

Novas abordagens do ensino de História: As linguagens artísticas na sala de aula*

Cláudia Regina dos Santos¹

Resumo: A abordagem de novos objetos no campo da História já se consagrou por meio da divulgação de vários trabalhos acadêmicos, que vêm demonstrando o quanto interessante é manusear linguagens peculiares, diversas do documento “oficial” de arquivo. É o que procuramos, aqui, demonstrar com o estudo do teatro de revista de fins do século XIX e início do XX que, enquanto fonte de pesquisa e de ensino, traz à tona importantes dilemas políticos e sociais da Primeira República brasileira.

Palavras-chave: História; arte; teatro de revista.

Abstract: The approach of new objects in the field of history already consecrated by posting several academic studies that have shown how interesting is handling peculiar languages, different document "official" file. It is what we seek here to demonstrate to the study of musical theater of the late nineteenth and early twentieth centuries, which, as a source of research and teaching, raises important social and political dilemmas of the First Brazilian Republic.

Keywords: history; art; revue performance.

O diálogo entre História e Linguagens Artísticas revela a cada pesquisa o quanto instigante torna-se o ensino/aprendizagem que se volta para uma abordagem preocupada em remeter aos homens de um determinado tempo não a partir das indagações oficiais, instituídas pelo poder, e sim por meio daquelas cristalizadas em registros destinados, numa impressão ligeira, ao entretenimento, mas que se põem, a partir de estudos, como um centro de referências para questões relevantes em um contexto específico. No caso da História do Teatro Brasileiro, fontes podem ser dimensionadas, em sala de aula, como as peças teatrais produzidas no Rio de Janeiro do século XIX e início do XX, as quais, denominadas teatro de revista, sedimentavam um território bastante depreciado pela crítica teatral – dado o teor sarcástico das encenações -, mas a ser discutido como objetos que tratam do início do período republicano, no qual a arte é um quadro representativo dos dilemas políticos e sociais do período.

Nessa direção, torna-se legítimo e pertinente o estudo de objetos artísticos constituídos de agentes que vivificam um dado momento histórico. Edward Palmer Thompson, dentre outros, ilustra essa perspectiva, ao elucidar como alguns poetas da Inglaterra do século XVIII, William Blake, John Telhal, Samuel Taylor Coleridge, lidaram com os desdobramentos do jacobinismo em suas obras. Essa reflexão possibilitou a Thompson referenciar não somente o

* Artigo submetido em 23 de Outubro/2012 e Aceito para publicação em 27 de Dezembro/2012

¹.Doutoranda da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).

modo como aqueles artistas enxergaram a sua própria época, mas também a construção de um sentido histórico metamorfoseado em arte, no presente caso, em poesia:

Os historiadores, não menos que os poetas e os críticos, têm seus “fragmentos de tempo”. Quero focalizar dois desses pontos, cuja importância se irradia para frente e para trás. Ambos provêm dos anos 1797-1798, com os poetas em Stowey e Alfoxden. Ambos devem ser vistos dentro do clima do jacobinismo, isolados, sujeitos a uma incessante vigilância externa e, ainda assim, ao mesmo tempo, num clima de recolhimento e confusão – o momento em que as Lyrical Ballad foram escritas, o primeiro rascunho de “The Ruined Cottage” e possivelmente algumas passagens que iriam se encaixar no Prelude (THOMPSON, 2002: 61).

Acrescente-se, discutir o objeto artístico enquanto fragmento constituído de possibilidades em termos históricos requer pensá-lo também no modo como é apropriado por um sujeito ou um grupo de sujeitos. Essa discussão encontra em Roger Chartier outro importante interlocutor quando este se manifesta em torno das transformações de uma obra ao ser interpretada. O autor não é o único a lhe atribuir significações, pois no momento em que a obra se torna um produto de consumo, um livro, por exemplo, abrem-se possibilidades de compreensão da mesma, muitas vezes impensáveis pelo seu criador:

[...] a leitura de um texto, pode assim escapar à passividade que tradicionalmente lhe é atribuída. Ler, olhar ou escutar são, de fato, atitudes intelectuais que, longe de submeter o consumidor à onipotência da mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o modela, autorizam na verdade reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência. Essa constatação leva a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, romances-fotográficos ou programas de televisão) propostos para seu consumo. A “atenção-obliqua” [...] é uma das chaves que autorizam a elucidar como a cultura da maioria pode, em qualquer época, graças a um distanciamento, encontrar um espaço ou instaurar uma coerência própria nos modelos que lhe são impostos, contra sua vontade ou não, pelos grupos ou poderes dominantes (CHARTIER, 2002: 53).

