

> Em busca de um teatro perdido: notas sobre *O tribofe*, de Arthur Azevedo

> In search of a lost theater: notes on *O tribofe*, by Arthur Azevedo

por **Diego dos Santos Reis**

Pós-Doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Professor substituto de Filosofia da Educação na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ. E-mail: diegoreis.br@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6977-7166.

Resumo

Trata-se, neste ensaio, de tecer algumas considerações sobre *O tribofe*, de Arthur Azevedo, revista de ano de 1891, encenada pela primeira vez no Teatro Apolo, no Rio de Janeiro, em 1892. Por meio de uma análise contextual e dos procedimentos dramatúrgicos próprios ao gênero teatral das revistas de ano, pretende-se examinar de que forma é esboçado o retrato da jovem República brasileira, e o modo pelo qual a cena passa a ser um lugar privilegiado de crítica político-social das condições de vida nas cidades do final do século XIX. Ademais, recorrendo às análises sobre o riso, de Henri Bergson, busca-se expor de que modo o efeito cômico é acionado para problematizar os costumes e impasses dos processos da formação identitária brasileira.

Palavras-chave: Teatro de Revista. Arthur Azevedo. Cômico. Crítica social.

Abstract

This essay aims to make some general remarks on *O tribofe*, by Arthur Azevedo, a revue written in 1891, that was staged for the first time in 1892 at the Apolo Theater, Rio de Janeiro. Through a contextual analysis which draw upon dramaturgical procedures of Revues, it intends to look into methods that have been used to depict a profile of the young Brazilian Republic, as well as the way in which the scene becomes a prime spot for political and social criticisms of standards of living in the late 19th century cities. Moreover, based on Henri Bergson's analysis of laughter, it is intended to present how the comic effect was used to problematize customs and impasses of Brazilian identity formation processes.

Keywords: Revue. Arthur Azevedo. Comic. Social criticism.

> Artigo recebido em 02.02.2020 e aceito em 28.05.2020

O riso deve ter uma *significação social*.

Henri Bergson

1. Contextos, urdiduras, etnografias urbanas

Para a jovem e incipiente República dos Estados Unidos do Brasil, 1891 foi um ano turbulento. Nesse período, presencia-se uma série de mudanças de configuração política, social, econômica e cultural no país, que acompanha o novo sistema de governo do Brasil republicano, fundado no pacto federativo.

A Constituição Brasileira de 1891, a segunda do país, marca a transição do regime monárquico para a república, sinalizando a institucionalização da nova conjuntura política brasileira, sobretudo pelos valores liberais e democráticos que pretende defender. É bem verdade, porém, que o fim do autoritarismo do Império, do voto censitário e o decreto da igualdade formal entre os cidadãos não se traduziu na redução efetiva das desigualdades econômicas e das exclusões políticas e sociais, que se mantêm na Primeira República. A Constituição não previa qualquer medida de reconhecimento e de reparação à violência endereçada às populações negras e ameríndias, além de favorecer, de modo patente, as elites cafeicultoras do país.

Se, de um lado, observa-se o empenho da administração pública para a construção de uma nova geografia do espaço urbano, com vistas a melhorar as condições de vida e de circulação das cidades, na medida em que “o princípio de ‘circulação’ é um elemento estruturante da modernidade que emerge no século XIX”¹, de outro, o imaginário urbano coletivo se transformava mais lentamente.

¹ Renato Ortiz, *Cultura e modernidade: a França no século XIX*, 1991, p. 195.

Figuras e emblemas do Império perduravam, e velhos personagens da cidade, detentores do poder simbólico e material, recorriam a seus títulos de nobreza ou à sua influência junto às elites, para defender seus interesses de classe. Ainda que, com a instauração do sistema republicano, os títulos de nobreza não devessem garantir a manutenção de antigos privilégios, na prática, eles continuavam a definir as fronteiras intransponíveis entre proprietários e não proprietários, beneficiários ou não beneficiários dos privilégios materiais e simbólicos endereçados às elites brancas e abastadas da Nação.

O Rio de Janeiro, a Capital Federal, estava em ebulição. Havia uma profusão de modas estrangeiras, vestidos longos, paletós, grandes chapéus e botinhas, em consonância com a *Belle Époque française* – e que contrastavam com o clima tropical da cidade –, tratava-se de uma verdadeira miscelânea de estilos, com os signos de distinção e de identidade específicos de cada grupo social. Pelo menos, da posição que se desejaria ou que se figurava pertencer, nas idealizações que marcam, historicamente, certa *inconsciência de classe* brasileira, sobretudo das classes médias, com seus modos de reprodução de formas de viver importados, pautados em representações autoritárias do mundo social e nos mecanismos simbólicos de dominação.

Ciganos, estrangeiros, imigrantes europeus, pessoas escravizadas recém-libertas – mas sem perspectivas efetivas de integração ao *corpus* social e aos direitos de cidadãos –, no tecido de atravessamentos da urbe, confundiam-se aos comerciantes, carregadores, vendedores ambulantes, à massa de pessoas empobrecidas, aos libertinos e aos libertários, enfim, uma série de atores sociais que se encontravam nos espaços de sociabilidade da cidade, profundamente

alterados em virtude do esforço de difusão da “civildade”, por parte da administração pública, a todos os cidadãos.

No seio dos conflitos e das contradições estruturais da Primeira República, a tarefa de ordenação do espaço urbano levada a cabo pelas autoridades públicas apoiava-se, frequentemente, no trabalho da polícia, que deveria combater a *desordem* pela força repressiva. Sabe-se, todavia, que as instituições policiais, não raro, participavam ativamente da produção da desordem que deveriam combater e estavam envolvidas em uma série de intervenções, oficiais e oficiosas, em curso nas tramas da cidade. Se, por um lado, havia zonas de fuga e de escape possíveis desse “choque de ordem”, de outro, essas intervenções não deixam de revelar o cerne de um projeto que não pretendia exaurir, mas governar as ilegalidades e as desordens urbanas, bem como justificar as práticas racistas de “suspeição generalizada” contra as pessoas pobres e negras.

