

Fernando Antonio Mencarelli

A CENA ABERTA

A Interpretação de "O Bilontra" no
Teatro de Revista de Arthur Azevedo

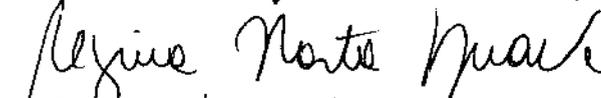
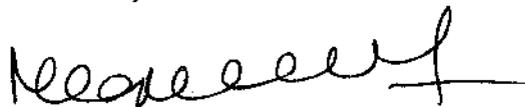
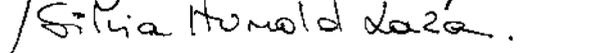
Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas
Orientadora: Prof. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha

*Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 01 de março de 1996*

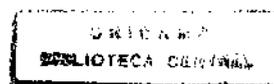
Prof. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha

Prof. Dra. Regina Horta Duarte

Prof. Dra. Silvia Hunold Lara

Campinas
Março de 1996



É muito difícil agradecer a todos que de alguma forma permitiram que este trabalho chegasse a ser realizado. A ponte definitiva entre duas grandes paixões - a história e o teatro -, esta dissertação me acompanhou na construção de um caminho pessoal. Por isso sou eternamente grato aos que compartilharam comigo as angústias e os percalços dessa trajetória. Não fosse também o feliz acaso de me deparar com a atenção e generosidade dos pesquisadores do Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa, esta seria ainda uma tarefa mais difícil. Agradeço especialmente a Raquel Teixeira Valença que me permitiu o acesso a material pesquisado por ela e ainda em fase de processamento para futura publicação, o que permitiu que me encontrasse em meio à imensa contribuição jornalística de Arthur Azevedo. Com os colegas e professores da Unicamp, dividi por muitos anos momentos de reflexão, trabalho e companheirismo que foram os alicerces de minha formação. O mesmo devo aos meus amigos da UFMG, com os quais hoje partilho projetos para o futuro. Porém, o mais difícil sempre é agradecer aqueles que nos amam, apesar de nossa opção profissional e suas dificuldades. Por fim, minha orientadora. Além de ser uma profissional admirável -empreendedora, lúcida e compreensiva-, devo-lhe a certeza de que o melhor caminho é sempre aquele pautado pelas convicções e os princípios éticos. Nossa convivência me deixou como lição a experiência da história em sua dimensão mais humana.

Obrigado.

Índice

Introdução - Uma história em revista - pg 1

Capítulo 1 - Há sempre um pouco de arte na revista - pg 26

Entre a academia e o can-can - pg 26

A decadência do teatro nacional - pg 45

Ainda a decadência: em resposta a José Veríssimo - pg 53

O acadêmico e o acadêmico-revisteiro - pg 60

É possível haver arte na revista? - pg 76

Capítulo 2 - Uma múltipla cidade em cena - pg 88

Da feira ao bulevar: divertimento para a multidão - pg 88

A revista conquista a cidade - pg 105

O público e a sociedade - pg 114

A cena aberta - pg 136

Caleidoscópio: cidade partida - pg 156

Capítulo 3 - O bilontra em juízo - pg 173

Uma pândega: só dá bilontra fazendo tribofe - pg 173

Um Fausto tropical: entre o trabalho e a ociosidade - pg 195

Um palco de decisões - pg 227

Fontes e Bibliografia - pg 255

INTRODUÇÃO - UMA HISTÓRIA EM REVISTA

Em 1886, os meios culturais da cidade do Rio de Janeiro assistiram à consagração de um novo gênero teatral: a revista de ano. O Bilontra¹, revista de ano de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, que estreara em 29 de janeiro, completava a festejadíssima marca de cem apresentações em 25 de setembro desse mesmo ano², numa época em que dez ou quinze espetáculos já denotavam o sucesso de uma produção.

O sucesso acompanhou a carreira da revista desde sua estréia, prestigiada pela grande afluência do público que provocava sucessivas “enchentes” no Teatro Lucinda³. A centésima apresentação de O Bilontra foi realizada coincidentemente no dia seguinte ao encerramento do então famoso

¹. A palavra “bilontra” aparece no dicionário Aurélio com os seguintes significados: 1. velhaco, patife, espertalhão; 2. indivíduo dado a conquistas amorosas; 3. frequentador de prostíbulos. No nosso caso, o significado mais preciso é o primeiro, não deixando de apontar para a adequação dos outros dois na composição das características do tipo em questão. Quando foi utilizado por Arthur Azevedo, o termo era uma gíria nova e que estava em moda. Vejamos como o próprio Arthur Azevedo define seu significado na revista de mesmo nome: “Se quer saber o que é bilontra, / É bom que saiba, antes do mais, / Que esta palavra não se encontra / No dicionário de Moraes. / A bilontrage é sacerdotício / Que cada qual pode exercer; / Entre o pelintra e o capadócio / O meio termo vem a ser. / Pode o bilontra ser um velho, / Pode também ser um fedelho; / Mas o modelo mais comum / É o garnizé que se emancipa; / E que a legítima dissipa / Ao completar os seus vinte e um. / Tipo de calças apertada, / Chapéu de fitas espantadas, / Em cada pé bico chinês; / Pode apostar, ó prima, contra / O que quiser que ele é bilontra, / Se bem que finja ser inglês...”. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, “O Bilontra” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo II, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

². “O Centenário do Bilontra é hoje festejado com grande espalhafato pela Companhia Braga Junior. O Bilontra é a primeira peça de seu gênero que no Brasil atinge a cem apresentações.” Cratchit in A Vida Moderna, n.12, 25 de setembro de 1886, RJ, pg 95. Cratchit era um dos diversos pseudônimos utilizados por Arthur Azevedo na imprensa.

³. “O sucesso do Bilontra acentua-se cada vez mais. No Lucinda as enchentes tem sido umas atrás das outras...” in O Mequetrefe, 10 de fevereiro de 1886, RJ, pg 7.

processo judicial conhecido como “O Processo do Bilontra- Falso Baronato da Vila-Rica”, que havia inspirado aos autores o tema central da revista e era o maior responsável pelo seu sucesso estrondoso.

O processo, que havia se arrastado por dois anos, várias instâncias jurídicas e fora levado a júri popular chegava ao seu final com uma sentença de absolvição ao réu Miguel José de Lima e Silva, o “bilontra”. E se podemos dizer que a revista fez uso do processo para alavancar seu sucesso, também podemos dizer que os envolvidos no processo souberam aproveitar a carreira da peça para influir nos rumos do caso, já que são várias as referências à revista de ano ao longo do processo, ao ponto de ser incluída na argumentação final do advogado de defesa, Sr. Alberto de Carvalho, a constatação de que a absolvição de seu cliente já havia sido advogada pela revista de ano O Bilontra e concedida pelo julgamento popular através de seu enorme sucesso ⁴.

De fato, ao estrear, O Bilontra apresentava um final em que o personagem principal, Faustino, o bilontra, não chegava a ir a julgamento e prometia se regenerar. Dois meses após a estréia, no entanto, quando a peça já tinha deslanchado junto ao público, os autores mudam seu final, acrescentando um novo ato. Agora, Faustino, além de se regenerar, faz-se absolver pelo Tribunal do Júri do crime de estelionato⁵. O processo que já havia movimentado a opinião pública quando tivera início em setembro de 1884, tornou-se motivo de

4. As referências ao “Processo do Bilontra - Falso Baronato de Villa Rica” foram retiradas de longos trechos do processo transcritos pelo advogado de defesa Alberto Marques de Carvalho in Causas Célebres Brasileiras (Estudos de Direito Criminal Aplicado), Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1898. Os originais do processo não foram encontrados apesar de intensa pesquisa nos arquivos judiciais do Rio de Janeiro.

5. “O novo ato do Bilontra, intitulado Faustini Industrial é muito engraçado. Faustino, cansado da perseguição do Trabalho, decide ser bom cidadão e bom guarda nacional. Faz-se absolver pelo jury, do crime de estelionato, casa-se com um respeitável camapheu (chamamos-lhe assim, por ser de grande valor) e monta uma fábrica de vinhos artificiais”. Binóculo, Revista Illustrada, n.428, 20 de março de 1886, Rio de Janeiro, Typ. da Distração, pg 7.

riso na cidade a partir da estréia da peça de Azevedo e Sampaio, chegando a provocar momentos de hilariedade geral na corte do Tribunal do Júri⁶.

Mas afinal, que caso policial foi esse capaz de mobilizar tantas atenções e provocar tão profundamente o humor dos moradores da cidade? O empregado de comércio Miguel José de Lima e Silva era acusado de crime de estelionato e falsificação pelo comendador e comerciante português Joaquim José de Oliveira por ter-lhe conseguido um falso título de barão em troca da valiosa quantia de três contos de réis.

O episódio, recheado de humor principalmente pela ingenuidade do comendador, tem início com a aproximação do pilantra e gozador Lima e Silva, que, ciente da vontade pública e notória do honesto, iletrado e rico comerciante de madeiras em possuir um título de nobreza, tornou-se aos poucos seu amigo e confidente. A confiança conquistada foi o primeiro passo para propor a realização do sonho do comendador, uma vez que, segundo o bilontra, suas boas relações com um diretor geral do Ministério do Império tinham lhe apresentado a ocasião perfeita para obter o baronato almejado pelo amigo português.

Era simples. Tinha havido um grande desfalque no Ministério do Império. Três contos de réis. O diretor estava em apuros. Se o comendador pudesse ajudar a resolver o problema antes que este chegasse aos mais altos escalões, o diretor lhe seria eternamente grato, e decerto poderia utilizar sua influência inegável na obtenção do título de barão àquele que lhe prestara tão grande favor.

O madeireiro ponderou alguns dias sobre a proposta, mas por fim convenceu-se de que aquela era sua grande chance. Entregou o dinheiro. De posse deste, Lima e Silva procurou justificar-se a respeito da demora na outorga do título e alegou vários imprevistos para conseguir mais alguns réis. Por fim, pressionado, marcou a data da entrega do título. O comendador, que poderia ser

⁶. Cf. Raimundo Magalhães Jr, Arthur Azevedo e sua Época, Rio de Janeiro: Edições Saraiva, 1953, pp. 37-8.

chamado a partir de então de “Barão de Vila Rica”, organizou uma grande festa para exibir o decreto a toda a sociedade. Lima e Silva compareceu, divertiu-se, e só desapareceu quando o comendador exibiu o título a seus convidados.

Alertado sobre as evidências daquele ser um documento falsificado, o comendador enfim despertou para a possibilidade de ter sido ludibriado, o que confirmou na manhã seguinte junto ao Ministério. Enfurecido apresentou imediata queixa à polícia. O caso chegou à imprensa e se transformou em motivo de sonoras gargalhadas por toda a cidade. Tendo iniciado em outubro de 1884, o processo se estendeu ainda por dois longos anos, tendo sido encerrado apenas em setembro de 1886.

Azevedo e Sampaio viram logo o potencial do caso para ser explorado na nova revista do ano que escreviam sobre os acontecimentos do ano de 1885 e o transformaram no eixo central da peça, dando o papel principal de condutor da revista (*compère*), ao bilontra, que aqui passou a chamar-se Faustino, e apenas um secundário para o Comendador.

Ocupados com um pequeno e caricato Fausto tropical, o Trabalho e a Ociosidade, encarnações do Bem e do Mal, disputam a atenção de Faustino, um jovem que dissipara seus bens e procurava formas de sobreviver na Capital do Império. Faustino, deslumbrado com os encantos da Ociosidade, passa todo o tempo desprezando as investidas do Trabalho, que lhe apresenta inúmeras propostas de ocupação honesta. A revista desenvolve-se tendo como fio condutor as “bilontragens” realizadas por Faustino sob a orientação dedicada da “jogatina”, princesa do Reino do Jogo, e filha da Ociosidade, ambas exiladas no Rio de Janeiro após intrigas na corte.

A falsificação do título de barão “vendido” ao comendador Campelo é mais uma entre as inúmeras armações em que se envolve Faustino, reforçadas aqui pelas aventuras paralelas do comendador e sua filha Carolina, que, até se decepcionar com seu caráter, era encantada pelo bilontra. Depois de

constatar que a cada nova bilontragem sua situação só se tornava pior, e depois de amargar um processo aberto por uma queixa do comendador, e ser absolvido, Faustino resolve se regenerar e se aproxima do Trabalho, que só o aceita mediante seu pedido de perdão ao comendador. O novo final, acrescentado posteriormente, acentua a ambiguidade dessa regeneração oportuna, apresentando Faustino numa nova fase em que se transforma em industrial de vinhos artificiais - e comendador ! - depois de apaixonar-se pelos duzentos contos de uma velha gaiteira e casar-se com ela.

