fila, cada qual a arrepender-se dos atos que praticou contra uma ética da qual se encontravam a muito afastados: viviam numa terra em que tais leis não tinham a menor relevância (CAFEZEIRO, 1996, p. 63).

O quarto ato é a representação do nascimento de Cristo e da visita dos reis magos, realizada por doze meninos índios. É considerada a primeira obra infantil escrita no Brasil. Nesse ato, fica marcada novamente a importância do canto e da dança como elemento de comunicação com o público.

Somente o ritmo e o canto poderiam fazer o gosto a uma criança, índia ou filha de branco ou preto, repetindo tais estrofes. Nenhum entendimento do texto lhe seria possível assimilar, uma vez que aos próprios adultos os temas deveriam oferecer

dificuldades. Desta maneira, mais uma vez, verificamos que a catequese de Anchieta encaminhava muito mais para uma atuação artística que propriamente religiosa, muito embora não saibamos fosse esta sua pretensão. O que impressionava crianças, índios, brancos e negros era sobretudo a arte (CAFEZEIRO, 1996, p. 55).

O quinto e último ato retoma a canção do Pelote Domingueiro contando seu desfecho. Nasce o neto do moleiro – Jesus – e a família recupera a graça divina. A cena convida novamente à participação popular e termina em tom de júbilo apoteótico.

As obras seguintes de Anchieta seguem uma estrutura semelhante. A cena com os diabos é repetida, por exemplo, em vários outros autos. No entanto, a eficácia deste recurso varia de acordo com o público. Se, de um lado, a alusão ao inferno e ao castigo divino aterrorizava o colono europeu, nascido em uma cultura Cristã e Católica, do outro, isso não tinha o menor significado na cultura indígena. Para o indígena, ser Deus ou o Diabo não representava nada. Muito pelo contrário, a figura do diabo, com sua dança, sua cor vermelha, seu chifres e seu rabo, fascinava os índios muito mais do que os personagens celestiais. Daí a alegoria do diabo funcionar, ao contrário, como motivação, incitação psicológica, magia e não como elemento de repressão, o que não acontecia com os portugueses, para quem a idéia de diabo era aterradora.

Ao comentar o sucesso da apresentação do Auto de São Lourenço no Rio de Janeiro, o padre Cardim registra a recorrência da cena dos diabos e o enorme sucesso que fazia com os índios. “O Ato II foi a costumeira cena dos diabos, tão apreciada pelos índios, que não podia faltar nos autos maiores” (CARDIM, 1587 apud CAFEZEIRO, 1996).

No *Auto de São Lourenço* encontramos um novo exemplo de que nem sempre os objetivos moralizantes da pregação eram captados pelos índios. Em me-

ados de 1587, quando Anchieta visitava a cidade do Rio de Janeiro, resolveu-se montar o *Auto da Pregação Universal*. O jesuíta, então, preferiu adaptar o auto, fazendo uma homenagem à cidade que o recebia através da história de seus dois padroeiros, São Sebastião e São Lourenço. Dessa forma, Anchieta acrescentou novos personagens à cena dos diabos, e criou uma terceira cena com personagens novos, os imperadores romanos Décio e Valeriano. É importante verificar que os habitantes, em especial os índios, pouco se incomodavam com o que tivesse acontecido a Décio e Valeriano, ou a imperadores e censores romanos. Que índio, ou melhor, quais, entre os moradores da vila, saberiam o que importava para a história ser imperador romano? A grande motivação do espetáculo estava, pois, no martírio dos santos. Mas o porquê do martírio não dizia absolutamente nada. O tormento de ter sido queimado, assado ou flechado transmitia a todos um grande sofrimento, mas, como saber que significado isso teria para os índios e demais moradores da vila? Acerca desse aspecto, Edwaldo Cafezeiro indaga: “Teria Anchieta pretendido aproveitar elementos da cultura indígena (carne humana queimada e uso das flechas) como efeito cômico?” (CAFEZEIRO, 1996, p. 54).

Os autos do padre Anchieta são os únicos textos teatrais documentados no Brasil durante um longo período. Alguns registros vagos indicam que durante este período pode ter havido outras manifestações cênicas no país. Porém, só há a menção dessas apresentações em relatos sobre as festas religiosas, não se conservou nenhum destes textos, o que torna impossível o estudo destas obras. Edwaldo Cafezeiro destaca esta dificuldade:

Persiste a concepção dominante do teatro como manifestação artística exclusiva de casas de espetáculos especialmente construídas para esse fim. Pode-se dizer que tais concepções têm suas raízes num sentimento de inferioridade que se manifesta na tendência de considerar apenas digno de atenção e do título de arte o que nossos colonizadores nos trouxeram. Reco-

nhecemos, no entanto, as dificuldades com que nos depararíamos caso desejássemos reconstruir as expressões dramáticas brasileiras deste período (CAFEZEIRO, 1996, p. 59).

Os onze autos de Anchieta constituem um primeiro momento na formação da cultura teatral brasileira. Sua importância fica expressa na herança que essas peças deixaram, tanto para as gerações de dramaturgos posteriores quanto para a formação de uma identidade própria do Brasil.

Entre os personagens criados pelo jesuíta, permanecem os tipos, representados pelos diabos. Cada qual se diferenciava dos demais por um determinado defeito. Como já vimos, essas características, estereotipadas na pele de personagens como Aimbirê e Guaixará, representavam os maus hábitos indígenas que os catequistas queriam combater. O resultado dessa construção, entretanto, não é algo estranho ao teatro europeu. Bêbados, covardes e fanfarrões eram tipos comuns na *commedia dell'arte*, e mesmo antes, no teatro grego, já faziam parte do repertório das obras cômicas. Estes mesmos tipos estarão presentes também nas gerações posteriores, quando autores como Martins Pena e França Júnior vão levar para o palco os tipos mais comuns da corte e do interior do Brasil.

A obra de Anchieta é legítima representante de um teatro do novo mundo, ou seja, de um teatro formado a partir da implantação de uma cultura estrangeira. Mas, uma vez que precisava cumprir seu intuito de catequização, teve de se adaptar ao gosto dos nativos. Dessa forma, guarda desde os seus primórdios uma semente nacionalidade, como destaca Sábato Magaldi.

As exigências específicas da América distanciaram as produções de qualquer molde pré-estabelecido e não será exagero reconhecer o selo de brasilidade em sua estrutura tosca e primitiva. O esforço de aculturação, nesse empreendimento gigantesco de trazer os índios para a crença cristã, moldou a forma de um novo veículo cênico, que não podia ser inteiramente autóctone, mas não se pautava por rígidas regras estrangeiras (MAGALDI, 1999, p. 13).

A comédia é um gênero essencialmente social. Se quisermos descobrir o que faz o brasileiro rir, é necessário entender como é o Brasil, definir os elementos que colaboraram na construção da nossa identidade. Nesse sentido, Anchieta tem importância fundamental, pois além de ter fundado a atividade cênica no Brasil é testemunha da nossa gênese enquanto povo colonizado e mestiço.

O povo brasileiro nasceu de um enfrentamento violento entre dois mundos completamente diferentes, um conflito que ressoa até hoje na dramaturgia e na vida do Brasil. Pois, guardadas as devidas proporções, ainda temos muito daquele povo de bons rostos que recebeu o português na praia.

A violência do invasor, certamente, inibiu o desenvolvimento da cultura local, principalmente no que concerne à espontaneidade das manifestações artísticas dos nativos. Entretanto, a interferência do estrangeiro não será de todo negativa. Com o passar dos séculos, ela se torna, ao contrário, uma parte decisiva na construção da identidade teatral brasileira através da nossa vocação antropofágica de deglutir tudo o que nos vem a mão, cuspir o que não presta e digerir o que nos serve.

Mesmo passados cinco séculos da invasão do Brasil pelos navegadores europeus, persistem diferenças abissais entre nós, tupiniquins e o auto-proclamado primeiro mundo. A permissividade sexual que escandalizava o europeu na época do descobrimento ainda faz parte da nossa imagem perante o mundo. O alemão que vem ao Brasil e se casa com nossas “mulatas tipo exportação” é parente muito próximo do Português que se amancebava com as índias no século XVI. De alguma forma, o mundo e nós próprios, brasileiros, ainda acreditamos que não existe pecado abaixo do equador.

*Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
(Chico Buarque, Fado Tropical)*

2.2 FULGOR AURIVERDE

Esta terra ainda havia de cumprir seu ideal. Era o que esperava a corte portuguesa quando desembarcou no Brasil em janeiro de 1808, trazendo todo o aparato administrativo da metrópole para terras da colônia. Vieram fugidos, corridos da Europa pelas mãos inclementes de um conquistador. Com pouco ou nenhum tempo para organizar o embarque, tiveram de se ajeitar como puderam, entulhando todos os seus valores, e a si mesmos, dentro da frota naval portuguesa. Vieram cerca de trezentos, mas deixaram mais de 1 milhão esperando indefesos as tropas de Napoleão.

Ainda nos primeiros dias em terras brasileiras, o Príncipe Regente, D. João, decreta a mais importante medida econômica do Brasil colonial, expede a carta régia de abertura dos portos do Brasil às nações amigas de Portugal. Com a quebra do monopólio, a coroa resolvia um problema imediato, o bloqueio continental, mas, principalmente, atendia aos anseios da escolta que a trouxe para a colônia, o poderio inglês.

Com as tropas de Napoleão ocupando Lisboa, não havia outra solução, a corte precisava instalar-se no Rio de Janeiro. Outra vez tiveram que se entulhar da melhor maneira, mas desta vez contavam com o que havia de melhor na colônia, que, diga-se de passagem, era muito pouco ou quase nada. Desalojaram os moradores das melhores habitações da cidade em nome de uma elite que carregava no sangue o direito de ser melhor. Ainda assim, foram obrigados a se instalar em condições precárias. Os relatos de alguns negociantes ingleses que passavam pelo Brasil nesta ocasião descrevem a situação pitoresca que a realeza teve de enfrentar em terras de além-mar.

Os príncipes e seus respectivos séqüitos viviam atravancados numa habitação miserável para um rei, embora dignificada com o nome de palácio. É verdade que possuíam, além disso, o correr de edifícios do outro lado da praça; mas, mesmo assim, as acomodações deviam estar muitíssimo aquém das necessidades. O edifício ficava num trecho de área reduzida. O andar de baixo era todo ele ocupado por galerias, corpos de guarda e outras serventias. [...] Esse edifício, antes de ser transformado em residência real, continha dentro de suas paredes a casa da moeda e uma prisão; os respectivos ocupantes foram expulsos, tendo sido a casa reunida, por meio de uma espécie de passagem coberta, ao convento dos carmelitanos (LUCCOCK apud FERREIRA, 1988, p. 143).

Quanto aos brasileiros, os que aqui nasceram e os que aqui estavam por força das circunstâncias, muitos deles estavam encantados em serem dignos de conviver com a nobreza, de terem o privilégio de assistir a uma princesa caminhando pelas mal calçadas ruas da cidade. Era um povo que se sentia isolado da civilização e carente das novidades da moda. Não é à toa que as mulheres de trato da colônia começaram a usar turbantes, tal qual as mulheres da corte, que desembarcaram no Brasil com as cabeças enfaixadas por estarem repletas de piolhos.

A elite brasileira vivia em suas propriedades rurais, cercada de um aparato de empregados e agregados que lhe proviam tudo o que era necessário para uma vida autônoma. Por isso as cidades tinham uma urbanização precária. O Rio de Janeiro não passava de 46 ruas.

Se o povo ansiava por um bocado de refinamento, a nobreza, desembarcada nesse “quinto dos infernos” por força de circunstâncias cruéis, desejava ainda mais. Era preciso tornar o Rio de Janeiro um lugar habitável. Começaram, portanto, os esforços do governo para organizar aqui um mínimo de vida cultural necessário para se suportar essa selva. Já que nada que vinha deste povo primitivo prestava, era necessário importar da Europa a verdadeira arte.

O teatro era uma das melhores e mais nobres diversões daquela época. Com a chegada da Família Real começa uma atividade teatral contínua no Brasil para atender à demanda da corte transplantada da Europa para o novo mundo. A partir desta época foram construídos 30 teatros no Rio de Janeiro em um curto período de tempo. Porém, ao contrário do que fez pelas artes plásticas, fundando a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, que mais tarde torna-se Academia Imperial de Belas Artes, D. João VI ignorou a produção local de espetáculos e convocou companhias estrangeiras para se apresentarem no Brasil.

A dominação de companhias estrangeiras na vida cênica do Brasil vai durar por décadas. Mesmo quando o país deixa de receber os espetáculos franceses e italianos com tanta frequência, ainda vai persistir a idéia de superioridade européia através da montagem de textos estrangeiros e da vinda de profissionais europeus.

O teatro dessa época, definitivamente, não era um espetáculo para o povo. Entende-se como povo, as camadas mais baixas da população que nesse período eram constituídas de pessoas muito rudes, em geral, artesãos, escravos, índios e outros trabalhadores indispensáveis para a sobrevivência da cidade enquanto capital administrativa do país.

Ir ao teatro demandava, antes de tudo, se preparar para um grande evento social, que excluía a chamada ralé. Os espetáculos duravam horas, eram em geral óperas, acrescidas da apresentação de algum gênero ligeiro, geralmente *vaudevilles* franceses. Era esse o papel da comédia, servir de entrada para o espetáculo principal, a tragédia. Essas comédias eram consideradas membros de um gênero inferior, dignas de poucas linhas nas críticas dos jornais. O desmerecimento do teatro cômico fica explícito mesmo nos folhetins de Martins Pena. Ele próprio, um autor de

comédias, se dignava apenas a mencionar o espetáculo, ou no máximo, a fazer uma ou duas considerações sobre o desempenho de algum ator.

O apelo mais contundente da comédia sempre esteve dirigido ao povo. É muito provável, portanto, que já existisse nessa época, embora muito precária, uma atividade teatral popular. Não podemos afirmar nada a este respeito, entretanto, dada a falta de registros históricos. No final do século XIX, porém, Artur Azevedo faz menção à existência deste tipo de teatro em um artigo de jornal.

São eles, os teatrinhos (particulares), que fazem que ainda per-
dure a memória de alguma coisa que já tivemos; são eles, só
eles, que nos consolam da nossa miséria atual. Esta é a verda-
de que hoje reconheço e proclamo. Do amador pode sair o ar-
tista; do teatrinho pode sair o teatro (AZEVEDO, 1898 apud
MAGALDI, 1999).

A arte brasileira era feita pelas pessoas do povo, que não dominavam as técnicas européias, por isso mesmo, gozaram de certa liberdade para criarem um modo de expressão muito mais representativo do Brasil. Da mesma forma, Cafezeiro compara os diabos de Anchieta, singelos e astutos, com o monumental Lúcifer de Gil Vicente.

A arte feita para a elite obedecia rigidamente aos padrões convencionais clássicos. Edwaldo Cafezeiro encontra nisto um fator empobrecedor.

Sobre o classicismo: ele foi tomado apenas pelos seus aspectos mais exteriores, sem se devolver, aos agentes da imposição, nenhum questionamento ao ensinado, que assumiu, assim, o aspecto de dogma. Sequiosos por soluções práticas e imediatas que possibilitassem a resolução dos problemas de que sofríamos, qualquer pequena conquista (ou esperança de) significava um avanço. Com isso, adotar os moldes de classicismo ou de qualquer outra escola, era atitude mais do que previsível. [...] Não se trata, aqui, de invalidar os méritos do trabalho realizado pelos mestres da Missão Francesa, muito menos as realizações artísticas de seus discípulos. Trata-se, antes, de avaliar os resultados em termos de criação de uma mentalidade e de uma atitude diante das práticas de dominação (CAFEZEIRO, 1996, p. 112).

A reação a este tipo de cultura “transplantada” aparece mais tarde em sátiras e comédias de nossos dramaturgos, na caricatura do estrangeiro como figura ridícula; de dominador, o estrangeiro passa a criado, pseudo-intelectual, trambiqueiro e risível criador de projetos tão mirabolantes quanto absurdos. De Martins Pena, em *O Inglês Maquinista*, a França Jr., em *O tipo Brasileiro*, passando por Joaquim Manuel de Macedo, em *A Torre em Concurso*, essas figuras se encarregarão de apresentar o protesto do dominado contra o dominador, conforme veremos mais adiante.

Esta é uma reação típica de um povo colonizado, que usa o humor como instrumento de luta e exorcismo do sentimento de inferioridade. A crítica dessa dramaturgia tem como alvo não apenas a empáfia do estrangeiro, mas a própria elite brasileira, que mesmo depois de séculos de residência no Brasil ainda não se considerava parte do povo brasileiro. Em seu romance *Viva o povo Brasileiro*, João Ubaldo Ribeiro define exemplarmente essa mentalidade, presente até hoje na nossa sociedade.

Ora, a autoria individual é para a grande arte, não para este simulacro grotesco que hoje se espalha por toda a Nação, cujos dirigentes precisam enxergar que ou tomamos as rédeas agora, ou jamais as tomaremos! Mas não, acontecem essas coisas, vem para cá tal Missão Francesa a divulgar imprópriamente as belas-artes, como se aqui tivéssemos um povo igual ao francês e não uma súcia de frascalhos, pirangueiros, servos rudíssimos, um povo feiíssimo, malcheiroso, mal-educado, ruidoso, estólido, indolente, preguiçoso e mentiroso... (RIBEIRO, 1984, p. 173)

A importância da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro está, sobretudo no começo de uma vida cultural mais ativa no país. Mesmo que a nossa arte continuasse a ser um eco do que se produzia na Europa, agora, o epicentro deste eco estava muitas milhas marítimas mais próximas. Os modelos copiados vinham até nós, mesmo que de uma forma singela. Pelo o que é descrito nos folhetins

de Martins Pena, muitas companhias estrangeiras chegavam ao Brasil já com os cenários desabando e com os figurinos esfarrapados.

Levanta-se o pano, e se a cena, por exemplo, representa uma praça, vemos, quando muito, uma sala de trinta pés quadrados; de um lado e de outro cinco ou seis bastidores com quatro pinçeladas, simulando casas feitas em talhadas; no fundo, um grande pano com torres e edifícios arruados e pintados, com rasgões aqui ou ali, os quais, vistos de longe, fingem cavernas na terra ou buracos no céu. Se um homem passa por trás deste pano e o toca levemente, principiam as casas e torres a tremerem e a dançarem como se houvesse terremoto na cidade. Meia dúzia de trapos pendurados ao comprido à maneira de roupa a secar e pintados de azul representam o céu. Uma vela de sebo atrás de uma roda de papel oleado é a lua; quatro tiras de paninho azul diante das luzes dos candeeiros fazem o luar; abaixam-se os paninhos, é o sol. Sai de dentro dos bastidores o cantor ou a cantora, com ridículos vestidos bordados a ouro; o vermelhão lhes afogueia e ilumina as faces, que descorram com o correr do suor; riem-se sem que ninguém as faça rir, e do mesmo modo choram (PENA, 1965, p. 171-72).

As perdas que o elenco sofria durante as temporadas eram reparadas rapidamente, recrutando-se artistas locais, sem nenhum preparo específico. Aliás, nossos atores eram recrutados nas camadas mais baixas da sociedade em troca de pagamentos módicos. Edwaldo Cafezeiro compara o fazer teatral daquela época com a arte barroca realizada no mesmo período, em que artistas como Aleijadinho criaram uma estética a partir de sua própria precariedade.

Da mesma forma que eles vieram, eles se foram. Em abril de 1821, D. João parte em retorno para Portugal. Vai, mas deixa um legado de 19 anos em que o Brasil foi a sede do governo português, deixa um Rio de Janeiro muito melhor urbanizado, deixa uma elite colonial com ares de refinamento europeu e deixa o filho, com os conselhos de que fizesse antes que outros fizessem. No ano seguinte era proclamada a independência do Brasil. O domínio do Brasil saía das mãos de Portugal, mas continuava em família, nas mãos de um imperador tão lusitano quanto o anterior.

Desde os tempos da colônia, surgia uma camada da população unida pelo sentimento de brasilidade. Os habitantes assumidamente brasileiros, embalados pelas correntes ufanistas do romantismo, começam a reclamar uma autonomia mais franca. A insatisfação com os portugueses que dominavam vários setores de nossa economia e ainda se julgavam donos do Brasil aumentava cada vez mais. A presença do povo nas lutas políticas, especialmente nas lutas pelas liberdades fundamentais do homem, a consciência da sua participação no progresso e no desenvolvimento tornam o indivíduo apto a protestar contra autoridades impostas e lideranças determinadas por vínculos e heranças opressoras. E, entre nós, esta quebra de vínculos ou heranças intelectuais cria uma confiança na produção nacional, na beleza da natureza e magnitude do futuro contra toda a mentalidade de importação dominante.

A insatisfação aumentou tanto que culminou na abdicação de D. Pedro I. O país ficou entregue a um herdeiro de apenas cinco anos de idade guiado por uma regência confusa. Estouraram rebeliões em vários pontos do país: Pará, Maranhão, Bahia, Rio Grande do Sul. Na prática, o Brasil era um país sem dono, ou com muitos donos de uma mesma classe de usurpadores. É nessa conjuntura que surge o primeiro grande comediógrafo do Brasil, Martins Pena.

