

# historia: fronteiras



**Vol. II**

Eunice Nodari  
Joana Maria Pedro  
Zilda M. Gricoli Iokoi  
(organizadoras)

Volume II



# História: Fronteiras

XX Simpósio Nacional da ANPUH

Florianópolis-SC

Julho de 1999

ANPUH

*Humanitas*  
FFLCH/USP

1999

---

## ARTHUR AZEVEDO: AS FRONTEIRAS FLUTUANTES

---

Alberto Tibaji  
*FUNREI*

*A menina apareceu grávida de um gavião  
Veio falou para a mãe: o gavião me  
desmoçou.*

*A mãe disse: você vai parir uma árvore para  
a gente comer goiaba nela.*

*E comeram goiaba.*

*Naquele tempo de dantes não havia limites  
para ser.*

*Se a gente encostava em ser ave ganhava o  
poder de alçar.*

*Se a gente falasse a partir de um córrego a  
gente pegava murmúrios.*

*Não havia comportamento de estar.*

*Urubus conversavam sobre auroras.*

*Pessoas viravam árvore.*

*Pedras viravam rouxinóis.*

*Depois veio a ordem das coisas e as pedras  
têm que rolar seu destino de pedra para o  
resto dos tempos.*

*Só as palavras não foram castigadas com  
a ordem natural das coisas.*

*As palavras continuam com os seus  
deslimites.*

*Manoel de Barros (Retrato do artista quan-  
do coisa)*

**N**um laboratório sombrio e diabólico, um armário transforma-se numa gruta florida. Sete mulheres entram numa caldeira, aí são derretidas e fundem-se numa única mulher. A coluna de um edifício transforma-se num ramalhete. Um cesto cheio de

textos de peças teatrais também transforma-se num ramallete. Uma estante de livros transforma-se numa gruta florida e luminosa. Um trono transforma-se num coração. Um móvel de sala transforma-se numa gruta de fogo. Um monstro informe, num homem vestido à moda.

Tantas mutações cenográficas são um bom exemplo de como, nas revistas de ano de Arthur Azevedo, é desobedecida a ordem natural das coisas. Nestas obras os limites são elásticos, as fronteiras, flutuantes.

Assim, no final do século XIX, quando uma classe brasileira mais abastada quer fazer crer que há fronteiras nítidas entre gêneros dramáticos, cultura erudita e cultura popular, ordem e desordem, Arthur Azevedo, por meio de sua obra teatral, transgride a rigidez das demarcações e das hierarquias, estabelecendo um trânsito entre espaços que deveriam ser estanques.

O objetivo deste trabalho é pensar o menosprezo em relação ao gênero teatro de revista enquanto momento de uma luta entre as várias forças do campo teatral. Isto significa que importa menos saber se Arthur Azevedo estava certo ao defender suas revistas de ano, ou se estavam certos aqueles que acusavam as revistas de obra de fancaria. Interessa-nos mais saber o que estava em jogo naquele momento e em que medida tal situação nos interessa hoje.

862

#### A CRÍTICA ÀS REVISTAS DE ANOS

A “revista de ano”, como o próprio nome diz, passava em revista os fatos mais importantes acontecidos no ano anterior ao da representação. Subgênero do teatro musicado, primava pela crítica à atualidade, utilizando cenas quase autônomas. Assim, através de alegorias e caricaturas, desfilavam em cena, por exemplo, a Febre Amarela, a Política, a Moda, a Jogatina, o Jornal do Comércio, o Barão de Caiapó, o dr. Sá Bichão, o Vintém, a Cidade do Rio de Janeiro etc. Os quadros, a princípio isolados, são “costurados” por uma dupla de *compères*, os compadres, que vão comentando as cenas que presenciam<sup>1</sup>.

Este gênero teatral, às vezes sob uma rubrica mais geral de teatro ligeiro, foi intensamente criticado no final do século XIX

e início do XX. As críticas giravam em torno de três tópicos, todos interligados: imoralidade, fancaria e concessão ao gosto do público. Segundo os críticos que escreveram para os jornais e alguns historiadores de teatro, o teatro de revista é imoral porque suas atrizes e atores fazem gestos obscenos, insinuações maliciosas, desnudam pernas e seios. Tais obras não seriam, portanto, resultado de técnicas artísticas, mas obras mal feitas, elaboradas rapidamente, obras de fancaria, apenas para agradar um público de gosto vil, inferior.