As relações entre a revista de ano O Bilontra e o processo judicial de mesmo nome se tornam ainda mais curiosas quando nos deparamos vinte dias depois da sentença final dada pelo Tribunal do Júri com a indignada reação de Arthur Azevedo ao resultado do processo estampada nas páginas de um periódico: “Ainda há poucos dias o Jury absolveu o célebre compadre do barão de Vila-Rica simplesmente pelo fato de lhe ter achado graça”, diz Arthur Azevedo; transformando essa absolvição, a seu ver inaceitável, em argumento para criticar a forma como eram formados os júris populares⁷.

Tamanha indignação trai um certo desconforto de Azevedo, que vira sua peça teatral transformar-se em um elemento importante nos rumos do processo, e talvez até mesmo em catalisador da chamada “opinião pública”, da qual o júri popular era o representante oficial no Tribunal, em favor do Bilontra. Agora, parecia ver-se na incômoda situação de ter que demonstrar que o final que apresentara em sua revista de ano de forma alguma expressava sua opinião pessoal sobre o caso, que aquela era apenas uma forma, literária e teatral, de obter o riso da platéia, revelando assim que, segundo ele, o que servia para o palco, para a representação da realidade, não servia para a própria realidade.

7. Arthur Azevedo critica a forma como os jurados eram escolhidos na época. Dos 36 cidadãos sorteados entre a população aleatoriamente, os advogados de defesa e acusação podiam recusar 24 nomes. O que, para Arthur Azevedo, levava à escolha dos “menos inteligentes”, e, como tal, mais suscetíveis à argumentação dos advogados. Arthur Azevedo, A Vida Moderna, n. 15, 16 de out 1886, RJ, pg 115.

Esse mesmo ponto de vista já havia sido insinuado na revista O Bilontra, quando Faustino, no final, comenta: “O júri absolveu-me: estou livre... Escapei arranhando; por uma atenuante que não está no código: porque tive graça”⁸. Semelhança que é reforçada pela utilização de variações da mesma expressão: “achar graça” e “ter graça”. O que, no entanto, dentro do espírito cômico e satírico das revistas, não revela necessariamente uma crítica ao resultado do processo. Ao contrário, colocada dessa forma absolutamente concisa, torna-se uma observação ambígua, possibilitando conclusões opostas, simpáticas ou não à decisão do tribunal.

Podemos mesmo avançar um pouco mais em nossas suposições e entrever nessa manifestação pública de Azevedo um desejo de expiar uma possível responsabilidade de sua parte diante da absolvição de Lima e Silva. Afinal, o veredito legal de absolvição do réu trazia outras implicações, uma vez que a ótica do bilontra saíra vitoriosa. Apesar de toda a argumentação jurídica que levara à absolvição de Lima e Silva, a bilontragem tinha sido levada a cabo e o Comendador não teve nenhum tipo de ressarcimento. Lima e Silva embolsou os três contos de réis e alguns quebrados.

Quer tenha agido como um jovem surpreendido pelas consequências impensadas de seus atos, quer tenha agido como um artista que não podia imaginar a ingenuidade daqueles que se deixaram influenciar por uma bem-humorada caricatura teatral da realidade, Arthur Azevedo parecia estar dizendo: “eu estava apenas brincando com a história”. O fato é que essa manifestação veio um pouco tarde. O bilontra ganhara a causa no palco e no tribunal.

Era importante para Azevedo manifestar-se sobre a absolvição de Lima e Silva, condenando-a publicamente; assim como o era frisar o erro do sistema judiciário, separar claramente teatro e realidade, apontando o equívoco

⁸. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, “O Bilontra” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo II, Rio de Janeiro: Inacen, 1985, pg 581.

de confundir-se o risível e o lícito. Afinal, Azevedo era um legítimo representante do grupo de literatos e artistas, provenientes de diferentes extratos da elite nacional, que buscava firmar-se no panorama da cidade através de uma incansável militância intelectual na imprensa, na literatura e nos palcos, sempre às voltas com as últimas palavras de ordem da modernidade europeia, e pautado pelos valores morais de uma burguesia em ascensão.

Num momento em que a discussão em torno do trabalho como valor moral e da vadiagem como ameaça social estava sendo travada em várias instâncias da sociedade, sendo um dos temas centrais na questão da cidadania, e pautando o estabelecimento das regras de convivência e controle social, a palavra de um expoente e popular teatrólogo e jornalista, que se ocupasse do tema publicamente em veículos outros que não uma revista de ano, precisava ser exemplar. Enquanto cidadão, Azevedo não podia deixar dúvidas sobre sua opinião.

A revista de ano, no entanto, não era vista como um veículo em que fosse preciso tratar seriamente dos assuntos. Feita antes de tudo para a diversão da platéia, ela estava longe das preocupações pedagógicas do teatro de tese. Por isso a surpresa - e reprovação - de Arthur Azevedo com a repercussão pública e suposta influência que sua peça teria tido sobre o andamento do caso judicial. O que Azevedo parecia querer dizer era que os equívocos estavam localizados em se tomar a sério o que seria uma brincadeira, própria do gênero, uma piada talvez.

Mas, de fato, a forma despreocupada com que se tratava do tema em O Bilontra se por um lado era pautada pela afirmação da visão de uma elite que procurava conduzir a partir de seus valores a discussão em torno do tema do Trabalho e da Ociosidade, por outro divertia-se com os personagens envolvidos no caso real, abrindo brechas para que outras visões sobre o tema ganhassem espaço.

A revista é um dos melhores exemplos da época sobre a discussão que pressupõe a afirmação da ideologia burguesa do trabalho. Sua estrutura básica principal, da oposição entre o Trabalho e a Ociosidade disputando os interesses do jovem Faustino, é uma demonstração da importância da escolha moral pelo Trabalho em oposição a entrega às tentações do ganho fácil e imoral que a Ociosidade e o Jogo prometem.

No entanto, apesar da explícita pregação em favor do Trabalho como valor básico, O Bilontra, além de brincar com o tema da regeneração de modo um tanto dúbio, terminava por absolver Faustino de suas falcatruas. E o riso que provocou não se limitou à platéia do teatro, mas somou-se ao da rua e estendeu-se ao tribunal, influenciando na absolvição de Lima e Silva.

Ao nos depararmos com este episódio da história cultural do final do século passado, que relacionava tão profundamente uma peça teatral, um caso policial, as repercussões na opinião pública e as páginas de um periódico literário, percebemos que estávamos diante de um caso curioso que não se revelava facilmente para nossa compreensão. E que, como nos ensina Darnton, através de sua “opacidade” poderia nos conduzir à descoberta de significados e visões de mundo que a própria história se incumbiu de tornar distantes⁹.

As questões, que vão se apresentando umas após as outras, constroem um desafiador labirinto onde só ousamos entrar com o auxílio das estratégias e pistas que nos ensinam alguns dos estudos mais recentes na área da história da cultura¹⁰.

9. Cf. Robert Darnton, O Grande Massacre de Gatos, Rio de Janeiro: Graal, 1986.

10. Vários autores têm se dedicado a perspectivas e abordagens inovadoras no campo da história cultural. Particularmente importante para esta pesquisa, podemos citar: Peter Burke (org.), A Escrita da História - Novas Perspectivas, São Paulo: E. da Unesp, 1992, obra da qual destacamos os artigos de Giovanni Levi, “Sobre a Micro-história”, op. cit., pp 133-161, e Peter Burke, “A História dos Acontecimentos e o Ressurgimento da Narrativa”, op. cit., pp 327-348. Giovanni Levi, “Os Perigos do Geertzismo” (trad.) in Quaderni Storici, 58/aXX, n.1, abril 1985, pp 269-277. Giovanni Levi, “Les Usages de la Biographie” in Annales ESC, 44 n.6 (nov/dez 1989), pp 1325-1336. Lynn Hunt (org.),

A primeira pergunta que nos toma de assalto, e que, aliás, nos motivou desde o princípio deste estudo, é anterior ao próprio episódio do “Bilontra”. Afinal, o que levou um autor como Arthur Azevedo, um dos principais representantes do grupo de literatos que dominou a cena cultural do Rio nas últimas décadas do século passado, a dedicar-se a um gênero tão “destituído de nobreza” como as revistas de ano? Por que Azevedo dirigiu a maior parte de sua produção para o teatro popular, em seus mais variados gêneros, principalmente as revistas de ano, numa época em que seus pares literários faziam de suas penas instrumentos de luta pelas “grandes causas da Civilização” num país em construção? Que razões explicariam o fato de serem as revistas de ano a maior herança deixada por este ilustre membro fundador da Academia Brasileira de Letras e reconhecido como a maior figura do teatro nacional do final do século 19? Sendo um membro da elite cultural que participou ativamente da vida da cidade numa época de tão profundas transformações, a ligação de Azevedo com o teatro ligeiro, que tem papel predominante em toda sua vida e obra, apresenta-se para nós como o primeiro dos fatos obscuros dos quais procuramos extrair possíveis significados.

Outro aspecto em questão diz respeito a um fenômeno que também vai além dos limites do “caso do bilontra”, mas que tem a revista de ano de Azevedo e Sampaio como marco inicial. As revistas de ano tornaram-se, a partir de O Bilontra, um dos gêneros teatrais de maior popularidade no Rio do final do século; e Azevedo, o responsável por uma sucessão de 19 revistas de ano que lotaram teatros, deram lucros auspiciosos a seus produtores e, principalmente,

A Nova História Cultural, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992. Roger Chartier, A História Cultural, Lisboa: Difel, 1990. Roger Chartier, “El Mundo como Representación” in História Social, n. 10, Valencia, 1991, pp. 163-175. Robert Darnton, Boêmia Literária e Revolução, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Robert Darnton, O Beijo de Lamourette, São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Carlo Ginzburg, O Queijo e os Vermes, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Carlo Ginzburg, Mitos, Emblemas e Sinais, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

fizeram a cidade se divertir com o seu próprio retrato. Mais curioso ainda é que na virada do século as revistas de ano já estavam em baixa, tendo tido seu auge e declínio ao longo dos conturbados anos 80 e 90 que assistiram a transformação do Rio de sede da Corte em Capital Federal.

A partir desta constatação dois tipos de questões se colocam: por que as revistas viram fenômeno nessa época? Que íntima relação houve entre esse momento específico da história social e cultural da cidade e esse gênero teatral cuja fórmula de preparo era fielmente seguida pelos autores locais? Por que é justamente O Bilontra que deflagra esse sucesso e emplaca o gênero, quando este já vinha sendo tentado há alguns anos pelo próprio Azevedo e outros autores? Qual era a novidade de O Bilontra que se transformou em popularidade e potencializou o sucesso de um gênero teatral? O tema central da peça era a bilontragem, apresentando uma estrutura que colocava um enfrentamento direto entre os personagens alegóricos do Trabalho, moralmente identificado com o Bem, e do Ócio, o Mal. A própria oposição Trabalho x Ócio da forma como é colocada aqui é restritiva e oculta um embate em torno dos significados dos termos travado então entre diferentes visões sobre o que caracterizaria a ociosidade e o trabalho. Há uma historiografia recente que se debruça sobre esse tema e que norteará a reflexão sobre ele neste trabalho¹¹. Para uma certa elite, por exemplo, falar em trabalho era praticamente falar em trabalho assalariado, e era conveniente também confundir atividades autônomas e outros expedientes com vadiagem. Como interpretar então a absolvição do bilontra ao final da peça, mesmo após sua suposta regeneração?

Para além destas questões mais amplas que dizem respeito à autoria e gênero teatral, há aquelas que nos coloca a relação entre o caso do falso baronato de Vila Rica e a revista de ano que o inspirou. Através dela buscamos

11. Sobre essa discussão ver Celia Maria M. de Azevedo, Onda Negra, Medo Branco. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987. Joseli Maria Nunes Mendonça, A Lei de 1885 e os Caminhos da Liberdade, tese de mestrado na Unicamp, 1995.

refletir sobre a maneira como a representação teatral podia se inspirar na realidade cotidiana e transformá-la em matéria para a diversão do público, assim como indagar-nos sobre o curioso “efeito bumerangue”, que fez a construção fictícia armada no palco ser utilizada para interferir nos rumos das decisões do tribunal. Poderemos assim refletir sobre a forma como a obra teatral se manifestava enquanto elemento constituinte da realidade social.