Martins Pena foi, sobretudo, um grande cronista do cotidiano do Brasil imperial. Em suas obras, reproduziu o cotidiano do brasileiro em seus conflitos, seus vícios, sua mentalidade e sua maneira de falar. Nas palavras de Sábato Magaldi, “Martins Pena é o fundador da nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira” (MAGALDI, 1999, p.42).

Os textos da comédia brasileira do período romântico estão, em sua maioria, mais próximos de um estilo realista-naturalista que propriamente do estilo romântico. Vê-se problemas familiares e topográficos, em especial do Rio de Janeiro, que se tornara capital e com isso representava uma oposição aos elementos do interior. Quanto à família, as relações entre marido e mulher, noivo e noiva, namorado e namorada e entre amantes são às vezes fotografadas, caricaturadas, idealizadas ou ridicularizadas de acordo com o espaço político-social do Rio de Janeiro, modelo de aspirações e realizações para todas as outras províncias.

Em *O Juiz de Paz na Roça*, sua primeira peça, Martins Pena mostra com um olhar cômico o recrutamento de soldados para lutar contra os farroupilhas no sul do Brasil. Como o governo não dispunha de um exército com número suficiente de soldados, era obrigado a recrutar homens solteiros aleatoriamente. Homens casados, como o personagem Manuel João, não eram mandados para a guerra, porém não escapavam de outras obrigações. Manuel João é intimado a entregar um novo recruta “capturado” a um quartel da cidade. O recruta não é ninguém menos que José, pretendente de Aninha, filha de Manuel João. O rapaz aproveita-se de seu amor com Aninha para convencê-la de um casamento às escondidas, pois assim ele escaparia da obrigação militar.

Já nesta primeira incursão de Martins Pena no teatro podemos notar um quadro rico de dados sobre o cotidiano no Império. Manuel João é um típico homem do povo, que trabalha na roça e tem uma vida dura. Do seu ponto de vista, o governo é uma entidade que só serve para estorvar o trabalhador.

ESCRIVÃO – Venho da parte do senhor juiz de paz, intimá-lo para levar um recruta à cidade.

MANUEL JOÃO – Ó homem, não há mais ninguém que sirva para isto?

ESCRIVÃO – Todos se recusam do mesmo modo, e o serviço no entanto há de se fazer.

MANUEL JOÃO – Sim, os pobres é que o pagam.
ESCRIVÃO – Meu amigo, isto é falta de patriotismo.
MANUEL JOÃO – E que me importa eu com isso? (PENA, 1996, p.42)

Ainda em *O Juiz de Paz na Roça* há uma corajosa denúncia contra o abuso de autoridade e a incompetência da justiça no interior do Brasil. O juiz de paz é um vigarista que aceita suborno dos réus e sempre tenta resolver as questões em benefício próprio. Além do mau-caratismo do juiz, as próprias pendências são cômicas, contendas entre vizinhos que reclamavam problemas pequenos do cotidiano. A natureza dos subornos também aumenta o efeito cômico da cena, uma vez que as propinas são dadas em espécie: cachos de banana, cestos de laranja, galinhas e porcos.

Vale ressaltar que, mesmo indicando um tipo de ação corrupta no Brasil, Martins Pena ao final da peça tenta contemporizar, já que o juiz corrupto é denunciado e punido por instâncias superiores.

Aliás, a relação de Martins Pena com o governo é bastante curiosa. Ao mesmo tempo em que critica as autoridades, o autor vai se tornar, em 1843, membro do Conservatório Dramático Nacional, órgão de censura criado no Segundo Império para regular o conteúdo do teatro.

O cerne da obra de Martins Pena está na criação de seus personagens, tipos recorrentes que pintam um panorama geral do que era a sociedade brasileira daquela época. Os personagens em Martins Pena se agrupam em famílias de tipos, classificadas segundo o lugar de nascimento, cidade grande ou interior, e a categoria profissional.

Podemos definir alguns tipos recorrentes na obra de Martins Pena, como o casal de jovens apaixonados que constitui, quase sempre, o conflito central da história; o mau caráter, que usa de meios desonestos para conseguir o que quer; a viú-

va saliente, que acaba enganada por um falso pretendente; e o velho ridículo, que corteja a moça e atrapalha o romance dos jovens. Todos estes personagens são herdados da comédia clássica, o valor de Martins Pena está nas nuances que o autor desenha e definem sua brasilidade enquanto elemento de reconhecimento entre platéia e personagem.

Os heróis de Martins Pena, por exemplo, apesar de estarem agindo em nome de intenções puras, utilizam-se de artimanhas para se livrarem de seus oponentes. Felício, de *O Inglês Maquinista*, cria uma intriga entre Negreiro e Gainer para ficar com Mariquinha; Carlos, de *O Noviço*, ameaça contar o passado de Ambrósio para se livrar do seminário; e José, de *O Juiz de Paz na Roça*, casa-se com Aninha para não ser mandado para o exército. Enfim, os problemas se resolvem graças a uma malandragem tipicamente carioca que é colocada em cena ainda na metade do século XIX.

O amor na obra de Martins Pena está sempre ligado à juventude. O velho apaixonado é tratado como um objeto ridículo, digno do castigo pelo riso. O interesse amoroso dos velhos surge na trama normalmente para atrapalhar o idílio dos jovens. O velho tem a seu favor a posição social, mas a pureza do amor adolescente sempre vence o interesse financeiro. O velho é castigado pelo comportamento inadequado para a sua idade. O mesmo castigo é dado às viúvas que querem se casar novamente. A moral inoculada por Martins Pena condena este tipo de amor temporário.

Aliás, a moral é algo muito presente na obra deste autor. Martins Pena constrói em sua obra um código de ética pautado nos ideais do romantismo. O realismo da comédia romântica brasileira provém de que a comédia descreve fatos reais e o romantismo pauta-se no prognóstico do ideal. A realização da trama efetua-

se dentro de conceitos pré-estabelecidos: o amor será, então, guiado por uma moral rígida. Quando se propõe a quebrar os limites de tais regras, o cômico cede lugar ao trágico ou ao drama.

A obra de Martins Pena é calcada nas caricaturas dos tipos sociais da época. Mas, ainda assim, há o chamado humor bufo. Mikhail Bakhtin (1993, p.53) define como bufo o riso direto e ingênuo. Ri-se da situação em si, e não dos personagens envolvidos ou de códigos sociais, exemplo disso é a cena de pancadaria que encerra *O Noviço*. Quando Ambrósio fica preso dentro de um armário e apanha ao mesmo tempo das duas esposas, rimos da situação e não da bigamia do personagem.

Aliás, as cenas de pancadaria são muito freqüentes nas peças de Martins Pena, chegando a ser o clímax de alguns espetáculos. Em *Quem Casa, Quer Casa*, o auge da comicidade está na cena em que a hostilidade entre os personagens chega a tal ponto que todos terminam por se engalfinharem no meio da sala.

As obras de Martins Pena estão repletas destes recursos singelos para a obtenção do riso. São recorrentes o uso de esconderijos, como a cena de Negreiro atrás das cortinas em *O Inglês Maquinista*; ou os erros de identificação, quando Carlos engana Ambrósio, vestindo as roupas de sua ex-mulher em *O Noviço*. Essa sucessão de enganos é conhecida como quiproquó. Essas situações se caracterizam por um determinado *non sense* que marca a comédia brasileira. Em Martins Pena é freqüente os personagens aparecerem em situações ridículas, fora da postura social que seu status exige. Temos, por exemplo, médicos que se escondem embaixo da cama e padres que usam disfarces.

Em resumo, podemos concluir que o riso em Martins Pena é obtido através dos tipos, em uma relação de reconhecimento e punição dos vícios; e pela trama calcada nos enganos e confusões típicas do gênero farsesco.

Um componente que marca a comédia desde sua origem é o farsesco. A farsa se define pela consciência do narrador, uma consciência crítica e irônica. Esta ironia se realiza, quer utilizando vocábulos ou conceitos do partido contrário, para fins também partidários; quer usando o estranhamento provocado pela própria utilização da matéria do oponente para provocar risos ou incredibilidade da assistência no que diz respeito à tese do oponente (CAFEZEIRO, 1996, p. 204).

Esse tipo de estrutura era bastante adequado ao público da época, acostumado à estrutura clássica da comédia. Para conseguir o riso, Martins Pena joga os tipos e situações recolhidos no cotidiano nesta estrutura, combinando artifícios clássicos com uma presença de espírito genuinamente brasileira.

Esse tipo de humor, de caracterização leve e de trama calcada no quiproquó, é a fórmula mais repetida no humor popular brasileiro até hoje, vide as comédias que temos hoje em dia na televisão, como *A Diarista* ou *A Grande Família*. É um tipo de humor de orientação popular, o que não desmerece, em absoluto, sua eficiência.

A tradição considera populares as peças de Martins Pena. Isto é: baixa comédia, em oposição à alta comédia de Alencar e outros que seguem a linha erudita. [...] Contudo, todo o filão do teatro de cordel, dos pátios de comédia e do teatro vicentino, constituiu a grande matriz da comédia brasileira. Os originais da chamada alta comédia não atingiam nem de leve o número de leitores e/ou espectadores de um Gil Vicente e toda a sua escola ou de um Judeu, seja no Teatro Bairro Alto de Lisboa, seja no Rio de Janeiro, então capital brasileira do teatro (CAFEZEIRO, 1996, p.209).

A mais importante contribuição de Martins Pena foi seu pioneirismo. O êxito de suas peças foi responsável pelo surgimento de uma nova geração de autores, dispostos a produzir espetáculos cômicos dirigidos especificamente ao público

brasileiro; algo que refletisse sua realidade e colocasse em cena o próprio Brasil. Por mais singela que fosse a expressão deste teatro nacional, o fato é que agora já tínhamos iniciado oficialmente nossa comédia.

... a par dos incômodos e contrariedades, há o prazer do imprevisto, o esforço, a luta, a vitória! Se aqui o artista é mal recebido, ali é carinhosamente acolhido. Se aqui não sabe como tirar a mala de um hotel, empenhada para pagamento de hospedagem, mais adiante encontra todas as portas abertas diante de si. (Artur Azevedo)

2.3 BRILHO NACIONAL

O final do século XIX marca uma mudança radical no panorama político e social no Brasil: fim da escravidão, chegada dos imigrantes italianos, República e urbanização da capital federal. Muda o século, mudam os braços que movimentam a economia cafeeira, muda a forma de governo e muda o jeito de se viver na cidade.

Agora os espetáculos teatrais já não se resumiam a umas poucas apresentações para satisfazer a uma elite entediada. Começava a crescer nas cidades uma camada intermediária, que surgia sob a concepção de uma realidade urbana e criava uma grande demanda de entretenimento.

As óperas continuaram a ser domínio da elite. Mas, mesmo nos grandes teatros, como o Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, havia a presença de uma camada popular. Os lugares de visão desprivilegiada eram vendidos a preços reduzidos. Conhecido como torrinhos, este setor da platéia era ocupado em sua maioria por estudantes, muitos deles compareciam aos espetáculos por farra e sentiam mais prazer em zombar dos espectadores importantes que ocupavam os lugares nobres da platéia do que propriamente em assistir à apresentação.

Contudo, as camadas menos abastadas continuavam a não freqüentar espetáculos desse gênero. O gosto popular pedia um outro gênero de teatro, mais descontraído e que soubesse falar a língua do povo. Os chamados gêneros ligeiros tiveram grande êxito atendendo a esta demanda.

Diante da popularidade das operetas, das mágicas e principalmente das *revistas*, a elite cultural reagiu com indignação. Muitos intelectuais atribuíram a crise do teatro nacional ao sucesso desse tipo de espetáculo. Os gêneros ligeiros estariam tomando o espaço do teatro sério e impedindo que as pessoas bem educadas assistissem a espetáculos condizentes com sua formação. Na prática, porém, a rea-

lidade era outra. Artur Azevedo denuncia em um dos seus artigos que a elite não prestigiava os bons espetáculos que reclamava, pelo contrário, quando iam ao teatro era para assistir a uma *revista*, escondido no meio da massa.

Se o teatro pode nos ajudar a compreender a realidade de um país, autores como Artur Azevedo, Moreira Sampaio e França Júnior nos oferecem uma janela para o Brasil da virada do século. Esta é uma época de intensas transformações sociais e podemos vê-las representadas, uma a uma, na atividade dramática. Os gêneros cômicos fazem do palco uma tela sobre a qual se pinta, com as tintas da crítica bem-humorada, um retrato fiel da sociedade.

O riso sempre foi um instrumento de guerra dos inconformados. Sob a máscara lúdica do humor, os dramaturgos conseguiram tocar nas feridas do Império, que perdia sua força, e da República, que dava seus primeiros passos sem muita certeza de direção. Mostraram as mazelas do país sem, no entanto, ter problemas com a censura do Conservatório Dramático Nacional.

Essa foi uma geração de dramaturgos que viveu a efervescência da virada do século. Estes homens, que constituíam a chamada elite cultural do país, não foram apenas testemunhas, mas participaram ativamente de um período que compreendeu o esfacelamento do Brasil imperial e o nascimento da República, assim como as polêmicas que antecederam essas mudanças e os efeitos diretos das mesmas. Mesmo porque, a maior parte das pessoas que escreviam para o teatro estavam envolvidas com a atividade jornalística, seja como profissionais do ramo, ou como colaboradores eventuais.

O final do século XIX foi marcado por várias descobertas no campo das ciências. Data do meio deste século a chamada Segunda Revolução Industrial, que foi marcada pelo aprimoramento da produção e pela introdução das máquinas movi-

das a eletricidade. No Brasil esse processo foi acelerado durante o Segundo Império, principalmente pela ação empreendedora do Barão de Mauá.

A fé no progresso da humanidade parecia inabalável até que Darwin publica a sua Teoria da Evolução das Espécies. Como o homem, destinado por Deus a ser o senhor da natureza, pode ser um mero ramo evolutivo surgido de ancestral comum ao do macaco? A ciência dita a lei. Tudo tem que obedecer ao método científico, cristalizando todo o conhecimento humano em conceitos. Nada escapa das postulações científicas. O destino do homem já estava determinado pelo meio.

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. [...]
E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele limeiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (AZEVEDO, 1996, p. 25).

Quando Aluísio Azevedo escreveu *O Cortiço*, seu objetivo era produzir um retrato fiel de um meio degradado e degradante. Contam que o escritor buscava inspiração visitando os cortiços do Rio de Janeiro e pintando retratos dos moradores. Seu irmão, Artur Azevedo, compõe suas obras dentro da mesma tendência, privilegiando os flagrantes de cenas cotidianas. É evidente que o comediógrafo perde parte de seu compromisso com a realidade, diante da necessidade de tipificação caricatural da comédia. Assim, seus personagens são pouco introspectivos e normalmente ostentam características definíveis à primeira vista, como cacoetes.

Bandeira de muitos intelectuais da época, a luta republicana não seduziu Artur Azevedo. Apesar de ser abolicionista, ele não acreditava que a proclamação da República fosse trazer mudanças substanciais na realidade social do país. Uma postura que fica explícita no conto *O Velho Lima*, em que um funcionário público fica doente durante os dias da proclamação. Sem saber que o Império havia acabado,

Lima retorna ao seu cargo como se nada tivesse acontecido, retomando a mesma rotina de sempre sem notar nenhuma mudança que lhe fizesse dar conta do acontecido.

Um ano antes da queda do império, ruiu um de seus pilares. A Lei Áurea pôs fim à escravidão no país, mas não resolveu o problema dos escravos. Os negros são libertados do cativeiro e levados para lugar nenhum. Em meio a demolições e novas pavimentações, esse contingente é empurrado de canto a canto rumo à marginalização.

França Júnior foi atuante na causa abolicionista e registrou as suas várias etapas em sua obra. Podemos encontrar nas falas dos personagens referências à Lei do Ventre Livre, de 1871, à Lei dos Sexagenários, de 1885, e, finalmente, à Lei Áurea, de 1888.

Quando o Rio de Janeiro deixa de ser a sede do governo imperial para se tornar capital da República, a cidade vive um período de urbanização caótica. O processo de industrialização passou a atrair contingentes cada vez maiores de trabalhadores assalariados. Surgia uma sociedade urbana dentro de um país em que ainda se proclamava uma vocação agrária. O rural e o urbano se chocam na “Capital Federal” brasileira. Era necessário progredir, mesmo atropelando a ordem.

Apesar de ser uma cidade com centenas de milhares de habitantes, o Rio de Janeiro ainda não era propriamente uma metrópole. Faltava à capital a seiva que alimenta a verve de uma grande cidade, faltava vida noturna. Até meados da década de 50, as únicas atrações noturnas da cidade eram os bordéis e os botecos mal freqüentados. Os teatros fechavam cedo e não havia outras opções, até que em 1859 surge o Alcazar Lyrique, uma casa noturna construída nos moldes dos cafés-

concerto de Paris. As atrações eram as vedetes francesas que reboavam ao som dos ritmos da moda, tudo com uma sofisticação digna do Foliès Bergere.

A França era o grande modelo de civilização para a elite brasileira. Numa cidade que esboçava os primeiros sinais de uma modernização em estilo europeu, a opereta e o café-concerto, importados de Paris, eram símbolos de uma identidade almejada. Além disso, o Alcazar era o ponto de encontro dos intelectuais da época. A platéia do estabelecimento contava com a presença de nomes como Machado de Assis e Rui Barbosa. Para estes ilustres espectadores, a casa era o lugar onde as discussões fervilhavam, além de ser um ponto de contato com as novidades da França. Enfim, o Alcazar era fonte de vanguarda para os intelectuais da época.

... o Alcazar teve o seu lado eminentemente prático, lá isso teve: pelo menos iniciou, pode-se dizer, a nossa vida noturna. Antes que nos aparecesse o defunto Arnaud com a sua primeira *troupe lyrique* e as suas estrelas... filantes, ninguém saía de casa à noite; as peças de teatro, quando agradavam, obtinham um número reduzido de representações e as respectivas empresas davam-se por felizes e satisfeitas. Foi depois do Alcazar que as noites do Rio de Janeiro tomaram o aspecto alegre que ainda conservam e nunca mais perderão. Esta vida, este movimento, este bom humor, tudo isso é obra do Alcazar (MENCARELLI, 1999, p. 55).

Após o Alcazar, o público passou a desejar um outro tipo de espetáculo. Algo divertido, com a seiva de brasilidade, mas que mesmo assim não deixasse de possuir o deslumbramento dos grandes espetáculos. Nessa época, o teatro brasileiro vai sofrer um grande avanço nos cenários, figurinos e músicas, elementos que antes não recebiam a devida importância.

Desde a época de Martins Pena, a comédia era desprezada pela elite por ser considerada um gênero menor. Mas nessa época, surge um público consumidor muito grande para este tipo de espetáculo. A popularidade dos gêneros ligeiros passa a incomodar os intelectuais e gera grandes polêmicas. A comédia faz sucesso

com o povo, pois “a comédia brasileira é a maior expressão de uma cultura sufocada, que busca instaurar o descentramento do poder da classe dominante” (RIBEIRO, 1999a, p. 109).

É fundamental notar que o sucesso destes gêneros está ligado ao processo de urbanização das cidades. O desenvolvimento de um mercado cultural de massa, aliado à expansão da educação e ao aparecimento de novos suportes e tecnologias de produção de imagens e textos, como a fotografia e o jornal, caracterizam o aparecimento de um público novo, diversificado, com novos padrões de gosto e exigência, a demandar produtos culturais específicos.

O importante no estudo dessa gênese e na identificação desses gêneros dentro de uma tradição de cultura urbana é a possibilidade de pensá-los como modalidades artísticas que, ao se constituírem plenamente a partir de meados do século XIX até o início do século XX, estando relacionadas, portanto, às transformações da sociedade do período, trazem em si a relação entre uma tradição de cultura popular e as formas nas quais foi sendo constituída uma certa linguagem que caracterizaria a cultura massificada da sociedade moderna (MENCARELLI, 1999, p. 128).

Os gêneros ligeiros serão melhor explorados no próximo capítulo, dedicado à *revista* e seus congêneres. Neste capítulo, nos restringiremos a mostrar a evolução de um tipo de comédia “de cor local”, que já era feita no Brasil à época de Martins Pena, mas que agora, diante de um novo contexto de popularização e aumento do público, toma ares de espetacularização em apresentações mais caprichadas de música e cenário.

Aliás, o público assume o centro das atenções para os autores. Pois, como disse Artur Azevedo, é mais fácil imaginar a representação de uma peça a que falte tudo do que a de uma peça que faltem espectadores.

A polêmica dos espetáculos criados exclusivamente para agradar ao público, em detrimento da tentativa de se fazer uma “arte maior” nos palcos do Brasil,

vai ser o cerne de uma discussão que se prolongará por décadas. Para os críticos desse gênero, a degradação começou com as paródias de espetáculos estrangeiros. O crítico José Veríssimo chega a afirmar que essa modalidade era a prova da decadência no teatro nacional.

As acusações de José Veríssimo tocam o cerne da questão. Para ele, as traduções nem sempre bem-feitas do que há de pior no teatro estrangeiro e as imitações e adaptações de peças e gêneros exóticos e estranhos a 'nossa cultura' provariam não só a decadência da literatura nacional, mas também a perda de caráter e originalidade de uma nação em constituição. Afinal, o tema da constituição da nacionalidade era pauta principal dessa geração. [...] Entre as peças e gêneros exóticos apontados por ele podem ser incluídas a opereta e a revista de ano. Sem pátria, nem nacionalidade, amorfos, misturando estilos e línguas, esses gêneros desafiam qualquer classificação, aparecendo ao mesmo tempo em várias partes do mundo, e desagradam os que buscam a 'autêntica' arte nacional (MENCARELLI, 1999, p. 68-9).