A recepção, nesse caso, é a pedra de toque para pensar como o “consumo cultural”, conforme Chartier, longe de ser enquadrado a tempos e lugares, torna-se sujeito a desvio, reinterpretção, variação. A relação com a obra, um romance, uma peça teatral, um imagem, passa a ser então de decomposição para que haja uma possível recomposição por aquele que a percebe. Esse é o papel do crítico e, guardadas as diversas nuances entre um trabalho e outro, esse é o papel do historiador.

Enquanto objeto de estudo na História Cultural o estatuto de um texto contrapõe-se à concepção de mero reflexo da realidade. Mesmo o texto mais “objetivo”, um estudo estatístico, por exemplo, está imbuído de historicidade em sua escritura e composição, portanto, não mantém uma relação de transparência com a realidade que procura apreender:

Jamais o texto, literário ou documental, pode anular-se como texto, isto é, como um sistema construído segundo categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem às suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. O que leva a não tratar as ficções como meros documentos, supostos reflexos da realidade histórica, mas a estabelecer sua especificidade enquanto texto situado em relação a outros textos e cuja organização e forma visam a produzir algo diferente de uma descrição. O que conduz, a seguir, a considerar que os “materiais-documentos” obedecem, eles também, a procedimentos de construção onde se investem os conceitos e as obsessões de seus produtores e onde se marcam regras de escritura particulares ao gênero de que fazem parte. São essas categorias de pensamento e esses princípios de escritura que se deve, portanto, fazer sobressair previamente a toda leitura “positiva” do documento. O real assume assim um novo sentido: o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura. (CHARTIER, 2002: 56.)

Tais considerações remetem, portanto, às possibilidades históricas encontradas na obra de arte e que, para se concretizarem, requerem uma dada metodologia, procedimentos específicos no tratamento da documentação levantada e na interlocução com o referencial teórico. Com o apoio de métodos e técnicas, a historicidade constituída em romances, filmes, peças teatrais permite questionar atribuições valorativas, consideradas dentro de uma hierarquia como *cristalizadas*, a obras e autores (PARIS, 1988). Assim, problematizam-se objetos outrora somente considerados sob o ponto de vista estético, que negligenciava uma área de pesquisa bastante frutífera na investigação de momentos da História, inclusive na sala de aula.

Nessa perspectiva, como deve o historiador/professor proceder à pesquisa teatral, e, por extensão, considerá-la aos discentes? Primeiro, tratar dos documentos relativos, o texto dramático e a encenação. Em relação a esta, mesmo que não haja registros fílmicos, a memória dos participantes e espectadores, como artistas, diretores, críticos teatrais, notícias jornalísticas, ao lado do estudo das temáticas e da narrativa, de fragmentos como figurinos, cenários, iluminação, fotos de cena permitirão responder a questões postas e ensejar interpretações. Para além das análises internas, interpretar os textos, quando do momento de

sua escrita, bem como do período de suas montagens (como ilustração, John Gay e o parlamento inglês do século XVIII em a *Ópera dos Mendigos*, e a sua adaptação por Bertolt Brecht em 1928 durante a República de Weimar ao encenar a *Ópera de Três Vinténs*) (PATRIOTA, 2008: 26-58). Nesse processo, o diálogo com a historiografia deve a todo o momento permear o estudo.

Seguem as observações da historiadora Rosângela Patriota:

Nesses meandros, a pesquisa histórica tem muito a oferecer, principalmente, se for considerado que um dos aspectos fundamentais do trabalho do historiador é estabelecer uma mediação entre o documento e o processo no qual ele foi confeccionado, com objetivo de construir diálogos e evidenciar possibilidades interpretativas, que contribuam para o conhecimento de experiências passadas e auxiliem a enfrentar os impasses contemporâneos. (PATRIOTA, 2008:44)

Lembrando que cada obra de arte possui códigos próprios e impõe relações específicas quando de sua recepção, completa:

Um exemplo elucidativo envolve, por exemplo, o texto teatral e as diferentes encenações que ele obteve. Da mesma forma, estudar a obra de um dramaturgo requer, do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo que apreenda as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que ela foi obtendo ao longo do tempo, dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Contudo, quando a proposta volta-se para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais, que interagem com a sua proposta. Especificamente, neste contexto, as intenções iniciais do dramaturgo podem ser subvertidas, dando origem a outros significados e objetivos, muito mais condizentes com as expectativas do diretor e do elenco, responsáveis pelo trabalho (PATRIOTA, 2008: 44). (Grifos nossos).