As perguntas se sucedem à medida em que analisamos a reação de Arthur Azevedo à decisão do Tribunal do Júri. Afinal, como começamos a discutir anteriormente, por que ele se manifesta publicamente contra a decisão do tribunal? Como viu o uso da revista e seus efeitos sobre os rumos do processo? Qual o sentido que ele atribuiu ao final que inocentava o bilontra na revista de ano? De que forma o tratamento dado ao bilontra pela revista foi interpretado pelo tribunal? De que forma estavam embutidas na revista diferentes e igualmente possíveis leituras? O que Azevedo quis dizer quando argumenta que só porque o bilontra os fez rir os membros do júri não podiam tê-lo inocentado de suas culpas?

Essas múltiplas questões e relações entre autor, gênero teatral, texto, público e tribunal formam uma teia de significações¹² que convidam ao exercício da interpretação, na busca de compreender aspectos de nossa história onde ela parece ocultar seu sentido. A formulação dessas questões e a busca de suas respostas esteve especialmente pautada pela bibliografia, ainda um tanto reduzida, que se ocupa dos estudos da obra e da personalidade de Arthur Azevedo e do desenvolvimento dos gêneros de teatro ligeiro no Brasil do final do século 19¹³.

12. Cf. Clifford Geertz, A Interpretação das Culturas, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978

13. Ainda são poucos os estudos que tratam especificamente ou da obra de Arthur Azevedo ou do teatro de revista no Brasil. O mais relevante deles para o desenvolvimento deste trabalho é um longo ensaio de Flora Sussekind sobre as revistas de ano de Arthur Azevedo: Flora Sussekind, As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986. Além desta obra, podemos apontar: Antonio

Dessa bibliografia é preciso destacar a importância do ensaio As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro, da professora de literatura carioca Flora Sussekind, ao qual este trabalho deve sua principal motivação e com o qual buscamos estabelecer um diálogo a respeito de várias questões. Nele, a autora faz um estudo das revistas de ano de Arthur Azevedo, procurando suas relações com as transformações por que passava a cidade do Rio de Janeiro no período.

Para Flora Sussekind, as revistas de ano tornaram-se muito populares nas últimas décadas do século passado porque “era como se a história e as reformas tivessem se acelerado de tal maneira que a sociedade fluminense necessitasse de mapas teatrais renovados anualmente para que pudesse manter seu autoconceito e um projeto coletivo de futuro”¹⁴. Para ela, as revistas de ano,

Martins, Arthur Azevedo: A Palavra e O Riso, Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva/Ed. UFRJ, 1988. Estudo linguístico da obra de Azevedo feito por um dos principais especialistas no autor e responsável pela edição de suas obras pelo Inacen. Nesta obra Martins faz uma análise dos recursos linguísticos utilizados por Arthur Azevedo para obter efeitos cômicos. Um dos aspectos mais interessantes deste trabalho, segundo nossa leitura, é o que mostra como um dos principais recursos utilizados por Arthur Azevedo para esse fim era a justaposição dos inúmeros registros orais presentes na cidade, fazendo uso tanto de gírias, trocadilhos populares e variantes linguísticas de negros, imigrantes e migrantes, quanto da norma culta e referências eruditas. Roberto Ruiz, O Teatro de Revista no Brasil, das Origens à Primeira Guerra Mundial, Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1988. Este é o primeiro volume de um estudo que terá continuidade em nova publicação referente ao período posterior à Primeira Guerra Mundial. É um trabalho de natureza basicamente descritiva, mas rico em informações e referências bibliográficas. Neyde Veneziano, O Teatro de Revista no Brasil - Dramaturgia e Convenções, Campinas: Ed. Pontes/Ed. da Unicamp, 1991. Nesta obra a autora, professora do curso de artes cênicas da Unicamp, se dedica fundamentalmente ao estudo da forma como o gênero se estrutura, explicando suas convenções, alegorias e descrevendo os “tipos” recorrentes na revista brasileira, como o malandro, a mulata, o caipira e o português. Em um capítulo introdutório, a autora aponta elementos que demonstram as origens populares do teatro de revista. Há também duas biografias clássicas de Arthur Azevedo: a de Raimundo Magalhães Jr., citada anteriormente, e Roberto Seidl, Arthur Azevedo - Ensaio Bio-bibliográfico, Rio de Janeiro: Ed. ABC Ltda, 1937.

¹⁴. Flora Sussekind, op. cit. pg 8.

assim como os panoramas¹⁵ que também estavam em moda na época, teriam a função de “criar” uma imagem da cidade para o espectador atônito com as transformações aceleradas. Na expressão de Flora Sussekind, as revistas e os panoramas seriam como “miragens tranquilizadoras da Capital”¹⁶. Esse papel de criar “painéis” da cidade, de realizar uma leitura das transformações urbanas, caberia, portanto, também às revistas de ano. Para ela, esta é uma das explicações possíveis para a popularidade das revistas no período, o que explicaria também o declínio do gênero, quanto à aceitação popular, quando, na passagem do século, solidifica-se a República e a modernização da Capital Federal.

Ao longo do ensaio, Flora Sussekind analisa vários aspectos das revistas de ano que contribuem fundamentalmente para a compreensão de sua estrutura e eficácia enquanto gênero teatral. Há, contudo, alguns pontos que merecem ser discutidos. Entre eles, aquele que motiva este trabalho. Em seu ensaio, Sussekind vê a revista de ano como uma forma de “inventar” a cidade e o cidadão numa época de intensas transformações, uma forma de criar uma “imagem”, uma “miragem tranquilizadora da Capital”. Extremamente esclarecedora, essa abordagem parece, contudo, eludir as formas como os diferentes personagens dessa sociedade fluminense vivem essa história. Autor, espectador, cidadão, todos aparecem imersos num processo de modernização, sem que haja maior precisão quanto ao perfil de cada um desses personagens e da forma como cada um deles vê e se relaciona com essas mudanças.

Na análise de Sussekind não aparecem as complexas relações que deviam se estabelecer entre todos os envolvidos nas montagens das peças de Arthur Azevedo: atores, músicos e cenógrafos, muitos de origem pobre (imigrantes, negros ou mulatos); um público formado principalmente pelas camadas médias da população; e o próprio Arthur Azevedo, um escritor e

15. Panorama: grandes quadros circulares de paisagens que possibilitavam ao espectador a impressão de estar vendo do alto de uma montanha.

16. Sussekind, Flora, op. cit. pg 60.

jornalista ligado à elite cultural da cidade do Rio de Janeiro. Como se relacionavam as diferentes experiências, histórias e visões desses “personagens” envolvidos nas revistas de ano e quantas eram as leituras possíveis de um personagem, cena ou trajetória de uma revista de ano?

Também não aparecem, por exemplo, as múltiplas referências contidas no próprio gênero revista, que tem origens e características populares, particularmente do teatro de feira de fins do século 18 e início do 19, que sempre atraíram as camadas menos abastadas da sociedade, mas que desenvolveram novas temáticas e formas estéticas, que foram consumidas avidamente também pelos diferentes estratos das camadas médias e das elites das grandes cidades européias e americanas de final do século 19.

Num momento em que a sociedade carioca passava por um intenso processo de transformação - que tem sua face mais visível nos projetos de reforma urbana que “expulsam” as camadas mais pobres para fora do centro da cidade, mas também se estende por outros mecanismos de controle social como as intervenções médicas de higienização do espaço público -, qual o significado que assume um gênero teatral como o das revistas de ano, que integra elementos de tradições culturais distintas que estão em confronto direto em outros campos?

A compreensão das revistas como criadoras de miragens tranquilizadoras da cidade, como elemento no processo de “invenção” do Rio de Janeiro, é uma abordagem extremamente refinada, mas que neste caso, porém, parece pressupor uma certa homogeneização da sociedade, abstraindo a possibilidade de diferentes significados e interpretações estarem sendo produzidos pelas revistas, conforme os diferentes segmentos sociais realizavam apropriações e atribuíam sentidos segundo visões dinâmicas dos temas abordados, e justamente essa pode ser a principal razão do sucesso do gênero no período.

Por tratar, quase jornalisticamente, dos temas cotidianos da cidade, a revista de ano tinha grande apelo popular, o mesmo que levou ao grande desenvolvimento da imprensa carioca no período, que a partir do final da década de 70 ampliou consideravelmente o número de títulos e exemplares em circulação e conquistou um grande interesse do público. Mas a multiplicidade de elementos e de diferenças sociais que estavam presentes no percurso da produção à recepção desse gênero teatral lhe imprime um grau de ambiguidade e de multiplicidade de sentidos que a nosso ver ficam ocultos na leitura que os interpreta como “painéis” ou “miragens tranquilizadoras da Capital”.

Há ainda uma questão que precisa ser discutida com relação ao trabalho de Flora Sussekind. No decorrer da análise, ela exemplifica o processo de transformação e modernização do Rio através das reformas urbanas e das mudanças que acompanharam a passagem da condição de Corte Imperial para Capital Federal, enfatizando sempre a importância da leitura que a revista realiza desta nova paisagem urbana.

A análise é perfeitamente procedente no que diz respeito à cidade do Rio no período, mas é preciso lembrar que as revistas de ano e suas imediatas variações eram no mesmo período um fenômeno de escala muito maior, estando presente nas principais capitais da Europa e da América. Portanto, se a análise para a cidade do Rio se atém a dois pontos que dizem respeito especificamente à cidade, como as reformas urbanas e a passagem de corte a capital da República, fica faltando a identificação de outros indicadores que possam dar conta do fenômeno de modernização ocorrido nas grandes cidades do Ocidente, que criava a possibilidade da existência de uma certa realidade em comum, entrevista, por exemplo, em fenômenos pontuais como o da existência de uma manifestação artística, neste caso um gênero teatral, que se desenvolveu no mesmo período em todas estas cidades. A questão, portanto, fica sendo a de investigar mais detalhadamente, para a cidade do Rio, os elementos que constituíam essa nova

realidade urbana, para além da questão da reforma urbana e da condição de capital da República.

Procurando resgatar os principais pontos apresentados até aqui, podemos dizer que o fenômeno do sucesso das revistas de ano de Arthur Azevedo, que junto com outras revistas de ano de grande sucesso na época praticamente dominaram o panorama teatral da cidade do Rio de Janeiro no período, como podemos observar, é de grande valor para o estudo da história social e cultural do Brasil no final do século passado. Sua riqueza enquanto fonte de pesquisa é enorme em face de suas características. No decorrer desta pesquisa concluímos que o episódio de O Bilontra poderia ser uma das pistas para abrir o caminho e enfrentar o labirinto de informações sobre o cotidiano da cidade e seus personagens que as revistas nos proporcionam, e buscar explicações sobre as razões de seu grande sucesso. As questões que esse episódio propunha passaram a se compor de maneira a revelar um sentido oculto que convidava ao exercício da interpretação.

Por que esse gênero de teatro ligeiro conhecido como revistas de ano transformou-se em uma das formas mais populares da cultura urbana do Rio de Janeiro nas duas últimas décadas do século passado, a ponto de tornar-se um dos principais núcleos da obra de Arthur Azevedo, o mais expressivo autor dramático do período? Por que um gênero considerado menor e sem valor literário seduziu por tantos anos um dos futuros fundadores da Academia Brasileira de Letras? Quais eram as razões do sucesso das revistas de ano? Estas são as questões que nortearam esta dissertação. O episódio do “bilontra” possibilitou relacioná-las através de uma formulação mais definida e referenciada historicamente: quais foram as razões do sucesso de O Bilontra, que deflagrou a popularidade do gênero revista de ano no Rio de Janeiro, e como esse sucesso pode ser explicado pela forma como um novo gênero artístico de determinadas

características abordava temas polêmicos, e de interesse comum a essa sociedade, como a oposição alegórica entre o trabalho e o ócio.

Para formular uma hipótese sobre as questões apresentadas até aqui, nos basearemos em alguns dos estudos recentes sobre a história da cidade do Rio de Janeiro no final do século passado, que têm mostrado como as transformações pelas quais passava a cidade estão relacionadas a um processo de “modernização” que não foi levado a cabo de forma consensual, como uma inevitável necessidade social, mas que se deu, nas várias instâncias da sociedade, através de um permanente embate de diferentes visões. Esses estudos tratam desde questões relativas ao processo de formação de um mercado de trabalho livre, que culmina com o fim da escravidão, quanto dos projetos de reforma urbana, que expulsaram as camadas mais pobres do centro da cidade, estendendo-se também por outros mecanismos de controle social como as intervenções médicas de higienização do espaço público¹⁷.