Enquanto os críticos acusavam os gêneros ligeiros de corromper o teatro nacional, Artur Azevedo se defendia argumentando que o fracasso de público não estava nos gêneros sérios, mas na má qualidade de sua realização. Os espetáculos dramáticos eram pessimamente encenados, com atuações exageradas de atores mal preparados.

Mas o fato é que os gêneros ligeiros agradavam mais porque atendiam aos desejos de um público que buscava, sobretudo, o lazer. A ação política dos espetáculos se dava à medida em que a peça conseguia uma reação crítica do espectador através do riso.

O lazer objetiva a recuperação física e o riso é um instrumento libertador. [...] Através da brincadeira afasta-se a angústia e elimina-se a tensão. E o autor, pressionado pelas instituições, depois de ter se afastado de uma ordem ignorante, sabe que o riso destrói o medo e que sem o medo não existe o dogma. Assim como o desespero gera o riso da loucura, a desconstrução da realidade se faz, através do jogo de sentidos, um instrumento distanciador do mundo real que é permitido pelo jogo representativo (RIBEIRO, 1999, p. 34).

Política e entretenimento são dois elementos que guiam a obra de França Júnior, considerado por muitos o continuador de Martins Pena. Ambos foram representantes do que se chamou baixa comédia.

As nomenclaturas de alta e baixa comédia foram cunhadas sobre a expressão lingüística. A primeira não admitia termos chulos, gírias de baixo calão, material por excelência usado como elemento de comicidade na segunda. Em nossa dita baixa comédia, Martins Pena, França Júnior e outros estruturaram a ação sobre uma base realista, fazendo um retrato dos costumes e manias da época em que viveram. Isso não impede o emprego de um expressivo *non sense*. Em *O Tipo Brasileiro*, há o plano de construção de um balão aerostático, que se locomoveria ficando parado no ar, apenas esperando a Terra girar.

França Júnior escreveu um teatro de comédia, satírica sobretudo. Através dos textos publicados, podemos distinguir três abordagens: uma comédia de imitação clássica, representativa de uma trama de equívocos e armadilhas, como *Amor com amor se paga*, ou *O defeito de família*; a burleta, com suas cenas fantasiosas e seus quadros apoteóticos, que na sua obra atinge o apogeu em *Direito por linhas tortas*; ou uma comédia política e de crítica de costumes, abordando o casamento por interesse, as manias e os estereótipos da época, como em *Caiu o Ministério*. A temática de França Júnior é semelhante à de Martins Pena. Há, entretanto, diferenças consideráveis entre as obras dos dois autores.

Apesar de satirizar a sociedade de sua época, Martins Pena constrói tipos menos vulgares; ao lado do canalha, convive o mocinho ingênuo de espírito puro e ideal romântico. Já em França Júnior, há muito menos espaço para jovens idealistas, esses tipos também terminam por ser ridicularizados diante de sua ingenuidade que acaba confundida com burrice e despreparo.

Notamos nessas características a marca da época em que atuou cada um dos autores. Martins Pena escreveu durante a década de 40, imbuído de um espírito romântico que ficava explícito em sua moral e nos finais felizes de suas peças, em que sempre o casal apaixonado termina por se casar. Já França Júnior é um autor no final do século, influenciado pela escola realista. O compromisso com a realidade faz com que o mundo seja representado de uma forma muito mais ácida. Mesmo nos finais felizes há uma dose de ironia.

Além disso, a própria estrutura das obras sofre alteração de um autor para o outro. Embora ambos se valham de tramas bastante simples, Martins Pena prima pelo farsesco, de um humor mais bufo e singelo. Em comparação com seu antecessor, França Júnior cria tramas mais elaboradas, com mais personagens e mais ações se desenvolvendo simultaneamente. Cabe notar também que França Júnior utilizava-se de um humor mais burlesco, em que a caricatura atingia extremos, beirando a anedota.

Apesar de formado em Direito, França Júnior destacou-se profissionalmente como comediógrafo, jornalista e historiador do período em que viveu, acompanhando de perto todos os problemas políticos e sociais nas três mais importantes capitais: Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Daí seu pleno conhecimento de como se realizavam as eleições ou de “como se fazia um deputado”.

Aliás, a política brasileira do Império recebe referências desde a primeira obra teatral de França Júnior, *Meia hora de cinismo*. Nessa época, o governo era dominado pelos conservadores, representados pela figura do Marquês do Paraná. Também encontramos referências a problemas como a exploração do capital inglês. No período de 1866 a 1868, o Brasil encontrava-se devedor de cerca de 12 milhões de libras, compromisso assumido através de dois empréstimos. Isto levou França

Júnior a incluir no seu teatro uma série de críticas aos ingleses, inclusive à Questão Christie, em 1863.

Em *O Tipo Brasileiro*, o inglês é pintado como um farsante. O estrangeiro fica maravilhado com o país, mas só enxerga no Brasil uma possibilidade de enriquecer. Na mesma peça, França Júnior define um comportamento muito típico das elites brasileiras. Teodoro despreza o próprio país e se deixa enganar facilmente por qualquer estrangeiro, seja Mr. John, um inglês oportunista, ou Henrique, seu antagonista disfarçado de francês. A baixa estima do brasileiro e sua auto-depreciação é o mote desta obra.

HENRIQUE - O Senhor Teodoro é o tipo do brasileiro. Não há país nenhum do mundo que não tenha orgulho de suas glórias, de suas instituições e de suas coisas. Desde a soberba Roma onde o súdito dos Césares dizia cheio de justa satisfação - *ci-vis romanus sum*, até ao canto mais recôndito do globo, o patriotismo tem sido a virtude saliente de todas as classes sociais. O brasileiro desprestigia-se a si próprio, em todos os lugares, a cada momento, nas coisas mais insignificantes da vida e nos maiores acontecimentos dela (FRANÇA Jr., 1980, p. 182).

Já em *Como se fazia um deputado*, temos uma preciosa crônica sobre o sistema eleitoral no Brasil durante o Segundo Império, além de uma crítica feroz às oligarquias. A trama narra a eleição do Deputado Limoeiro, que se realiza de acordo com a Lei dos Círculos dos Deputados, em que as províncias se subdividiam em distritos e círculos que elegiam um deputado. Nessa época, o chamado sufrágio direto excluía o voto do analfabeto, assim, impedia uma grande massa popular de votar. O texto é responsável por uma série de frases que descrevem com precisão o jeito corrupto de se fazer política no Brasil.

O Programa é um amontoado de palavras mais ou menos bem combinadas, que têm sempre por fim ocultar aquilo que se pretende fazer.

[...] ...eu não conheço dois entes que mais se assemelham que um liberal e um conservador. São ambos filhos da mesma mãe, a Sra. D. Conveniência, que tudo governa neste mundo.

[...] Acabo de sair dos bancos da academia, do meio de uma mocidade leal e cheia de crenças, sonhando a felicidade de minha pátria, e eis que de chofre matam-me as ilusões, atirando-me na mais horrível das realidades deste país – uma eleição, com todo o seu cortejo de infâmias e misérias (FRANÇA Jr., 1980, p. 231).

Se *Como se fazia um deputado* denuncia o processo eleitoral formador de elementos responsáveis por tal estado de coisas, em *Caiu o ministério* encontramos a sátira violenta a uma época. A crise se define na formação de dez governos no período compreendido entre 1880 e 1889; denuncia a legislação do interesse pessoal ou dos interesses de pequenos grupos, com seus ministros tirados não entre os mais aptos, mas entre o grupo mais poderoso.

Para Sábado Magaldi (1999, p. 148), “a farsa política, vazada com perspicácia realista, atinge na sua obra os melhores exemplos do gênero, no Brasil”. A atualidade de *Como se fazia um deputado* e *Caiu o Ministério* dispensa maiores explicações, fica evidente para qualquer indivíduo que acompanhe os noticiários.

Há, entretanto, nos tipos de França Júnior, uma busca de realização social. São todos elementos da pequena e média burguesias; padecem dos vícios e virtudes próprios de uma classe em crise. Apesar de seu teatro estar totalmente integrado na política do Segundo Império, nenhum tipo nobre se apresenta senão caricaturado. O mesmo acontece com as mulheres, que, se não são submissas donas de casa, são pedantes e sofisticadas burlescas em suas ações ou então jovens dispostas a cumprir educadamente as pretensões dos pais. Além disso, são parodiadas também figuras como os coronéis, que traduzem uma mentalidade patriarcal, autoritária, prepotente e quase sempre incoerente. O mesmo acontece com a figura do novo rico, representante típico dos desvios e aberrações sociais da época.

Ao lado de ingleses, alemães, franceses e italianos, a expressão rústica do brasileiro surge com finalidade de produzir efeito cômico e este fato não caracteri-

za somente criados e elementos não realizados economicamente, mas também a classe média, os barões, os intelectuais, como se vê em *Maldita Parentela*, *O Defeito de família* e *As Doutoradas*.

Os problemas são os mesmos, quer políticos, sociais ou individuais. Nota-se, porém, que França Jr. é comediógrafo por excelência, não havendo, mesmo entre os dez textos não encontrados, nenhuma notícia de drama por ele escrito. Talvez por seu contato com Artur Azevedo, algumas de suas peças já apresentassem traços acentuados da *revista*.

Artur Azevedo é considerado por Sábato Magaldi a figura mais importante do teatro brasileiro, não como dramaturgo, mas como agitador da atividade cênica que conta, entre vários outros feitos, com a construção do Teatro municipal do Rio de Janeiro. Azevedo pertencia ao grupo de literatos da Belle Époque e considerava sua missão desenvolver o teatro brasileiro. “O teatro é o espelho fiel da civilização de um povo; criticá-lo, analisá-lo, animá-lo é a obrigação de todo aquele que, como eu, desejaria vê-lo erguido à devida altura” (AZEVEDO, 1896 apud MENCARELLI, 1999).

No que diz respeito a sua obra, Artur Azevedo foi uma figura contraditória. Autor de obras como *O Dote* e *O jagunço*, nunca conseguiu fazer sucesso com seus dramas. Embora fosse defensor da “grande arte” e condenasse a promiscuidade dos gêneros ligeiros, é reconhecido, sobretudo, como um grande autor de revistas do ano. As revistas do ano, pelo grande público que obtinham, atraíam também a ira dos críticos de jornal. Azevedo sofria recorrentemente a acusação de perverter e destruir o teatro nacional. A crítica de José Veríssimo resume bem os argumentos daqueles que consideravam a *revista* um gênero nocivo ao teatro brasileiro.

Com excelentes intenções e incontestável engenho para o teatro, Artur Azevedo não conseguiu senão tornar mais patente o esgotamento do nosso, pela desconexão entre a sua boa vontade e a sua prática de autor dramático. Vencidos pelas condições em que o encontraram, e que não tiveram energia suficiente para contestar, Artur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem (Valentim Magalhães, Urbano Duarte, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Orlando Teixeira e outros) sem maior dificuldade trocaram as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios o teatro que achava frequentes: revistas de ano, arreglos, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras. Intervindo o amor do ganho, a que os românticos tinham romanticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas, e, por uma ironia das coisas, justamente no momento em que Artur Azevedo e seus citados escreviam. Uma ou outra peça de valor literário ou teatro que estes autores fizeram não bastou para levantá-lo. O público se desinteressava, e continua a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse àquele teatro de fancaria, de arreglos, revistas de ano e paródias, esses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir esse público consoante o seu grosseiro paladar (VERÍSSIMO apud MENCARELLI, 1999, p. 74-5).

Artur Azevedo se defendia das acusações de oportunismo, com o principal argumento de que a arte não está no gênero, mas na qualidade de execução do mesmo. As peças do autor de *O Mambembe* eram bem montadas, contavam com bons elencos, acrescidos dos melhores atores cômicos da época, bons cenários, música afinada e figurinos luxuosos. Enquanto isso, os dramas continuavam a ser encenados de forma exagerada, por canastrões, e sem outros atrativos para torná-los um bom entretenimento. Mas mesmo entre os gêneros ligeiros havia um grau de distinção traçado por Azevedo, ele próprio criticava as revistas, paródias, burletas e mágicas que surgiram a reboque de seus sucessos.

Ao longo de seus anos como crítico teatral, Artur Azevedo vacilava entre posições contraditórias, acusava o Alcazar de ter sido o grande disseminador do teatro ligeiro no Rio de Janeiro. Fora, entretanto, um frequentador assíduo da casa de espetáculos e chegara a lhe atribuir o mérito de ter iniciado a vida noturna da cidade.

Acusava ferozmente os revisteiros, mas justificava sua recorrência no gênero por uma necessidade pecuniária.

O preconceito contra a obra de Azevedo aparece nos artigos do próprio autor. Sob a máscara da auto-justificação transparece a frustração de um dramaturgo que não conseguiu sucesso com os gêneros sérios. Artur Azevedo considerava a comédia de costumes uma possibilidade de aliar um texto mais refinado ao gosto popular.

Muito antes de fazer sucesso com as revistas do ano, Artur Azevedo conquistara um grande sucesso de público com *A filha de Maria Angra*, paródia da opereta francesa *La Fille de Madame Angot*. Mas qual teria sido a receita do sucesso dessa adaptação? Será que a simples tradução teria alcançado o mesmo êxito?

O sucesso da paródia poderia ser explicado por bulir com os mitos das civilizações “superiores”. Ao abraçar a peça francesa, Azevedo estaria rebaixando os próprios franceses ao mesmo patamar que os brasileiros. “Os heróis sérios perderam seu sentido na representação popular como consequência de uma cultura construída na colonização, que impunha seres e fatos alienígenas como modelos” (RIBEIRO, 1999, p. 114).

Mas muitos críticos consideravam a paródia como uma prática prejudicial ao teatro. Grande parte do esforço dos dramaturgos dessa época, entre eles o próprio Azevedo, era dirigido para a construção de um teatro genuinamente nacional. Diante da chuva de críticas, Azevedo sustentava a sua posição.

O público não foi da opinião do Sr. Cardoso da Motta, isto é, não achou desgraciosa: aplaudiu-a cem vezes seguida, e eu, que não tinha nenhuma veleidade de autor dramático, embolsei alguns contos de réis que nenhum mal fizeram nem a mim nem à Arte.

[...] E não tem razão o Sr. Cardoso da Motta em considerar a paródia o gênero mais nocivo, mais canalha e mais impróprio de figurar num palco cênico. Eu, por mim, francamente o con-

fesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos em que se castiga o vício e premia a virtude (AZEVEDO, 1892 apud MAGALDI, 1999, p. 155).

Apresentar um espetáculo estrangeiro seria um crime contra o nacionalismo. Os críticos do final do século XIX ainda não atentavam para a diferença entre paródia e paráfrase. Parodiar era visto apenas como uma versão jocosa e de apelo fácil do texto estrangeiro. O valor da paródia só vai ser aceito décadas depois, quando Oswald de Andrade proclama a vocação antropofágica do Brasil em seu manifesto.

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago (ANDRADE, 1927).

Artur Azevedo sentia a necessidade de construir uma obra mais densa, mesmo que dentro das limitações impostas pelo gosto do público. Por isso, aproveitou o sucesso de sua revista *O Tribofe* e cria uma burleta com o mesmo mote e os mesmos personagens. Nascia, assim, um dos melhores textos de Azevedo *A Capital Federal*.

A Capital Federal é uma grande crônica sobre o Rio de Janeiro da virada do século. Dentro da perspectiva de uma revista, o texto passeia por vários momentos da cidade, captando flagrantes que traçam o retrato de uma época. Retrato ambíguo, uma vez que a cidade pode ser vista como a grande armadilha que captura uma família do interior de Minas Gerais, ou, por outro lado, o lugar deslumbrante que permite que gente inocente se corrompa com suas maravilhas.

O mote do texto, uma família do interior que se confronta com os vícios da cidade grande, não é nenhuma novidade. A grandeza desta obra está na variedade de tipos e na riqueza com que são colocados em cena.

Em *A Capital Federal*, estão presentes as melhores qualidades de Artur de Azevedo. Grande parte delas estarão presentes nos melhores autores cômicos posteriores ao seu nome.

Cabe valorizar, antes de mais nada, sua teatralidade. Teve ele o dom de falar diretamente à platéia, isento de delongas ou considerações estáticas. Juntando duas ou três falas, põe de pé, com economia e clareza, uma cena viva. Simples, fluente, natural, suas peças escorrem da primeira à última linha, sem que o espectador se deixe tentar pelo bocejo. A dinâmica dos textos nunca se prejudica por retardamentos explicativos (MARGALDI, 1999, p. 158).

Outra qualidade do texto é seu desfecho amoral. A mulata Bemvinda se perde no Rio de Janeiro, quando é seduzida por Figueira. Mas tem seus erros perdoados e se casa com seu antigo pretendente da fazenda sob uma justificativa bem cínica, mas muito verdadeira. “Quem não sabe é como quem não vê”, diz Eusébio ao final da cena. A falta de uma moral rígida e reguladora, substituída por uma solução cínica, assinala um passo adiante em relação às ingênuas comédias de Martins Pena.

As revistas de ano deram a Artur Azevedo o sucesso e a fama, mas não deram ao autor o prestígio de um bem-feitor do teatro brasileiro. Por isso, ele advoga a causa da criação do Teatro Municipal. Lá, as obras de maior valor literário poderiam ser encenadas sob os auspícios do governo, que estaria dessa forma subvencionando uma “educação” do público para a apreciação do teatro nobre.

Os grandes culpados por “toda essa miséria” são os poderes públicos “que há tantos anos assistem de braços cruzados o esfacelamento da arte, sem procurar dar-lhe remédio”. O remédio para ele era a criação de um teatro público. De fato, ao longo de todos os anos, mas principalmente a partir da década de

90, Artur Azevedo travaria uma batalha incansável pela criação de um Teatro Municipal – com companhia estável e repertório, subvencionado pelo governo nos moldes das companhias mantidas pelo governo francês – que, segundo ele, possibilitaria o ressurgimento de uma produção dramática de alto-nível (AZEVEDO apud MENCARELLI, 1999, p. 50).

Artur de Azevedo foi, sobretudo, um homem de teatro. Em 1906, seu amor pela arte teatral e pelas pessoas que dedicam sua vida aos palcos fica marcada para sempre nas personagens de *O Mambembe*.

A trama gira em torno das peripécias de uma trupe de atores mambembe que tenta continuar sua turnê pelo interior do Brasil, mesmo enfrentado todas as dificuldades da vida artística. Em cada resistência encontrada é o amor pelo teatro que faz com que a equipe prossiga.

Para o público, os atores e a crítica, sustenta o Mambembe a magia do teatro, cujo encantamento e eternidade, dentro do efêmero, encontram na peça um dos mais apaixonados cânticos de toda a história da dramaturgia, não só brasileira. Quem gosta de teatro reconhece nessa reconstituição da vida de uma companhia ambulante o mistério poético do palco, revelado pelo autor em todos os meandros. Dificilmente haverá outra pintura tão terna, simpática e verdadeira dessa luta que enfrenta o teatro pela sobrevivência – um milagre cotidiano (MAGALDI, 1999, p. 162).

A idéia do “teatro sério” vive a ofuscar a simpatia e a compreensão pelas obras ligeiras, como se elas, nas transparências das intenções, não pudessem guardar outras e importantes virtudes. Muito mais livres e espontâneas na falta de um propósito intelectual, as burletas atingiram melhor seus objetivos. Para Sábado Magaldi, a representação de *O Mambembe*, em 1959, no Teatro Municipal do Rio, pelo Teatro dos Sete, é uma das três realizações inteiramente felizes do teatro brasileiro contemporâneo.

[...] artista inteligente quanto possa haver de doloroso nesse vagabundear constante. E, a par dos incômodos e contrariedades, há o prazer do imprevisto, o esforço, a luta, a vitória! Se aqui o artista é mal recebido, ali é carinhosamente acolhido. Se aqui não sabe como tirar a mala de um hotel, empenhada para pagamento de hospedagem, mais adiante encontra todas as portas abertas diante de si. Todos os artistas do mambembe, ligados entre si pelas mesmas alegrias e pelo mesmo sofrimento, acabam por formar uma só família, onde, embora às vezes não o pareça, todos se amam uns aos outros, e vive-se, bem ou mal, mas vive-se! (AZEVEDO, 1980, p. 342).

Artur Azevedo foi nomeado diretor do Teatro de Exposição Nacional em 1908. Encenou, em menos de três meses, quinze originais brasileiros. Quanto ao sonho de construir o Teatro Municipal, que fica eternizado na última cena do *Mambembe* como a grande esperança do teatro nacional, venceu sua batalha de anos. A prefeitura do Rio começou as obras em 1906. Não viu, porém, a concretização de seu sonho. Morreu dois anos antes de ver o Municipal completamente erguido.