Somam-se a esse cenário outros velhos conhecidos dos cidadãos fluminenses: a inflação e as mazelas de uma economia especulativa que fazia os homens enriquecerem na mesma velocidade com que perdiam tudo; as doenças endêmicas que assolavam a cidade, ocasionadas pela infraestrutura precária e insalubre dos centros urbanos; e a *malandragem* urbana: bilontras, caloteiros, pequenos trapaceiros e golpistas que, a todo custo, tentavam se beneficiar dos ingênuos e distraídos.

O esforço de *regeneração* da cidade, que se intensifica com as reformas urbanas e sanitárias das primeiras décadas do século XX, empreendidas pelo

prefeito Pereira Passos², acentua a cisão que muitos cronistas da época, como Olavo Bilac³, apontariam entre uma cidade colonial/imperial e uma cidade republicana. Cidade a ser forjada, moldada pelo ideal do progresso trazido pela modernização e pelo projeto civilizatório inspirado nas capitais europeias. E que, no entanto, desperta entre seus habitantes um misto de temor e de euforia, com a constante percepção de inadaptação a uma cidade em acelerada mutação.

Nesse contexto, no campo teatral, a opereta, a mágica e a revista consolidam-se como gêneros profícuos e rentáveis nos últimos decênios do século XIX. Apesar da herança francesa comum aos três gêneros de teatro musicado, a verve criativa de autores, como Arthur Azevedo, mobiliza recursos cênicos e dramáticos que singularizam o repertório nacional e um modo de produção *abrasileirado*, marcado pela exploração das linguagens jornalísticas, radiofônicas e visuais, e pela relação intrínseca entre o teatro e a vida urbana. Compreender os procedimentos e as engrenagens poéticas desse teatro requer associá-lo com o ambiente cultural, social e político mais amplo no período

² Como recorda Needell, as reformas urbanas de Pereira Passos foram implementadas no período de 1903 a 1906. Entretanto, o movimento de modernização, que culminou no conhecido “Bota-Abaixo”, teria início já na década de 70 do século XIX. Pereira Passos, em 1874, então engenheiro do Ministério do Império, havia elaborado um primeiro plano de reformas, criticado até mesmo pelo Imperador D. Pedro II, não obtendo sucesso em sua realização (Jeffrey D. Needell, *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*, 1993, p. 52-55).

³ Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão: tensões e criação cultural na Primeira República*, cita um comentário exemplar de Bilac a esse respeito, publicado na *Revista Kosmos*, em 1906: “Num dos últimos domingos vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo *boulevard* esplêndido, sobre o asfalto polido, contra a fachada rica dos prédios altos, contra as carruagens e carros que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbedos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie — era uma idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada... Ainda se a orgia desbragada se confinasse ao arraial da Penha! Mas não! Acabada a festa, a multidão transborda como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs...” (Olavo Bilac *apud* Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, 1999, p. 69).

observado, além de sua relação com as transformações sociais que lhes são contemporâneas.

Ao escrever sobre a forma teatral da revista para o *Dicionário do Teatro Português*, em 1908, Sousa Bastos assim a definia:

É a classificação que se dá a certo gênero de peças, 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, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças desse 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, além de *couplets* engraçados e boa encenação⁴.

Se a definição de Sousa Bastos reitera a incapacidade de a revista poder “satisfazer pelo lado literário”, como diversos críticos ressaltarão nesse momento, Arthur Azevedo, em sua defesa, afirmará a preocupação de resguardar o seu estatuto artístico em face da deturpação pela qual passava o gênero, nas mãos de escritores ineptos, e o seu conseqüente descrédito. Nem licenciosidade nem vulgaridade insensata, mas espíritosidade, sarcasmo, crítica mordaz e tratamento artístico seriam os elementos determinantes de uma boa revista. Como expressa o revistógrafo no prólogo de *Mercúrio*, revista de 1887:

Dizem muitos que a arte,
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,

⁴ Sousa Bastos, *Dicionário do teatro português*, 1908, p. 128.

Menos na nossa terra,
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:

Engano, puro engano!

Pode haver Arte na revista de ano⁵.

São essas as linhas de força da construção dramaturgicamente de Arthur Azevedo, que soube dirigi-las de modo preciso, a fim de extrair o efeito cômico da tentativa de construção de uma *Europa possível*⁶ nos trópicos e das tensões do processo civilizador na Capital Federal. Processo este que deveria fazer do Rio de Janeiro um símbolo da *ordem e do progresso*, reflexo do dístico positivista adotado como lema da bandeira brasileira após o golpe militar que culminou com a proclamação da República.

As revistas de ano de Arthur Azevedo⁷, em que pese a ficcionalização cômica do cotidiano, não deixam de funcionar como registro factual dos principais acontecimentos ocorridos no período. Daí o recurso às alegorias, aos quadros em ritmo ágil e às sátiras, que recompõem quase jornalisticamente os fatos do ano anterior, possuem também um valor documental. Mas que não suplanta, entretanto, o trabalho ficcional sobre a matéria histórica – simultaneamente, *teatro e documento* – e o efeito cômico extraído das contradições e dos conflitos que se vivenciavam na capital. Entre a Corte e a Capital Federal, “capital do Império ou da República, num caso como no outro, trata-se de trazer à cena o espaço público, cenário e protagonista desses

⁵ Arthur Azevedo, *Teatro de Arthur Azevedo*, 1987, p. 168.

⁶ Afonso Carlos Marques dos Santos, “A fundação de uma Europa possível”, 2000, p. 9-17.

⁷ Entre 1877 e 1907, Arthur Azevedo escreveu 19 revistas de ano.

espetáculos onde se celebravam anualmente as transformações urbanas e o desejo ou temor da modernização”⁸.

Trazer à cena o espaço público impunha lançar um olhar crítico e satírico sobre as relações de poder que estavam em jogo na capital, simultaneamente personagem de uma narrativa descontínua e panorâmica, e cenário da trama na revista, com a efervescência dos fluxos acelerados, o contínuo movimento de demolição, construção e modernização cidadina.