Com base nessas proposições teóricas, procurar-se-á investigar a seguir o advento do teatro de revista produzido a partir da segunda metade do século XIX, com o fim de demonstrar a perspectiva do estudo de um objetivo artístico em sala de aula.

Os palcos cariocas e o início das revistas

O teatro musicado no Brasil remonta à revista ou à comédia de costumes produzida no século XIX, cujas experiências aliaram a música, o humor e a crítica política e social. Esta, conforme Décio de Almeida Prado, constituiu-se em “nossa única tradição teatral” (PRADO,

1999: 117) e tornou-se um legado, não raro apropriado pela moderna dramaturgia no país a partir da década de 1950.

A revista caracterizava-se pelos efeitos exagerados, os quais repousavam na mímica, no gestual e em diferentes quadros, ora de canto e dança, ora cômicos. Defini-la não é tarefa simples, dada a variedade de apanágios constituintes dessa forma de espetáculo. Nesse caso, a indicação de três autores deve ser mencionada por coincidirem em pontos-chave no entendimento do que vem a ser esse gênero de cena. A começar por Sousa Bastos, filiada à revista em Portugal e visitante assídua do Brasil, que, em 1908, assim a definiu:

É a classificação que se dá a certo gênero de peça, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções [sic], crimes, desgraças, divertimentos, etc. Nas peças deste gênero todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As revistas, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria do muito movimento, do espírito, com que forem escritas, de couplets engraçados e boa encenação [...]. Houve época em que, nas revistas, o escândalo predominava e eram festejadíssimas as caricaturas de personagens importantes da política. [...] pois, revistas hoje estão recheadas (BASTOS, 1999: 102-103). (Grifos nossos).

O pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva afirma ter sido a abertura dos cafés-concerto no Rio de Janeiro no século XIX o que deu ensejo à revista no país, resultado da junção de três elementos estrangeiros: o *vaudeville*, que se tratava da audição de canções ligeiras e satíricas, interpretadas, no início, por amadores em Val-de-Vire, na Normandia, entre os séculos XV e XVIII; o *music-hall* de origem inglesa e derivado dos concertos de sapateado realizados nas tavernas dos séculos XVIII e XIX; e o espetáculo de *varietés* de ascendência circense. Na essência das apresentações, a crítica aos costumes:

Essa estrutura – enredo brejeiro numa linha de equívocos e situações imprevistas, até o rearranjo lógico no final feliz e moralístico, andamento rápido e falas entremeadas de canções – resultou numa bifurcação lingüística que perdura até agora: o gênero chamado de burleta, em Portugal e no Brasil, e de musical comedy, nos Estados Unidos. Foi o gênero ao qual Artur Azevedo mais se afeioou. Elimine-se ou atenuie-se o qüiproquó; elimine-se ou seccione-se o enredo deixando apenas tênue linha temática; amplie-se o repertório musical; acrescente-se a atualidade como referencial para o comentário irônico; somem-se duas ou três apoteoses em que, como vinha escrito nos velhos programas, estará reunida no palco “toda a companhia”, muita luz, muita cor, belos cenários e roupagens (ou desnudamentos) opulentas, e teremos uma legítima revista (PAIVA, 1991: 29). (Grifos nossos).

O Rio provinciano dessa época, embora fosse a capital do país, encontrava nas operetas francesas um modelo de representação, que chamava o público a uma dança sensual de bailarinas e atrizes. Com a montagem em 1858 da ópera *Orfeu no inferno* do músico francês de origem alemã, Jacques Offenbach, nascia a opereta-bufa, introdutora do canção, a chamada dança popular. A repercussão desse gênero oportunizou no mesmo ano o surgimento do teatro de revista, no qual números musicais e quadros cômicos passaram a veicular elencos versáteis e autores criativos.

Apesar de menosprezado por intelectuais como Machado de Assis, que o qualificava como a decadência do chamado *teatro sério* no Brasil, é inegável, como dito acima, a importância da revista para os musicais, inclusive os nomeados engajados, a partir da segunda metade do século XX. Nesse sentido, claro está que as pesquisas sobre o teatro moderno demandam necessariamente a redescoberta do gênero cômico, farsesco das revistas, por aliar o aparente riso fácil à crítica dos bastidores políticos. Neyde Venesiano declara:

[...] que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há. (VENESIANO, 1994: 154-155) (Grifos nossos).

Nas três definições, a canção, a vertente cômica, a crítica à moral vigente, a remissão a personagens caricatos (a baiana, o malandro, as dançarinas e o sertanejo), o tom anedotário da política são traços comuns e, portanto, podemos concluir, frequentes nos palcos da revista.