No final do século XIX, o Rio de Janeiro assiste ao surgimento de um aparato empresarial capaz de manter uma produção teatral contínua. Através da habilidade de dramaturgos como Artur de Azevedo, cria-se uma linguagem popular, que conjuga o assunto da praça pública ao encanto do palco. Com o aumento da população urbana, passa a existir um contingente urbano capaz de sustentar os espetáculos em cartaz. Em resumo, cada vez mais espectadores são atraídos para as salas de apresentação, o entretenimento deixa de ser um luxo de poucos para virar um bom negócio.

3 MANIFESTOS DO RISO

Desde o início, o teatro brasileiro sempre esteve impregnado de brasilidade. Já o Padre Anchieta se aproveitava de elementos da sociedade local para criar uma linguagem que o aproximasse dos nativos. A capacidade de traduzir nossa cultura em atividade cênica, tão indispensável para a manifestação do riso, foi o grande mérito de autores como Martins Pena e Artur Azevedo. Entretanto, a consciência desta identidade em formação foi se dando de forma gradual. Não existe um divisor de águas entre o que seja a formação e a manifestação de nosso teatro cômico.

Talvez, a partir de 1927, quando Oswald de Andrade publicou seu *Manifesto Antropófago*, tenhamos encontrado o elemento que faltava para entender melhor o Brasil. A antropofagia nos permitiu pegar toda nossa carga histórica e reinterpretá-la de um ponto de vista original, livre da formatação do colonizador.

Assim, o deslumbramento visual da *féerie* francesa ganhou o andamento sincopado do maxixe. O público da praça Tiradentes queria ver as pernas das francesas, mas queria também ver os quadris das brasileiras, fartos e sinuosos como os das escravas parideiras.

A comédia burguesa continua defendendo os “valores da família”, mas também se transforma. À medida que percebe as mudanças dos padrões, renova seus conceitos. Afinal, o riso perde o efeito quando perde a atualidade. O teatro agora tem que atender a um público muito mais popular. A platéia representa nossa classe média, que exige bons padrões de entretenimento, mas quer ver no palco a realidade das ruas.

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar

Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá

Vê se me usa, me abusa, lambuza

Que a tua cafuza

Não pode esperar

(Chico Buarque, Não Existe Pecado ao Sul do Equador)

3.1 A REVISTA

O sucesso da revista no Brasil é assunto indiscutível. Não faltam motivos para explicar o desempenho deste gênero no país. Se seus méritos artísticos são discutíveis, tem por certo o valor de ter oferecido entretenimento às mais diversas camadas da população, de ter levado à cena importantes assuntos da pauta nacional, de ter lançado grande parte do elenco que vai servir ao cinema brasileiro, aos humorísticos de rádio e aos primórdios da TV, de ter levado para o palco a linguagem popular e de ser responsável por vários sucessos da música popular das décadas de 20, 30 e 40. Enfim, de ter andado de mãos dadas com uma cultura nacional em crescente afirmação.

Sem dúvida este foi um tipo de teatro que, embora importado, encontrou aqui um dos melhores ambientes para prosperar. “Um país de miscigenação, um povo em formação, uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão só poderiam gerar uma platéia receptiva a um teatro popular. Por isso Martins Pena. Por isso a comédia. A dramaturgia brasileira do século XIX ainda buscava seus caminhos”. (VENEZIANO, 1991, p. 25)

A revista começou no Brasil em 1857, mas o sucesso só veio em 1884, quando Artur Azevedo escreveu *O Mandarim*. O gênero continuou um sucesso de público até a década de 60 do século XX, quando se degenerou para uma forma de apelo vulgar. São quase oitenta anos de um gênero que tornou o teatro popular como nunca no Rio de Janeiro.

O surgimento desse gênero tem que ser concebido dentro de uma tradição de cultura urbana; são modalidades artísticas que se constituíram plenamente a partir de meados do século XIX até o início do século XX, estando relacionadas, portanto, às transformações da sociedade do período. A revista traz em si a relação en-

tre uma cultura tradicional popular e a construção de uma nova linguagem dirigida a um público mais heterogêneo, em uma nova realidade urbana de sociedade moderna. Mas, enfim, o que foi a revista?

A revista pode ser separada dos demais gêneros ligeiros por um fator simples e determinante. O espetáculo era concebido para ser uma revisão do último ano, recapitulando de forma ágil e bem-humorada os principais acontecimentos.

Para atingir o sucesso, os revisteiros nacionais criaram uma série de convenções que acabaram por dar forma ao que poderíamos chamar de “Teatro de Revista clássico”. Essa forma do espetáculo corresponde às primeiras décadas do gênero no Brasil, principalmente no teatro feito por Artur Azevedo, seus co-autores e outros contemporâneos.

O teatro popular tem uma longa história. Quase tão antiga quanto a da própria humanidade. Ele vem das primitivas manifestações espontâneas e desenvolveu-se com um perfil próprio, construindo um caminho paralelo ao do teatro dito superior. Sua existência e perpetuação não teve a ver com o dramaturgo tradicional, pois nasceu e sobreviveu durante longo tempo pelas mãos do ator performático, profundo conhecedor de seu universo. Todavia, a partir dele, desenvolveu-se uma dramaturgia específica, a qual podemos denominar de popular, em oposição à dramaturgia rígida que rege as composições eruditas.

A origem dos gêneros ligeiros estaria nos espetáculos de feira, caracterizados pela utilização de um humor escrachado, próximo da linguagem circense, pela exploração da presença feminina e, acima de tudo, pela alegria contagiante e lasciva.

Esta origem plebéia é bastante esclarecedora, inclusive, para explicar o desempenho dos atores. Por se tratar de um momento de entretenimento, intruso

em um ambiente de negociações comerciais, os artistas precisavam ser o mais engenhosos possíveis para atrair a atenção do público que transitava por ali. A sobrevivência destes artistas estava diretamente ligada ao tanto que conseguiam agradar ao público. Não é de se espantar que os atores da Commedia dell'arte tivessem prática em malabarismos e acrobacias, dignas do que hoje só assistimos no circo. Aliás, nessa época, estas duas atividades não estavam totalmente dissociadas.

O sucesso dessas companhias de rua fez com que seus concorrentes, companhias oficiais subvencionadas pelo rei, sofressem uma desagradável concorrência. Do início dessa modalidade teatral, datam muitas proibições que tinham o objetivo de limitar a atuação dos artistas de rua. Cada nova proibição fez com que estes artistas desenvolvessem novas formas de expressão, o que contribuiu em muito para o aprimoramento da teatralidade na atividade cênica.

O teatro nunca deixou de ser popular, e cada vez mais surgiam gêneros para agradar o espectador; uma maneira de ganhar dinheiro com entretenimento, uma forma de alimentar um público que desejava ser entretido. A revista tomou elementos de vários outros gêneros que a precederam, entre eles a opereta, o *vaudeville*, o *café-concerto*, o *music hall* e o cabaré.

A opereta caracteriza-se por uma forma de ópera popular, mas que, ao contrário desta, não teve origem nobre, mas a partir dos espetáculos de feira. Conta uma história leve e bem-humorada através de canções e diálogos.

O *vaudeville* é uma comédia entremeada de canções que pode ser considerada um dos predecessores da opereta. Algumas de suas características são o enredo simples, dividido em cenas distintas, o diálogo intercalado com canções, os tipos populares inspirados na vida cotidiana, e um tom picante e espontâneo.

A *mágica* tem como recurso fundamental a realização de efeitos que encantassem a platéia. O sucesso desse gênero era mérito da cenografia, os efeitos feéricos vão ser incorporados à revista e passarão a ter grande importância após a década de 20, quando os espetáculos valorizarão ainda mais o aspecto estético.

O café-cantante era um estabelecimento onde eram apresentadas canções e cenas teatrais. No caso do Brasil, o maior exemplo foi o Alcazar, onde se serviam bebidas, se conversava, apresentavam-se cantores, atores cômicos, lançavam-se canções que falavam de acontecimentos do dia-a-dia e comentavam-se as últimas novidades. Originou o cabaré, que apresentava esquetes e canções mais satíricas e politizadas.

Finalmente, o *music hall* consistia na exibição sucessiva de fenômenos, mágicos, acrobatas, pantomimas, marionetes, palhaços. Também teve origem nas feiras, sua versão moderna apareceu no Folies-bergère. Por volta de 1910 vai incorporar as canções e o fio condutor das revistas, originando a chamada “revista de grande espetáculo”.

Como foi sucesso em várias partes do mundo, as características da revista variaram de acordo com o local de encenação. Nada mais justo, uma vez que o objetivo central deste gênero é retratar um local e uma época específicos. Entretanto, existem alguns elementos que são comuns a qualquer manifestação da revista e traçam uma espécie de perfil do gênero, pelo menos no que concerne a suas primeiras décadas de apresentação.

As revistas eram anuais e normalmente estreavam em janeiro, daí o nome “revista do ano”. Cada espetáculo se referia ao ano anterior, fazendo uma revisão de seus principais acontecimentos, em geral, fatos que se tornaram populares e mereceram o comentário geral do povo.

Os espetáculos eram constituídos por uma estrutura fragmentada, quadros episódicos que juntos terminavam por pintar um panorama daquela cidade naquele determinado ano. A costura destes fragmentos era feita por um condutor que, além de permear as situações apresentadas, também expunha seus comentários. O chamado *compère*, ou compadre, passeava pelos episódios guiando o espectador por uma espécie de visita aos quadros.

Com a intenção explícita das revistas de ano de fazerem uma revisão dos acontecimentos recentes, esses mecanismos permitiam o deslocamento do olhar no espaço – sempre dentro dos limites da cidade –, e no tempo – artificialmente diluído ao longo desse trânsito proposital. O condutor desse fio era o *compère*, o compadre, um misto de mestre de cerimônias e personagem central, que atravessava a cidade atrás de seu objetivo e se deparava a todo momento com algum personagem ou acontecimento que possibilitava a revisão pretendida (MENCARELLI, 1999, p. 163).

O *compère* poderia aparecer de diversas formas, como uma figura mitológica, alegórica ou mesmo uma caricatura de uma pessoa real. Este personagem conduzia o espectador apresentando as situações sob um olhar de estranhamento. “De moralista a licencioso, o *compère* não apresenta apenas a palavra do autor, mas também dá voz a outros discursos, vozes das platéias e das ruas que propõem diferentes leituras” (MENCARELLI, 1999, p. 167).

A natureza deste fio condutor era normalmente definida na primeira cena do espetáculo. O conflito proposto no início da peça conduzia a ação obedecendo a dois modelos que buscavam o mesmo objetivo. A primeira opção, mais utilizada durante o Império, em que a censura era mais rigorosa, era a utilização de figuras alegóricas, que desciam à Terra para cumprir alguma missão, é o caso de *Mercúrio* e *O Bilontra*, de Artur Azevedo, por exemplo. Outra maneira de conduzir o espetáculo era estruturar a ação em torno de uma fuga ou passeio pela cidade, como em *O Mandarim*, ou *Cocota*.

O compadre poderia também se travestir de outros personagens durante o desenrolar da ação, não como substituto de um ator, mas como um elemento a mais de interferência. Poderia, ainda, aparecer em duplas. Nesse caso, a dupla de compadres formava sempre um contraste, sendo um mais esperto e outro mais atrapalhado. Esse tipo de personagem ajudou a desenvolver no Brasil um tipo de ator conhecido como *cabaretier*, um tipo de cômico trapalhão que cantava e dançava.

Outra característica da revista era a presença de personagens tipificados, que geravam um painel das figuras mais recorrentes das ruas.

Tipos sempre povoaram a comédia. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis, aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas. [...] Sobre o indivíduo pode-se saber sua infância, como foi criado, alimentado, dos poetas que leu e do deus em que acreditou. Do tipo tem-se uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações (VENEZIANO, 1991, p. 120).

A criação dos principais tipos da revista remonta em sua maioria de personagens da *Commedia dell'arte*. Estes personagens, entretanto, ganharam sua nacionalidade brasileira através de largas pinceladas de cor local. O malandro, por exemplo, é descendente direto dos *zanni*, mas isso não faz que com que seja menos brasileiro, já que suas estratégias de malandragem e sua ginga são genuinamente brasileiras.

Os tipos são personagens extraídos do cotidiano, são a caricaturização de figuras recorrentes nas ruas e na vida de cada pessoa da platéia. Não fosse assim, não haveria o reconhecimento e a cumplicidade destes espectadores. As nuances de cada tipo, assim como a recorrência destes personagens, não só nas revistas como no teatro de comédia em geral, é consequência da história do país. Sendo assim, o malandro representa não só o vagabundo, mas o desrespeito às duas maiores instituições capitalistas, o trabalho e a família.

Já a mulata, surgida em *Direito por linhas tortas*, de França Júnior, e popularizada por Artur Azevedo na figura de Benvinda de *A Capital Federal*, representa a mulher mestiça, vinda de classes sociais inferiores, e que atrai os homens pelo desejo sexual. Seu linguajar vem do jeito de falar da senzala, mas incorporou modismos, gírias e neologismos, constituindo um tipo pernóstico.

O caipira apareceu ainda em Martins Pena, na peça *Um sertanejo na corte*, de 1833. Na década de 20 vira moda e deflagra o chamado caipirismo. Representa o valor nacional em oposição aos moldes estrangeiros. Obedece a duas tendências: uma pesquisa de costumes, como no *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato; ou uma irreverência descompromissada, como na maioria das revistas ou ainda nos filmes de Mazaropi.

O estereótipo do português como a tradicional figura bigoduda e meio *burra*, vítima do escracho e do humor naturais do brasileiro, fica popular depois de *O Bilontra*. Nesse caso, percebe-se que os fatos históricos servem não somente para mostrar o aparecimento do personagem-tipo e o contexto em que se inseriu, mas também para fundamentar a existência de um sentimento natural do colonizado contra o colonizador.

Mas não só de tipos vivia a revista, o gênero é responsável por inserir no Brasil a caricatura pessoal. Uma personalidade, quer seja um político, um escritor, um artista ou uma figura da sociedade que momentaneamente esteja ocupando a atenção pública pelo envolvimento em algum caso de ampla divulgação, era retratada no palco minuciosamente e caricatamente por um ator que lhe imitava o linguajar, os gestos e a aparência física.

Esta convenção revisteira consiste pois, em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. O texto esmera-se em aproximar do linguajar da pessoa real enfocada, buscando a forma adequada de expressão para vestir o conteúdo que lhe é típico. Na encenação, copia-se a figura: o mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos. O resultado é, quase sempre, hilariante. A platéia reconhece com facilidade o ridicularizado que, geralmente, aparece camuflado sob um outro cognome (VENEZIANO, 1991, p. 163).

Artur Azevedo inaugurou a caricatura pessoal em *O Mandarin*, quando transformou o barão do café, João José Fagundes de Rezende e Silva, no personagem Barão de Caiapó. A partir de então, esse tipo de recurso virou moda, atingindo seu ápice de popularidade com o comendador português de *O Bilontra*. O próprio Artur Azevedo foi vítima de uma caricatura pessoal em uma revista e respondeu com fúria através dos jornais.

Outro recurso recorrente das revistas era o uso de personagens alegóricos. Muito utilizado nas chamadas *moralidades* da Idade Média, consistia na personificação de coisas abstratas, ou entidades espirituais e morais. Dessa forma, o Bilontra é seduzido por Jogatina e foge de Trabalho durante a ação da peça. Na revista, passeiam pela cena, numa convivência pacífica, estas entidades alegorizadas, os tipos e as caricaturas vivas. É um jogo entre a naturalidade e a alegoria, entre o flagrante e a utopia, entre o factual e o fantasioso.

... percebe-se que a utilização deste recurso, como técnica revisteira, é diferente daquela da Idade Média. Aqui, ao funcionar como uma clara alusão à nossa eterna situação econômica instável, elas transformam em mais um elemento de escraço. Não vinham para ensinar, mas para brincar, para fazer rir. Porque na revista não há lugar para parábolas moralizantes. Dessa forma, o sentido abstrato de alegoria era facilmente decodificado pela platéia e despertava interesse tanto pela comicidade como pelo aspecto usualmente crítico (VENEZIANO, 1991, p. 140-41).

As alegorias na revista não existem para ensinar, mas para referendar o que o espectador já sabe. A serviço da platéia, também está o uso da metalinguagem. Este recurso surgiu diante da necessidade de acostumar o público com as convenções da revista. Era comum que os personagens, principalmente o *compère*, apresentassem ao público as partes da peça, explicando sua função na peça. Comentários como “agora é que começa a revista” ou “hão de convir que é muito original esta idéia de encaixar o couplet final no princípio” explicitam os procedimentos do espetáculo, além de ajudarem a conquistar a simpatia da platéia.

Outra forma de metalinguagem muito comum era a inserção do *monsieur du parterre*, um personagem que ficava misturado à platéia e interferia no espetáculo. Dialogando com os personagens do palco e emitindo comentários sobre o espetáculo, este personagem representava a própria opinião do público.

Esse procedimento pode ser observado em *O Rio de Janeiro em 1877*, de Artur Azevedo, quando, na segunda cena, um espectador sentado em um camarote se dirige aos espectadores.

ESPECTADOR – Parece-me que, desta vez, temos coisa nova. Antes de vir para aqui, tinha dito a um dos meus amigos que creio deve estar aí na platéia: Palpita-me que vou ver uma imitação francesa parecida com a da *Madame Angu* ou uma tradução como a da *Mulher do saltimbanco*, mais ou menos apropriadas aos acontecimentos passados: mas julgo que me enganei (AZEVEDO, 1980, p. 143).

Com o passar do tempo, a metalinguagem perde sua função didática. Quando a revista se encaminha para o status de grande espetáculo, este recurso passa a revelar a magia, a poesia dos bastidores.

Dentre os quadros dos espetáculos, havia alguns quase obrigatórios, que já eram esperados pelo público. Um deles era o da imprensa, onde se apresentavam os jornais da época, outro era o do teatro, que servia para traçar um panorama cômico-

co das atividades teatrais do ano. Muito comum também era o quadro das doenças, no qual a febre amarela, a peste bubônica, a varíola e outros males apareciam devidamente personificados.

A revista também foi responsável por uma grande mudança na linguagem dos espetáculos teatrais no Brasil. Essa renovação foi empreendida através da utilização de gírias e variações lingüísticas de imigrantes e negros. No entanto, era costurada por uma linguagem simples que, somada à estrutura própria e às inúmeras convenções, garantia ao gênero as características que o faziam ser capaz de aproximar palco e rua.

O marco dessa renovação de linguagem foi o espetáculo *Forrobodó*, de 1912. Esta burleta pôs em cena a linguagem popular brasileira, além de divulgar várias canções e eternizar um ritmo que se tornara uma verdadeira febre, o maxixe.

Em termos lingüísticos, dada a aparente irresponsabilidade face à estética acadêmica, bem como a necessidade imediata de falar diretamente ao povo com um linguajar próximo a ele, no Teatro de Revista apareciam neologismos, gírias, trocadilhos, formas libertas da gramática rígida, brasileirismos (VENEZIANO, 1991, p. 161-62).

Temos que considerar que até essa época os atores pronunciavam suas falas com uma prosódia tipicamente portuguesa, o que distanciava a cena do cotidiano do povo. A utilização de uma linguagem “brasileira” foi uma verdadeira revolução. Nesse sentido, o teatro antecipou a literatura, que só incorporou a linguagem popular com o modernismo. Ainda assim, a linguagem no teatro popular era um campo de oposições, pois, ao lado da linguagem popular, co-existia uma linguagem rebuscada de influência parnasiana.

Há divergências quanto à primeira revista encenada no Brasil. Mas a maioria dos pesquisadores aponta para o ano de 1857, quando estreou no Rio de Janeiro

ro *As Surpresas do Sr. José Piedade*. Mas é somente vinte anos mais tarde que o gênero vai alcançar sua melhor expressão brasileira, com Artur Azevedo.

Em Portugal, a primeira revista estreou em 1850, a influência veio pelo grande fluxo de artistas portugueses no Brasil. Além disso havia a prosódia portuguesa em cena, e grande número de espectadores da colônia portuguesa presentes na platéia. Ao passar em revista os acontecimentos do ano anterior, esta forma de construção dramática seguia o modelo português. Só que os assuntos, as personagens, os tipos, o humor, e a irreverência já se caracterizavam como bem brasileiros.

No Brasil, a revista sofreu alterações, transformando-se num gênero autenticamente nacional, com regras e padrões de realização. Apesar de ser um gênero importado, adquiriu aqui uma fisionomia nacional com estrutura e convenções que foram se modificando com o passar do tempo. Estruturas e convenções cujas raízes absorveram a seiva popular, peculiar à sua natureza (VENEZIANO, 1991, p. 24).

A primeira revista de Artur Azevedo, *O Rio de Janeiro de 1877*, não obteve grande êxito de público. Foi com *O Mandarim*, espetáculo concebido após uma viagem do autor à Europa, que o gênero pôde ser considerado bem sucedido no Brasil.

Com *O Bilontra*, Azevedo consegue a consagração da revista no Brasil e deflagra uma verdadeira febre pelo país. Numa época em que os espetáculos raramente passavam de algumas poucas semanas em cartaz, este espetáculo alcançou a impressionante marca de mais de 100 apresentações. O alcance desta peça ultrapassou o sucesso de público, interferindo em uma decisão judicial. O caso do comerciante português que queria comprar um título de barão e foi enganado teve seu julgamento influenciado pela popularidade do espetáculo. Lima e Silva, o bilontra da vida real, foi absolvido após dois anos de processo. O sucesso da revista foi usado

em defesa do réu. Os autos do processo possuem várias menções ao espetáculo. Artur Azevedo protestou contra a absolvição de Lima e Silva em um artigo de jornal.