Alguns poucos estudos, fundamentais para esta pesquisa, têm tratado também da forma como os intelectuais e os artistas da época viveram e pensaram essa “paisagem” em constante transformação. Esses estudos procuram resgatar o ambiente intelectual em que poetas, romancistas, dramaturgos e

17. Vários estudos vêm tratando desses projetos de controle social que se efetivam em diferentes níveis no período. Ver, por exemplo: Maria Clementina Pereira Cunha, O Espelho do Mundo, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986. Maria Clementina Pereira Cunha, Cidadelas da Ordem, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. Maria Clementina Pereira Cunha, Grupo Carnavalesco República do Brasil, projeto de pesquisa em andamento, Unicamp. Sidney Chalhoub, Visões da Liberdade, São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Sidney Chalhoub, Trabalho, Lar e Botequim, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. Martha Esteves, Meninas Perdidas, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1989. Sandra Lauderdale Graham, Proteção e Obediência - Criadas e seus Patrões no Rio de Janeiro, São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Lilia Moritz Schwarcz, O Espetáculo das Raças, São Paulo: Companhia das Letras. José Murilo de Carvalho, A Formação das Almas, São Paulo: Companhia das Letras, 1990. José Murilo de Carvalho, Os Bestializados, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. José Murilo de Carvalho e outros, Sobre o Pré-modernismo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. Maria Ângela Borges Salvadori, Capoeiras e Malandros: Pedacos de uma Sonora Tradição Popular, tese de mestrado, Unicamp, 1990 (no prelo).

literatos em geral (que em quase sua totalidade tinham como ocupação principal a atividade jornalística ou outra não-literária, como a engenharia, a política, o funcionalismo público etc., já que o processo de profissionalização do “escritor” estava ainda em fase de formação) produziram suas obras e quais eram então as várias visões sobre esse processo de “modernização” que estavam em debate. Procuram também reconstituir os circuitos de circulação desses literatos e de suas idéias, que transformaram redações de jornais e revistas literárias, cafés, restaurantes, cafés-concerto e teatros em espaços privilegiados de encontros esporádicos ou reuniões sistemáticas de grupos que se posicionavam em torno de causas socialmente abolicionistas, republicanas, “modernizadoras”, ou, do ponto de vista artístico, naturalistas, simbolistas, decadentistas, entre outras¹⁸.

Nesse ambiente destaca-se a arte dramática como uma das principais atividades a que grande parte desses literatos estava relacionada, uma vez que o teatro era a mais importante forma de expressão artística do período no Rio de Janeiro (assim como o foi durante a Belle Époque em quase todas as principais cidades da Europa e da América, antes do aparecimento do cinema), de grande penetração social, atingindo várias camadas da sociedade através de uma multiplicidade de gêneros (musicais, cômicos ou dramáticos).

Se o teatro tinha uma importância tão considerável no panorama cultural da Belle Époque carioca, proporcional a essa importância era o papel exercido por Arthur Azevedo, destacada figura pública dos meios literários, em diversas manifestações do fenômeno teatral. Crítico permanente ao longo de quase toda sua carreira nos principais jornais do Rio, tradutor de alguns clássicos da comédia, bem-sucedido parodiador de operetas francesas, comediógrafo

18. Jeffrey D. Needell, Belle Époque Tropical, São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Nicolau Sevcenko, Literatura como Missão, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. Roberto Ventura, Estilo Tropical - História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Leonardo Affonso de Miranda Pereira, O Carnaval das Letras - Os Literatos e as Histórias da Folia Carioca nas Últimas Décadas do Século 19, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

indiscutível, autor de inúmeras peças, e entre elas algumas das principais comédias musicais da história de nossa dramaturgia, autor de dramas bem menos relevantes, principal militante em prol da construção do Teatro Municipal do Rio, um dos poucos representantes da dramaturgia no grupo de notáveis que formou a Academia Brasileira de Letras, Azevedo encarnava a figura onipresente e ambígua do dublê de intelectual e artista que se dedicou integralmente à causa do teatro e terminou por associar sua vida a ele.

Neste trabalho, vamos ao encontro dessa figura referencial de sua época, procurando reconstituir seu perfil múltiplo de misto de cronista e polemista do teatro carioca através das páginas de diversos jornais e revistas por décadas seguidas, presença obrigatória nos círculos literários, militante de causas como o abolicionismo ou a construção do Teatro Municipal, e, ainda, funcionário público e contumaz homem de teatro.

O que ressaltamos aqui e que nos leva diretamente ao tema desta dissertação é a dupla face da obra de Azevedo, advinda principalmente do seu extenso e bem-sucedido conjunto de peças de comédia musical -destacando-se aí as revistas de ano: obras de caráter eminentemente popular provenientes da pena de um membro destacado da elite cultural carioca.

O próprio Azevedo revelava o conflito resultante dessa atividade dupla. Argumentava contra vários críticos, mas também contra sua própria consciência literária, que essas comédias populares eram produto de uma necessidade sua de transformar o teatro em uma forma de complemento do orçamento mensal, responsável pelo amparo de uma família numerosa. Mas um aspecto, que transparece ao contato com sua obra, é que o talento dramático de Azevedo tanto o aproximava da comédia popular, quanto o afastava do drama ou de qualquer outra forma literária “séria” a que tenha se dedicado (como os contos, por exemplo). E o fato é que o casamento de Azevedo com a comédia

musical foi um fenômeno de sucesso popular e uma das marcas da vida cultural carioca da Belle Époque.

O intuito aqui é justamente tentar compreender os significados dessa obra composta sob a tensão de exigências diversas, que basicamente poderiam ser agrupadas da seguinte maneira: de um lado, aquelas provenientes da formação erudita de um membro da elite intelectual carioca, que podiam ser manifestadas tanto pelos parceiros de redação ou da Academia, quanto pela própria e conflituada “boa-consciência” literária de Azevedo, e, do outro lado, as exigências que vinham das bilheterias dos teatros, expressadas por um público ávido pelas “bambochatas” das revistas e gêneros afins e pelas preferências dos produtores.

O resultado dessa tensão ficou impresso diretamente nas inúmeras peças cômicas, musicais ou não, produzidas por Azevedo ao longo de sua prolífica carreira. A análise de um volume considerável dessas peças de Azevedo (43 num total de quase 60 publicadas) nos levou à conclusão de que um dos principais significados de sua obra consiste no fato desta apresentar uma multiplicidade de registros (tanto de variações linguísticas, quanto de fatos, personagens e relações sociais, entre outros). Registros que vão desde aqueles que se pautam pelos modelos europeus de cultura e “civilização” modernas até os que expressam a imagem (com certeza filtrada pela pena do autor) de uma imensa maioria de excluídos -política, social e economicamente- da nova ordem que foi se instituindo com a passagem do Rio para a condição de Capital Federal.

Mas, poderíamos perguntar, essa não é uma característica que podemos encontrar em inúmeras outras obras do período, principalmente entre os naturalistas, que também procuram dar um retrato fiel e amplo da sociedade brasileira na mesma época (sendo que um dos seus principais representantes é Aluísio Azevedo, irmão de Arthur)? A novidade aqui está relacionada ao envolvimento de Azevedo com os gêneros de teatro leve, como as operetas e o

teatro de revistas, que se desenvolveram no século 19 na maioria das grandes cidades da Europa e da América, incluindo aí o Rio de Janeiro, e caracterizaram a chamada Belle Époque.

Esse teatro ligeiro se distinguia de outros gêneros teatrais ditos “sérios” e da maior parte da literatura realista e naturalista que então estava em voga por estar totalmente voltado para o público, dirigido para agradá-lo, estando desvinculado de qualquer outra pretensão, seja literária, filosófica ou política. Seu objetivo principal era a diversão da platéia. Por isso se aproximava mais de toda uma outra tradição de teatro popular, como as farsas e a *Commedia dell’Arte*, ou de espetáculos como o circo, e festas populares como o Carnaval; assim como do teatro francês de meados do século 19, de onde provinha diretamente, e que tinha autores como Labiche e outros representantes das “peças bem feitas” como seus principais modelos, assim como o pensamento do crítico Francisque Sarcey como referência.

A nosso ver, esta questão remete à popularidade que gozavam os diversos gêneros ligeiros, e particularmente a revista de ano, em várias das novas grandes cidades modernas européias e americanas do século 19. Em comum, elas tinham o fato de aglutinar um número crescente de pessoas com origens, valores e tradições culturais as mais diversas, sejam vindas do campo, emigradas de cidades menores ou imigradas de diferentes países, compondo um novo perfil de sociedade, extremamente complexa e carente de novas formas culturais adequadas à vida das metrópoles modernas. A proliferação de gêneros de teatro musical típica desse período, no qual inclui-se com destaque o grande desenvolvimento das revistas de ano, seria um dos primeiros e mais significativos passos na constituição de uma cultura própria dessas novas sociedades, caracterizando-se como um dos primeiros momentos da formação de uma cultura de massas, que o cinema, profundamente enraizado no mesmo contexto,

consolidaria¹⁹. As origens populares, a multiplicidade de elementos de referências culturais distintas presentes na sua realização e a abordagem satírica dos fatos mais marcantes do cotidiano comum das grandes cidades são alguns dos elementos que poderiam explicar o alcance e o sucesso das revistas de ano, que, por permitirem uma visão “caleidoscópica” dessa sociedade moderna, transformam-se numa das formas culturais mais características e num espaço privilegiado de expressão dessa mesma sociedade.

Essa especificidade do teatro ligeiro resultou em inúmeras obras que precisam ser analisadas hoje a partir de referenciais que levem em consideração as condições, a forma e os objetivos com que foram criadas. Num gênero como as revistas de ano, por exemplo, a obra não tem uma unidade temática ou uma idéia central a apresentar. O autor faz quase que um trabalho jornalístico através do teatro, registrando os fatos mais relevantes ou pitorescos que ocuparam a atenção da cidade durante o ano que passou. O objetivo do autor não é, portanto, defender uma idéia, uma moral, ou desenvolver algum tema central: a regra aqui é conseguir a empatia do público através daquilo que mereceria um comentário bem-humorado por ter marcado o cotidiano da cidade.

O que vemos, por exemplo, no caso dessas comédias - incluímos aqui todos os gêneros de teatro ligeiro, quase sempre musicais, como óperas-cômicas, operetas, revistas, burletas, entre outros -, é que nelas o autor permitia quase que diluir-se na composição dramática, sujeitando-se mais às regras próprias dos gêneros. Dessa forma, estabelecia-se uma relação entre autor, obra e público bem distinta das obras não-dramáticas do autor, das obras dramáticas mas não-cômicas e das obras cômicas mas com pretensões a “alta comédia”.

19. Esse período de formação da cultura de massas ao longo do século 19, além de contar com uma bibliografia exígua, mereceu estudos de orientações teóricas as mais variadas, reunindo desde autores como Eric Hobsbawm e Arnold Hauser que trabalham com uma concepção marxista tradicional sobre a relação entre cultura e sociedade, quanto autores que partem de abordagens distintas como Umberto Eco e Flora Sussekind.

Se nas tentativas de produzir dramas ou comédias mais refinadas Azevedo acabava defendendo ideais abolicionistas ou modernizantes e limitando suas peças a narrativas edificantes e com finais moralizantes, em sua produção de comédias ligeiras há uma estrutura muito mais fragmentada, apontando para uma multiplicidade de questões, personagens e situações, voltada para o público heterogêneo da cidade que ocorria aos teatros. O palco, em seu papel de sedutor de um público variado, transforma-se num caleidoscópio manipulado pelos inúmeros personagens urbanos envolvidos no jogo da encenação teatral. O dramaturgo fabricava seu texto visando a interação final entre palavra, intérprete, produtor, platéia, crítica, imprensa. Um dos resultados dessa prática é que esse mesmo palco se enchia dos mais variados personagens fictícios, dando voz e espaço aos diversos tipos que circulavam por aqueles reduzidos metros quadrados como se fosse um sinteticíssimo resumo de Rio de Janeiro. Através deles, ficaram registros de inúmeros personagens reais, que circulavam pela cidade, conscientes ou não de que ela era palco de uma aventura onde os papéis ainda estavam sendo definidos. Sua voz e seu espaço, no palco da ficção, tinham a marca da pena de Arthur Azevedo. E é através desse filtro que precisam ser ouvidas. E daí o mérito de um escritor que fez de sua pena um microfone primitivo que captou o “zumzum polifônico” de uma cidade polissêmica.