A comédia em um ato, constituinte desse teatro, conhecida como a prática do *entremez*, chegou aos palcos cariocas no início do século XIX – 1829, precisamente -, pelas mãos dos artistas portugueses. Em um curto espaço de tempo, vinte ou trinta minutos, entre os espetáculos, abusava-se de tipos burlescos, caricaturais e de um enredo baseado em disfarces, em *qüiproquós*.

O Rio de Janeiro crescia em meio a aplicações financeiras e econômicas de banqueiros, engenheiros, sanitaristas, cafeicultores, bem como a bailes e festas que desafiavam a moralidade em voga. Por isto tornara-se a cidade que mais instigou os

dramaturgos comediógrafos e revisteiros a comporem suas obras, três deles diretamente interligados na construção de suas obras, a saber, Martins Pena, França Júnior e Artur Azevedo.

Pena (1815-1848), um dos precursores da comédia de costumes, adaptou à brasilidade os recursos cênicos importados numa bem sucedida carreira. O entremez trazido de Portugal logo foi assimilado por ele, na utilização dos truques e da técnica do ofício. Entretanto, o dramaturgo adicionou a esses processos tradicionais o registro local, a referência crítica aos costumes brasileiros, a exemplo de algumas comédias de Molière: “O seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, com destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro” (PRADO, 1999: p. 57). É na Corte que se encontra a teatralidade, tornando a realidade elemento de ficção. O foco de Pena estava ainda nos migrantes, nos cacoetes da fala e hábitos coletivos, como aqueles do tropeiro paulista, violento quando preciso, pronto para manejar a espingarda, mas ainda não contaminado moralmente pelos vícios da civilização:

Nesse microcosmo cênico, dotado de notável pugnacidade, pronto a deblaterar, a passar do bate-boca às bofetadas, os nacionais defrontam-se com os estrangeiros; os honesto com os velhacos; as mulheres com os maridos; os filhos com os pais, que lhes querem impingir cônjuges e profissões. E quase nunca os vencedores são os que se julgam mais fortes. Reina no palco, ao cair do pano, a justiça poética, típica da comédia. Ganham os melhores, ou pelo menos os mais simpáticos à platéia, embora lançando mãos às vezes, para triunfar, de truques mais ou menos sujos. Não importa. “Tudo está bem quando termina bem”, sentenciou alegremente Shakespeare (PRADO, 1999: 59-60).

Martins Pena foi responsável por vinte comédias e seis dramas, e se serviu de um vocabulário cotidiano como instrumento de sátira aguda às instituições e seus representantes, o que resultou num painel histórico do dia a dia do país. Ao representar a realidade imediata, os costumes, as situações do meio social, Pena foi denominado o *Molière brasileiro* nas palavras do dramaturgo João Caetano. Nas obras escritas em um ato como *O cigano*, *Comédia sem título*, *Inglês Maquinista*, *O caixeiro da taverna*, *Os ciúmes de um pedestre*, *O usuário*, *O dileitante*, *Quem casa quer casa* e *O noviço*, o autor investe nos vícios, na safadeza em pequena escala, no mau caráter, na pequenez humana, para a construção de personagens melancólicos em sua comédia. Na adoção de um processo próximo ao realismo, ele se fixou em diversos tipos sociais, sem apelar para uma estrutura ou linguagem complexa:

Escrevendo para o riso imediato da platéia, sem a procura de efeitos literários mais elaborados, Martins Pena revelou inteira a sua fisionomia cômica. A preocupação com o flagrante vivo o isentou de um dos maiores defeitos da linguagem teatral, patente na dramaturgia brasileira: a oratória, o rebuscamento das frases, que roubam a espontaneidade ao diálogo. Tudo é simples na comédia de Martins Pena – a situação, o traço dos numerosos tipos, o desenvolvimento da trama, a conversa das personagens. Com uma pincelada rápida e incisiva, o autor define completamente uma cena, não se demorando em preâmbulos ou explicações dispensáveis. A intriga escorre, assim, fluida, vibrante, e as peripécias, para chegarem ao desfecho, são maquinadas à vista do espectador, reclamando desde logo sua cumplicidade e simpatia (MAGALDI, 2004: 53).

Filiado ao gênero farsesco, Pena dispensa os laivos eruditos e traz à tona a brasilidade em situações que beiram a inverossimilhança e o ridículo para chegarem ao desfecho. Recursos da farsa são postos, como os encontros fortuitos, as coincidências, as discussões em vozes altas, as fugas providenciais, as pancadarias. Tais aspectos, ditos primitivos, não denotam, contudo, um autor ignorante ou canhestro. O dramaturgo conhecia bem literatura e música, e dominava línguas estrangeiras como o francês e o italiano (PRADO, 1999: 61). Morto aos trinta e três anos, vitimado pela tuberculose, estava prestes a iniciar uma carreira diplomática na Inglaterra, ao deixar para herdeiros o humor lúdico que construíra nos palcos.