A partir daí, outros autores se lançaram nas revistas em busca do mesmo êxito. Muitos destes espetáculos eram de péssima qualidade; surgiram os chamados “tiros”, que eram apresentações organizadas para um ou dois dias, com o objetivo de obter lucro aproveitando-se do sucesso de outras peças.

Flora Sussekind (1987, p. 64) explica a popularidade das revistas como uma forma do povo se manter em contato com a identidade de um Rio de Janeiro em processo contínuo de mudança. Ela define as revistas como “miragens tranqüilizadoras da Capital”. Fernando Mencarelli (1999, p. 29) contesta a afirmação a partir de dois argumentos. Primeiramente, as revistas atingiam várias camadas sociais diferentes, que provavelmente tinham leituras diversas do mesmo espetáculo; e, em segundo lugar, o fato das revistas terem sido um fenômeno de grandes capitais de todo o mundo ocidental e não somente do Rio de Janeiro.

Provavelmente, o sucesso das revistas estava ligado à sua temática, ao fato de tratarem do cotidiano com grande apelo popular. Neste contexto, Mencarelli introduz o conceito de uma cena aberta, ou seja, a revista era responsável por colocar diferentes opiniões em cena e convidar ao debate de importantes questões sobre a cidade. Exemplo disso é a cena de *O Carioca* em que Artur Azevedo coloca dez diferentes opiniões sobre as obras do prefeito, Pereira Bastos.

Colada à imediata experiência do viver urbano, a revista de ano amplifica consideravelmente os rumores da história no que nos chegamos hoje como textos literários. No ofício do autor dramático, o ficcional realiza um duplo movimento que alinhava o episódico e se coloca como uma dobra tênue sobre o noticioso, deformando-o como no procedimento da caricatura (MENCARELLI, 1991, p. 27).

Essa multiplicidade de visões transformava as revistas de ano num espaço privilegiado em que amplos setores da sociedade viam representados e discuti-

dos, através da sátira, os temas mais debatidos e emergentes da nova sociedade que se constituía. Ainda que sua opinião fosse distinta daquelas colocadas em cena, o espectador podia encontrar ali elementos para o debate. Afinal, era possível também ler uma revista por vários ângulos, uma vez que a cena se abria a interpretações outras que não aquela única proposta pelo autor.

O tema central da revista era sempre ligado à atualidade. Uma vez que o espetáculo não poderia ficar atrasado em relação aos desdobramentos de determinado fato, um espetáculo poderia ganhar novos atos à medida que os fatos iam se atualizando.

O compromisso com a atualidade vinha expresso principalmente no tradicional quadro político, no quadro do teatro, no quadro na imprensa e no quadro das doenças. Quando a revista deixa de representar uma resenha anual, esses quadros desaparecem. Entretanto, mesmo em menor grau o comentário da atualidade sempre persistiu.

Podemos acompanhar nesse sucesso da revista um intenso processo de popularização do teatro. A demanda de espetáculos por parte dos espectadores dá origem a uma espécie de indústria de entretenimento. Moreira Sampaio, um dos principais revisteiros da época, assume a produção industrial dos gêneros ligeiros comparando a tríade autor-empresário-público à tríade industrial-negociante-consumidor.

Com a morte de Artur Azevedo, a revista entra em decadência, caindo em cópias grosseiras dos sucessos do autor. Entretanto, temos que ressaltar que o termo decadência, nesse caso, é mais dirigido ao texto das peças. A peça escrita deixa de ser encarada como coisa acabada, se tornando um suporte para a realização de

números musicais. O fim era a encenação e não a obra duradoura, por isso, os textos eram repletos de rubricas.

O espetáculo português *Tintim por tintim* teve grande influência nesta mudança de rumos. A peça, de extremo sucesso no Brasil, inova substituindo a sátira política, fortemente censurada em Portugal, pelo apelo sexual.

O texto, que antes era a força do gênero, fora, pouco a pouco, perdendo sua inventividade. Ao teatro de revista ficava a incumbência de divulgar o ritmo frenético do maxixe (a quente e sensual mistura de polca e lundu, proibida nas ruas e admirada em cena), de fazer rir a platéia diante do que era considerado picante ou obsceno, de agradar, a que preço fosse (VENEZIANO, 1991, p. 38).

A partir deste novo formato de revista surge o grande centro de entretenimento carioca do início do século, a Praça Tiradentes. Através da visão de grandes empresários do *show business*, como Pascoal Segreto, os teatros passaram a oferecer um cardápio artístico capaz de atender do mais simples ao mais exigente espectador através das companhias que mantinha. O carro-chefe, a Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas, do teatro São José, iria estimular, a partir de 1911, a freqüência das camadas menos abastadas da população, com ingressos de apenas 500 réis cobrados por um lugar na geral. Formou-se, então, no Rio de Janeiro, um movimento efervescente.

A inspiração para a mudança estava na *féerie*, modalidade de revista francesa em que o luxo e a fantasia eram elementos primordiais. O contato com o espetáculo francês se deu mais amiúde com a chegada da Companhia de Revistas Francesas Ba-ta-clan, em 1922. Com belas e glamourosas *girls*, exibindo as pernas sem as antigas meias grossas das nossas coristas, a troupe francesa influenciaria a tal ponto o teatro ligeiro brasileiro que, imediatamente, o que era chamado no artístico aqui se instalou. E, ao despirem-se as meninas, muitos corpos decepcionaram

seus fãs. As muito gordinhas perderam a graciosidade diante das esbeltas francesas. Mudaram-se os conceitos estéticos. Mudou-se também o conceito estrutural da revista. O texto e a música passaram, então, a emoldurar o real foco do interesse, a mulher.

A influência da *féerie* fez surgir no Brasil a Companhia Tro-lo-ló, realizadora de espetáculos luxuosos, repletos de *double-sens* e dirigido para as elites. Os figurinos passaram a receber um maior cuidado, assim como a iluminação e os cenários. Foi sob essa influência que Luiz Peixoto e Luís Rocha, em 1923, inventaram uma passarela que se estendia até o meio da platéia, na revista *Turumbamba*. Estava criada a fila do gargarejo, para o deleite dos mais aficionados.

Hávamos nos desviado para o luxo e para o show. As mulheres estavam descobertas. Mas, ainda assim, a revista brasileira continuava a manter sua relação com a atualidade. A sátira política, o humor ferino, a crítica a acontecimentos imediatos, não haveriam de abandonar os palcos, ainda... (VENEZIANO, 1991, p. 44).

A moda da revista se espalhou pelo Brasil. Havia grandes companhias que viajavam pelo interior do país e chegavam a ocupar três vagões de trem entre cenários, figurinos e elenco.

Desde a época das primeiras revistas de Artur Azevedo, a música e a revista sempre tiveram uma relação estreita. As chamadas *coplas* de apresentação surgem da necessidade de haver rapidez e clareza na apresentação dos personagens e eram utilizadas no decorrer da trama de acordo com a conveniência. Algumas *coplas* de peças como *O Bilontra* se tornaram extremamente populares.

A peça *Forrobodó* lançou vários sucessos, todas canções de Chiquinha Gonzaga compostas especialmente para o espetáculo. As revistas, que estreavam normalmente em janeiro, foram responsáveis por lançar muitos sucessos de carnaval. Raul de Pompéia chegou a afirmar que “as revistas são prólogos do carnaval”.

Aliás, o autor acreditava que a receita da revista tinha partes iguais de carnaval e literatura, ainda que as aparências levassem a crer numa composição de 2/3 de carnaval e 1/3 de literatura.

Alguns fatores foram determinantes para a evolução do vínculo entre a música e a revista, um deles foi a Primeira Guerra Mundial. Com o conflito, o Brasil fica isolado da Europa e é obrigado a “abrasileirar” seu teatro, utilizando-se dos ritmos populares para ganhar a simpatia do povo. A revista passa, então, a ser uma grande divulgadora dos sucessos da época.

A música, que até então tinha sido incidental e reduzida a meras ilustrações, adquiriu o mesmo peso do texto. Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições. Chegou-se à nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto.

A revista no século XX é um símbolo da mudança na influência cultural que o Brasil sofria. Começa o século influenciada pela França e se torna americanizada com o passar das décadas. Principalmente após 1929, quando se intensifica a influência norte-americana através do cinema musical, trazendo para os palcos brasileiros o sapateado, o foxtrote e o ragtime.

Mas a desenvoltura do gênero dava vôos mais altos, sem que a falsa intelectualidade se desse conta. Ao utilizar ritmos importados mesclados a sambas, marchinhas, maxixes, ao invés de simples imitação, chega-se à deturpação. À revista, de fato, coube o papel de corromper o musical americano, através de sua natureza mais intrínseca: o escracho (VENEZIANO, 1991, p. 49).

A partir de 1940, com Walter Pinto, tem início a fase do deslumbramento. A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, ce-

nários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som de grandes orquestras, faziam parte da grande ilusão.

O estilo de comicidade ainda era a irreverência. Mesmo debaixo de todas essas luzes, a malandragem e o escracho comentavam fatos do dia-a-dia, ainda que em meio às ameaças do DIP do estado Novo.

Durante a era Vargas a revista toma ares ufanistas. Ainda existia a sátira política, mas com tons bem mais leves, beirando a brincadeira. Era uma crítica que conhecia os seus limites. Censura curiosa, que admitia a malícia das frases de duplo sentido e vinha de um simpático ditador que sorria da platéia para seus imitadores e se ajeitava na horizontal com as vedetes.

As revistas haviam se tornado verdadeiros espetáculos cenográficos, em que as mutações ocorriam sempre à vista do público. Esta estrutura, que nos primórdios obedecia a normas muito mais rígidas, vai, paulatinamente, sofrendo alterações no seu andamento, afastando-se do modelo de revista do ano, para chegar a uma sucessão de quadros aparentemente desconexos que se encaminhavam para um final apoteótico.

Surge uma nova estrutura de revista, normalmente organizada em dois atos. O fio narrativo, quando existia, era frágil e, principalmente, dotado de bastante elasticidade, a fim de possibilitar a inclusão dos mais diferentes quadros e canções. Os espetáculos passaram a ser constituídos por uma abertura, 15 a 20 quadros, entre esquetes de humor, cortinas e números de dança, e ainda duas apoteoses.

Ressalte-se que toda essa carpintaria teatral dependia de uma sublinguagem relativa ao espetáculo, hoje em completo desuso, que adquiria fundamental importância para o ritmo da revista: o levantar e o baixar das cortinas e telões que sublinhavam o início e o final de cada cena. Do maquinista que acionava as cortinas exigiam-se habilidade e precisão (VENEZIANO, 1991, p. 93).

A abertura servia para introduzir o tema do espetáculo e, principalmente para apresentar a companhia. Esta parte era composta para entusiasmar os espectadores e ganhar a simpatia da platéia para os outros números do espetáculo.

Os números de cortina poderiam ser qualquer atração para preencher o tempo. Em geral eram quadros cômicos muito rápidos que dependiam totalmente do *timing* dos atores, como os *lazzi* da *Commedia dell'arte*. Já o quadro de comédia, em si, era sempre um sketch, composto de uma trama bastante simples, mas com um final, via de regra, surpreendente. O visual dos cenários era de tendência realista, em oposição aos quadros de fantasia, mas a linguagem dos atores era histriônica.

Já os quadros de fantasia eram números sem texto que primavam pelo luxo na iluminação, no cenário e nos figurinos. Era a hora de abusar dos efeitos fêéricos e de exibir a beleza das mulheres, várias vezes culminando com o desfile das dançarinas pela passarela.

O ritmo do espetáculo revisteiro era calcado na lei do contraste: a um ator que falava pausadamente, contrapunha-se outro que metralhava o texto. Na construção dramática, uma cena muito agitada era antecipada por outra mais parada. Contraste. Era o que não faltava na revista. Ela aceitava quase tudo. Quantos números de ópera, de *ballet* clássico, de poesia foram nela incluídos! Rejeitava, sim, impiedosamente, aquilo que o público rejeitava nas primeiras apresentações. Porque o verdadeiro regente era o público (VENEZIANO, 1991, p. 103).

A apoteose era um elemento chave na revista das décadas de 40 e 50. No teatro clássico correspondia à “divinização”, que incluía o herói entre os deuses, na revista era a coroa definitiva do espetáculo. O êxito da revista era medido pela resposta do público ao final da apresentação. Tão importante era a apoteose, que os empresários chegavam a distribuir ingressos para os lugares mais baratos da platéia como forma de garantir o aplauso, era a famosa *claque*.

A rápida sucessão de espetáculos trazia aos atores a necessidade de se especializarem em tipos fixos. Os papéis eram escritos para valorizar os talentos naturais de cada ator, como na *Commedia dell'arte*. A liberdade de improvisação deste elenco originou o chamado estilo brasileiro de representar, em que o cômico não se apoiava no escada, mas no público.

Aristóteles dizia que a matéria de trabalho da comédia é o baixo ventre. Assim, como representante de um dos instintos mais básicos do homem, o apelo sexual sempre esteve presente às formas cômicas. Com o tempo, o sexo foi ganhando cada vez mais espaço no teatro de revista. Os palcos do teatro musicado, amordaçados pela censura política e contaminados pelos novos valores de comportamento, abriram espaço para a pornografia explícita.

Essa vertente da malícia, da festa e da sensualidade da revista no palco, se bifurcou. A primeira tendência foi a de periferia, no âmbito popular, caracterizada pelo descuido, mau gosto e apelação. A segunda, oriundo dos cassinos, tipo *shows de exportação*, ficou reduzida a uma simples diversão noturna cosmopolita, calcada somente no luxo e nas músicas com letras de duplo sentido, cujos exemplares típicos seriam Sargentelli, Abelardo Figueredo, Carlos Machado ou Chico Recarey (VENEZIANO, 1991, p. 54).

A outra vertente, dirigida às massas e que, ao influenciar o cinema brasileiro, trouxera alegria com as chanchadas da Atlântida e da Cinédia, passou à televisão. Transformou-se em programas humorísticos, com suas piadas, seus tipos, seus esquetes, suas músicas também.

O Teatro de Revista enquanto gênero cai na vulgaridade a partir da década de sessenta, entretanto, muitos de seus elementos persistem vivamente na dramaturgia brasileira. O humor brasileiro dos movimentos posteriores ainda estão muito ligados à revista, principalmente no que tange à vivacidade e à espontaneidade do gênero.

*Eu agüento calado
Sapato, chapéu
O seu papo furado
Paris, lua-de-mel
A vovó no tricô
Chacrinha, novela
O blusão do vovô
Aquele tempo bom que já passou
(Tom Zé, Namorinho de Portão)*

3.2 A COMÉDIA PARA A FAMÍLIA

Quando falamos em comédias para a família, estamos nos referindo a um tipo de teatro feito para agradar e não para provocar. Um tipo de entretenimento “saudável” que divertisse sem as obscenidades do teatro de revista. Em geral, comédias de costume que garantiam uma digestão tranqüila após o jantar.

Não que houvesse uma segmentação bem definida de público, pois boa parte dos espectadores freqüentava ambos os gêneros. Devemos conceber, portanto, uma produção paralela ao teatro de revista que, embora evitasse a libertinagem, também obedecia às premissas de uma arte feita para ser consumida pelo grande público.

Espectáculos bem comportados para a diversão de mentalidades mais delicadas sempre existiram e existem até hoje. Falaremos, especificamente, da comédia que foi levada à cena durante uma determinada época no Brasil, dos anos 20 até os anos 50, quando a revolução dos costumes balançou os conceitos morais e as companhias teatrais sofreram uma verdadeira revolução em sua constituição e no seu modo de encenar.

A comédia de costumes, até meados dos anos 60, foi um reduto de defesa dos valores burgueses. Salvo algumas licenciosidades dos textos de Artur Azevedo, os comediógrafos tinham por hábito terminar suas peças com uma lição de moral, uma conclusão que refletia os valores então professados pelos cidadãos de respeito.

Nesse sentido, Machado de Assis classifica a peça de José de Alencar, *O Demônio Familiar*, como comédia de costumes sob as seguintes considerações: “apresenta um quadro com o verdadeiro cunho familiar. Acentua que reina ali um ar

de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo; só as intrigas de Pedro transformam aquela superfície” (ASSIS apud CAFEZEIRO, 1999, p. 193).

As intrigas de Pedro, as quais se refere Machado de Assis, tratam-se das artimanhas de um escravo para tirar proveito dos patrões. Como em toda boa obra de fundo moral, o mal-feitor é castigado ao final. Nesse caso, uma punição emblemática; Pedro ganha a sua alforria, e tem como castigo a expulsão daquele núcleo familiar.

O teatro de costumes no Brasil nasceu junto com nossa comédia, em Martins Pena. Desde então, tornou-se uma das formas mais presentes nos palcos nacionais, e foi responsável por alguns dos melhores momentos de uma dramaturgia ainda em formação. Foi assim que algumas despreziosas obras de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo sobreviveram a dramalhões mais sérios e comprometidos com uma suposta arte maior. Sobreviveu o retrato dos costumes, fonte de pesquisa para os historiadores; sobreviveu o riso franco, elemento de permanência do teatro.

Parecem mais vivas ao crítico aquelas que se denominam comédias de costumes, nas quais, à réplica divertida e saborosa, se acrescenta um mérito aparentemente extra-estético, que funciona como estimulante do gosto artístico: o documental. Inegável sabor irônico enriquece a leitura de comédias de Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur de Azevedo, em que, na sátira de tipos e situações pertencentes ao passado, reconhecemos a atualidade das características fixadas. O encontro de marcas do presente, em vestes antigas, incorpora à leitura maiores laivos culturais (MAGALDI, 1999, p. 10).

Embora o foco deste capítulo esteja na produção teatral do século XX, é importante notar que autores do século anterior traçaram diretrizes das quais se valeram os comediógrafos mais atuais. A marca romântica de autores como Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo fica expressa na trama clássica de conflitos

amorosos e, principalmente, na moral burguesa, que age como fonte de inspiração e fonte reguladora, que vigia permanentemente.

Esta é uma fórmula que não inova, nem provoca. Em busca do apoio popular, Macedo apela para assuntos já aceitos pelo público e dá um tratamento burlesco aos espetáculos. Dessa fase surgiram *Luxo e Vaidade*, *Lusbela*, *Cincinato Quebra-Louça* e *Antonica da Silva*.

Quando José de Alencar escreveu sua primeira peça, ele se imbuíu de uma missão, produzir uma comédia que fizesse o público rir, mas que não possuísse nenhuma fala ou elemento capaz de fazer uma senhora corar na platéia. Alencar, um vigoroso defensor da família, dedicou grande parte de sua obra teatral a este intuito.

Em peças como *As Asas de um Anjo*, Alencar discute a organização burguesa nas relações entre os sexos. A história da esposa que sucumbe às tentações mundanas tem sempre a intenção de expor o vício ao ridículo. Como manifestação da moral da época, o marido aceita a esposa de volta ao final da peça, porém fica proibido o encontro carnal entre o casal como forma de expiação do pecado. No gênero cômico, Alencar não deixa seu intuito de pregar os valores de família; mesmo tratando o assunto com a leveza necessária para se obter o riso descontraído, o autor não deixa de explicitar seus valores em espetáculos como *O Que é o Casamento?* (*Flor Agreste*).

Na maioria das peças, a idéia se dissolve no viço das criaturas, e a admirável concisão e teatralidade dos diálogos confere um vigor espontâneo ao andamento da história. O crítico e o espectador serão capazes de distinguir a idéia moral que o autor se preocupou em transmitir, mas *a posteriori*, sem que as cogitações teóricas turvem a qualquer momento a cristalinidade da ficção (MAGALDI, 1999, p. 99-100).

Ainda outros autores durante a história do teatro brasileiro assumiram uma postura de defesa dos valores tradicionais. Mesmo personalidades irreverentes como França Júnior se comportaram de forma reacionária diante da possibilidade de dissolução do status de família tradicional, como ocorreu, por exemplo, nos primórdios da emancipação feminina. Em *As Doutoradas*, o autor satiriza as mulheres que queriam se igualar aos homens largando seu posto de “rainha do lar” para se dedicar a uma carreira. Não é gratuitamente que uma das personagens encontra a sua felicidade na maternidade, ao final da trama.

No século XX a comédia de costumes vai adquirir algumas características específicas. Durante a Primeira Guerra Mundial as companhias francesas, italianas e portuguesas deixaram de visitar o Brasil. Vários teatros tiveram que fechar as portas, em decorrência da falta de atrações estrangeiras, entre eles está o Teatro Pedro de Alcântara e o Teatro Lírico. Mas a demanda de entretenimento continuava alta, portanto, tornou-se necessária a produção de espetáculos nacionais para abastecer os teatros brasileiros.

Como já foi mencionado, esta foi a época da descoberta de uma brasilidade até então ausente nos palcos cada vez mais afrancesados. Na revista, essa nacionalização indicou a introdução de ritmos populares, como o maxixe. Na comédia de costumes, essa influência se deu na temática e na ambientação dos espetáculos. Alguns autores encontraram como caminho a valorização da vida do interior em detrimento da leviandade da cidade grande.