Analisar, deste modo, a escrita cênica e dramatúrgica de Arthur Azevedo e, especialmente, de suas revistas de ano, que passavam em *re-vista* os acontecimentos transcorridos no ano anterior, nos oferece algumas pistas interessantes para compreensão das representações culturais, das dinâmicas cidadinas e do imaginário social, produzidos pelas transformações em curso no final do século XIX e início do XX. Por isso, além dos aspectos concernentes à poética da cena e das estruturas dramatúrgicas, é possível examinar, nas revistas, elementos culturais, políticos, econômicos e sociais de uma sociedade que ensaiava sua entrada efetiva no regime republicano e assistia, entre atônita e excitada, à reorganização frenética da estrutura urbana e política do país.

As revistas de Arthur Azevedo denunciam ironicamente, é bem verdade, certo pragmatismo insensato da lógica moderna. Mas também, pelo riso, “castigam-se os costumes”⁹ de uma sociedade que se deseja cosmopolita e moderna, erguida verticalmente por sobre os escombros de um passado que não cessava de estilhaçar a utopia do presente. Como destaca Worms, “a comédia é

⁸ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 16-17.

⁹ Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, 2007.

essa arte mista, a única arte que não está do lado do indivíduo (como a tragédia, ou a pintura), mas que tem uma função vital e social: ela castiga, e não pode compadecer-se”¹⁰.

O exercício crítico sobre a linguagem, por sua vez, em suas dobras e tensões estilísticas e sonoras, com vistas a extrair da matéria verbal o efeito cômico, demonstra a capacidade operatória de um revistógrafo interessado não apenas no aspecto formal de suas peças, mas no cotidiano da cidade, nas historietas que atravessavam suas ruas, andavam pelos bondes, tomavam acento nos teatros e nos cafés *chic* da rua do Ouvidor. Por outro lado, as greves, os levantes e as agitações constantes colocavam as autoridades em alerta. A crise econômica e financeira se acentuava. As casas para alugar, escassas, inflacionavam o preço dos aluguéis. Febre amarela e varíola se alternavam como endemias que, todos os anos, matavam milhares de pessoas, apesar da atividade policialesca de órgãos como a Inspetoria de Higiene, responsável pelo controle higiênico-sanitário. Tudo isso em contraste com o deslumbramento das modas importadas de Paris, o estilo empolado, lenços e lunetas à ponta do nariz, os estrangeirismos da língua francesa: “frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara. É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda”¹¹.

¹⁰ “[...] la comédie est cet art mixte, le seul art qui n’est pas du côté de l’individu (comme la tragédie ou la peinture), mais qui a une fonction vitale et sociale: elle punit et ne peut s’apitoyer pas”. Frédéric Worms, *La philosophie en France au XXe siècle: moments*, 2009, p. 129, tradução minha.

¹¹ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, 1995, p. 83.