Sábato Magaldi aponta a comédia desse autor como sendo o marco inicial do estabelecimento dos costumes nas encenações, explorados posteriormente por cultores do gênero, dentre eles, França Júnior e Arthur Azevedo:

Numerosos traços da comédia de Martins Pena reaparecem nos sucessores, conservando o seu eco e as qualidades autênticas. Pode-se afirmar que os textos de reais méritos que se distinguem na segunda metade do século passado nascem de uma sugestão contida em suas farsas despretensiosas. Nelas está o exemplo das possibilidades dramáticas indicadas no cotidiano, com a abundante parcela de ridículos e absurdos. O sentimento nacional, que já se opõe à sede de lucro e à falta de assimilação estrangeiras, sugerirá novas obras, que irão alicerçando a pesquisa, em nossos dias, de uma completa individualidade brasileira. Prosseguirá, em toda a dramaturgia subsequente, o vezo da sátira política e da crítica à sociedade e à administração, com o elogio implícito ou explícito dos bons costumes e da sadia moral, tanto na vida privada como nos negócios públicos. (MAGALDI, 2004: 61-62).

França Júnior (1838-1890) aproxima-se de Martins Pena ao satirizar a realidade à volta, embora as décadas que os distanciam tenham alterado as interpretações de cada um inevitavelmente. Pena, utilizando-se dos elementos farsescos, apóia-se no meio-termo para criticar situações, não rebaixando ao limite os recursos direcionados tanto aos ridículos como

aos bem-intencionados. Já França Júnior é adepto de um clima mais realista, ora admitindo o mau gosto, a graça pesada, ora indicando um domínio exemplar na construção de falas simultâneas e elipses. As comédias *Como se fazia um deputado*, *Caiu o Ministério!*, *As doutoras* destacam-se por diagnosticarem a oligarquia política no Brasil em fins do século XIX. Desiludido, o autor não vê qualquer diferença entre um liberal e um conservador, indicando nas peças um papel moderado em relação às ideias progressistas:

A comédia, sobretudo a sátira, se presta a caçar das ideias inovadoras, e há mesmo implícito, em toda luta pelo progresso, ao lado da causa justa e simpática, um inevitável ridículo. Ao comediógrafo cumpre desenvolver esse prisma, incorrendo embora no erro de assumir uma perspectiva retrógrada. Mas não se deve conceder demasiada importância a esse vício de passadismo nostálgico, tão frequente na comédia: os autores apenas criticam os excessos das teses progressistas, porque, ao tratarem delas, geralmente já estão vitoriosas. Talvez o teatro exerça o papel moderador de corrigir o entusiasmo quixotesco das místicas da novidade (MAGALDI, 2004: 150).

A peça *As doutoras*, especialmente, de 1889, é uma crítica a esse entusiasmo. A obra toca nas reivindicações feministas por ocupar cargos, anteriormente restritos a homens. Incentivada pelo pai, a Dra. Luisa casa-se com um colega de profissão. No dia a dia, seus assuntos preferidos estão no campo da ciência, não havendo espaço para sentimentalismo, já que “o coração é um músculo oco”. Para comprovar o absurdo das novidades dos novos tempos, França Júnior vai dispendendo os ciúmes e conflitos profissionais, até chegar a inevitável separação do casal. A condição feminina de Luisa se revela quando Carlota, responsável por efetivar-lhe o divórcio, tenta se aproximar do marido. Mas é a maternidade e a reconciliação do casal que elucidam em definitivo o lugar “cabível” à mulher. No quarto ato, Luisa, havendo um berço em cena, já deixou para trás a empolgação profissional. O dramaturgo não se dá por satisfeito: é a empregada portuguesa, com sua longa experiência cotidiana, quem cuidará da saúde da criança a nascer, por meio dos tradicionais remédios caseiros (MAGALDI, 2004: 149-150).

Em que pesem as ressalvas ao passadismo nostálgico de França Júnior, suas peças são o pano de fundo político e social de fins do século XIX, residindo na comédia as melhores qualidades. Magaldi observa:

França Júnior teve a sorte (o talento, diríamos melhor) de compor umas poucas comédias deliciosas, que figuram obrigatoriamente em qualquer antologia do nosso teatro de costumes. No terreno político, ele fixou certos ridículos brasileiros melhor do ninguém. Escreveu, por felicidade, algumas

obras-primas, e elas são sempre a culminação do palco. Mais próximas de nós, pelo sabor realista, prestam-se a remontagens, que não se tornam rotineiras em virtude do nosso desconhecimento do passado. (MAGALDI, 2004: 151).