Às nossas revistas de anno, um amontoado de sandices de mistura com a mais deslavada *imoralidade*, a mais petulante e desavergonhada brejeirice, aos “vaudevilles” que se nos traduzem de francez, com seus “trucs”, com seus ditos picantes, com suas scenas de descarada impudicicia e principalmente ao nosso público burguez, se deve a decadencia do theatro, a sua falta de moralidade<sup>2</sup> (grifos nossos).

Arthur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem [o teatro nacional] (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 fregueses*: revistas de ano, arreglos, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras<sup>3</sup>. (grifos nossos)

Mas, na verdade, o gosto da época, antes o favoreceu [Arthur Azevedo] do que o prejudicou: se ele quisesse fazer outra coisa, diferente e melhor, não o conseguiria, porque o seu talento possuía muitas das virtudes secundárias – a facilidade, a naturalidade – e nenhuma das virtudes essenciais do grande escritor. Era desses que *só sabem improvisar*, cujo primeiro impulso é excelente mas insuscetível de melhoria<sup>4</sup> (grifos nossos).

Pode-se depreender hoje em dia destas rápidas citações, que os parâmetros para julgar o teatro de revista brasileiro eram em sua maioria extra-teatrais. Critérios morais e o posterior difícil acesso aos textos, colaboravam para que tais críticos menosprezassem o gênero e seus autores<sup>5</sup>.

Assim, o primeiro obstáculo a suplantar é o da imoralidade deste teatro. Poderíamos tão-somente argumentar que o acusar de imoral não é um parâmetro teatral para julgá-lo, mas na ten-

tativa de desobstruir tal barreira, podemos descobrir outras características, teatrais no caso, de tal gênero.

#### COMICIDADE E MORAL

As revistas de ano deveriam ser pensadas muito mais como teatro ligeiro<sup>6</sup> do que como teatro cômico, entretanto, como quase não há reflexões sobre as características e a noção de teatro ligeiro e como as revistas têm muito de sátira, paródia e caricatura, optamos por uma reflexão que partisse do teatro cômico<sup>7</sup>.

O que mais nos interessa em termos de teoria do cômico é algo em geral desprezado. Bergson, um dos autores mais citados quando o tema é a comicidade e o riso, diz, no final de seu livro, que “em geral e de modo tosco, o riso exerce sem dúvida uma função proveitosa. De resto, todas as nossas análises tendiam a mostrar isso. Mas não se conclui daí que o riso seja sempre justo, nem que se inspire numa idéia de benevolência ou mesmo de eqüidade”<sup>8</sup>. Fica, então, a pergunta: como é possível o riso punir os vícios se ele nem sempre é justo?

864

A mesma pergunta fica no ar quando se chega ao final do livro de Vladímir Propp<sup>9</sup>. Para ficarmos num único exemplo, o autor russo explica um dos procedimentos de comicidade intitulado “o fazer alguém de bobo”, comentando sobre alguns contos maravilhosos russos em que “o fazer alguém de bobo”, longe de trazer qualquer tipo de educação moral, mostra situações em que pessoas são injustamente enganadas.

Finalmente, o antropólogo Helmuth Plessner, ao estudar o rir e o chorar, compreende que aquilo de que se ri é algo que muda historicamente e que não está necessariamente ligado a castigar os vícios através do riso: “Em compensação, o cômico em si mesmo não é um produto social, e o riso que lhe corresponde não é um sinal de advertência, uma punição”<sup>10</sup>.

Estes três exemplos foram dados apenas com o intuito de ilustrar a idéia de que o teatro cômico não pode ser pensado dentro dos parâmetros tradicionais de comicidade: moral ou imoral, propiciador da imoralidade ou inibidor da mesma. Esta alternativa oblitera o verdadeiro sentido da comicidade: o do congraçamento<sup>11</sup>.

Pode-se verificar, por exemplo, em peças de Martins Pena, França Júnior e Arthur Azevedo, que os personagens cômicos dificilmente respeitam fronteiras tão rígidas entre moralidade e imoralidade. Os corruptos já foram honestos e os honestos tornam-se corruptos. Ao final, todos participam da mesma festa, do mesmo casamento, da mesma apoteose<sup>12</sup>. Assim, num mesmo espaço, construído pela cena, reúnem-se as diferenças.