O problema, que havia aparecido em tantos outros textos, ganhava uma atualidade vital, na satisfação de banhar-se nas fontes regeneradoras do país – os costumes simples e austeros, o trabalho sólido e honrado, o cultivo dos sentimentos legítimos e sinceros. A burguesia aristocratizada do Interior afirmava a sua moralidade, contra o cosmopolitismo da Capital, em que o jogo dos interesses fúteis consumia as antigas instituições (MAGALDI, 1991, p. 191).

O grande êxito destas peças se explica pelo reencontro de um tema e de um mito muito caros à nacionalidade: a valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais, da família brasileira. Aqui os cenários já não buscam o ilusionismo, mas definem o ambiente e o luxo com certo realismo.

O jornalista Ruy Castro, ao escrever a biografia de Nelson Rodrigues, tentou traçar um panorama do teatro brasileiro na época da estréia do dramaturgo, em 1941. Embora a produção teatral apareça subestimada, provavelmente para enfatizar a revolução causada pelo autor de *Vestido de Noiva*, o relato dá conta de uma imagem bem curiosa do que era o teatro brasileiro na época.

... dizia-se que o teatro brasileiro ia do Rocio à Cinelândia – ou seja, de mal a pior. O Rocio era o antigo nome da praça Tiradentes, reduto do teatro de revista desde os tempos pré-diluvianos. E a Cinelândia, que supostamente devia abrigar o teatro “sério”, era território de Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina Morais. O eixo Procópio-Jaime-Dulcina dominava o palco e a gerência. Na qualidade de astros que arrastavam as platéias, era para eles que todos os autores queriam escrever. Como empresários e dono de seus narizes, era natural que só escolhessem as peças de acordo com seu estilo. [...] Cada peça ficava em cartaz uma ou duas semanas e raras as que chegavam a três. A maioria das companhias trocavam de peça toda semana. Essa variedade de repertório era possível porque o cenário ia da sala de estar à sala de jantar e vice-versa. A mesma sala reaparecia em trinta peças por ano. E os atores principais não precisavam decorar o texto. Os grandes astros, então, nem ensaiavam. [...] A figura chave da equipe era o “ponto”, o sujeito que ficava lendo a peça baixinho num buraco do proscênio, sem o qual nenhum ator daria um pio. Exceto os grandes, como Procópio, Jaime ou Dulcina, que passavam a peça intercalando “cacos” entre as falas do “ponto”. A platéia adorava, porque não raro os “cacos” dos astros eram melhores que os diálogos originais (CASTRO, 1992, p. 151-52).

Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira foram exemplos desse tipo de estrutura. Mas o domínio da companhia pelas grandes estrelas não implica na mediocridade do resto do elenco, apenas há o estabelecimento de determinados atores para determinados tipos de personagem, ou seja, o galã sempre fazia papel de galã.

A especialização dos atores em tipos fixos era uma necessidade do teatro enquanto indústria de entretenimento, que exigia uma renovação muito rápida de títulos. Semelhante aos artistas da *commedia dell'arte*, os membros das empresas teatrais deviam estar preparados para uma rápida troca de repertório, para que em caso de malogro a peça pudesse ser substituída sem demandar muitos estudos. Assim, poderiam adaptar as temporadas ao gosto do público, principalmente nas turnês que faziam pelo país.

Da mesma forma, os cenários deveriam se resumir a poucos elementos, compondo ambientes simples, quase sempre a sala de estar. A simplicidade deste cenário se fazia necessária para economizar gastos nas curtas temporadas de cada espetáculo e, também, para viabilizar as excursões destas companhias. Muitas destas viajam sem o cenário, compondo-o novamente em cada cidade a partir de empréstimos, de lojas de móveis ou de famílias simpáticas às artes cênicas.

A partir da década de 30, convencionou-se chamar o gênero de teatro leve, sem pretensões, feito exclusivamente para rir, de “gênero Trianon”. A política da empresa consistia em encenar apenas obras de autores nacionais, razão pela qual este teatro foi o berço de toda uma geração que marcou época e criou um rótulo. Esse gênero perpetuou-se entre nós, tomando o nome do teatro e emigrando depois para a Cinelândia.

Na verdade, o Gênero Trianon e as revistas eram basicamente as formas predominantes do fazer teatral carioca. Estabelecidas em quantas casas de espetáculo houvesse disponíveis, as companhias partiam para temporadas em direção de outros estados, levando na bagagem seus repertórios e “estrelas”.

No caso da revista, assiste-se a uma notável expansão empresarial a que se costuma chamar de “época de ouro da Praça Tiradentes”. É o auge do sucesso

de estrelas como Dercy Gonçalves, Alda Garrido e Cazarré, cujo trabalho se pauta pela improvisação, fazendo do texto um roteiro básico. Tais improvisos dependem da ativa participação da platéia e da capacidade histriônica do ator para aproveitar-lhe os estímulos. Isso na revista. No chamado teatro declamado, o texto é mais respeitado, porém não totalmente livre dos “cacos” inventados pelo ator, também um histrião. Nos dois gêneros, o espetáculo faz do ator quase um co-autor.

Vários autores se dedicavam tanto à revista quanto ao teatro dramático. Os melhores eram contratados com exclusividade por companhias mais estáveis e ricas, ou distribuindo ao mesmo tempo originais para duas ou três empresas diferentes. Enfim, o teatro para estes autores era uma atividade destinada a garantir o ganha-pão. E esta garantia está muito ligada a agradar o público já habituado a um padrão estético que dificilmente será rompido.

A liberdade de criação é limitada em nome do atendimento a modelos préfixados, ao mesmo tempo em que, inserindo-se o artista na empresa teatro como operário numa linha de montagem, o tempo de criação da obra passa também a obedecer aos limites impostos pela produção, no processo de extração do lucro.

As empresas teatrais lutavam contra a própria debilidade para sobreviver, sendo freqüente a retirada de peças de cartaz uma semana após a estréia. E talvez a mesma fragilidade sirva para explicar o ritmo industrial da produção, na tentativa de concorrência com empresas mais fortes economicamente, como no caso das firmas de revistas de Paschoal Segreto e as companhias de Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina Morais.

Ao pretender aferir o gosto do público meramente por sua afluência ao teatro, empresários e artistas da “geração Trianon” operavam na retaguarda desse público, como se o gosto fosse um “já dado” definido e a arte precisasse aguardar uma

modificação e um aprimoramento do público para mostrar-se em plenitude. Não se pode correr riscos de bilheteria. Dentro dessa ótica, o que se observa é uma atitude conservadora por parte tanto do público quanto do material artístico nele representado.

Gastão Tojeiro, um dos principais autores da geração Trianon, começou a vida como caixeiro-viajante, passando depois ao ofício jornalístico na fotografia dos costumes nacionais. Despertou para o público no período em que o prefeito Pereira Passos inicia uma grande transformação da cidade do Rio de Janeiro. Entre as obras, a derrubada dos velhos casarões; a expulsão dos habitantes dos cortiços; a erradicação da febre amarela, a campanha da vacina; o projeto de construção de um novo porto para o Rio de Janeiro. As obras do Porto eram o tema das manchetes jornalísticas e da peça de estréia de Tojeiro. Se o texto não alcançou grande sucesso de público, conquistou pelo menos o grande apoio do crítico Artur Azevedo.

Em 1912, é que Gastão Tojeiro descobre seu verdadeiro caminho: a comédia de costumes. Escreve, ainda uma vez sob pseudônimo, *O Cachorro da Madame*. Desde então produziu cerca de uma centena de peças que se tornaram popularíssimas e que, não raro, eram remodeladas, atualizadas e apresentadas sob novos títulos. Percebeu o nascimento das fãs de cinema ou cinemaníacos, como outra se chamava, e explorou em cenas cômicas os amores ideais de mocinhas que erigiam astros da tela em amantes platônicos. Foi assim que escreveu *As Fãs de George Walsh*, nos fins da década de 1910, transformada em *As Fãs de Rodolfo Valentino* na década de 1920 e em *As Fãs de Robert Taylor* na década de 1930.

O grande sucesso de Tojeiro é *Onde canta o sabiá*, uma comédia de costumes reforçada pelo aspecto lírico. O texto recebeu várias edições e encenações modernas. Teve sua montagem primitiva no Teatro Trianon e passou a consti-

tuir-se num modelo da sua categoria, o chamado “Gênero Trianon”. *Onde canta o sabiá* ficou seis meses em cartaz, no Teatro Trianon, sem ter nenhum nome de peso em seu elenco. Já *O Simpático Jeremias* contou com Leopoldo Fróes para alavancar o sucesso.

Gastão Tojeiro chegava a escrever ao mesmo tempo para diversas companhias, diante da necessidade e, principalmente, da pressa, entregava as peças aos pedaços; enquanto uma equipe ensaiava um trecho, Tojeiro dava continuidade a outras tramas.

Os autores das peças não recebiam dez por cento da bilheteria como hoje, mas o equivalente a dez por cento das poltronas por récita, com a casa cheia ou vazia. Era bom negócio porque cada peça oferecia duas récitas por noite, inclusive às segundas-feiras. Algumas davam três récitas às quintas, sábados e domingos (CASTRO, 1992, p.152).

Onde canta o sabiá retrata a vida pacata de uma família de classe média de subúrbio carioca e a quebra da monotonia com a chegada e a partida de trens. A família é um verdadeiro clã; marido, mulher; duas filhas, um genro, uma afilhada, um sobrinho desempregado e ainda um casal de criados dividem o mesmo teto. Todos estão sempre às turras, mas se defendem mutuamente, como em qualquer família.

A caracterização das figuras está nas falas dos personagens, uma vez que Tojeiro reconstituiu textualmente o modo de falar dos empregados da casa e de outros personagens de origem humilde. É o caso de Antônio, funcionário da estação. “Antônio – E que tem isso? Se ela chegar, nós já cá ‘estemos’. Estamos tão bem à ‘sóses’! E depois, ouvindo aquele rouxinol a cantar!... (indica a gaiola do sabiá)” (TOJEIRO, 1967, p. 23).

O problema que mais aflige a família é o desemprego do sobrinho, não muito disposto a enfrentar o batente. Ao iniciar a peça, estão todos na expectativa de entregar uma carta ao ministro, o Dr. Amarante. O patriarca passa a sua pacata vidinha a observar o trabalho do seu jardineiro; as discussões dos membros da família; os namoros das meninas; os galanteios dos primos.

O que vem alterar este status é a chegada de um novo funcionário da estação ferroviária e principalmente a visita de um amigo do genro. Elvídio é contra a instituição familiar e despreza o Brasil. Uma afronta a dois dos valores defendidos pelos autores desta época. Esta postura de Elvídio, ofende Nair, uma das moças solteiras da casa. Quebram-se dois aspectos do equilíbrio da cena; por um lado, o fascínio do novo tipo e, por outro, o ódio pelo desprezo em que se vêem os da casa, atingidos pelo desdém dos de fora.

Elvídio – Como é que um homem de idéias sãs, como eras tu, acabaste te pervertendo com o casamento? É inconcebível! Enfim...

[...]

Fabrino – O meu inseparável companheiro Elvídio!... Como estás bem disposto, forte... Corado.

Elvídio – São os ares sadios da Europa... Ou antes: de Paris. Lá desfruta-se um belo clima e um bem-estar que não tem aqui, onde tudo é mal e insuportável.

Fabrino – Que é isto, Elvídio? Voltaste assim tão feroz com sua terra?

Elvídio – Certamente. Só pode gostar disto quem não conhece a Europa com toda a sua requintada civilização.

Fabrino – Mesmo depois da guerra?

Elvídio – Ora, a guerra!... A guerra já se foi há muito e Paris, o nosso incomparável! Paris já retomou seu aspecto habitual. Creia, meu amigo, só na Europa se vive. Aqui vegeta-se. Mais do que isto: estiola-se o físico e o espírito. Isto aqui não vale o pior lugarejo da Europa (TOJEIRO, 1967, p. 54).

Quebra-se o equilíbrio das relações amorosas entre o primo e as moças. Além de tudo isso, o sabiá foge. É curioso notar que, mesmo Nair discordando de Elvídio, eles se apaixonam perdidamente. A petulância da moça nas primeiras cenas

se dissolve em suspiros dignos de qualquer mocinha de folhetim. Elvídio, por sua vez, muda completamente sua opinião sobre o casamento e sobre o Brasil quando se vê apaixonado.

Para Sábato Magaldi (1999, p. 253), esta obra de Tojeiro representa uma “sátira aos hábitos característicos da nossa organização social e política, aliada à idéia de que, apesar de tudo, o Brasil é o melhor país do mundo e aqui se encontram as possibilidades futuras”. Afinal, esta é a terra que tem palmeiras onde canta o sabiá.

Muito das críticas aos dramaturgos desta geração está em uma suposta pobreza dos textos. Sem tramas muito bem elaboradas, personagens complexos e falas eloqüentes, o valor deste teatro costuma ser reduzido à nulidade, como se houvesse um grande vácuo entre Artur de Azevedo e os autores modernos. Este ponto de vista se mostra preconceituoso quando criamos a consciência de que, por melhor que seja um texto teatral, ele ainda não é teatro. Este só existe, efetivamente, quando o texto se corporifica na cena.

É sob esta concepção que devemos avaliar não só os comediógrafos da geração Trianon, como todos os outros autores; sejam eles considerados produtores de bons textos, ou não. Silveira Sampaio abre a publicação de sua *Trilogia do Herói Grotresco* com os seguintes argumentos:

A Trilogia do Herói Grotresco devia ter começado e terminado no palco. Minhas peças foram escritas apenas como um roteiro para o espetáculo. A não ser a primeira, todas as outras quando começaram a ser escritas já estavam atrasadas.

Muitas vezes os atores tiveram que esperar pelo autor.

[...]

Entrego-as [as peças] à vossa imaginação.

Talvez esta vontade que me deu, à última hora, de não querer que o livro fosse publicado, seja apenas isto: ciúme. Ciúme de diretor, que montou a *Trilogia do Herói Grotresco* de certa forma, com determinado estilo, e não quer que ninguém imagine as peças de maneira diferente (SAMPAIO, 1961, p. 9-10).

Diante destes esclarecimentos fica mais fácil compreender a contribuição de nomes como Armando Gonzaga, autor de *Cala boca*, *Etelvina*, que dominou a década de 20 com uma comicidade modesta e eficaz. Não fosse suficiente o sucesso alcançado por suas peças, graças ao alto grau de comunicabilidade do espetáculo com o público, soma-se o fato de ter propiciado o surgimento de grandes atores. Comediógrafos como Gonzaga sabiam exatamente como “levantar a bola” para as grandes estrelas da comédia. O sucesso era uma questão de lógica.

Com o passar das décadas os costumes foram se modificando. A rigidez dos hábitos e da moral começa a esmorecer diante de novas influências vindas do estrangeiro, principalmente após a Segunda Guerra. O cinema americano, que já povoava o inconsciente brasileiro há três décadas, começa a fazer propaganda de um novo tipo de personagem feminino, e com isso lança as premissas do que deveria ser a mulher moderna. Um bom exemplo desta influência está na peça *Chica Boa*, de Paulo de Magalhães.

Chica é uma jovem de hábitos liberais – dentro dos limites da época – que revoluciona a vida de uma família que vive sob a julgo de uma tirana. A jovem, que é filha bastarda de Teodósio, se hospeda na casa do pai sem revelar sua verdadeira identidade, e vai aos poucos causando uma revolução nos hábitos de todos.

Chica, a heroína da história, usa gírias, dança a conga e toma banhos de sol usando maiôs considerados escandalosos; tudo visto como sinais positivos de liberdade e independência. A outra “mulher avançada” da trama é Sarita, uma viúva “moderninha” criada à imagem e semelhança das estrelas de Hollywood da época. A rubrica do texto descreve a personagem como “figurinha saída da tela de um cinema. ‘Short’ de praia, curto e petulante. Turbante colorido, piteira longa” (MAGALHÃES, 1952, p. 345).

Neste processo de abertura dos costumes também devemos à obra de Silveira Sampaio. Sua *Trilogia do Herói Grotesco* consiste em três peças que giram em torno de um tema que sempre foi um grande chamariz de público, o adultério. Embora o tema seja polêmico, o tratamento é anedótico.

Sampaio cria em sua trilogia situações inusitadas envolvendo a traição ou a poligamia. Januário e Inês são amantes de longa data, mas se sentem profundamente injustiçados quando descobrem que sua respectiva esposa e seu marido fugiram juntos. Petúnio postula sobre a necessidade da poligamia e resolve convidar a amante para viver na mesma casa que a esposa. Esta concorda, mas quer ficar em igualdades de condições, portanto, exige que seu amante também venha viver sob o mesmo teto, e assim por diante até que a casa se torna um aglomerado inabitável de esposas e maridos. Já Iseu e Gardênia não se sentem bem como marido e mulher, por isso mantêm encontros às escondidas em uma garçoniere, como se fossem apenas amantes.

Os personagens sempre se posicionam diante do absurdo das situações com uma fleuma inverossímil. Suas meditações diante do inusitado produzem frases de grande efeito cômico como: “o papel do marido é vigiar a mulher para que ela não se apaixone pelo seu melhor amigo”. Mesmo colocando a traição conjugal em cena, os casais sempre concluem que o adultério não compensa e que o casamento ainda é a melhor forma de amar. Assim, os casais trocados de *A Inconveniência de ser esposa* desfazem a permuta ao final da peça. Da mesma forma, Petúnio, de *A necessidade de ser polígamo*, desiste do casamento coletivo (SAMPAIO, 1961, p. 37).

Na comédia de Silveira Sampaio reformula-se o sentido moralístico, conservador e passadista: note-se que o aspecto moralista reveste-se de uma visão de modernidade e a censura é substituída pelo humor (CAFEZEIRO, 1996, p. 474).

Desde o final do século XIX, quando o teatro deixou de ser produzido para o consumo exclusivo da elite, surgiu a necessidade de adaptar a temática e a linguagem a um público mais popular. É fundamental, neste instante, deixar claro que, quando falamos de popularização do teatro, não estamos nos referindo às camadas inferiores da população, mas à classe média. Os setores mais pobres continuavam sem freqüentar o teatro, como, aliás, continuam até hoje.

Com a formação de uma indústria de entretenimento que se alimentava apenas da bilheteria, as manifestações teatrais ficaram cada vez mais restritas à produção de obras que agradassem ao público. A retomada de uma linguagem experimental vai se dar quando membros da elite passam a integrar o elenco de companhias criadas com o propósito de renovar o teatro.

A partir da década de 40, o conceito do espetáculo teatral vai sofrer uma importante mudança. O antigo encenador, que se limitava a marcar as posições dos atores em cena, é substituído pelo diretor, que é imbuído de dar ao espetáculo uma visão unitária. A direção torna-se o eixo central do espetáculo. Essa mudança é, em grande parte, decorrente do trabalho de grupos como o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro do Universitário, e Os Comediantes, além da chegada de vários profissionais estrangeiros, que vieram para o Brasil fugindo da Segunda Guerra.

Dentro deste conceito moderno de companhia teatral é criado o Teatro Brasileiro de Comédia. A importância do TBC para a comédia estaria na preparação dos atores. O espetáculo deixa de girar em torno de um astro principal e cada ator passa a se comportar em função do todo do elenco, respeitando texto, personagem e direção do espetáculo. O TBC vai alternar a encenação de peças de conteúdo mais denso com comédias de apelo popular como forma de equilibrar as finanças.

Com o passar dos anos vários atores saem do TBC para formar seus próprios grupos, como o Teatro dos Sete, de Fernanda Montenegro e Sérgio Brito, e a Companhia Tônia-Celi-Austran. Em geral, essas companhias praticavam a mesma alternância de repertório do TBC.

Mesmo trazendo para o teatro brasileiro uma profissionalização característica do teatro europeu, não se pode acusar os diretores estrangeiros de terem descharacterizado o teatro brasileiro. Pelo contrário, dos diretores estrangeiros, só permaneceram aqueles que conseguiram assimilar a brasilidade. Mais uma vez, a antropofagia se mostrou uma verdadeira vocação nacional.

Fazendo uma comparação entre a “comédia para a família” do início do século XX e o entretenimento de hoje, esse gênero poderia ser equiparado a uma telenovela do horário das seis, principalmente novelas de tendência cômica como têm sido ultimamente as obras de Walcir Carrasco – autor vindo do teatro. Aliás, muitos sucessos do gênero Trianon parecem ter servido de inspiração para o autor. O personagem Heitor, da novela *O cravo e a rosa*, lembra muito o primo Ernani de *Onde canta o sabiá*; e Bernadete, de *Chocolate com pimenta*, sofre do mesmo problema que Eufêmia, da peça *O patinho torto*, de Coelho Neto.

Entre críticas e elogios, as gerações de comediógrafos que preencheram os palcos do Brasil durante as primeiras décadas do século XX têm o mérito de terem dado continuidade à atividade cênica no país. Na pior das hipóteses, cumpriram a missão que cabe aos homens de teatro e marcaram época como legítimos representantes de seu tempo.

*Não há Fedra que resista à subida
das bicicletas em E.T. (Mauro Rasi)*

3.3 POLÍTICA & BOBAGENS

No início dos anos 60, o Brasil e o mundo ocidental viviam um panorama social conturbado. De um lado, a tradição da família burguesa, senhora da moral e dos bons costumes, que reprimia as manifestações em contrário para se manter sólida. De outro, a efervescência dos movimentos liberais, causando profundas transformações dos valores. Surge o movimento hippie nos Estados Unidos, e na França, os estudantes lutam por uma sociedade mais humanista.