Arthur Azevedo (1855-1908), contemporâneo de França Júnior, também apropriou-se do gênero da farsa de Martins Pena, tendo se tornado um grande animador cênico de sua época. Azevedo fez do Rio de Janeiro o palco para cerca de duzentos títulos, dentre eles, *Amor por Anexins, A véspera do Rei, A joia, A almanjarra, O badejo, O oráculo, O dote, Liberato, O escravocrata, O retrato a óleo, Vida e morte, Cocota, A fantasia e O major, A capital federal e O Mambembe*. O cotidiano do Rio era o cenário para uma teatralidade adepta da agilidade, sem delongas e com o dom de referir-se diretamente à plateia:

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. O ritmo ágil engole a platéia, impedida no instante de refletir. Até os versos, de métrica e rima fáceis, e uma continuidade próxima da mais direta construção em prosa, servem para dar ligeireza ao andamento da trama. Não se poderia pôr em dúvida a objetividade cênica de qualquer obra de Artur Azevedo (MAGALDI, 2004: 158).

A vivacidade cênica e a condução espontânea da história de *O dote*, por exemplo, impedem que a falta de apuro dramático seja considerado um defeito das obras de Azevedo. Na trama, a fraqueza do marido que se deixa arruinar pelas despesas absurdas da mulher beira a inverossimilhança. Não há sutileza tampouco apuro racional da situação. Mas o perfil do dramaturgo era outro, pois não demorava-se no desenho das personagens, tendo se fixado nos tipos sociais, imbuídos de comicidade e flagrantes naturalistas:

*Talvez por conhecer sua insuficiência na análise introspectiva, o dramaturgo nunca se atreveu a desenhar grandes caracteres. Ficou nos tipos, em geral definíveis por um cacoete ou por uma mania. O brilho de *O Dote* torna-se razoável com a figura cínica do agiota, com a do sogro fátuo que, antes de pronunciar os adjetivos, parte a frase sempre com um “como direi?”, e, sobretudo, com o retrato de linhas essenciais de Pai João, remanescente da escravatura, que mostra sábio conhecimento do coração e amorosa fidelidade (MAGALDI, 2004: 159).*

O estilo comédia-opereta, presente em *A capital federal*, que se originou da revista *O Tribofe*, depõe sobre o sentimento provinciano entre os membros de uma família de roceiros mineiros que se desloca para o Rio, contrastando seus costumes com os da corte. O objetivo

da viagem é encontrar um janota que pediu a filha moça para casar-se e nunca mais apareceu. O contato da simplicidade com o exibicionismo e a ausência de valores morais cariocas desagrega o pai e o filho menor, só restando à mãe e à filha a boa índole e austeridade mineiras. Dois tipos característicos das revistas também aparecem, a engraçada mulata Benvinda, “cria” da família, e o malandro carioca Figueiredo, que a seduz. O pai, o fazendeiro Eusébio, por sua vez, deixa-se conduzir pela cortesã Lola (interpretada, aliás, pela estrela da época, Pepa Ruiz), preocupada apenas em retirar dinheiro dos homens.

A desenvoltura com que Azevedo trata a sexualidade na peça seria inadmissível em outras épocas, na quais as *cocottes* eram denominadas de cortesãs. A sensibilidade da nação já deixara-se contaminar pela realidade como de fato se apresentava: “Lola, aliás, é a primeira a reivindicar a sua condição profissional: ‘Que mania essa de não nos tomarem pelo que realmente somos!’” (PRADO, 1999: 152-153).

Ainda assim, o dramaturgo conserva a linha demarcatória da moral sexual de seu tempo, bastante branda com os homens e rigorosa com as mulheres. O cair do pano revela esse quadro:

[...] Seu Eusébio voltou a D. Fortunata, à custa apenas de uma leve repreensão (“Diabo de homem, véio sem juízo”, resmungando ela), e até Benvinda reuniu-se à família, para casar-se, quando chegar de regresso a Minas, com Seu Borges, que a desvirginara, e que, desconhecendo as suas aventuras no Rio, deve recebê-la de braços abertos, conforme a observação um tanto cínica de Seu Eusébio: “Quem não sabe é como quem não vê” (PRADO, 1999: 153).