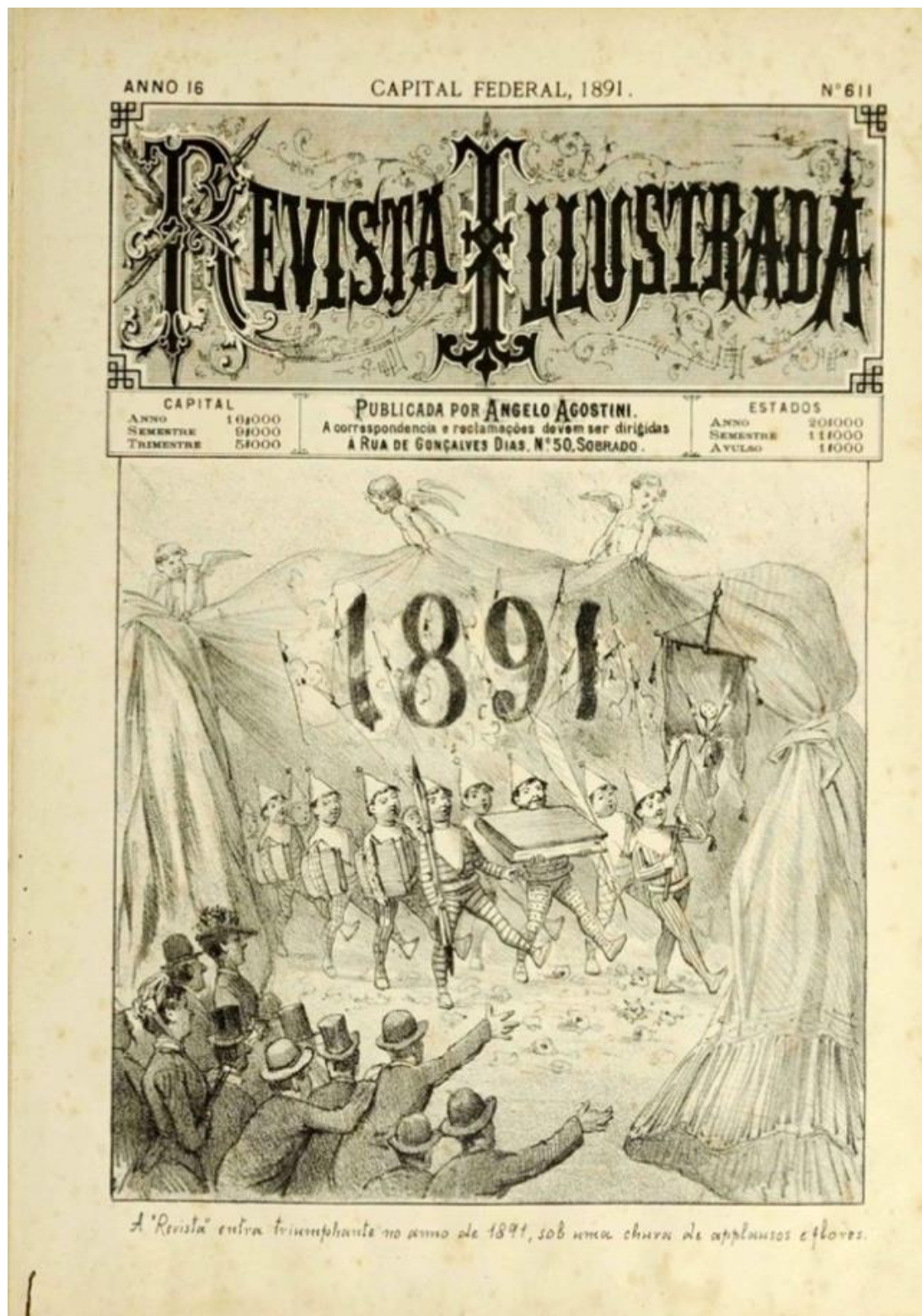


Figura 1

Angelo Agostini – O ano de 1891. Litografia. Revista Ilustrada, ano 16, n. 611, jan. 1891. Coleção Plínio Doyle.

Eis a realidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. É nesse caleidoscópio urbano que o teatro de Arthur Azevedo buscará suas referências, explorando as suas ambiguidades: polifonia de um concerto *desconcertado*, com seus ruídos, tensões e notas dissonantes – garantia do riso fácil e da diversão que agradava ao público.

2. Entre tribofes, pelintras e gaiatos: a desordem da Capital Federal

Pelas ruas do Rio de Janeiro¹² caminham Dona Fortunata, Seu Eusébio, Quinota, Juca e Benvinda à procura de Gouveia, o noivo fujão, que, em uma passagem meteórica por São João do Sabará, nas Minas Gerais, havia prometido casamento à “sinhá” Quinota, mas volta ao Rio de Janeiro sem lhe dar maiores explicações. Está, então, armado o mote necessário para que a busca atravesse a cidade do Rio de Janeiro e, concomitantemente, apresente o panorama dos fatos ocorridos em 1891, ao lado dos anfitriões: Frivolina, a “musa” das revistas de ano, e *Triboff*, um naturalista russo que se associa à narrativa, ganhando uma identidade “à brasileira” – o Tribofe.¹³

Nesse percurso, atravessado pela dinâmica dos fluxos citadinos, à procura de Gouveia, a família deparar-se-á com uma série de situações inusitadas, que

¹² Apesar da modificação dos nomes de muitas ruas da cidade do Rio de Janeiro, as peças de Arthur Azevedo nos possibilitam inventariar o desenho antigo do Centro da Cidade, especialmente pelas notas elaboradas por seu filho, Aluísio Azevedo Sobrinho.

¹³ O *tribofe* foi apresentado pela primeira vez em 09 de junho de 1892, no Teatro Apollo, no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, localizado na rua do Lavradio, 56 – inaugurado em 1890 e tendo funcionado até o ano de 1916, quando encerrou suas atividades -, e teve êxito imediato, com elenco bastante conhecido do público carioca. O grande sucesso de público consagrou nomes e se prolongou em inúmeras apresentações, com a casa sempre cheia.

revelam o manifesto contraste entre a sociabilidade rural e a sociabilidade da metrópole. A realidade profundamente distinta – ainda hoje, a despeito da interiorização da urbanização – e a pressão da capital para que o elemento interiorano – e, todavia, “externo” a ela – se conforme aos seus moldes, sob a pena de ser exposto ao ridículo e à admoestação, são patentes. Como lembra Flora Süssekind, “para esses espectadores, o homem do interior, o ‘deslocado’ na Capital, é motivo de riso, sobretudo porque parece reapresentar a seus olhos surpresas e espantos que já foram os seus”¹⁴. É nesse sentido que o jogo cômico recorre à estratégia da *trapaça*, por meio da qual uma inteligência pretensamente “superior” fraudava a confiança que lhe é depositada por um sujeito ingênuo:

Analisando as tramas das comédias é possível estabelecer que o fazer alguém de bobo constitui um dos sustentáculos fundamentais. Um trapaceiro profissional é ludibriado por trapaceiros mais espertos do que ele. [...] na mesma situação pode cair um herói positivo ao se ver em meio a pessoas que lhe são opostas por caráter, costumes e convicções¹⁵.

Tem-se, assim, uma visão da cidade como *lócus* dos vícios, dos embustes e dos prazeres fáceis – dos malditos e deliciosos *micróbios da pândega*, dirá um dos personagens da revista –, que encontra reverberação na crítica empreendida por Quinota, numa conversa com Gouveia:

QUINOTA – Aqui há muita liberdade e pouco escrúpulo... Faz-se ostentação do vício e das grandezas... como se faz ostentação da

¹⁴ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 38.

¹⁵ Vladimir Propp, *Comicidade e riso*, 1992, p. 100-101.

caridade. [...] Não se respeita ninguém. Seu Gouveia, esta sociedade está muito mal constituída¹⁶!

É sintomático que este diagnóstico seja proferido por uma moça “da roça” que, a despeito de sua condição interiorana, foi instruída e educada por três professores, como é informado por seu pai no início da revista. Não é de estranhar que essa formação *natural*, segundo a “marcha da natureza” – como se houvesse sido inspirada em princípios rousseauístas –, reverbere na sua atitude de distanciamento em relação à situação daqueles que, no seio da cidade corruptora, não podem senão se deixar afetar pelos seus vícios, muitas vezes invisíveis a eles.

A ênfase cômica é intensificada quando o próprio Tribofe, o mestre das trapaças, desabafa num discurso bastante irônico à companheira Frivolina:

TRIBOFE – Ah! Minha amiga! Nesta boa terra os mandamentos da lei de Deus são como as posturas municipais... Ninguém os respeita¹⁷!

É a denúncia de uma ordem estéril, cujos subterfúgios e desvios possíveis eram conhecidos por todos. Afinal, como recorda Sérgio Buarque de Holanda¹⁸, a promulgação do primeiro Código Civil brasileiro será somente em 1916, isto é, quase 25 anos depois de *O tribofe*. O destaque para as descumpridas *posturas municipais*, no entanto, contrasta com o autoritarismo das instituições públicas e da postura do presidente em exercício, Mal. Deodoro da Fonseca, cuja renúncia fora apresentada em novembro de 1891, após um rápido e rasteiro golpe de

¹⁶ Arthur Azevedo, *O tribofe*, 1986, p. 123-124.