No caso do Brasil, aparece um agravante. Um golpe de Estado traz uma profunda repressão política em que a liberdade de expressão individual é tolhida por lei. A censura era a arma dos militares contra os subversivos ao regime político autoritário, mas também era sinônimo de segurança para uma classe média conservadora que queria manter o mundo exatamente como estava. Diante deste panorama, só era possível falar nas entrelinhas, o cômico empresta um tom dissimulado às críticas políticas e se torna ferramenta de resistência.

O humor é, sobretudo, um instrumento, um artifício de linguagem que pode ser empregado como estratégia retórica. O riso desafia, mas se defende atrás de uma pretensa irresponsabilidade; por isso, torna-se fundamental para servir de arma contra a repressão. É o que observamos em alguns espetáculos que foram encenados durante a ditadura militar, como *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

Liberdade, Liberdade estreou no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, numa produção do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo. O espetáculo, uma colagem de textos, citações e canções populares, denuncia escancaradamente a repressão e conclama o povo a lutar contra a ditadura. A tensão do texto, entretanto, é quebrada pelo arremate que os autores realizam. O humor aparece

como um momento de relaxamento, além de conquistar a simpatia do público com uma ironia bastante refinada.

É. Mas eu queria dizer uma coisa, a você e a todos – e quem avisa amigo é; se o governo continuar permitindo que certos parlamentares falem em eleições; se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas; se continuar permitindo que algumas pessoas pensem pela própria cabeça; se continuar deixando que os juizes do Supremo Tribunal Federal concedam *habeas-corpus* a três por dois; e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo que a gente já disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia! (FERNANDES e RANGEL, 1964, p. 46).

Desde experiências como o Teatro do Estudante, a renovação da linguagem cênica no Brasil ficou marcada pela presença do jovem, que com a impetuosidade típica desta fase aceitou o desafio de buscar novas interpretações para os clássicos do teatro. Foi assim que nasceu o *Romeu e Julieta* do Teatro Universitário. Foi assim também que nasceu o primeiro espetáculo do Asdrúbal Trouxe o Trombone, *O Inspetor Geral*.

Durante a ditadura militar, o teatro foi, como cabe a todas as artes, um cavalo de batalha contra a repressão. Grupos como o Arena e o Oficina orientavam seus trabalhos para se tornar um elemento de resistência. Com a dissolução destes grupos, no início da década de 70, os artistas se dividiram em dois tipos de companhia. A primeira delas realizava espetáculos de natureza angustiante, em pequenas salas pintadas de preto e mal iluminadas. Como a censura os proibia de falar o que queriam, os atores se contorciam em cena se valendo dos métodos de Grotowski, autor Polonês que defendia os princípios do que é chamado “teatro pobre”.

A outra “turma” queria retratar o cotidiano, pretendiam mostrar no palco a cara da nova geração. Surgem as companhias de criação coletiva, em que os espetáculos nascem de um processo criativo baseado na experiência particular dos ato-

res. Neste momento, o ideal marxista, completamente asfixiado desde a instituição do AI-5, cede lugar para uma percepção freudiana. O objeto de investigação deixa de ser o “social” para se centrar no “eu”.

O processo de concepção deste tipo de espetáculo pode ser observado em uma peça exemplar deste gênero, levado à cena em 1977, *Trate-me Leão*, do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone. O tipo de crítica irreverente e o jeito espontâneo dos atores são decisivos para o movimento que surgirá em seqüência, o chamado besteiro.

O Asdrúbal nasceu do encontro de Henrique Vaz Pereira e Regina Casé, dois atores à procura de uma nova forma de fazer teatro que privilegiasse a linguagem da juventude. A partir dos primeiros estudos, o grupo começou a receber outros atores, vários deles egressos de escolas de formação tradicional, como o Tablado.

Trate-me leão não teve um autor. O grupo sugeria os temas que queriam abordar e a partir disso os atores criavam situações abrangentes que pudessem gerar improvisações. Durante os ensaios o grupo decidia coletivamente quais elementos deviam permanecer no espetáculo.

... a partir das idéias e estímulos improvisados no coletivo, de que surgem, conjuntamente, texto, cenários, figurinos e interpretação. A base das interpretações está assentada na experiência vital deste ator, que aprende a teatralizar seu cotidiano através de estímulos que visam especialmente à ocupação eficiente do espaço e à ampliação de gesto e voz. A naturalidade é proclamada por meio de exercícios de soltura e relaxamento que permitem ao ator sentir-se à vontade no palco e mostrar-se como é na vida cotidiana. O despojamento da interpretação reaparece na limpeza do espaço cênico e nos cenários e figurinos simples e transformáveis na medida de sua relação com o desempenho. Quanto ao texto, é configurado por pequenas cenas justapostas, resultado evidente da colaboração de vários criadores (FERNANDES, 2000, p. 14-15).

Mesmo sendo construído de maneira aleatória, o espetáculo buscava uma unidade. Henrique Vaz Pereira era o encarregado de organizar as composições

do elenco de modo que o resultado final refletisse o conceito almejado pelo grupo. Assim, apesar de ser dividido em várias cenas, que acabam funcionando como *sketches*, o espetáculo possui uma ligação temática entre as cenas. Além disso, os quadros são dispostos de maneira a criar um percurso lógico para o espetáculo, que embora se afaste do tradicional início, meio e fim, construía uma unidade de significação.

Trate-me leão retrata, na maior parte do tempo, os problemas da juventude. Como foi baseado na experiência particular dos atores, jovens da zona sul carioca, o espetáculo, teoricamente, estaria limitado a um público desta mesma origem. A experiência, entretanto, mostrou o contrário, a peça excursionou pelo Brasil com grande sucesso. Os relatos mostram que a identificação se deu com a mesma intensidade em todas as regiões em que se apresentaram.

O espetáculo reunia tipos, recortes de situações e depoimentos que exibiam o repertório lingüístico e gestual colhido no dia-a-dia da vivência carioca. A integração dos atores ao grupo vinha exatamente de experiências de vida gestadas na mesma classe social e educadas em formação cultural semelhante. Os “asdrubals” representavam um estrato social que, no início da década de 70, estava com quase 20 anos, cursava faculdade, pertencia à classe média e residia na zona sul do Rio de Janeiro. A novidade do trabalho era a maneira nova de mostrar em cena a experiência comum. O Asdrúbal transformava um modo de vida em código teatral (FERNANDES, 2000, p. 73).

Apesar do texto primar pelo humor, as situações retratadas em *Trate-me Leão* nem sempre pintavam a juventude como um tempo róseo. Os personagens, pelo contrário, sofrem da insegurança típica da adolescência e do vazio angustiante da geração de 80. No segundo quadro da peça, por exemplo, há um adolescente que fica o tempo todo trancado no banheiro para fugir da repressão dos pais. Não fosse pela comicidade presente nos diálogos, a cena poderia resvalar para o melodramático.

O humor funciona como um anteparo irônico no trato dos problemas. Por meio desse recurso, o Asdrúbal consegue abordar uma situação que poderia tornar-se no mínimo melodramática – um jovem trancado 24 horas no banheiro por causa dos pais autoritários – sob o ângulo da comédia (FERNANDES, 2000, p. 54).

Podemos observar, já no Asdrúbal, uma característica que vai se tornar recorrente no besteiro, os diálogos sobre assuntos banais. Ao contrário do que afirmam alguns críticos, isso não revela uma imaturidade ou futilidade dos autores. A geração das décadas de 70 e 80 se viram inundadas de banalidades na vida cotidiana. Foi a época em que a massificação de produtos industrializados, incluindo objetos de consumo, moda e o próprio entretenimento fornecido pela TV, cinema e rádios FM, atingiram um nível extremo de apelo comercial e passaram a ser vendidos para o jovem como matéria indispensável para uma vida feliz. Sucessos de bilheteria como Tubarão ou E.T., novelas da rede Globo, roupas da moda, equipamentos eletrônicos, entre outras coisas, se tornaram comuns na vida de todos. O banal nesse caso serve de elemento de identificação com a platéia. Na década de 80, esta banalidade também vai se manifestar na música, nas letras de grupos como a Blitz.

Há outra diferença que destaca os grupos do final da década de 70 do besteiro. Grupos como o Asdrúbal mantinham uma postura antitecnicista, preferindo buscar suas interpretações em atitudes espontâneas. Por isso, os atores procuravam se desarmar de seu conhecimento técnico para buscar a naturalidade em seu grau maior.

Na busca de uma linguagem original, o Asdrúbal não chegou a criar um teatro completamente novo. Mas realizou, sem dúvidas, um grande feito ao atualizar a temática e o vocabulário do teatro brasileiro e aproximar ainda mais o palco da realidade do público. Na verdade, a linguagem deste grupo é resultado do somatório de uma gama de influências, várias delas estrangeiras, mas que foram filtradas e as-

similadas com liberdade e irreverência, dentro do melhor espírito antropofágico, como podemos observar no depoimento de Hamilton Vaz Pereira.

[...] o Asdrúbal tem esse coisa, por exemplo: ler Grotowski. Tudo bem, mas vamos ler Grotowski na praia, sabe? Por que se você enfurnar em casa e ficar pensando na Europa, na Polônia, você vai acabar fazendo isso. Sabe como é que é? Aquele Grotowski polonês. Agora, se você, se qualquer pessoa de qualquer ponto do planeta, continuar freqüentando os lugares, as pessoas... Você pega uma idéia de Nietzsche, compara com o que você vê na novela, você vai à praia, rabisca o livro, faz tudo, sabe? Reescreve o livro do Nietzsche, do Grotowski, seja quem for. Por que você tem que viver aquilo, você tem que tornar aquilo seu (FERNANDES, 2000, p. 22-3).

Através deste depoimento, podemos observar que o Asdrúbal captava a essência do manifesto de Oswald de Andrade, pois recebia a influência estrangeira sem submissão, sob o olhar “primitivo” do indígena.

Mas nem só do Asdrúbal Trouxe o Trombone viveu este movimento, outros grupos cariocas, como o Manhas e Manias, e paulistas, como o Ventoforte e o Pod Minoga, participaram desta renovação de linguagem no teatro.

No Ventoforte, a pesquisa teatral é uma busca de religação com as raízes primitivas do homem. As imagens da cena, mais poéticas que dramáticas ou narrativas, ao contrário, os meios visuais de expressão são usados para parodiar estilos, em exercício recorrente de clichês do cinema, do teatro de revista e do circo (FERNANDES, 2000, p. 15).

As ligações entre o besteiro e os grupos da década de 70 são muitas. Sílvia Fernandes (2000, p. 14) define o besteiro como “*uma mera diluição da crítica corrosiva do Asdrúbal*”. Já Alanderson Machado e Marcelo Bruno destacam o Pod Minoga como realizadores de um besteiro paulistano.

O Pod Minoga foi criado a partir de um curso de teatro ministrado por Naum Alves de Souza no início da década de 70. O grupo começou encenando versões de clássicos do teatro universal, mas com o decorrer do tempo, passou a criar seus próprios textos a partir da observação do cotidiano dos atores – como no As-

drúbal. Os personagens eram baseados na memória de seus criadores. “Remexiam o baú de recordações para encontrar modos de comportamento estereotipados, que satisfazem o gosto pelo que consideravam estapafúrdio” (FERNANDES, 2000, p. 188).

Com a experiência de artista plástico de Naum Alves de Souza, o Pod Mignoga primava pelo rebuscamento de seus cenários. Como o objetivo era produzir um retrato da classe média paulistana, em espetáculos como *Salada Paulistana*, o cenário era concebido a partir de elementos *kistch*, que expressavam o universo cotidiano dos personagens e complementava a trivialidade das falas.

Foi nos anos 80 que a invasão da mídia eletrônica fez sentir seus efeitos de maneira mais contundente. Essa foi, talvez, a primeira geração de jovens que nasceram e cresceram educados por um aparelho. A maioria dos autores desta época nasceu em um tempo em que a televisão já era presença constante nas casas e na vida da classe média brasileira. Estes jovens assistiram a uma progressiva perda de contato com as esferas coletivas, para se envolverem com um tipo de comunicação individual em que a mensagem é veiculada para elementos atomizados.

Em tempo, é preciso considerar que nesta época a individualização do receptor ainda existia em níveis moderados. A grande maioria das famílias possuía apenas um televisor que era dividido por todos, a programação escolhida, deveria, portanto, obedecer a um consenso, ou, no mínimo, à vontade do chefe da família. Mesmo assim, este aparelho foi responsável por uma grande modificação no comportamento social. Com a oferta de entretenimento dentro de casa, saía-se menos e convivia-se menos com as outras pessoas. Em compensação, surgia um novo tipo de interação que atingia os espectadores separadamente, mas padronizava o comportamento de todos.

Em síntese, a televisão foi responsável pela criação de uma espécie de cultura coletiva, que misturava o comportamento dos astros, as convenções dos programas e os bens de consumo anunciados. São estes elementos *kitsch*, produzidos para o consumo da massa de espectadores, que o Pod Minoga utilizava em cena e que causava reconhecimento imediato na platéia. São também estes elementos que vão recheiar muitas cenas do besteiro.

Eu, Mauro [Rasi] e Vicente [Pereira] pegamos essas lembranças, de cinema antigo, de bailes de debutantes, essas coisas kitsch que chamam de lixo cultural e os aproveitamos no texto. O público, jovem ou menos jovem, tem se identificado com estas memórias afetivas. A gente põe várias citações de filmes, por exemplo, nos esquetes e todo mundo saca. O que prova que realmente conseguimos transformar o lixo cultural em energia criadora (FALABELLA, 1985, p. 16).

Besteiro foi o nome dado a uma série de peças realizadas no Rio de Janeiro durante a década de 80, e que acabaram por constituir um movimento, dada a semelhança entre os espetáculos. Embora críticos ligados a uma vertente mais tradicional, como Sábado Magaldi, desconsiderem totalmente o besteiro, é necessário que se entenda o panorama histórico em que surgiu este movimento para enxergar sua posição na cultura brasileira.

Com o fim do período mais cruel da censura, era esperado que os palcos fossem tomados de espetáculos políticos. Entretanto, a nova geração de dramaturgos, cansada dos vinte anos de asfixia da ditadura, reagiu de forma diferente, optando por um teatro leve, que sabia criticar, mas queria divertir o público, sobretudo. Os movimentos teatrais da década de 80 vieram como uma resposta licenciosa da juventude contra a repressão.

É fato que o besteiro realizou algumas inovações no panorama teatral brasileiro, mas não podemos dizer que o movimento inaugurou algo inteiramente no-

vo. Na verdade, este gênero recolhe elementos de vários outros modos de fazer comédia.

Da chanchada absorveu o culto e o deboche ao cinema, o importante papel do comediante, o entretenimento, além de ambos possuírem uma vigorosa ligação com o Rio de Janeiro e com o carnaval. Da revista, resgatou o formato de esquetes dos espetáculos e explorou a abordagem maliciosa, o erotismo e a dubiedade sexual. Dos cabarés alemães, trouxe uma linguagem para quebrar a quarta parede e para desenvolver necessidades de um ator que tivesse opinião e humor sobre aquilo que estivesse fazendo (MACHADO, BRUNO, 1996, p. 43).

A maior parte dos espetáculos deste gênero é constituída por *sketches*, em que um número reduzido de atores – em geral dois ou três – se alternam em tipos cômicos. Mesmo textos que possuem uma unidade, como *As mil e uma encarnações de Pompeu Loredó*, acabam sendo fragmentados em episódios. No caso, o personagem título passa por três encarnações diferentes, uma falsa deusa no Egito, um vampiro faminto na Transilvânia e um cardeal corrupto na Itália Renascentista, além da cena no consultório de psicanálise que abre o espetáculo.

O texto normalmente confia grande parte de seu mérito à capacidade dos atores em criar uma comunicação eficaz com o público, abrindo espaço para a inserção de cacos e para brincadeiras com o espectador. “Trata-se de um teatro de estrelas onde os atores são versáteis, talentosos, criativos e inteligentes, não se limitando a encenar o papel de si mesmo” (MACHADO, BRUNO, 1996, p. 43). O elevado grau de interação com a platéia é um dos elementos mais marcantes do movimento em questão. Isto, talvez, fosse capaz de explicar o sucesso do gênero com o público, revelando uma marca fundamental não apenas do besteirol, mas do comportamento da platéia de maneira geral. O espectador da comédia no Brasil teria a tendência de participar do espetáculo e não apenas assisti-lo passivamente, o que Bakhtin classifica como elemento de carnavalização.

Na verdade o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. (...) Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade (BAKHTIN, 1993, p. 39).

Não é de se estranhar que, a partir da afirmação do besteiro enquanto gênero, várias peças passassem a ser escritas “sob medida” para determinados atores. Foi o caso dos atores Miguel Falabella e Guilherme Karam, que juntos estrearam dois dos maiores sucessos do gênero, *Finalmente Juntos*, *Finalmente ao Vivo*, e *As Sereias da Zona Sul*.

A química entre o elenco era imprescindível, mas isso não significa que os atores não tivessem que ensaiar. Pelo contrário, embora transmitisse uma forte impressão de naturalidade, grande parte dos supostos improvisos eram resultado de muitas horas de ensaio.

Se os atores buscavam apoio na cumplicidade da platéia, o ideal era colocar em cena situações capazes de causar um reconhecimento imediato. Por isso, o dia-a-dia como principal matéria-prima. A intenção era “fazer um humor inteligente, uma encenação do real de forma satírica, demonstrando, principalmente, pela aguda crítica às situações cotidianas do país” (MACHADO, BRUNO, 1996, p. 39).

Para um entendimento mais apurado do besteiro é necessário levar-se em conta o universo particular de seus principais autores, no caso, Mauro Rasi e Miguel Falabella. Ambos são filhos da classe média urbana brasileira, se envolveram desde cedo com o estudo de clássicos da literatura e do teatro universal e moraram na Europa durante parte da juventude. Embora não tenham títulos acadêmicos, comungam das mais altas referências culturais; são intelectuais que conhecem os

grandes autores e os hábitos da alta sociedade. Um perfil que contraria o anti-intelectualismo de outros movimentos, como o da geração do Asdrúbal Trouxe o Trombone.

Sempre que o cotidiano é retratado por estes dois autores, ele é visto de cima para baixo; do ponto de um aristocrata que discursa sobre a inferioridade das camadas populares, como Doutor Leandro e Dona Nina, de *Tupã, a Vingança*. Ou, ainda, como alguém que conhece aquela realidade, mas quer expô-la ao ridículo. Em *Véu e Grinalda*, sketch de Miguel Falabella para a peça *Pedra, a Tragédia*, temos um caso exemplar, em que uma alpinista social renega seu passado.

BEBEL – Graças a Deus, morro de medo de casar sem classe. Ainda trago em mim o trauma daquele baile de 15 anos no Tijuca Tênis Clube.

[...]

BEBEL – Estávamos em crise financeira. Não havia caramelos. Oh meu Deus, havia cajuzinhos, muitos cajuzinhos. Jamais comerei um cajuzinho. Nenhum sequer.

[...]

BEBEL – Olha aqui, mamãe. A senhora toma cuidado hein? Se alguém souber que nós migramos da Tijuca para o Leblon, eu faço uma loucura, hein? A senhora já foi vista duas vezes no metrô indo pra Praça Saens Peña (FALABELLA, 1986).

O universo cotidiano da classe média é descrito com grande presença de espírito, o mérito maior está na capacidade de fisgar determinados elementos que se tornam quase símbolos existências deste extrato social. O cajuzinho, que acabou virando bordão no humorístico *Sai de Baixo*, assim como as tias que circulavam nas crônicas de Mauro Rasi, são lembranças de uma infância suburbana na Ilha do Governador e em Bauru, respectivamente. Quando os autores abandonam o besteiro explícito, no final da década de 80, esse mesmo cotidiano vai persistir em suas obras, mas sob um ponto de vista enternecido, como veremos adiante.

O *nonsense* do besteiro deve ser analisado de maneira particular. De uma forma geral, poderíamos considerar que o absurdo surge de um comportamen-

to obsessivo das personagens. Os modismos e determinados comportamentos equivocados que ganham o consenso geral deturpam os valores da sociedade e levam a posturas absurdas.

Parece contraditório falar de *nonsense* quando se afirma que o humor no besteirol surge da realidade cotidiana. Pelo contrário, a causa do riso está justamente na sobreposição entre absurdo e real. Henri Bérghson nos diz que o risível é “certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa” (BERGSON, 1987, p. 15). Os personagens praticam absurdos com a máxima naturalidade, fosse diferente, não haveria graça. Embora tenha sido escrito na década de 90, o texto *O Império do Velcro*, de Mauro Rasi, nos mostra este mecanismo de maneira exemplar. No sketch, escrito para o espetáculo *5 x comédia*, o ator Luiz Fernando Guimarães interpreta Fabrício, um *stripper* que sonha em se apresentar em um programa de televisão. Além de fazer shows em boates, ele é garoto de programa e atua em filmes pornográficos. Durante todo o sketch, Fabrício comenta os progressos de sua “carreira” com as vizinhas, como se estivesse se tornando um grande artista. Ele ainda conta com o apoio da mãe, que faz o figurino de suas apresentações.