Já a peça *O Mambembe* trata-se da homenagem de Azevedo às aventuras de quem se dispõe a fazer teatro. *Mambembe* ou pássaro remete à liberdade e simultaneamente à dificuldade de uma companhia que se desloca de cidade em cidade, de povoação a povoação, de vila a vila, montando espetáculos às custas da improvisação, em lugares indefinidos. A personagem Frazão, empresário e ator, ao convidar a amadora Laudelina, argumenta sobre como o nomadismo teatral é repleto de prazer:

O teatro antigo principiou assim, com Téspis, que viveu no século VI antes de Cristo, e o teatro moderno tem também o seu mambembeiro no divino, no imortal Molière, que o fundou. E, a par de 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 da 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! (MAGALDI, 2004: 163).

Laudelina se deixa no entanto contaminar-se pela solidez dos hábitos pequenos burgueses ao celebrar o matrimônio e abandonar a vida teatral. Nas entrelinhas da derrota dos argumentos de Frazão está o período de crise vivido pelo teatro no início do século XX. A escassez da vida profissional só é compensada pelo amadorismo espalhado pelos bairros cariocas. O próprio Azevedo elucida:

São eles, os teatrinhos (particulares), que fazem com que ainda perdure a memória de alguma coisa que já tivemos; são eles, só eles, que nos consolam da nossa miséria atual. Esta é a verdade que hoje reconheço e proclamo. Do amador pode sair o artista; do teatrinho pode sair o teatro (apud MAGALDI, 2004: 165).

Quando Laudelina exclama “Como o Brasil é belo! Nada lhe falta!...”, Frazão replica no segundo ato: “Só lhe falta um teatro...” (apud MAGALDI, 2004: 165). A esperança posta na peça resultaria em 1909 na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, fruto da campanha insistente de Azevedo, enquanto empresário.

Nessa época, as peças produzidas estavam sintonizadas com os desdobramentos políticos da Proclamação da República de 1889, um ato desprovido de brilhantismo, de combates, de heróis, e que contou com a participação mínima da sociedade civil. Conforme José Murilo de Carvalho, o “novo regime” foi instalado sem a disposição de rituais e imagens que celebrassem a sua chegada. Não havia sequer símbolos evidentes num ritual como esse, o hino e a bandeira, obrigatórios em qualquer momento de transição política. Na época, a única bandeira existente, a da Corte, foi descartada. Quanto à ausência do hino nacional, optou-se pela canção dos revolucionários franceses de 1789, a *Marselhesa* (CARVALHO, 1990, p. 59). Na definição do hino e da bandeira nacionais, surge também o mártir, herói, eleito para representar os valores de liberdade e justiça da República, a saber, Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes.

Nesse cenário autoritário, de construção, por parte das elites, de símbolos e heróis para a nação, a revista continuava a representar seus próprios “valores”, com certeza, inversos àqueles instituídos oficialmente. Mas, agora, a farsa, a comicidade, as danças e a música nos primórdios do século XX se renovariam, indo ao encontro dos dilemas do período.

Em relação à presença das canções, especialmente, o pesquisador Elias Thomé Saliba acentua que a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) contribuiu bastante para as convenções, inclusive musicais, adquiridas pelos espetáculos da revista. Devido ao conflito, as companhias estrangeiras ficaram impedidas de chegar ao país, e aquelas que aqui se encontravam foram obrigadas a nacionalizar cada vez mais o repertório em cena. Assim é que a música popular se consolidou nesse teatro, tornando-se elemento indissolúvel do novo formato que se abria. Afirma Saliba (2002: 24):

[...] Um grande apuro e cuidado fizeram-se sentir nas composições musicais. Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto. [...]. O Teatro de Revista havia adquirido um perfil tipicamente nacional e estava pronto para se lançar em uma nova fase (SALIBA, 2002: 24).

Do período de 1860 até o ano em que surgiu o rádio, 1930, o teatro musicado foi o mais importante veículo de divulgação da música popular brasileira, tendo sido as revistas carnavalescas, responsáveis pela popularização de adereços, das marchinhas, das mulatas e do samba. O maestro João José da Costa Júnior é o exemplo mais notório da produção de músicas destinadas ao carnaval, no início da República. Empolgado com o tango-chula *Vem cá mulata*, o qual em 1906 iria compor a revista *Maxixe de João Foca e Bastos Tigre*, o maestro lançou a “polca de motivos populares”, *No bico da chaleira*.

Alem de Costa Júnior, Chiquinha Gonzaga é outra ilustre representante da adesão do erudito à música popular urbana, tendo composto em 1899 a marchinha *Ó abre Alas*, um pedido do cordão de carnaval *Rosa de Ouro*, residente no subúrbio carioca de Olaria. A popularização da marcha, cantada com o tempo por diferentes blocos e cordões no período do carnaval, iria produzir, em 1913, uma nova revista *Ó abre alas*, que estreou no Teatro Apolo, com Armando Rego e Rego Barros (OLIVEIRA, 2011: 41). Chiquinha iria ainda produzir uma série de músicas para revistas como *É ele* (1915), *Ordem e Progresso* (1917), *A avozinha* (1917).