¹⁷ *Ibidem*, p. 115.

¹⁸ Sérgio Buarque de Holanda, *História do Brasil 2*, 1971, p. 66.

Estado. Golpe que instauraria o estado de sítio no país, com a dissolução do Congresso e a suspensão das garantias constitucionais, e impor a censura à imprensa e à circulação de muitos periódicos. Não à toa, o lundu cantado pelo periódico *O Tempo*, na revista de Azevedo, denuncia:

Meu Deus!
Amigos meus,
Suspenso fui,
Ui!
Olá!
Que gente má!
Peior não há,
Nem haverá!
(...)
Tão severo castigo
Nem tão grande aparato!
A liberdade da imprensa
Morreu às mãos de um barão,
Pois uma folha é suspensa,
E não se sabe a razão!¹⁹

O Tempo voltou a circular após o fim da ditadura. Contudo, o tempo já estava *fora dos eixos*. O Marechal Floriano Peixoto substituíra o Marechal Deodoro

¹⁹ Arthur Azevedo, *O tribofe*, 1986, p. 171.

da Fonseca, reabrindo o Congresso, mas mantendo a tendência centralizadora e nacionalista do governo, baseado, sobretudo, nas forças armadas.

O desafio de controlar a situação agitada da capital da República, no campo social e político, não era menor do que os levantes, civis e militares, que se disseminam pelo país nesse período. O espírito grevista alastra-se pelo território nacional e afeta até mesmo, na revista, o pequeno Juca, que, recém-chegado ao célebre Ginásio Nacional, participa junto aos seus companheiros da greve contra o vice-reitor da instituição. Inegável, aqui, a influência das grandes greves europeias, que se multiplicam ao longo do século XIX, contra as precárias condições de trabalho, noticiadas diariamente pela imprensa nacional.²⁰ Não é de estranhar, também, que date do final do século XIX a organização dos primeiros sindicatos no Brasil, fundamentais na difusão dos protestos e dos movimentos revolucionários que eclodem com força no início do século XX.

Somava-se à insatisfação dos trabalhadores a política do Encilhamento, proposta pelos ministros Rui Barbosa e Visconde de Ouro Preto, e a consequente crise financeira no país, que culmina na alta inflacionária e no aumento dos preços dos bens de consumo. É isto que impede, na revista, a família vinda das

²⁰ A imprensa operária brasileira teve significativa expansão desde a segunda metade do século XIX. No período entre 1890 e 1910, ela alarga-se ainda mais, com a fundação de inúmeros jornais socialistas e anarquistas, que expressam as demandas e reivindicações das classes trabalhadoras do país. Só no Rio de Janeiro, para citar apenas alguns títulos, teremos: *Voz do Povo*, de 1890; *O Operário*, de 1895; *O Operário Italiano*, de 1897; *O Mensageiro*, de 1898; *O Protesto*, de 1899; *Tribuna Operária*, de 1900; *Gazeta Operária*, de 1902-1903; *Brasil Operário*, de 1903; *A União Operária*, órgão da União Operária do Engenho de Dentro, de 1904; *O Libertário*, de 1904; *O Artista*, de 1905; *Gazeta Operária*, uma vez mais, de 1906; *Semana Operária*, de 1907; *A Voz do Trabalhador*, de 1908-1909; *O Operário*, de 1908-1910.

Minas Gerais de encontrar um lugar razoável para a estadia na capital, o que refletia, de fato, o notório *déficit* habitacional da cidade.

Os personagens da peça, figuras comuns com seus falares prosaicos, retratam tipos conhecidos pelo grande público do teatro. Alguns mascaram, sob as roupagens de estrangeirismos, máximas eruditas e frases feitas, a sua real origem, como Gouveia e os *boleiros diplomados*; outros, como Ernestina, adotam registro flutuante de enunciação, ora em francês, ora em “submisso brasileiro”; ou, ainda, expressam-se, com orgulho, pela linguagem regional, como os membros da família mineira – à exceção da “sinhá” –, revelando sua procedência interiorana e suas diferenças com relação à comunidade citadina:

Uma simples constatação da incidência de personagens que fazem uso do dialeto caipira já nos chama a atenção para sua determinação de usar a fala como elemento distintivo entre duas culturas, e até de explorá-la como elemento cômico. (...) A barreira da fala é sempre apresentada como marca distintiva de não-pertinência à comunidade²¹.

E, de fato, essa “não-pertinência à comunidade” é crucial no eixo de desenvolvimento dramaturgico, haja vista que é para esses personagens exteriores a apresentação da cidade e dos acontecimentos transcorridos no ano anterior. Trata-se de procedimento estrutural da revista, em cuja base está a convenção da forma composicional que caracteriza o gênero, apesar da mobilidade de exploração de enredos diversos.

²¹ Rachel Teixeira Valença, “Arthur Azevedo e a Língua Falada no Teatro”, 1986, p. 230.

Os personagens-tipo de Arthur Azevedo são figuras que exprimem, em si, verdadeiros traços coletivos, genéricos, elásticos, que funcionam como imagens caricaturais nas revistas, a despeito de suas particularidades nítidas. O que permite, por sua vez, extrair o máximo de efeito humorístico sem precisar, no entanto, de uma apresentação exaustiva ou que remeta a uma “consciência interior”, sendo facilmente identificadas pelo público nos contornos dos elementos convencionais das revistas de ano. De outro lado, o *compère* e a *comère*, personagens obrigatórios das revistas, cuja função moderadora visa assegurar a ordem diacrônica do eixo narrativo, garantem a coerência entre os quadros descontínuos que se sucedem segundo uma evolução no tempo.²² Como destaca Décio de Almeida Prado,

Ele, o *compère*, era de certo modo o mestre de cerimônia, não deixando, pela sua forte ação de presença, pela empatia com o público, que a continuidade da representação se desfizesse totalmente em números isolados. O resto do elenco, os cômicos, em número de três ou quatro, e as cantoras, ainda frequentemente francesas [...], intervinham em criações individuais, nesta ou naquela cena²³.