Em meio a essas vozes podem ser encontradas as que provêm dos estratos mais pobres ou marginais da sociedade, como a dos negros - escravos ou libertos, do província ou da cidade -, capoeiras, prostitutas, ladrões, malandros, trapaceiros, jogadores, e muitos outros personagens que retratavam aqueles que estavam excluídos, por escolha ou necessidade, da nova ordem que se criava na cidade²⁰.

Procuramos com isso mostrar como a obra de um autor da elite intelectual e artística da cidade no período estudado, por suas particularidades

²⁰. Antonio Martins, op. cit.

relacionadas às características do teatro ligeiro, possibilitou um registro da multiplicidade de vozes, valores e visões da sociedade que dialogavam - pacificamente ou não- sobre os rumos do drama no qual todos eram personagens.

Nossa hipótese é a de que essa multiplicidade constitutiva das revistas de ano levaram ao seu grande sucesso por permitirem a convergência de leituras, interpretações e representações diversas da sociedade no mesmo palco, caracterizando-se como um dos raros espaços de manifestação pública em que amplos setores de uma sociedade estruturalmente complexa encontravam alguma identidade.

Por seu caráter aberto e apelo popular, por possibilitar diferentes leituras sobre os temas mais debatidos e emergentes da sociedade, por ser polissêmica, “caleidoscópica”, a revista de ano conquistaria uma dilatada e heterogênea platéia no Rio de Janeiro, como o fez em várias outras capitais, podendo ser vista, juntamente com outros gêneros de teatro ligeiro, como um dos primeiros ensaios no processo de constituição de uma cultura de massas que caracterizaria o próximo século.

O episódio do “bilontra”, que trouxe para uma ampla discussão pública, através do humor, o tema da ociosidade e das formas “reprováveis” de ganhar a vida em oposição ao trabalho honesto, constitui-se num excelente exemplo de como a revista poderia refletir as distintas visões sobre a questão em embate na sociedade através de uma potencial ambiguidade, ao relacionar de forma estreita a esfera jurídica, teatral e a opinião pública.

Para o desenvolvimento desta reflexão, optamos por tratar, num primeiro capítulo, da relação de Arthur Azevedo com o gênero ligeiro, especialmente com a revista, observando as inúmeras implicações advindas de seu destacado papel enquanto membro de uma elite intelectual que dominava o debate cultural na capital do país. No segundo capítulo procuramos identificar algumas características do gênero revista de ano, como sua origem popular,

observação e crítica do cotidiano, utilização dos recursos cômicos e musicais, entre outras, e analisar como esses elementos contribuíram para a constituição de seu caráter polissêmico. O terceiro e último capítulo trata especificamente da questão da “bilontragem”, da oposição trabalho x ócio, que aparece de forma recorrente na obra de Arthur Azevedo, através de uma interpretação do significado da revista O Bilontra, e como essa discussão apareceu nas relações entre o desenrolar de um processo judicial, sua repercussão junto à opinião pública e a carreira de um espetáculo de revista de ano.

Em meio dos acordes musicais e do abrir das cortinas, a cena teatral carioca do final do século 19 nos permite, tanto tempo depois, vislumbrar uma história revelada através dos versos e do humor de Arthur Azevedo. O palco e a platéia se enchem com o riso dos atores que atuam sobre seus próprios destinos.

CAPÍTULO 1 - HÁ SEMPRE UM POUCO DE ARTE NA REVISTA

*“Eu sou a Revista do Ano
 Brasileira;
 Quem diz que as artes profano,
 Diz asneira.
 Aqui, como em toda parte,
 Sou benquista,
 Porque há sempre um pouco de arte
 Na revista.
 Sem que a sociedade ofenda,
 Sou risonha,
 E não devo dessa prenda
 Ter vergonha
 Nesses tempos bicudos
 Me parece
 Que quem cura os carrancudos
 Bem merece.
 Eu sou a Revista de Ano
 Brasileira.
 Tenho um sorriso mangano!
 Sou faceira!”¹*

Entre a Academia e o Can-can

Desde que chegou ao Rio, em 1873, aos 18 anos de idade, vindo de São Luiz, Maranhão, Arthur Azevedo foi construindo uma carreira literária e teatral constantemente ascendente, que teria como fruto o reconhecimento unânime de seus pares e contemporâneos -e também dos historiadores do teatro- de seu papel na

¹. Arthur Azevedo, “Gavroche” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo IV, Rio de Janeiro: Inacem, 1987, pg 562.

constituição e consolidação de uma tradição teatral brasileira. Desde o princípio, também se definiu uma atuação que se desdobrava no que poderíamos considerar como dois campos distintos de atuação - distinção que nos ajudará a caracterizar uma ambiguidade presente na atuação de Arthur Azevedo, que resulta em conflitos de valores e projetos artístico-culturais da Belle Époque carioca, e que o coloca numa posição central para o estudo das múltiplas visões de mundo que se expressavam através da intensa atividade teatral desenvolvida na cidade do Rio de Janeiro do final do século 19.

Afinal, o teatro era uma das formas artísticas mais presentes no cotidiano carioca, como descreve Luiz Edmundo em O Rio de Janeiro do meu Tempo:

“Tão grande é o amor pelo teatro, por essa época, que, do centro ao mais remoto arrabalde ou subúrbio da cidade, proliferam pequeninos palcos de amadores, teatrinhos familiares, grêmios, clubes, sociedades e tertúlias. Não há recanto da cidade, por mais remoto, por mais despovoado que seja, que não se orgulhe de possuir um palcozinho, um grupo de amadores, e, o que é melhor, uma numerosa e entusiástica platéia”².

Dos subúrbios aos salões do Cassino Fluminense, o teatro era uma arte praticada e consumida por aficionados de diversos estratos da sociedade, que através de uma mesma linguagem expressavam diferentes pontos de vista sobre os assuntos que subiam aos palcos.

Arthur Azevedo ocupava o lugar de um dos principais expoentes de um seleto grupo de intelectuais e literatos que, através de intensa atividade cultural, refletia e intervinha sobre os rumos do país nas duas décadas finais do século 19. Iniciara sua carreira literária num momento em que os valores da chamada Geração

². Luiz Edmundo, O Rio de Janeiro do meu Tempo, Rio de Janeiro: Xenon, s.d., pg 169.

de 70 instauraram novos conceitos sobre o significado das atividades intelectuais, sobre o papel da literatura e a importância social que esses militantes da pena teriam sobre o processo de transformação da sociedade brasileira³.

A reação a esses princípios se esboçaria no aparecimento de um novo grupo de escritores identificados com a boêmia, que teve grande expressão nas rodas literárias ao longo da década de 80. Arthur Azevedo era uma presença constante nesse grupo, apesar de ultrapassar um pouco a média de idade de seus frequentadores e de não ser um típico representante de seus princípios. De fato, é muito mais com o chamado grupo de literatos da Belle Époque, surgido ao longo da década de 90 do ceticismo político que tomou conta dessa geração após a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, que podemos identificar alguns princípios artísticos e filosóficos de Arthur Azevedo. O crítico José Veríssimo e o escritor Machado de Assis podem ser apontados como os principais representantes desse grupo⁴.

A influência desses dois grandes nomes de nossas letras era realmente muito grande sobre Arthur Azevedo. Na companhia de ambos, ele integrou o primeiro núcleo de escritores que fundou a Academia Brasileira de Letras, associação formada por iniciativa do crítico José Veríssimo a partir da reativação da Revista Brasileira por ele editada⁵. No grupo, que reunia os principais nomes em

³. Cf. Roberto Ventura, Estilo Tropical, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1991; Nicolau Sevcenko, Literatura como Missão, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985; Jeffrey D. Needell, Belle Époque Tropical, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

⁴. Jeffrey D. Needell, *op. cit.*, pp 216-229.

⁵. O nome de Arthur Azevedo é o primeiro na ata de 15 de dezembro de 1896 que criou a Academia Brasileira de Letras. Entre os outros componentes da chamada Casa de Machado de Assis estavam: Guimarães Passos, Inglês de Souza, Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, José Veríssimo, Filinto de Almeida, Lúcio de Mendonça, Medeiros de Albuquerque, Olavo Bilac, Pedro Rabelo, Rodrigo Otávio, Silva Ramos, Valentim Magalhães, Visconde de Taunay. Tendo também a adesão de Coelho Neto, Luís Murat e Urbano Duarte. A respeito da criação da Academia, ver mais em Raimundo Magalhães Jr, *op. cit.*, pp 141-146.

atividade e prestígio da área literária, Arthur Azevedo era o principal representante das artes dramáticas, acompanhado por Valentim Magalhães.

Machado de Assis, por sua vez, ocupava um lugar privilegiado entre os escritores que Arthur Azevedo admirava. Admiração que não era exclusividade sua mas de toda uma geração e que era fortalecida pela convivência diária de ambos na Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas, onde Machado de Assis já trabalhava quando Arthur Azevedo foi admitido algum tempo depois de sua chegada ao Rio de Janeiro. Um emprego no funcionalismo público era uma das formas mais seguras de garantir a sobrevivência a esses escritores que foram pioneiros no processo de profissionalização da literatura.

Os dois foram colegas de trabalho por várias décadas, vizinhos, ocupando muitas vezes a mesma sala. Mesmo partilhando o mesmo interesse pelas letras e pelo teatro, diante de Machado de Assis, Arthur Azevedo assumia uma postura de profundo respeito e admiração, tendo sujeitado alguns de seus contos à apreciação do “mestre”, que, no entanto, não se mostrou muito entusiasmado pelas suas qualidades literárias. Após a morte de Machado de Assis, em 1908, Arthur Azevedo foi nomeado para o cargo que ele ocupava de Diretor Geral no órgão público que se tornara nesse ínterim o Ministério da Viação e Obras Públicas: o auge de uma carreira burocrática, depois de 33 anos de serviços prestados. O posto, no entanto, não chegou a ser ocupado, pois a nomeação coincidira com o agravamento de uma enfermidade que o levaria a morte pouco tempo depois, ainda no mesmo ano⁶.

Apesar de ter recebido o advento da República com certa indiferença, partilhando do mesmo ponto de vista expresso por José Veríssimo de descrença nas transformações políticas propostas pelo novo governo⁷, Arthur Azevedo sempre foi

⁶. Cf. Raimundo Magalhães Jr., *op. cit.*

⁷. Arthur Azevedo reagiu à Proclamação da República com um certo ar de indiferença, quase desdém, como nos conta Raimundo Magalhães Jr. (*op.*

um defensor da causa abolicionista que mereceu de sua parte a composição de peças teatrais como O Liberato (1881), escrita por sugestão de Joaquim Nabuco e a ele dedicada, inspirada pelo texto da lei do ventre livre, e O Escravocrata (1882), em parceria com Urbano Duarte, censurada pelo Conservatório Dramático, assim como artigos e poemas impressos em algumas das inúmeras publicações em que colaborava. Francófilo que era, como toda sua geração, cunhou a expressão “Bastilha Negra” para referir-se à escravidão e apontar a hipocrisia das alusões festivas ao 14 de julho em nosso meio. O pouco entusiasmo pela causa republicana não impediu que se tornasse algum tempo depois um florianista convicto. Um crítico das políticas econômicas republicanas, que o levaram pessoalmente a perder todo o dinheiro investido em empresas que faliram após o Encilhamento, Arthur Azevedo nunca deixou de tratar o palco e o jornal como tribunas privilegiadas para a reflexão e a defesa dos principais assuntos políticos e econômicos do período, apostando no poder da literatura e do teatro como intervenção efetiva nos rumos do país.

cit. pp 125-133): “Diante da República, não reagia como um republicano exaltado, nem como um monarquista ressentido. Reagia como uma criatura neutra, como um observador distante. Reagia como um humorista que, entre os dois partidos, preferia o terceiro: o de um ceticismo leve e irônico...”. Assistindo bestializado como a maior parte da população a transformação do regime, Arthur Azevedo teria recebido a notícia pela manhã, ao acordar, dada por um empregado alvoroçado. Desceu as ruas de Santa Tereza e ainda pode ver Deodoro à frente das tropas. Enquanto muitos se exaltavam, ele apenas seguiu sua caminhada até o Ministério e sentou-se à mesa de trabalho. Sua visão irônica dos acontecimentos resultou num conto famoso, em que um velho funcionário de uma repartição, o Lemos, morador de um bairro longínquo, adoece no dia 14 de novembro e só volta para o trabalho oito dias depois, tendo ficado todo esse tempo trancado dentro de casa, ignorando os acontecimentos. O que se segue é uma série de surpresas e situações absurdas em que o velho Lemos se encontra, terminando num episódio em que Lemos pergunta ao contínuo por que tinham tirado o retrato do imperador do escritório. Ao que ele responde: “ - Ora? Que havia de fazer ali o retrato do Pedro Banana?”. E continua Azevedo: “Era demais. Pedro Banana! O velho Lemos sacudiu a cabeça indignado. - Pedro Banana! Não dou três anos para que isso seja uma república...”. A revista de ano A República, de 1890, foi censurada pelas críticas que continha ao novo regime. Sua adesão à República viria mais tarde, quando se tornou um florianista fervoroso.