#### AS FRONTEIRAS FLUTUANTES DA REVISTA

Deste modo, num salto, poderíamos compreender as revistas de Arthur Azevedo sob esta ótica. Um belo trabalho sobre isto é o de Fernando Mencarelli<sup>13</sup>, que mostra a ambigüidade da obra do Arthur. Os exemplos são inúmeros. Um dos mais contundentes é o da cena 03, quadro 10, ato II da revista *Fritzmac*, cena em que Arthur Azevedo vai apresentar as várias faces da abolição<sup>14</sup>. Em primeiro lugar, aparece um casal de pretos que lamenta a liberdade: “*Liberdade é bom, mas barriga cheia é mió!*”<sup>15</sup>. Um segundo preto aparece, exaltando a libertação, mas é ridicularizado quando entende literalmente a expressão latina *Ave libertas*. Finalmente aparece uma mulata que é contra a Lei do 13 de Maio, pois “*agora é que vai se vê o que é vadiação*”. Assim, Arthur, que defendera tão ardorosamente a causa abolicionista, coloca em cena os problemas que a abolição traz. Em outra cena da mesma peça, o autor mostra personagens que acham boa a lei porque têm vendido mais vinhos e sapatos. Todos estes fatos não deixam de ser um rebaixamento da lei que, ao invés de ser tratada com a devida reverência, é vista em seus aspectos mais cotidianos e materiais: o comer, o beber, o calçar. Ou seja, como bem demonstra Mencarelli, as revistas conseguem pôr em cena as várias faces de um fato social porque possuem uma determinada poética. A característica que Mencarelli mais acentuada é a da fragmentação das cenas que permite ao autor mostrar as várias faces de uma situação sem precisar seguir um enredo muito rígido. Assim, quando o revistógrafo ainda participava da campanha abolicionista e queria mostrar que defendia a libertação dos escravos, escreve peças sérias, no caso dramas, de modo que fique clara a sua posição dentro da realidade. Depois

de passada a abolição, Arthur Azevedo já pode escrever uma cena cômica sobre o assunto, pois agora já não tem mais o compromisso de dizer a verdade e tomar uma posição na realidade. Enfim, no Brasil do final do século XIX, o teatro sério, demarcava fronteiras bastante nítidas, enquanto que o teatro cômico funcionava a partir de fronteiras bastante flutuantes.

Se a fragmentação das cenas colabora para a flutuação das fronteiras, muitas outras características do teatro de revista (e várias coincidem com as do teatro cômico em geral) acentuam tal movência. A paródia, que, nas revistas, pode ser de uma situação, de uma pessoa, texto, bailado, coloca a questão da fronteira de modo bastante intenso. Se não a considerarmos como sinônimo de simples pastiche, podemos nos perguntar: será que uma peça paródica obrigatoriamente deixa de ser nacional?<sup>16</sup> Em que medida as paródias do século XIX podem ser entendidas como antropofágicas?

A linguagem das revistas de ano de Arthur Azevedo é a mais variada possível. Aparecem desde diálogos inteiros em italiano, francês e espanhol, até falas grafadas de modo a reproduzir a linguagem oral em seus diversos registros. O malandro, o roceiro, a mulata, o preto, todos têm modos de falar específicos. Num mesmo espaço convivem várias línguas, o que já não acontece no teatro dito sério, no qual a maioria dos personagens fala de modo quase idêntico, independentemente do estrato social ou raça a que pertence.

Os gêneros musicais são também os mais variados. Encontram-se paródias, músicas populares, folclóricas, árias etc. As músicas também variam de nacionalidade, podendo ser brasileiras, francesas, italianas, espanholas, austríacas etc.

Uma última característica a ser observada é a da relação entre cena e platéia. Se no teatro dito sério as fronteiras entre público e ator são mais definidas, no teatro cômico, e sobretudo no teatro de revista, estas fronteiras são muito flexíveis. Os apertes são um grande exemplo de como a separação entre público e cena é rompida constantemente no teatro cômico. Nas revistas de ano, especificamente, aparecia um personagem que fazia parte do público e que interrompia o desenrolar da peça: era o *monsieur*

*du parterre*. Na primeira revista de ano de Arthur Azevedo, não apenas o *monsieur du parterre* fala da platéia, mas salta para a cena e participa do espetáculo até o final, sendo designado no texto como o espectador.

Outras características poderiam ser mencionadas, mas já está bastante claro como o teatro cômico, e particularmente as revistas de ano, jogam com as fronteiras e os limites entre moralidade e imoralidade, gêneros dramáticos, musicais, entre o nacional e o importado, entre público e palco etc.

#### ARTE E CONSUMO: CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

Ora, num momento em que o Brasil e o Rio de Janeiro tentam civilizar-se, como valorizar um gênero em que as fronteiras e limites não são nítidos? Como valorizar um gênero que pode estar criticando e elogiando ao mesmo tempo?