Cabe notar que esta coerência não visava produzir a ilusão da realidade perfeita ao espectador, como nas montagens naturalistas. Mas não significa um abandono total ao “efeito do real”. Antes, a mutação teatral, múltipla e inesperada, envolvia um misto de fantasia e de “representação panorâmico-documental da cidade e da história”²⁴. A revelação dos procedimentos de composição dramatúrgica da revista, nesse sentido, desarmava a identificação

²² Décio de Almeida Prado, “Do Tribofe à Capital Federal”, 1986, p. 259.

²³ Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, 1999, p. 103.

²⁴ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 80.

espectador-personagem pela exposição dos processos de construção da cena, recorrendo frequentemente ao metateatro e à autorreflexividade. Por conseguinte, há um irônico contraste – e, por vezes, coincidência – entre o discurso e o sujeito da enunciação, como na cena em que Vasques²⁵, o ator, refere-se a si mesmo de modo satírico, na pele do personagem Tribofe, acentuando o efeito humorístico. Ajunte-se a este exemplo, logo nas cenas iniciais, a quebra explícita da ilusão cênica quando Frivolina confronta-se com um espectador descontente, que reclama da falta de originalidade do texto, devido ao reaparecimento da personagem. E, justamente, ao exercer o seu “direito de crítica”, como num duplo, o pseudo-espectador repete o procedimento de praxe das revistas: o ator-espectador que interrompe a encenação e, da plateia, torna-se interlocutor dos atores no palco.

Importante papel desempenhava também o elemento musical, como nos revela um olhar mais detido sobre os diversos estilos rítmicos que compõem a paisagem sonora da revista. Com a orquestra tocando ao vivo, há uma cadência e uma linha melódica no andamento dos quadros e de muitas falas cantadas, às vezes rimadas, cujas marcações tonais sugerem, eventualmente, certa “carnavalização” e máxima expressividade sonora nas apoteoses ao fim de cada ato.

Interessante notar que, naquele momento, anterior ao rádio, as revistas funcionavam como plataformas importantes de disseminação da música popular brasileira. Grandes compositores, como Chiquinha Gonzaga, Nicolino Milano,

²⁵ Francisco Correia Vasques (1829-1892) foi o mais festejado ator cômico do final do século XIX. Cf. Procópio Ferreira, *O Ator Vasques*, 1939.

Paulino Sacramento ou Assis Pacheco, maestro responsável pela música de *O tribofe*, compunham para a cena e conquistaram prestígio por suas criações. Esses compositores, responsáveis pelo arranjo musical das peças, também dirigiam as pequenas orquestras nas encenações. Ademais, o amplo espectro musical trabalhado por Arthur Azevedo e Assis Pacheco oferece exemplo de inegável heterogeneidade: operetas, tangos, lundus, jongos, charangas, canções e galopes estão presentes nas revistas.²⁶ E não apenas em *O tribofe*, se considerarmos as outras 18 revistas do comediógrafo, como em *O bilontra*²⁷, de 1885, que estreou no Teatro Lucinda, em janeiro de 1886. Nesta revista, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, constam 53 números musicais, com destaque especial para o *jongo dos sexagenários*, de Gomes Cardim, português radicado no Brasil, que foi recebido com desconforto por uma sociedade amplamente estruturada pelo regime escravocrata.²⁸

O grande espetáculo proporcionado pelas revistas, além disso, devia ao esplendor visual dos cenários, em grande medida possibilitado pelas inovações técnicas, que permitiam mutações em ritmo veloz, à vista do público. Além dos figurinos vistosos – muitos deles desenhados por Aluísio Azevedo, irmão de Arthur –, cenógrafos, maquinistas-chefe e carpinteiros desempenhavam papéis fundamentais nessas criações, em que maquinarias complexas eram acionadas, com vistas a produzir um deslumbramento visual, entre a fantasia e a magia.

²⁶ Segundo Décio de Almeida Prado, em sua *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, “ouvia-se, numa revista, desde canções sertanejas tiradas do repertório popular até páginas conhecidíssimas de Suppé e Offenbach” (Décio de Almeida Prado, *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*, 1999, p. 103).

²⁷ Cf. Arthur Azevedo, “*O bilontra*”, 1985, p. 289-370.

²⁸ Cf. João Roberto Faria, “Teatro e escravidão – A censura do Conservatório Dramático Brasileiro”, 2019, p. 18-46.

Essa arquitetura revolucionária no palco do século XIX é possibilitada pelo recurso a novas materialidades cênicas e tecnologias, que, não raro, tensionam os próprios meios expressivos. Destacam-se, nesse período, dois cenógrafos italianos radicados no Brasil, Gaetano Carrancini e Oreste Coliva. Ambos operam os dispositivos, as ferramentas e os aparatos ópticos de modo a produzir uma experiência de encantamento visual, repleto de efeitos cênicos *feéricos*, por meio dos quais o espectador, estático, passeia por diferentes tempos e espaços – orientado por um olhar que vivencia o que observa.

Aproximando-se da crônica jornalística, as revistas – e, em especial, *O tribofe* aqui analisado – realizam uma crítica contundente dos costumes pelo riso. Nesse teatro, por trás da ironia mordaz e do escárnio, há uma experiência familiar partilhada com o público, o que permite a fluência e o entendimento imediato das mais grosseiras às mais sutis referências. Sem essa imersão proporcionada pelo copertencimento social, cultural e linguístico, parte do efeito cômico se perde:

Quantas vezes já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala; quantas vezes não se notou, por outro lado, que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, sendo portanto relativos aos costumes e às ideias de uma sociedade em particular? Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma *significação social*²⁹.

²⁹ Henri Bergson, *Op. cit.*, p. 6, grifos meus.