Essa postura crítica e ativa era a norma nesse grupo de literatos e intelectuais que reconheceram a importância de suas atividades na constituição de um pensamento modernizante e atribuíram a si mesmos muitas vezes o papel de paladinos em defesa de nobres causas. O grupo, que reunia os futuros acadêmicos, seus amigos ou companheiros de trabalho, nas redações de jornais e revistas, ou repartições públicas, se reunia nos cafés e nos clubes literários sempre discutindo ardentemente as novidades e defendendo suas bandeiras. Eram quase sempre amigos, às vezes desafetos, mas tinham todos em comum a consciência e a determinação de cumprirem suas respectivas missões. A de Arthur Azevedo era dedicar-se de corpo e alma ao teatro. Todos reconheciam nele o principal fomentador da arte que já fora de Shakespeare e Molière, de João Caetano e Martins Pena.

Sua principal e mais recorrente causa, defendida com veemência na militância cultural, era a do desenvolvimento do Teatro Nacional. Ao lado de seus pares, literatos e artistas, sempre abraçou integralmente a defesa do teatro, assumindo um papel central, referencial, para toda discussão que envolvesse questões específicas da arte dramática. Papel referendado pela múltipla atividade de dramaturgo, crítico, tradutor e íntimo dos bastidores teatrais, e que teve uma tradução muito concreta na ferrenha batalha de Arthur Azevedo em todas as frentes possíveis - da imprensa transformada em tribuna⁸ ao corpo a corpo com políticos, literatos e artistas em geral- pelo consolidação do Teatro Brasileiro. É dele a seguinte afirmação, lembrada por ocasião da comemoração do seu centenário de nascimento: "*O Teatro é espelho fiel da civilização de um povo; criticá-lo, analisá-*

⁸ . "Todos nós que possuímos uma pena e um cantinho na imprensa para dizer o que pensamos e o que sentimos, devíamos fazer carga cerrada contra o criminoso indiferentismo artístico dos homens que nos governaram e nos governam". Arthur Azevedo, A Notícia, 14 de fevereiro de 1895.

*lo, animá-lo é a obrigação de todo aquele que, como eu, desejaria vê-lo erguido à devida altura”*⁹.

Exemplo dessa militância é a criação, em 1895, da Sociedade Teatro Brasileiro, junto com Moreira Sampaio, Urbano Duarte, Araripe Júnior e Inglês de Sousa, entre outros. Arthur Azevedo explica sua finalidade da seguinte forma: “*O que essa associação pretende é interessar o país inteiro, desde as margens do Amazonas até os pampas do sul, na obra de regeneração do teatro nacional*”¹⁰. Para isso, propunha-se construir um teatro e abrir uma pequena escola para formar artistas e realizar espetáculos. A Sociedade pretendia também reunir elementos característicos do teatro feito no país e promover a criação de um teatro “não fluminense, mas brasileiro”, no qual figurassem “*todos os aspectos sociais*” do país, “um teatro que seja o teatro de todos os Estados”. Arthur Azevedo registra nesse mesmo artigo a adesão “*franca e generosa*” que vinham recebendo de todas as partes. No projeto de criação dessa Sociedade, vemos o que esse grupo de dramaturgos acreditava ser a solução para o “estado de decadência” do teatro nacional.

Dentro de sua copiosa produção jornalística¹¹ é realmente muito expressiva a quantidade de intervenções em favor do Teatro Nacional, principalmente a partir da década de 90. Havia também uma prontidão e permanente

⁹. Citação que abre o Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Arthur Azevedo, Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura e Biblioteca Nacional, 1955.

¹⁰. Arthur Azevedo in “O Teatro”, A Notícia, 11 de abril de 1895.

¹¹. Arthur Azevedo escreveu constantemente -quase diariamente- para inúmeros jornais desde que ingressou em A Reforma (1873) até o final de sua vida, exercendo funções variadas, de crítico, colunista, cronista ou editor. Podemos citar entre essas publicações: Diário do Rio de Janeiro, Gazeta da Tarde, Correio do Povo, O Século, Diário de Notícias, Novidades, O Mequetrefe e O Teatro. Destacando sua coluna semanal “O Teatro”, em A Notícia, escrita de setembro de 1894 a outubro de 1908, como uma das mais importantes, por sua extensão e profundidade e por ter sido um de seus espaços privilegiados de expressão sobre a cena carioca e os rumos do teatro nacional.

disponibilidade de Arthur Azevedo e de seus pares literatos e artistas em discutir as causas do período de decadência em que, supunham, estava mergulhado o Teatro Nacional. Em 1896, por exemplo, estava tão em voga essa discussão, que o dramaturgo Luís de Castro resolveu fazer, através de sua coluna na Gazeta de Notícias, uma enquete com as seguintes perguntas: 1. Quais são as causas da decadência do nosso teatro? 2. Qual é o remédio a dar-lhe?¹². Arthur Azevedo responde as perguntas de Luís de Castro através de sua própria coluna:

*“Em primeiro lugar farei ver que não é muito justa essa expressão -a decadência do nosso teatro- porque teatro nosso, propriamente dito nunca o tivemos. A arte dramática no Brasil tem tido, é verdade, lampejos fortuitos, graças a umas tantas circunstâncias de momento, mas nunca chegou ao apogeu a que poderia chegar”.*¹³

Vemos que Arthur Azevedo questiona a idéia de um período de decadência, mas a partir de uma visão ainda mais crítica com relação à produção teatral nacional. Segundo ele, João Caetano e Martins Pena não deixaram sucessores. França Junior não dispunha do mesmo fôlego. E na época do Ginásio Dramático, a mais rica para o teatro nacional, segundo ele, as peças consideradas de maior sucesso teriam tido, na verdade, um número muito pequeno de representações. Por isso, diz: *“Admitindo, todavia, que haja decadência daquilo que verdadeiramente nunca existiu, as causas dessa decadência são tão complexas que o esmiuçá-las nos levaria muito longe”.*¹⁴

Para ele, essa suposta decadência teria começado com a chegada do teatro ligeiro, através da opereta, em meados do século. Por isso, entre os responsáveis por essa decadência, relaciona, além do café-concerto Alcazar, “que desviou completamente para a opereta e a bambochata a atenção que o público

¹² . Arthur Azevedo in “O Teatro”, A Notícia, 6 de fevereiro de 1896.

¹³ . Idem.

¹⁴ . Idem.

prestava ao teatro dramático”, a imprensa, os atores, os autores, os tradutores, o público, as casas de espetáculos, a alta sociedade, e, acima de tudo, o poder público, que de uma forma ou de outra teriam contribuído para o desenvolvimento dos gêneros de teatro ligeiro, e conseqüente “abastardamento” da arte dramática¹⁵.

Os grandes culpados por “toda essa miséria”, continua Arthur Azevedo, são os poderes públicos “que há tantos anos assistem de braços cruzados ao esfacelamento da arte, sem procurar dar-lhe remédio”. O remédio para ele era a criação de um teatro público. De fato, ao longo de todos esses anos, mas principalmente a partir da década de 90, Arthur Azevedo travaria uma batalha incansável pela criação de um Teatro Municipal- com companhia estável e repertório, subvencionado pelo governo, nos moldes das companhias mantidas pelo governo francês - que, segundo ele, possibilitaria o ressurgimento de uma produção dramática de alto nível:

*“Só me conforta, no estado de abatimento a que o teatro chegou no Rio de Janeiro, ou antes, no Brasil, a doutrina filosófica de que é preciso demolir para construir, ou antes, a esperança de que a necessidade de uma reação enérgica se imponha ao espírito de nossas classes dirigentes. É mais que tempo (já muitas vezes o tenho dito) de cuidar seriamente do teatro Municipal”.*¹⁶

É resultado dessa campanha, na opinião de muitos estudiosos, a construção do Teatro Municipal do Rio, que Arthur Azevedo não chegou a ver pronto, morrendo um ano antes de sua inauguração. O dramaturgo tinha consciência da importância de sua atuação: *“Orgulho-me de dizer que os meus folhetins foram a origem, não só de todo esse movimento de simpatia que se formou em volta da idéia do teatro Municipal, mas do próprio teatro Municipal”.*¹⁷

¹⁵ . Idem.

¹⁶ . Arthur Azevedo in “O Teatro”, A Notícia, 30 de dezembro de 1897.

¹⁷ . Arthur Azevedo in “O Teatro”, A Notícia, 22 de setembro de 1898.

A insistência sobre o tema e o empenho na criação de uma literatura dramática nacional de qualidade estava em consonância com as idéias então em voga da necessidade da afirmação da identidade de uma jovem nação republicana e sobre o papel fundamental das artes nessa tarefa atribuído por aquela geração de artistas e intelectuais. Novamente aqui, seu ponto de vista parece se afinar com as teses defendidas por José Veríssimo. Por isso, a defesa apaixonada dessa bandeira é perfeitamente coerente com o papel ocupado por Arthur Azevedo nesse contexto:

“(...) A literatura dramática é tão necessária ao Brasil como as estradas de ferro, e (...) nós seríamos tidos em melhor conta no dia em que ao estrangeiro de passagem na capital que se diz a primeira da América do sul pudéssemos apresentar, em matéria de teatro, alguma coisa mais decente que o Tintim por Tintim ou a Mimi Bilontra em Travesti”¹⁸.

O outro lado da atuação de Arthur Azevedo diz respeito à sua relação com o universo teatral e é o responsável pela ambiguidade que o caracteriza. Desde o início de sua atividade artística no Rio de Janeiro, o nome de Arthur Azevedo esteve ligado à voga do teatro ligeiro, que teve grande importância no panorama cultural da cidade no final do século e do qual Arthur Azevedo foi um dos principais representantes no último quarto do século 19, dedicando-se principalmente às operetas, através de paródias e originais, num primeiro momento, e às revistas de ano a partir da década de 80.

Pouco tempo depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, Arthur Azevedo já se integrara ao meio teatral como autor de comédias. Seu nome popularizou-se principalmente após a representação da comédia em 1 ato Uma Véspera de Reis, em 1875. O grande cômico Xisto Baía, que deu vida a inúmeros personagens de Arthur Azevedo, contribuiu para o sucesso da peça que garantiu o

¹⁸ . Arthur Azevedo in “O Teatro”, A Notícia, 14 de fevereiro de 1895.

reconhecimento do autor como um promissor dramaturgo¹⁹. Sua integração à paisagem cultural da cidade como jornalista, tradutor de folhetins e dramaturgo foi acompanhada pela sua familiarização com a vida mundana do Rio, onde imperavam as atrações do Alcazar Lyrique, principalmente as operetas francesas que tornavam-se moda e tinham grande apelo popular.

A opereta francesa havia chegado com estrondo no Rio de Janeiro em 1846, quando uma companhia francesa representara uma série de peças com enorme sucesso, a ponto de interessar João Caetano a transferi-la do Teatro S. Januário para o Teatro S. Pedro, onde o grande ator apresentava seu repertório, e de motivá-lo a contratar outra companhia do gênero em Paris, após o seu regresso²⁰. Mas foi no Alcazar Lyrique que a opereta triunfou a partir de 1859, quando tiveram início as atividades dessa que se tornou a primeira casa noturna de espetáculos da cidade no estilo dos cafés-concerto europeus e que inaugurou um estilo de diversão urbana que iria se desenvolver progressivamente nas próximas décadas.