Regina Horta Duarte mostra de modo bastante claro como o século XIX é a tentativa de civilizar o país. Seu estudo, apesar de focar sobretudo Minas Gerais, metonimicamente fala da situação do país. Mapas começam a ser desenhados. As populações, o patrimônio, os fatos começam a ser quantificados: crimes, escolas, nascimentos e óbitos, gastos etc. Estradas são construídas, as águas são “domesticadas”: aquedutos, fontes e chafarizes. A sedentarização é um modo de civilizar a população quase nômade e constituída por muitos vadios e por pessoas de profissão indefinida<sup>17</sup>. Nesse afã civilizador, o ápice podia ser reconhecido, sobretudo nas cidades do interior, quando um teatro era construído: “Saudava-se a construção de edifícios específicos para o funcionamento de teatros como um importante indicador do grau de civilização das localidades”<sup>18</sup>. Assim, condenando-se o gênero revista, o teatro ligeiro e a maior parte do teatro cômico, traçaram-se fronteiras para demarcar o território de um teatro sério, civilizado, em contraposição a um teatro cômico e ligeiro, “bárbaro”. No centro, um teatro de perfil bastante definido e, nas margens, um teatro “indefinido”, de fronteiras flutuantes. Talvez a fronteira mais insistentemente demarcada entre o teatro sério, civilizador e o teatro de revista, “bárbaro”, seja a que exalta o teatro que não faz concessões ao público e exclui aquele que faz concessões.

Mas será que o fato de fazer concessões elimina obrigatoriamente o caráter artístico de uma obra? Se nos detivermos nas revistas de Arthur Azevedo, perceberemos que aos poucos o artista maranhense foi construindo uma poética da revista brasileira. A partir de um modelo francês, Arthur estabeleceu estruturas dramatúrgicas, personagens-tipos, procedimentos cômicos que vão se aperfeiçoando. São certamente várias as circunstâncias sociais, econômicas e históricas que permitiram o sucesso das revistas, mas sem a maestria de Arthur Azevedo, de nada adiantariam tais circunstâncias. Isto significa que pode haver arte nas revistas de ano. Tal arte pode ser observada caso sejam analisadas suas revistas sem buscar nenhum sentido de universalidade no que é dito em termos de conteúdo. Exigir tal universalidade seria exigir de uma bananeira que desse morangos. Mas basta analisar a estrutura das revistas de ano de Arthur Azevedo e os procedimentos cômicos nelas utilizados para percebermos que há um aperfeiçoamento da técnica revisteira e dos procedimentos cômicos<sup>19</sup>.

868

Podem, então, as revistas de ano ser obras de arte ou estão as mesmas fadadas a não ser senão objetos para o consumo? Quais as fronteiras entre a arte e o produto para o consumo cultural? É possível pensar, hoje em dia, a flexibilização desta fronteira? Pode haver arte conjugada ao consumo? Pode haver, hoje em dia, no Brasil, arte divorciada do consumo?

Recentemente foi lançado em São Paulo o manifesto “Arte contra a Barbárie”<sup>20</sup>. Ato louvável diante da situação da arte no Brasil e problemático por ter sido redigido por várias pessoas e pela brevidade própria ao manifesto. Colocando-se tudo isso entre parênteses, o próprio título já nos deixa uma interrogação: é possível separar a Arte da Barbárie, de modo que uma se posicione contra a outra? De certo as fronteiras entre ambas existem, mas seriam assim tão demarcadas, ou seriam elas talvez flutuantes? Não será que a barbárie atravessou os domínios da arte e a arte, os da barbárie de modo irrevogável? Seja a barbárie a mercantilização imposta à cultura, as obras que visam agradar o gosto do público ou a política oficial em relação à arte e à cultura, há que se pensar de outro modo que não o da simples oposição. A dife-

rença, por exemplo, entre obras de arte e produtos da indústria cultural não pode ser resumida à oposição entre ambos. Este tipo de procedimento funcionou para excluir de nossa história o teatro de revista. Se é verdade que a arte ainda tem alguma importância na sociedade, é preciso que outros procedimentos sejam acionados para estabelecer as fronteiras flutuantes da arte, procedimentos que não poderão mais excluir temas como consumo e mercado<sup>21</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre a poética do teatro de revista ver VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar! Teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas, Editora da UNICAMP, 1996; VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Dramaturgia e convenções. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.