A situação é absurda, entretanto, não é totalmente inverossímil, já que corpos desnudos recheiam a programação vespertina de domingo de uma maneira quase prosaica. Podemos perceber que o absurdo não deixa revelar a realidade.

Em *A Mente Capta*, Mauro Rasi satiriza a moda de psicanálise que invadiu o Rio de Janeiro no início dos anos 80. As pessoas passam a freqüentar o psicanalista por uma questão de status, daí as sessões de grupo, para os menos abondos. Novamente o absurdo atua como uma deturpação dos valores, trocando o bom

senso pelo senso comum. Os analisandos da Dra. Rosa Cruz freqüentam as sessões de psicanálise para não se sentirem deslocados em seu meio social.

ANALISANDA – (GRITANDO ENQUANTO É SACUDIDA) Eu acho um absurdo o nosso grupo ter quarenta e cinco pessoas! A gente mal cabe na sala. E ela faz isso por ganância. Está construindo uma mansão na Barra com uma piscina em forma de peito. E vocês, trouxas, pagando. Não sei como vocês tole-ram. Só porque é chique, dá status? Como vocês são fúteis...

ANALISANDO – Quem você pensa que é, heim, pra vir jogar isso na cara da gente? Você faz terapia há doze anos!

ANALISANDO – (TENTANDO ACONSELHÁ-LA) Você não sabe o que está fazendo. Está dando um passo muito sério. Perderá todos os seus amigos; ninguém mais falará com você... (RASI, 1982).

Outro assunto que merece ser tratado com relevo especial é o cinema, principalmente os filmes antigos de Hollywood. Não bastasse a indústria cinematográfica americana ter sido responsável por boa parte de formação cultural das gerações atuais, tanto Mauro Rasi quanto Miguel Falabella possuem uma afetividade especial com a sétima arte. Desta forma, são muitas as citações de filmes nas peças destes dois autores.

A paródia era um dos recursos prediletos dos autores. Alguns espetáculos como *Finalmente ao vivo*, *finalmente juntos*, foram concebidos a partir de clássicos do cinema. Nessa peça, especificamente, encontramos quadros inspirados em *Sunset Boulevard*, *Baby Jane* e *Gunga Din*. Nos vídeos, que eram projetados durante o espetáculo, Miguel Falabella interpreta Esther Williams atuando no filme *Tubarão*, a mesma Esther Williams que Mauro Rasi, anos depois, evocará para conceber uma imagem de sua mãe, em *Pérola*.

Como ativista da década de 60, Mauro Rasi tem afeição especial pela *Nouvele Vague* francesa, considerada pelo autor o mais importante movimento da história do cinema. Em *Tupã, a vingança*, um casal de intelectuais assiste, toda se-

mana, a um mesmo filme de Jean-Luc Godard, é a cultura europeia mostrando a sua superioridade.

Aliás, *Tupã* funciona como uma metáfora da invasão cultural estrangeira no Brasil. De um lado há Dona Nina que dirige um Centro Cultural, de outro há Fulô, uma negra que renega a favela em que vive e quer embranquecer a qualquer custo. A crítica de Marcos Ribas de Farias resume os principais méritos do espetáculo.

A pequena e perdida cidade em nossos “tristes trópicos”, sonhada como um pequeno temperado oásis europeu... é o mágico espaço criado pelo autor para lançar seu olhar ferino. Com ele clarifica os paradoxos e ambigüidades sobre os quais nossa tropicália cultural foi edificada e, ainda, sobrevive... contradições enormes a que o Brasil está indelevelmente preso... choque cultural das diversas realidades (cristalizadas na favela onde Fulô mora e no Centro Cultural)... negação de suas próprias raízes e perda absoluta de sua identidade cultural, cujo único e possível desfecho é um mergulho na mais completa tragédia (FARIAS, 1985).

Tupã, aliás, funciona como um símbolo da cultura brasileira, imprensada entre um coquetel de dualidades, o velho continente e o novo continente, Atlântida e Hollywood, Praça Tiradentes e Broadway, e ainda o Centro Cultural e uma favela, onde a peça se desenrola.

Com o sucesso do besteirol nos teatros do Rio de Janeiro, logo a TV passou a captar alguns elementos do gênero. Grande parte do elenco destas peças foi levado para televisão, e também autores passaram a escrever humorísticos. Surgiram programas com uma linguagem bem mais relaxada, em que o humor era buscado sobretudo na sátira e no deboche escancarado. De todos estes programas poderíamos destacar a *TV Pirata* como a representação televisiva do besteirol.

De todos os autores do besteirol, é Mauro Rasi quem mais vezes se arrisca a uma opinião sobre a situação política do país. Entretanto, durante todo o período, não há nenhuma peça de caráter exclusivamente político, e sim, citações no cor-

rer do texto. Já em *Pompeu Loredó*, espetáculo que inaugurou o gênero, há uma alusão às greves que assolavam o Brasil na época. Na encarnação egípcia de Pompeu, o faraó reclama que as obras das pirâmides estão paradas a meses.

A partir de 1996, Mauro se torna colunista do jornal *O Globo* e dá vazão a um tipo de crítica política bem pitoresca. Misturando o mesmo universo *kistch* de suas peças às situações políticas do país. Estas crônicas terminaram por render dois espetáculos, *A Dama do Cerrado*, de 1996, e *Alta Sociedade*, de 2001.

O besteiro deixa, talvez, como sua maior herança a liberdade de ser politicamente incorreto, em um tipo de riso que não tem compromisso de redimir suas vítimas. Em um dos sketches de *As Sereias da Zona Sul*, duas grã-finhas ficam presas em uma sauna, quando uma delas se vê na iminência da morte, grita: “Oh, meu Deus! Se você me tirar daqui, eu sou capaz de jurar que eu amo Goiânia”. A piada visava atingir o jingle que tocava insistentemente na TV, afim de reabilitar a imagem da capital de Goiás após o acidente radioativo com césio em 1986 (FALABELLA, 1988).

Desta mesma piada de *As Sereias da Zona Sul*, podemos observar uma das principais críticas ao gênero, as falas e situações datadas. Este argumento procede, já que a verdade é que hoje a piada só atinge a pouquíssimas pessoas que se lembram da campanha publicitária na TV. Por outro lado, esta crítica só poderia ser aplicada a determinadas tiradas cômicas do texto e não ao espetáculo como um todo.

O besteiro também teve outros méritos, uma vez que grandes autores fizeram escola neste gênero, para, em seguida, realizarem um teatro considerado “mais nobre”, a comédia de costumes. Persiste, porém, o mesmo tipo de humor, embora com mais verossimilhança e menos histrionismo. As tijucanas de *Véu e Grinalda* ainda estão presentes nas irmãs de *A Partilha*. O que muda é a profundidade

com que as personagens são exploradas. Quando serenaram os ânimos de fazer rir, sobrou uma seiva de humanidade riquíssima.

De maneira geral, podemos reafirmar que o humor é uma grande forma de exorcismo. Da mesma forma que as primeiras manifestações cômicas do Brasil eram uma reação de colonizado contra colonizador, no besteiro e no pós-besteiro, ela ajuda a quebrar outros mitos. Tanto os mitos “pop” do cinema hollywoodiano e da alta cultura européia, quanto os mitos de família que ainda restaram de uma rigorosa educação católica. Entretanto, este material da memória não é desprezado, pelo contrário, ele é processado e passa a fazer parte da memória afetiva dos autores.

Com a conquista de uma liberdade de expressão muito mais ampla e com a queda de várias barreiras do moralismo, não há mais a obrigação de esconder a caracterização atrás de idílios amorosos do estilo água-com-açúcar. Mesmo porque isso quase não existe mais. O público já assimila atos licenciosos sem mais problemas. As histórias de família “partilham” as memórias de muitos espectadores. Henri Bergson nos diz que “existem cenas da vida real que são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra” (BERGSON, 1987, p. 73). Na cena, estão presentes os mesmos conflitos que já conhecemos de experiência própria. Porém, vistos da perspectiva distanciadora do teatro, não há a sensação constrangedora de quando vivemos a mesma situação.

4. CONCLUSÃO

O passado colonial deixou como herança mais do que atraso político e uma eterna dependência econômica, foi responsável pela instalação de todo um aparato social que vai conduzir nossa história e a mentalidade de um povo em formação. Os pouquíssimos membros da elite, donos da terra e da verdade, guardavam para si o lucro extraído da terra, mas mantinham-se como uma parte da Europa alocada no outro extremo do Atlântico. Neste contexto, a “verdadeira” arte era privilégio de poucos. A ópera ou as altas comédias francesas eram importadas e representadas para a elite, em sua língua original, italiano ou francês.

Do outro lado, o povo também queria se divertir. O teatro dito “superior”, além de inacessível enquanto entretenimento feito para um círculo social restrito, era hermético enquanto linguagem. O povo, que mal dominava o português, desconhecia as referências da cultura européia. Assim, a comédia surge como manifestação espontânea deste contingente excluído.

Acompanhando a trajetória deste gênero no Brasil, notamos que a comédia sempre acompanhou a evolução histórica do país. Aliás, quanto mais popular, maior é a marca de brasilidade no teatro. Para se manter em cartaz, a “baixa comédia” precisava agradar seu público, acima de qualquer outra coisa. Desta forma, era imprescindível que se mantivesse atual, falando a língua do público. Foi correndo atrás da sua própria sobrevivência que o teatro cômico evoluiu.

Podemos presumir, entre êxitos e malogros das várias fases da comédia no Brasil, que o brasileiro gosta, sobretudo, de assistir a si próprio. Talvez procure encontrar sua identidade na codificação da cena. Nos parece, que, quanto mais esta identidade se aproxima da realidade, fugindo de clichês impostos, mais sucesso ela faz, criando uma auto-imagem que precisa ser continuamente atualizada. Por este

motivo, o público sempre privilegiou os espetáculos que trouxeram flagrantes do cotidiano, seja lá como fosse; partindo da comédia de costumes de Martins Pena, passando pela irreverência da revista, até o despojamento dos grupos de criação coletiva.

Normalmente os críticos teatrais e os estudiosos tendem a reduzir o valor da comédia de costumes por se tratarem de espetáculos comprometidos com o tempo em que foram concebidos. Entretanto, devemos ficar atentos aos elementos que permeiam toda a trajetória deste gênero no Brasil e acabam formando um mosaico de nossa identidade.

Em primeiro plano, devemos considerar nossa formação multi-étnica, como um fator determinante na construção de nossa cultura. A influência dos diversos povos que vieram para o Brasil seria um dos nossos principais fatores de identificação. Nesse caso, não estamos nos referindo à variedade cultural em si, mas à forma com que nos aproveitamos dela, assimilando todas em parte, mas nenhuma por completo. É nesse conflito antropofágico que construímos uma cultura própria. O colonizado versus o colonizador é nossa força motriz.

Partindo das primeiras manifestações teatrais em terras brasileiras, com o Padre Anchieta, já verificamos a utilização do cômico como uma forma de persuasão, que coage o espectador com o medo da reprovação social manifestada no riso. Os autos de Anchieta são instrumentos de catequese. Têm como missão maior impor uma série de valores e comportamentos completamente estranhos ao gentio desta terra. É o colonizador sobrepondo sua força.

Da mesma forma, a revanche contra a dominação estrangeira começa a ser demarcada nas comédias de costumes de Martins Pena. Ao focalizar a vida cotidiana do Brasil Imperial, na realidade das áreas rurais, ou mesmo na corte, o autor

realiza uma “obra menor”, segundo os padrões da época. Mas cria uma verdadeira documentação histórica do jeito brasileiro de agir, vestir, pensar e falar.

Martins Pena critica abertamente a presença arrogante do estrangeiro em oposição à baixa-estima do brasileiro. Em peças como *O Inglês Maquinista*, o forasteiro é visto como um inimigo, coisas de um país de independência política recente e que lutava para criar uma nacionalidade. Mas também revela que o autor tinha a consciência de que o Brasil nunca teria uma cultura própria se continuasse absorvendo ingenuamente o produto intelectual estrangeiro. Ao mesmo tempo, ele próprio estruturava suas comédias de acordo com os clássicos europeus, sendo chamado por muitos de Molière brasileiro. Martins Pena absorveu a estrutura e a inspiração para vários tipos, mas adornou suas cenas com a realidade concreta do Brasil.

De França Júnior não poderíamos dizer menos, a não ser que exercitou um tipo de ironia ácida e destruidora que já era ensaiada em alguns momentos de Martins Pena, mas que agora recebe dosagens mais generosas de veneno. O espírito anárquico e irreverente do brasileiro começava a ser delineado.

Com Artur Azevedo, veio a revolução. Na platéia a população lotava todas as cadeiras para assistir à humilhação pública de figuras conhecidas, como o barão enganado pelo bilontra. A caricatura pessoal é um sucesso e o teatro toma o impulso de uma indústria de entretenimento. No palco, as revistas do ano recapitulam a vida diária, comentando um cotidiano que o público conhecia muito bem, e ampliando o raio de discussão dos assuntos públicos.

Deglutindo a influência francesa, a revista fez com que nossa irreverência pusesse não só as manguinhas, mas as perninhas de fora. Nos sketches cômicos que entremeavam os números musicais, surgiu toda uma geração de humoristas. Humor burlesco, que como diz o próprio nome, existe para burlar as regras. Estava

inaugurado o escracho explícito. A iconoclastia brasileira fica representada no comportamento anárquico de comediantes como Dercy Gonçalves. O ator brasileiro mostra o seu jeito, o negócio é ter espontaneidade, ficar próximo do público como se ali acontecesse uma conversa de vizinhos, antigos conhecidos.

O ritmo frenético das revistas também cansava e uma parte dos espectadores desejava um teatro menos musicado e mais falado em prosa. O Trianon produz um tipo de comédia leve, um entretenimento para a família. Em cena, a vida cotidiana do brasileiro, recheada de conflitos românticos e dos quiproquôs habituais. Fora de cena, uma nova geração de autores que produziam em ritmo alucinado para satisfazer a demanda das companhias por títulos nacionais. Se a fórmula da comédia de costumes não sofre grandes alterações, a inspiração para estes dramaturgos continua sendo o Brasil.

A comédia, nesta época, já é a principal atração das companhias. Grandes atores como Leopoldo Fróes, Jaime Costa, Procópio Ferreira e Dulcina Moraes alternam seus repertórios, apelando para as comédias nacionais sempre que precisavam de um sucesso de público.

Nos anos 70, o desejo de liberdade da juventude eclode também no palco. Os novos grupos teatrais respondem à repressão política colocando em cena a cara de sua geração, marcada por uma irreverência demolidora. O dia-a-dia do brasileiro, que sempre esteve presente na nossa comédia, agora recebe a invasão de elementos banais, o *kitsch* passa a ser elemento de reconhecimento e marca de uma nova estética. O besteiro leva o humor às últimas conseqüências, misturando a memória afetiva do público com uma sátira mordaz.

Na verdade, este gênero recolhe elementos de vários outros modos de fazer comédia, tornando-se, talvez, uma expressão mais apurada do que viria a ser

um jeito tipicamente brasileiro de se fazer rir no teatro. Esta forma satírica de humor pode não ter sido definitiva, mas tem o mérito de ter conseguido absorver com eficiência vários elementos que deram certo no percurso da comédia no Brasil, e conseguido conjugá-los com grande atualidade.

Nossos portos sempre estiveram abertos às outras nações, amigas ou não. Isso é fato e não há como ser mudado. É o uso dessa profusão de informações que revela o mérito de cada artista. Com contingentes cada vez maiores de informação, dado a eficiência das novas tecnologias, o que vale é a capacidade de articulação.

Contraditório seria a permanência em posições extremas, nem estrangeirismo gratuito, nem nacionalismo ufanista. Nossa identidade, revelada pelos elementos recorrentes da nossa comédia, estaria no talento natural de preencher este intermédio.

Nosso comportamento pode tender, algumas vezes, para uma postura demolidora, como quem se defende dos mitos alheios. Mas mesmo essa destruição é feita de uma forma carnavalizada, em que o “destronamento do rei” é realizado pelo deboche. Aliás, esta seria a fonte maior do nosso riso, uma espécie de iconoclastia alegre. Mas este sentido de demolição só existe enquanto rebaixamento de um elemento forasteiro que quer se firmar como superior. A partir do momento que o mito perde sua empáfia, ele passa a fazer parte do universo cotidiano e afetivo do brasileiro.

5 REFERÊNCIAS

ANCHIETA, S. J., P. Joseph de. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.uol.com.br/especial/manifesto.htm>>. Acesso em: 14 out 2004.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro: Editora O Globo, 1996.

AZEVEDO, Artur. *Contos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora O Globo, 1996.

----- . *Teatro Completo* Tomo I. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação nacional de Arte, 1980.

----- . *Teatro Completo* Tomo II. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação nacional de Arte, 1980.

----- . *Teatro Completo* Tomo III. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Fundação nacional de Arte, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS, Olavo de. *Palco Giratório*. Rio de Janeiro: 1971.

BARROS, Rego. *30 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Typographia e papelaria Coelho, 1932.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Rio Grande do Sul: Engenho e Arte 1, Editora da Universidade: 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara: 1987.

BUENO, Eduardo. *Náufragos, Traficantes e Degredados: as primeiras expedições ao Brasil, 1500-1531*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CAFEZEIRO, Edwaldo *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.

CAMINHA, Pero Vaz de. São Paulo

Disponível em:

<<http://www.virtualbooks.com.br/acarta.htm>>. Acesso em: 17 set 2004.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.

FALABELLA, Miguel. *As Sereias da Zona Sul*. Rio de Janeiro: SBAT, 1988.

----- . *Falabella, um sucesso*. O Globo, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, p. 16, outubro de 1985.

----- . *Véu e Grinalda*. Rio de Janeiro: SBAT, 1986.

FARIAS, Marcos Ribas de. Um exemplo de modernidade. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, p.12, 17 out. de 1985.

FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro.

Disponível em:

<<http://www.millor.com.br/teatro/liberdade.htm>>. Acesso em: 23 mar 2002.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas SP: editora da Unicamp, 2000.

FERREIRA, Olavo Leonel. *História do Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

FRANÇA JÚNIOR, Joaquim José de. *Teatro de França Júnior I* |Rio de Janeiro| Serviço Nacional de Teatro, Fundação nacional de Arte, 1980. v. il. (Col. Clássicos do Teatro Brasileiro.

----- . *Teatro de França Júnior II* |Rio de Janeiro| Serviço Nacional de Teatro, Fundação nacional de Arte, 1980. v. il. (Col. Clássicos do Teatro Brasileiro.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. David George; [tradução Eduardo Brandão]. São Paulo: Global, 1985.

GOGOL. *O Inspetor Geral*. São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.virtualbooks.com.br/teatro/universal/inspetor.htm>>. Acesso em: 08 jun 2004.

MACHADO, Alanderson e BRUNO, Marcelo. *O teatro de Mauro Rasi, Miguel Falabella e Vicente Pereira: Besteiro e Carnavaizção*. Belo Horizonte: 1996.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1999. 4º ed.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *O teatro de costumes no Brasil*. Dionysos, Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: 1970.

MAGALHÃES, Paulo de. *Comédias de Paulo de Magalhães*. São Paulo: Vieira Pontes & Cia editores, 1952.

MASSAD, Besma. *Mauro Rasi: a vida na magia do teatro*. Bauru: EDUSC, 1997.

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo*. Campinas: editora Unicamp/ Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MEYER, Marlyse. *Pirineus, caiçaras... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi.* / Marlyse Mayer 2. ed. rev. e ampl. – Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

PENA, Martins. *As casadas solteiras.* São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.virtualbooks.com.br/teatro/casadassolteiras.htm>> Acesso em: 03 set 2004.

----- . *Folhetins, a semana lírica.* Ministério da Educação e da Cultura – Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: 1965.

----- . *Judas em sábado de aleluia.* São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.virtualbooks.com.br/teatro/judas.htm>>. Acesso em: 03 set 2004.

----- . *Os dous ou O inglês maquinista.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

----- . *O Irmão das Almas.* São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.virtualbooks.com.br/teatro/irmaodasalmas.htm>>. Acesso em: 03 set 2004.

----- . *O Noviço.* Rio de Janeiro: Editora O Globo, 1996.

----- . *Quem casa quer casa.* São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.virtualbooks.com.br/teatro/quemcasa.htm>>. Acesso em: 03 set 2004.

RASI, Mauro. *A Mente Capta.* Rio de Janeiro: SBAT, 1982.

----- . *Tupã, a vingança.* Rio de Janeiro: SBAT, 1985.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o Povo Brasileiro: romance.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, José Luiz. Gargantua: o personagem aprisionado. *Ipotesi* – revista de estudos literários Universidade Federal de Juiz de Fora v.3, n.1 (1º sem. 1999a) p.31-43

RIBEIRO, José Luiz. Riso e Simulacro em Sai de Baixo. *Lumina: Revista da Facom/UFJF* v.2, n.2, jul/dez 1999, Juiz de Fora Editora UFJF, 1999b. p.109-123

RIO, João do. *Que pena ser só o ladrão!* Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil, 1915.

SAMPAIO, Silveira. *Trilogia do Herói Grotesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TOJEIRO, Gastão. *Onde canta o sabiá*. São Paulo: 1961.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. / Neyde Veneziano. – Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. 2000.