O que o filósofo francês aponta é que, para compreender o riso, é preciso não só entender a sociedade da qual ele emerge, mas também a sua *função social*, isto é, a sua função útil.³⁰ Pode-se extrair, para citar apenas um exemplo, a comicidade da varíola e da febre amarela personificadas, que se alternam em cena, porque se conhece a veracidade dos surtos endêmicos na cidade e a pouca efetividade da Inspetoria de Higiene e da Intendência Municipal no controle dos vetores das doenças. Deste modo, o riso, tal como afirmado por Bergson, é sempre de um grupo, que vê refletida a sua própria condição nas imagens que lhes são dirigidas.

Digno de nota, ainda, são as inúmeras referências que aparecem no texto ao teatro nacional e a seus artistas. Ironia mesclada ao diagnóstico da situação do artista do final do século XIX:

TRIBOFE – Encontrei hoje um dos artistas na Rua Espírito Santo. Dei-lhe um nickel. Tomei-o por mendigo³¹.

A comicidade, extraída da constatação da precariedade na qual viviam os artistas na cidade, deriva do retrato caricatural, mas verídico, da situação degradante de trabalho da classe artística no fim do século XIX e começo do XX. E, de modo especial, da condição dos artistas do teatro musicado, devido aos baixos salários e às condições exaustivas de trabalho:

³⁰ Para uma leitura mais aprofundada sobre o riso em Bergson, cf. Guillaume Sibertin-Blanc. “Le rire comme fait social total (éléments de sociologie bergsonienne)”, 2013.

³¹ Arthur Azevedo, *O tribofe*, 1986, p. 151.

Os atores do teatro musicado da virada do século trabalhavam duramente, sem um dia sequer de descanso. De domingo a domingo, viviam em atividade permanente, como operários da ‘indústria do lazer’ em que a atividade teatral se transformava neste momento: enquanto se apresentava um espetáculo, ensaiava-se a montagem que substituiria a que estava em cartaz, pois, em geral, as temporadas eram curtas, salvo algum grande sucesso³².

Tem-se, nesse período, um cenário teatral dominado pelas companhias estrangeiras – principalmente, as companhias italianas especializadas nas óperas e operetas, e as companhias portuguesas de comédia –, retratado de modo satírico pelo revistógrafo nas primeiras cenas do terceiro ato de *O tribofe*. No que tange à produção nacional, a constatação é categórica no diálogo entre a estátua de João Caetano – que ganha vida por um truque cênico –, Frivolina e Tribofe:

JOÃO CAETANO – Mas vejo que não apresentam nenhuma peça nacional!

FRIVOLINA – Nenhuma tivemos durante o ano... Isto é, houve duas revistas: *O Grude*, que aguou na primeira noite...

TRIBOFE – Não falemos de coisas tristes!

FRIVOLINA – ...e *Viagem ao Parnaso*, que não fez sucesso³³.

O diagnóstico da “falta de qualidade” das produções nacionais era permanente e facilitava a maior entrada das companhias estrangeiras no Brasil, muitíssimo aclamadas pelo público e pela crítica. Todavia, cabe sublinhar que, na década de 90 do século XIX, o repertório nacional se diversificara, com a

³² Ângela de Castro Reis, “As Condições de Representação Teatral na Virada do Século”, 1999, p. 63-64.

³³ Arthur Azevedo, *O Tribofe*, 1986, p. 138-139.

consolidação das revistas como gênero prolífico e sucesso de público, o que se coaduna, por seu turno, com o “desejo de fundar um teatro nacional e solidificar a própria nacionalidade”³⁴.

3. Considerações finais

O resgate de inúmeros elementos composicionais de *O tribofe*, por Arthur Azevedo, em *A Capital Federal*³⁵, de 1897, atestaria o sucesso da revista. Embora a escrita da burleta se devesse ao pedido de Brandão, “o Popularíssimo”³⁶, como nos revela Décio de Almeida Prado no posfácio da edição de *O tribofe*, de 1986, devido à popularidade dos personagens-tipos da revista, o trabalho que se seguirá será novo, haja vista as incontáveis mudanças das situações dramáticas, o aparecimento de outros personagens e a ampliação de cenas. O mote geral da revista de 1891, contudo, será reciclado, ainda que a própria cidade houvesse se modificado notoriamente em cinco anos, desde a primeira representação da revista de Azevedo, fornecendo novos materiais cênicos para o revistógrafo.

³⁴ Flora Süssekind, *Papéis colados*, 2003, p. 68.

³⁵ Arthur Azevedo, *A Capital Federal*, 2003.

³⁶ Trata-se de João Augusto Soares Brandão (1844-1921), ator, teatrólogo e poeta nascido nos Açores, que imigrou para o Brasil em 1855. Contratado na década de 60 pela atriz e empresária Maria da Glória, passa a fazer parte de uma companhia teatral itinerante, na qual, por cerca de 30 anos, atua em comédias de costumes e burletas, apresentando-se em diversos teatros do Brasil. Como relatado por Arthur Azevedo, o personagem “Frazão”, de sua burleta *O Mambembe*, representado pelo próprio Brandão, quando de sua estreia no Teatro Apolo, em 7 de dezembro de 1904, foi inspirado no comediante. O epíteto “Popularíssimo” lhe foi conferido pelo jornalista Feliciano Prazeres, do *Jornal do Brasil*, visto o sucesso manifesto de sua atuação em *Viagem ao Parnaso*, também de Arthur Azevedo, em 1891. Apelido que rapidamente se disseminou e foi adotado pelo ator.

Ao atentar para os aspectos históricos, sociais e dramatúrgicos de *O tribofe* e, por extensão, das revistas de ano, na tarefa de analisar a tradição cômica do teatro brasileiro, é fundamental radiografar as transformações das práticas sociais e das representações culturais na passagem do século XIX para o XX. Transformações que, na pena de Azevedo, são apresentadas por meio da “fotografia colorida dos ambientes”³⁷ oferecida pelo escritor.