<sup>2</sup> Nazareth Menezes citado em CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *Reverendo os bastardos de outrora* (Comentários e documentos para a história do teatro musicado brasileiro). Rio de Janeiro, UNI-RIO, 1990. Monografia de especialização *Lato Sensu*, p. 95.

<sup>3</sup> VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed., Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1963, vol. 03, p. 282.

<sup>4</sup> PRADO, Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática". In COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1955, vol. 02, p. 268.

<sup>5</sup> Somente a partir de 1983, quase trinta anos depois da publicação do texto de Prado, por exemplo, começa-se a publicar a obra completa de Arthur Azevedo, possibilitando uma avaliação da mesma. Até hoje ainda há poucas obras de fôlego sobre o teatro do comediógrafo maranhense, cito apenas uma: BRITO, Rubens José Souza. *A linguagem teatral de Arthur Azevedo*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. São Paulo ECA/USP, 1989.

<sup>6</sup> Há uma breve reflexão sobre teatro ligeiro e teatro sério em CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro, Escola de Teatro da UNI-RIO, pp. 18-24, 1997.

<sup>7</sup> No Brasil, a pesquisadora, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Beti Rabetti desenvolve, há vários anos, um projeto sobre teatro cômico. Atualmente é coordenadora do projeto integrado "Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas" vinculado à linha de pesquisa "Teatro e Cultura Popular", do Curso de Mestrado em Teatro na UNI-RIO. Dentro deste projeto, Beti Rabetti desenvolve pesquisa individual sobre "A dramaturgia de Ariano Suassuna na interseção 'erudito'/popular", tendo como objetivo estudar os mecanismos cômicos operados por Suassuna.

<sup>8</sup> BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987, p. 100.

<sup>9</sup> PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo, Ática, 1992.

<sup>10</sup> PLESSNER, Helmuth. *Le rire et le pleurer*. Une étude des limites du comportement humain. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 106.

<sup>11</sup> A idéia de congraçamento está presente no texto “Mythos du printemps: la comédie”. In FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*. Paris, Gallimard, 1969, pp. 199-226.

<sup>12</sup> Sobre a idéia de congraçamento nos textos de Martins Pena, conferir TIBAJI, Alberto. “Martins Pena e a exclusão da comédia”. In *Anais do XI Encontro Regional de História (MG) - “História e exclusão social”*. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia/ ANPUH-MG, 1998, pp. 65-69.

<sup>13</sup> MENCARELLI, Fernando Antonio. *A cena aberta*. A interpretação de “O Bilontra” e o teatro de revista de Arthur Azevedo. Dissertação de Mestrado. Campinas, UNICAMP, 1996.

<sup>14</sup> A revista *Fritzmac* é apresentada pela primeira vez em maio de 1889 e, portanto, refere-se aos fatos do ano de 1888, ano da abolição. É importante lembrar que Arthur Azevedo participa ativamente da campanha abolicionista, escrevendo dramas que tratam desta questão. AZEVEDO, Artur. *Fritzmac*. In *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987, t. III, pp. 361-447. É importante observar que o personagem do abolicionista também aparece em duas outras revistas de Arthur Azevedo anteriores à *Fritzmac*: *O homem* e *Cocota*. Entretanto, apesar de possuírem um caráter leve, as cenas não chegam a colocar em questão a abolição.

<sup>15</sup> Arthur Azevedo tenta reproduzir as variantes da fala em várias de suas revistas. Neste caso, as palavras aparecem em itálico.

<sup>16</sup> Sobre algumas paródias de Arthur Azevedo conferir TORRES NETO, Walter Lima. *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIX<sup>e</sup> siècle: l'exemple d'Arthur Azevedo*. Thèse pour le Doctorat. Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1996.

<sup>17</sup> Cf. DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*. Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas, Editora da UNICAMP, 1995.

<sup>18</sup> DUARTE. *op.cit.*, p. 120.

<sup>19</sup> Não sendo esta ocasião propícia para uma análise mais detida de tais revistas, permito-me remeter a um artigo que publiquei recentemente: TIBAJI, Alberto. “Arthur Azevedo: cômico por natureza?” In *Folhetim*. Rio de Janeiro, n<sup>o</sup> 03, jan.-abr. 1999.

<sup>20</sup> O manifesto foi publicado na íntegra em *Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. D3, 07 de maio de 1999.

<sup>21</sup> Este tipo de debate já vem sendo realizado por Renato Ortiz e Néstor García Canclini, por exemplo.