Assim, antes da chegada do rádio e do disco e da conseqüente absorção de compositores como José Francisco de Freitas (1918), Sinhô (1920), Eduardo Souto (1920), Hekel Tavares (1926), Lamartine Babo (1926), Pixinguinha (1926), Ari Barroso (1928), Augusto Vasseur (1930), várias canções se popularizavam a partir de sua veiculação nos palcos da Praça Tiradentes (TINHORÃO, 1998: 242).

Em 1930, com o aparecimento do rádio, tornou-se bastante comum a apresentação de cantores e compositores, sem qualquer vocação dramática, nos palcos do Teatro Recreio, para

a mobilização dos fãs que frequentavam este recinto. Esse processo prolongou-se na década seguinte, quando nesse mesmo teatro, não havia o interesse de outrora pela produção de burletas e operetas. A revista entrava em agonia, mas não morreria antes do autoritarismo moralizante dos militares assumirem o poder político em 1964. A partir de então, as charges foram proibidas. A TV, pouco a pouco, cresceu em audiência, tornando o espectador do teatro acomodado ao espaço doméstico, e a crítica, elemento essencial na revista, deixa de ser enfocada, descaracterizando, por fim, as apresentações.

A geração de comicos da revista, diante desse panorama, se viu sem herdeiros a partir dos anos 1960, pois a pornografia passou a ser a tônica dos espetáculos, sucedendo a crítica política outrora vigente. Salvyano Cavalcanti de Paiva elucida:

[...] por seu caráter intrínseco, pela cumplicidade pessoal implícita no ato de existir, de representar, de encenar-se, isto é, de estabelecer uma ponte psicológica entre o ator e o espectador, entre o emissor e o receptor dos recados, revelar-se subversivo. Mais subversivo do que o teatro dramático – a tragédia, a comédia, a ópera – eis que inerente ao seu recitativo de raízes populares a possibilidade imorredoura do improviso gestual, parlatório, cantante e dançante. Por isto mesmo, o mais vigiado pelos guardiães da ordem, incompetentes para impedir a ênfase na mímica de um recado silencioso... (PAIVA, 1991:643).

Podemos explicar a pulverização dessa forma teatral no Brasil, passando pelo conluio empresarial para rebaixar os custos e o nível dos espetáculos à tentativa de adequação dos costumes aos discursos governamentais, que não toleravam as críticas dos revistógrafos ao cotidiano nacional.

Tal pulverização, entretanto, não significou o desaparecimento desse tipo de espetáculo no país, pois entendemos que a modernização do teatro brasileiro a partir dos anos 1950 trouxe aos palcos a abordagem crítica de temas nacionais paralelamente à nova composição de atores, figurinos, cenários, iluminação. É importante lembrar que esses elementos estavam postos no teatro de revista, preocupado, sim, com o riso fácil, com a comicidade do dia a dia, mas também com a discussão das políticas públicas apreendidas na realidade imediata. Há então uma ponte direta entre o *velho teatro*, referente às revistas, e o teatro moderno. Sim, sob o prisma histórico, existe uma ideia de rompimento, mas, ao mesmo tempo, de continuidade das montagens cênicas do Rio de Janeiro do decorrer do século XIX e início do XX na dita inovação dos palcos brasileiros, especialmente nos musicais engajados.

Nesse sentido é que o historiador/professor que trabalha objetos artísticos em sala de aula elenca problemáticas, que, do ponto de vista do discente, oferecem uma abordagem

bastante peculiar e curiosa ao estudo da História, a partir de elementos como o teatro e a música, enquanto fontes de pesquisa. É o que procuramos mostrar aqui, ainda que de forma limitada, com o tema teatro de revista, nos tempos da Primeira República.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Sousa. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Lisbânio da Silva, 1908, p. 102-103.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 59.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: UFGS, 2002, p. 53-56.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 53-165.
- OLIVEIRA, Sírley Cristina. *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, o Show Opinião (1964)*. 2011. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, f. 41.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 29-643.
- PARIS, Robert. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: Anpuh-Marco Zero, p. 61-69, set.1987-fev.1988.
- PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: Interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Org.). *A História invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 44.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 117.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 24.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 242.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 61.
- VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. *O TEATRO através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, vol. 2, p. 154-155, 1994.