Por outro lado, as críticas endereçadas a Azevedo e ao teatro ligeiro musicado, como dão provas as inúmeras polêmicas³⁸ à época, seja com José Veríssimo ou com Coelho Neto, que não cessam de indicar o “desperdício de seu talento”, indicam os perigos de se “cair no gosto” – duvidoso – do grande público. Além de destacarem o lugar inferior das revistas na hierarquia dos gêneros e, por vezes, do próprio teatro enquanto “entidade morta”, a preocupação em agradar ao público massificado torna-se sinônimo de decadência e de “*prestigio ephemero muito prejudicial*”. Em resposta à crítica que lhe endereçara Pedro do Couto, em 15 de fevereiro de 1907, Azevedo publica em sua coluna para o jornal *O Paiz*:

[...] Ora, francamente, se me tornei, como diz o crítico, o mais popular dos actuaes escriptores brasileiros, pode-se dizer que eu me inutilizasse, e me inutilizasse por completo?

Se tenho, como diz elle, evidentes qualidades, boa linguagem, estylo simples e leve (o mais difficil dos estylos), devo ser um inutilizado. Com as qualidades literárias que o critico me attribue, podem os meus trabalhos decair na verdadeira fancaria?

A quem devo ter a preocupação de agradar senão ao grande público? Aos literatos da rua do Ouvidor? O que Pedro do Couto deve dizer é que, por uma série de circunstancias, fiz da minha penna um ganha-pão, o que me

³⁷ Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, [s.d.], p. 147.

³⁸ Cf. Fernando Mencarelli, *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, 1999.

não envergonho, e compreendi perfeitamente o meio literário em que vivia. Isso não quer dizer que me estragasse, nem me inutilizasse. [...] Houve tempo em que escrevi muitos versos sem a preocupação do grande público. Reunidos, dariam volumes. Ninguém fala nelles; nem o meu nome é citado entre os dos “poetas menores” brasileiros. A 5 de Março próximo será representada no Recreio uma comédia minha, O “Dote”, escripta sem a preocupação do grande público. Essa comédia terá três ou quatro representações...

Inutilizado eu seria, meu caro Pedro do Couto, e por completo, se só escrevesse peças de theatro que arruinassem os empregarios, versos que arruinassem os editores, contos, artigos e fantasias que ninguém lesse a não ser um grupo restricto, que nem sequer compra as gazetas. Inutilizado eu seria se, apesar de todos os pesares, não merecesse a um crítico de talento robusto esta generosa dedicatória, escripta na primeira folha de seu livro: “Ao robusto talento de Arthur Azevedo, homenagem de Pedro do Couto”³⁹.

Distante do diagnóstico de superficialidade, da vulgaridade e do caráter “pouco literário” do gênero, que lhe seria atribuído não apenas pelos críticos de seu tempo, mas também por alguns defensores do teatro brasileiro moderno, o teatro de revista, como pretendemos apontar, mobiliza uma escritura cênica e dramatúrgica expressiva, marcada por quadros curtos, cortes, operações sonoro-visuais diversas e mutações quase cinematográficas. E por inegável duplicidade, pois documento e ficção caminham conjuntamente na figuração de uma cidade em vias de se modernizar, “a ser inventada e exibida detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado”⁴⁰.

O que Arthur Azevedo parece apontar em sua revista é que esta cidade é cindida, igualmente, por uma trilha dupla, quase espectral, que faz espelhar no impulso do progresso o cenário – risível – de uma utopia: a capital, *imago da*

³⁹ Artur Azevedo e Julião Machado, *O Anno que passa - Jornal O Paiz*, 1907.

⁴⁰ Flora Süssekind, *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*, 1986, p. 15-17.

modernidade. Mas também, cabe acrescentar, de uma outra utopia urbana, inconsciente de si até o declínio do gênero: a precibilidade das próprias revistas em meio à aceleração irrevogável do tempo.



Figura 2

Divulgação de “A Capital Federal”. Fonte: *A Bruxa*, 26/02/1897.

Referências

- AZEVEDO, Arthur. *A Capital Federal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- AZEVEDO, Arthur; MACHADO, Julião. O Anno que passa. *Jornal O Paiz*, Rio de Janeiro, 1907. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-paiz/>. Acesso em: 01 fev. 2020.
- AZEVEDO, Arthur. O bilontra. In: AZEVEDO, Arthur. *O teatro de Arthur Azevedo*. v. 2. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.
- AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Arthur Azevedo*. v. 3. Rio de Janeiro: MINC; INACEN, 1987.
- BASTOS, Sousa. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação doc*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FARIA, João Roberto Faria, Teatro e escravidão – A censura do Conservatório Dramático Brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 18-46, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i1p18-46>. Acesso em: 01 fev. 2020.
- FERREIRA, Procópio. *O Ator Vasques*. São Paulo: Oficinas José Magalhães, 1939.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História do Brasil 2 – Da Independência aos Nossos Dias*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. [S.l.]:

MEC/DAC/FUNARTE/SNT, [s.d.].

MENCARELLI, Fernando. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

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

ORTIZ, Renato, *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Do Tribofe à Capital Federal*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REIS, Ângela de Castro. *As Condições de Representação Teatral na Virada do Século*. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 60-73, set.-dez.1999.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A fundação de uma Europa possível. In: *Anais do Seminário Internacional D. João VI: Um rei aclamado na América*, p. 9-17, 2000,

SIBERTIN-BLANC, Guillaume. Le rire comme fait social total (éléments de sociologie bergsonienne). In: WORMS, Frédéric; RIQUIER, Camille (Org.). *Lire Bergson*. Paris: PUF, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

SÛSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SÛSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

VALENÇA, Rachel Teixeira. Arthur Azevedo e a Língua Falada no Teatro. In: AZEVEDO, Arthur. *O tribofe*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/Casa de Rui Barbosa, 1986.

WORMS, Frédéric. *La philosophie en France au XXe siècle: moments*. Paris: Gallimard, 2009.

Referência para citação deste artigo

REIS, Diego dos Santos. Em busca de um teatro perdido: notas sobre O tribofe, de Arthur Azevedo. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 1, p. 203 – 231, junho de 2020.