Foi no Alcazar que Arthur Azevedo se familiarizou com o teatro ligeiro, através de vaudevilles, canções e, principalmente, das operetas. A casa funcionou até 1880 e foi sempre motivo de opiniões apaixonadas, tanto a favor de suas inovações de costumes quanto contra, mobilizando também os escritores, como Joaquim Manuel de Macedo. Para ele, o Alcazar, esse teatro de “trocadilhos obscenos, cancans e das exhibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atijou a imoralidade” e também “determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto”²¹. O Alcazar, segundo J. Galante de Sousa, “era a perdição de muito homem respeitável e o atrativo constante da boêmia noturna”²², atraindo a fina

¹⁹. Cf. Roberto Seidl, *op. cit.*, pg 23.

²⁰. J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro: INL/MEC, 1960, pg 222

²¹. Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*, Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., pg 98.

²². Idem, *ibidem*, pg 223.

flor da sociedade carioca da época - conselheiros, condes, barões, senadores, deputados, ricos em geral, assim como toda a fauna boêmia de jornalistas, escritores e artistas. A casa garantia seu sucesso e sua polêmica ao manter em atividade um grupo de belas atrizes, em geral francesas, que usavam de todos os seus dotes, artísticos ou não, para agradar a platéia e fazer fortunas particulares.

Pelo Alcazar passaram mulheres que provocaram suspiros generalizados e fizeram estragos consideráveis na vida de alguns pacatos homens ricos e ilustres. A mais famosa de todas foi a francesa Aimée, que por lá esteve em torno de 1864. Machado de Assis assim a descreveu: *“Um demoninho louro, uma figura leve, esbelta, graciosa, uma cabeça meio feminina, meio angélica, uns olhos vivos, um nariz como o de Safo, uma boca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovídio”*²³.

Ernesto Matoso em suas memórias acrescenta: “levou ela do Brasil, além de riquíssimas jóias, não menos de um milhão e meio de francos, em boa espécie”²⁴. É Galante de Sousa que nos informa que uma ilustração do semanário A Revista Ilustrada mostrava um grupo de famílias comemorando com fogos de artifício a passagem da embarcação que levava Aimée de volta a Paris depois de ter arruinado um bom número delas²⁵. Em suas memórias, Visconde de Taunay arrisca um mexerico ao dizer que sabia “de fonte limpa” que um marido despojara a esposa dos brilhantes para levá-los em homenagem à Aimée e “alcançar-lhe os sorrisos feiticeiros”²⁶.

É ainda Taunay quem nos mostra como a reprovação moral das famílias ao que se passava no Alcazar era proporcional ao desejo de frequentá-lo quando algum álibi o permitisse:

²³. J. Galante de Sousa, op. cit., pg 223.

²⁴. Idem, pg 223.

²⁵. Idem, pg 224.

²⁶. Idem, pg 224.

“Para as senhoras da boa roda aquilo só era foco de imoralidade e das maiores torpezas; mas quando se anunciaram espetáculos extraordinários, destinados a famílias, foi a concorrência enorme e a salazinha da Rua da Vala (depois Uruguaiana) ficou cheia a transbordar do que havia de melhor e de mais embiocado no Rio de Janeiro, deixando bem patente a curiosidade - e mais que isto - ansiedade de conhecer o que havia de tão encantador e delirante naquelas representações. O que não parece dúvida é que o Alcazar exerceu enorme influência nos costumes daquela época e pôs em risco a tranquilidade de muitos lares”²⁷.

Para uma elite absolutamente francófila, numa cidade que esboçava os primeiros sinais de uma modernização em estilo europeu, a opereta e o café-concerto, importados de Paris, eram símbolos de uma identidade almejada. E seu grande sucesso e penetração na sociedade carioca era um significativo sinal de que uma transformação mais profunda do que a que ocorria nos palcos das casas noturnas estava em curso. Afinal, em contradição com o nacionalismo romântico que dominara durante os últimos anos o panorama literário e teatral, surgia, com vigor, a voga de espetáculos com forte apelo estrangeiro e sem nenhuma preocupação crítica ou princípios programáticos. Seu objetivo era a diversão pura e simples, seu lema agradar a platéia.

A importância dessas novidades pode ser medida pela reação e preocupação desses literatos, que não deixa de revelar o fato de que a opinião desses homens era fundamentada numa experiência que partilhavam com os outros frequentadores do café-concerto. De Machado a Taunay, quase todos esses jovens ou respeitáveis intelectuais intuíram o significado da mudança de valores culturais - e morais - representada pelo que presenciaram nos palcos dessa casa de inspiração

²⁷. Visconde de Taunay, Memórias apud J. Galante de Sousa, op. cit., pg. 224.

européia. Em artigo de 1886, publicado em A Vida Moderna²⁸, Arthur Azevedo relembra a importância do Alcazar, que havia fechado as portas alguns anos antes:

“O Alcazar é o deus do século e Offenbach o seu profeta! disse mestre Joaquim Serra²⁹(...). E disse muito bem. O teatrinho da rua da Valla revolucionou os nossos costumes quase patriarcais, e só Deus sabe quanta desgraça causou! Desfez casamentos, separou esposos, perverteu crianças, arruinou pais de família, desuniu irmãos e sujou a folha-corrida de muito cidadão pacífico!

Entretanto, além de determinar grande circulação de dinheiro, o Alcazar teve o seu lado eminentemente prático, lá isso teve: pelo menos iniciou, pode-se dizer, a nossa vida noturna. Antes que nos aparecesse o defunto Arnaud com a sua primeira troupe lyrique e as suas estrelas... filantes, ninguém saía de casa à noite; as peças de teatro, quando agradavam, obtinham um número reduzido de representações e as respectivas empresas davam-se por felizes e satisfeitas. Foi depois do Alcazar que as noites do Rio de Janeiro tomaram o aspecto alegre que ainda conservam e nunca mais perderão. Esta vida, este movimento, este bom humor, tudo isto é obra do Alcazar³⁰“.

²⁸. Arthur Azevedo, A Vida Moderna, n. 3, 24 de julho de 1886, pg 18.

²⁹. Joaquim Serra era jornalista e editor de A Reforma. Foi ele quem deu o primeiro emprego na imprensa para Arthur Azevedo, que o considerou durante muito tempo seu mestre. Foi também um dos pioneiros a escrever revistas de ano no Brasil; exemplo que influenciou Arthur Azevedo a se dedicar ao gênero.

³⁰. Arthur Azevedo, A Vida Moderna, n. 3, 24 de julho de 1886, pg. 18. Na continuação deste artigo, Arthur Azevedo faz as seguintes observações: “E o fluminense, que deixou de ser marinheiro de primeira viagem, já se não apaixona por alcazarinas, já se não dá em espetáculo, já se não embriaga com o odor de femina, já outra coisa o não leva ao teatro senão o desejo de se divertir, ou vendo a peça, ou conversando numa roda de amigos. Se o Alcazar foi um mal, é preciso convir que realmente há males que vem para bem. Todos os desgostos que ele causou provieram naturalmente do exagerado escrúpulo das nossas famílias, que, desde o princípio, abandonaram o teatrinho aos homens e às momentâneas, que naquele tempo não eram momentâneas nem mesmo horizontais, mas simplesmente cocottes. Desde que o Alcazar se tornou um teatro para homens, como se o dirigisse o livreiro Serafim, não era lícito esperar dele nenhuma vantagem social”. É curioso acrescentar aqui um poema escrito em 1894 por Arthur Azevedo e inspirado na atriz Leonor Rivero que conhecera no Alcazar: “Há vinte e um

Como se vê, Arthur Azevedo reconhecia a importância pioneira do Alcazar no processo que levou ao aparecimento de um tipo de diversão essencialmente moderna, nos moldes das grandes cidades européias do século 19. Antes do “defunto” Arnaud -que Deus o tenha!- que transportou o gênero até o Rio de Janeiro, “ninguém” saía de casa à noite na cidade, e os teatros tinham representações esporádicas e de reduzida temporada. Depois dele, com suas alcazarinas, can-cans, escândalos e operetas, o Rio ganhara vida noturna.

Isso não o impediu de uma década mais tarde, em 1896, relacionar o Alcazar -”que desviou completamente para a opereta e a bambochata a atenção que o público prestava ao teatro dramático”- e a opereta no rol de causas da decadência do teatro nacional, ou melhor, apontá-lo como o início de seu próprio aniquilamento:

“O Teatro no Rio de Janeiro começou a ser aniquilado pelo Alcazar. Eu quando aqui cheguei em 1873 já o encontrei completamente estragado. Os empresários e artistas, amedrontados pela concorrência que lhe faziam os franceses da Rua da Vala, já então haviam sentido a necessidade absoluta de nacionalizar a

anos passados/ Fui ao Alcazar, leitor,/ E meus olhos namorados/ Ficaram da Leonor./ Ontem fui às Maças de Ouro,/ Tornei a vê-la; pois bem:/ A Leonor, -que desaforo!-/ Inda os mesmos olhos tem!/ Mas os meus pobres anelos/ Foram em setenta e três.../ Por aqueles olhos belos/ Não me apaixono outra vez...”. Vê-se que Arthur Azevedo em 1873, quando chegou ao Rio, deixou-se embriagar pela atmosfera do Alcazar e seus prazeres, como um marinheiro de primeira viagem. Experiência pessoal que Azevedo de certa forma generaliza e estende a toda uma geração. Segundo seu comentário poderia-se imaginar que o impacto dos apelos mundanos do café-concerto não desestruturava mais a vida organizada das famílias e rapazes da boa sociedade carioca, que sabiam agora desfrutar o teatro e a diversão com segurança para o bolso e a reputação. O que de todo não é nada provável, uma vez que a prostituição em torno das atividades teatrais e a sedução que as estrelas exerciam sobre os “homens de boas famílias” não deixaram de existir durante toda a Belle Époque. O que estas observações no fundo parecem revelar é uma maior incorporação dos cafés-concerto ao cotidiano da vida carioca conforme se aproximam as duas últimas décadas do século.

*opereta, e, nacionalizada a opereta, ela absorveu e confundiu todos os gêneros e todas as aptidões do palco*³¹.

A opereta será a primeira das formas de teatro ligeiro a aportar no Brasil no século 19, mas não será a única, na sua esteira outros gêneros se popularizam na segunda metade do século 19, numa variedade cada vez maior de opções conforme se aproxima o final do século. A mágica, o vaudeville, o café-cantante ou café-concerto, o teatro de variedades, o cabaré, o music-hall, a burlata e a revista serão alguns desses inúmeros gêneros de grande apelo que irão conquistar o público³². A opereta, tanto quanto esses outros gêneros, tendo sido importados das grandes capitais européias, constituíam-se num produto típico das grandes concentrações urbanas do século passado, o resultado de uma mistura de inúmeras tradições de espetáculos populares com um certo gosto pequeno-burguês que se difundia pelas camadas médias das cidades que se tornavam metrópoles modernas³³.

A opereta caracteriza-se por ser uma forma de ópera popular, mas que, diferentemente desta, não teve origem nobre, mas a partir dos espetáculos de feira. Conta uma história através de canções, sempre histórias alegres e de forma muito bem-humorada. Seu objetivo é apenas divertir a platéia. Surgida na França em meados do século passado, teve grande florescimento na época, principalmente entre as duas grandes exposições de Paris, de 1855 a 1867, quando seu representante mais famoso era Jacques Offenbach. Depois, teve grande desenvolvimento na Viena de final do século 19. Offenbach, em pouco tempo, triunfará também no Rio de Janeiro. A receptividade e adaptação da opereta na cidade em meados do século passado era também um sinal do processo de modernização, segundo o modelo europeu, que iria

³¹. Arthur Azevedo, "O Teatro" in *A Notícia*, 6 de fevereiro de 1896.

³². No próximo capítulo falaremos um pouco sobre cada um desses gêneros.

³³. Cf Eric J. Hobsbawm, *História Social do Jazz*, op. cit., pp 175-180. Eric J. Hobsbawm, *A Era do Capital*, op. cit., pp 298-297, 309-310. Arnold Hauser, op. cit. pp 854-857. Eugen Weber, *França Fin-de-Siècle*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp 195-215.

gradualmente se impor na sociedade carioca nas décadas seguintes, principalmente - mas não apenas- através do esforço de suas elites e em atenção a seus interesses.

O sucesso alcançado pela opereta do Alcazar no Rio de Janeiro apontava para empresários, autores e atores o rumo que deveriam tomar caso buscassem a simpatia imediata do público carioca. O exercício de adaptar e parodiar as operetas francesas foi visto então como uma tentativa de nacionalizar o gênero³⁴. Arthur Azevedo, com 20 anos de idade, trabalhava como tradutor de romances-folhetins para o jornal A Reforma e resolvera exercitar seus conhecimentos de língua francesa na adaptação parodística da opereta La Fille de Mme. Angot, de Siraudin, Clairville e Koning, que meses depois estreava com retumbante sucesso nos palcos da cidade com o título A Filha de Maria Angú (1876), produzida pelo empresário Jacinto Heller. Na esteira desse sucesso vieram novas encomendas de Heller, A Casadinha de Fresco (1876), Abel, Helena (1876) e uma série de outras paródias e adaptações de operetas francesas. Com grande repercussão junto ao público, as operetas e suas paródias se tornaram também as preferidas dos empresários, e o nome de Arthur Azevedo associado a alguns de seus maiores sucessos³⁵. O próprio Arthur Azevedo alguns anos depois resolveu aventurar-se na criação de operetas originais, com temas nacionais, como A Princesa dos Cajueiros e Os Noivos, ambas de 1880.

A consagração de Arthur Azevedo com a opereta, e sua dedicação ao gênero por vários anos no início de sua carreira, faz destacar sua opinião

³⁴. Cf. J. Galante de Sousa, op. cit., pg 224.

³⁵. Para que imaginemos o luxo que o sucesso dessas operetas permitiu na encenação, ouçamos o que Arthur Azevedo diz sobre elas anos mais tarde: "As cem operetas francesas que o Heller pôs em cena deviam ter sido representadas em Paris com mais gosto, com mais fantasia, com mais harmonia de aspectos; não com mais luxo. Na Fênix desperdiçava-se dinheiro, vestiam-se comparsas de cetim e ouro, não se olhava a despesas para que qualquer estrela deslumbrasse a platéia e os camarotes com as mais suntuosas *toilletes*. O guarda-roupa e os cenários da extinta empresa Heller representam centenas e centenas de contos de réis!". Arthur Azevedo, "O Teatro" in A Notícia, 7 de maio de 1996.

desfavorável em relação a ela, no artigo de 1896 de A Notícia, em que a relaciona como uma das causas da decadência do teatro nacional através do pioneiro Alcazar. Essa ambiguidade de Arthur Azevedo em relação à opereta é a mesma que aparecerá posteriormente em relação às outras formas de teatro ligeiro a que irá se dedicar, especialmente a revista de ano. E com o passar dos anos, essa ambiguidade acentuar-se-ia.

Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, seu parceiro mais constante, praticamente dominaram esse outro gênero de teatro ligeiro que empolgou público e empresários no final do século passado no Rio de Janeiro: a revista de ano. O gênero revista tornou-se coqueluche da cidade por volta de 1880, e teria um grande desenvolvimento nas décadas seguintes, através de sua fórmula de origem chamada revista de ano. A primeira apresentação do gênero no Brasil se deu em 1859, com o título de As Surpresas do Sr. José Piedade. Mas foi apenas no final do século, através da pena de Arthur Azevedo, que a revista de ano conquistou as tardes e noites cariocas dos três últimos decênios do século 19. Esta, depois, iria desdobrar-se no que passou a ser conhecido apenas por teatro de revista e ocuparia os palcos da cidade até a década de 50.

Originário do termo francês “revue”, a revista é um gênero de espetáculo ligeiro que mistura música, teatro e dança, apresentados através de uma série de quadros, em geral ligados por um fio condutor, representado pelas figuras do “compère” e da “commère” (o compadre e a comadre - personagens herdados da *Commedia dell’Arte*), e que “passam em revista” uma série de fatos inspirados na atualidade, através de uma forma cômica -muitas vezes caricata, com o objetivo de divertir a platéia³⁶.

³⁶. Para definições da revista, ver verbetes em *Oxford Companion to the Theatre*, Oxford: Oxford University Press, 1983; *Enciclopedia Dello Spettacolo*, Roma: Le Maschere, 1954/61, entre outros. Para o estudo das características e convenções da revista, ver Neyde Veneziano, op. cit.

A história da revista portuguesa está intimamente ligada à da revista brasileira. Influenciada em tudo por Paris, Lisboa logo descobriu o gênero no século 19. A primeira revista portuguesa é do ano de 1856, Fossilismo e Progresso, de Manuel Rossado, que estreou no Teatro Ginásio de Lisboa. Através de Portugal, as revistas chegariam rapidamente ao Brasil.

Em 1859 estreou no Rio de Janeiro a primeira revista brasileira, As Surpresas do Sr. José Piedade, de autoria de Figueiredo Novais. Era uma “revista de ano”, que por seu tom crítico e satírico foi proibida pela polícia depois de três dias em cartaz. Depois deste episódio, por vários anos, nenhum empresário brasileiro arriscou montar outra revista, apesar do sucesso que elas tinham em Portugal. A segunda revista brasileira é de 1875, A Revista do Ano de 1874, de autoria de Joaquim Serra.

Foi em 1878 que estreou a revista O Rio de Janeiro de 1877, que tinha como um dos autores o jovem Arthur Azevedo. A primeira incursão do dramaturgo no gênero teve, no entanto, pequena repercussão. Depois de uma viagem à Europa em 1882, em que conheceu as revistas de Lisboa, Madri e Paris, Arthur Azevedo escreveu, em parceria com Moreira Sampaio, O Mandarim, uma revista nos moldes das que conhecera, e com a qual obteve grande sucesso. Até seu falecimento em 1908, Arthur Azevedo escreveria 19 revistas do ano (duas das quais estão perdidas), sempre com grande sucesso de público. Este é o período de consolidação da revista no Brasil, através de sua forma original, a revista de ano. Após a morte de Arthur Azevedo, e, particularmente, após a Primeira Guerra, a revista brasileira sofreria influência das transformações do gênero nos Estados Unidos e na Europa, e se desenvolveria como “revista de grande espetáculo”, inaugurando uma nova fase da revista no Brasil, que se estenderia com sucesso até a década de 50³⁷.

³⁷. Para uma história da revista de ano no Brasil, cf. Roberto Ruiz, op. cit.; Neyde Veneziano, op. cit.; Luiz Francisco Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984.

O teatro de revista, em sua fórmula original de revista do ano, tornou-se um gênero frequente nos palcos de algumas cidades da Europa e da América na segunda metade do século 19. Na Belle Époque, a revista tornou-se uma das mais populares formas de diversão urbana nas principais cidades do Ocidente³⁸.

A atuação no campo do teatro ligeiro, com a opereta e a revista do ano - assim como com a burleta e outras variantes do teatro musicado a que se dedicou -, no projeto de consolidação do Teatro Nacional, colocava Arthur Azevedo no centro de uma discussão, cujo foco principal muitas vezes era sua própria produção.

A Decadência do Teatro Nacional

O desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro a partir do início do século 19, que foi acompanhado pelo aparecimento do teatro ligeiro, foi assim analisado por Sábato Magaldi:

“(...) a preferência progressiva pelo gênero ligeiro quase matou o drama e a comédia em fins do século passado. A opereta, o cancan, a ópera-bufa - tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense- nacionalizou-se de imediato num Rio ávido de alegria e de boêmia, que abandonava os costumes provincianos. Somente a abnegação da gente de teatro impediu que o gênero desaparecesse por completo da paisagem carioca, à falta de estímulo do público³⁹”.

³⁸. Arthur Azevedo escreveu suas revistas entre 1877 e 1907. De fato, seu sucesso só se deu a partir de 1882, com O Mandarim, e já no fim da década de 90 eram frequentes as reclamações de Arthur Azevedo em relação às atenções do público carioca. Portanto, é mais precisamente nas décadas de 80 e 90 que há o “boom” das revistas de ano no Rio de Janeiro.

³⁹. Sábato Magaldi, Panorama do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: Mec/Funarte/SNT, s.d., pg 141.

Apesar de reconhecer o valor do teatro ligeiro e de considerar Arthur Azevedo a principal personalidade da história de nosso teatro, Sábato Magaldi não deixa de reforçar no parágrafo acima transcrito uma idéia recorrente entre grande parte dos estudiosos da história do teatro brasileiro: a de que a grande voga de teatro ligeiro que envolveu o Rio de Janeiro no final do século passado teria contribuído para um recuo no desenvolvimento do teatro nacional.

Os mais tradicionais historiadores do teatro brasileiro⁴⁰ apresentam o período como uma fase de decadência do teatro nacional. Apontam um grande vazio no período que vai do final do teatro realista do século 19 até o início deste século, excetuando-se apenas a figura de Arthur Azevedo, ainda mais por sua extensa dedicação ao teatro nacional do que propriamente por seus trabalhos, especialmente os de teatro ligeiro.

Evidentemente, esse tipo de análise valoriza principalmente o texto teatral, a dramaturgia, em detrimento de uma visão ampla do teatro como fenômeno cultural, que envolve seus agentes produtores (atores, técnicos, diretores, cenógrafos, donos de teatro e produtores), público e crítica. Porque, de um ponto de vista mais amplo, assistimos um momento extremamente rico, em que os teatros da cidade vivem um período de grande agitação e se transformam em palco de novas formas culturais. A permanência e desenvolvimento de uma tradição cômica, o envolvimento com a produção musical popular e a constituição de um incipiente mercado cultural de massas são apenas alguns dos fatores que podemos associar à voga do teatro ligeiro no período, contrariando a idéia de um “vazio” cultural.

A crítica ao valor do teatro ligeiro desenvolvido no período tinha como modelo a tradição dramática da tragédia e da alta comédia. Mas os gêneros que se popularizaram na segunda metade do século 19 no Rio de Janeiro tinham outra

⁴⁰ . Ver por exemplo Múcio da Paixão, *op. cit.*; J. Galante de Sousa, *op. cit.*; entre outros.

filiação, remetendo à tradição do teatro popular, “de feira”, no qual o espetáculo, a diversão, é a prioridade, e a dramaturgia é apenas mais um de seus recursos. Essa crítica também tem raízes no próprio debate que se estabeleceu no período entre os artistas e intelectuais sobre uma possível decadência do teatro nacional.

J. Galante de Sousa, em seu O Teatro no Brasil⁴¹, aponta o ano de 1889 como um ano crítico para o teatro brasileiro, chegando a afirmar que “data daí a tão propalada decadência do teatro nacional”. Em sua análise utiliza como um marco o retumbante fracasso da revista de ano Abolindenrepcothindegó, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, de 1889, “um dos maiores e mais ruidosos insucessos teatrais” da época⁴².

Para ele, no entanto, esse diagnóstico pessimista vinha de mais longe, e estaria ligado a depressões transitórias que não eram exclusividade do teatro brasileiro. Um Álvares de Azevedo irado, por exemplo, clamava, pouco antes de sua morte em 1852, em sua Carta sobre a Atualidade do Teatro entre Nós, contra a decadência do teatro nacional, expressa pelo sucesso da farsa, “aquela torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores”, em detrimento da comédia e do drama⁴³.

Galante cita ainda um episódio de 1871, quando Salvador Mendonça, através de uma carta aberta, pede a Francisco Otaviano e outros homens públicos que animem a platéia através da imprensa a comparecer às apresentações do grande trágico italiano Ernesto Rossi, que levava clássicos de Shakespeare para teatros cariocas quase vazios, dando assim “má cópia do nosso gosto literário”⁴⁴.

⁴¹. op. cit, vol. I, pp 229-230.

⁴². Essa revista trazia no próprio nome referências aos principais acontecimentos do ano anterior que abordava: Abolição, indenizações, República, gabinete Cotegipe, chineses no Rio e chegada do meteoro Bendengó ao Rio. Cf Roberto Ruiz, op. cit., pg 29.

⁴³. Idem, pg 230.

⁴⁴. Idem, pg 230.

Em 1873, Machado de Assis em seu estudo Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade fazia as seguintes conclusões no capítulo reservado ao Teatro:

“Esta parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (...) Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. (...) A Província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia - mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original. E com estas poucas linhas fica liquidado este ponto⁴⁵”.

E é do grande cômico Xisto Bahia a descrição do ambiente teatral do final dos anos 80, em carta a seu amigo Tomás Espiúca, a quem aconselha não voltar aos palcos: *“o teatro, isto é, a arte é uma feira de novidades em que a imprensa faz de arlequim à porta da barraca, anunciando e pufiando as sumidades, conforme a gorjeta dos contratadores”*. Para sobreviver, acrescenta em tom de lamento, *“foi-me necessário agitar os guizos de palhaço, afivelar o cinto de lantejoulas e dar o grande salto mortal da opereta”⁴⁶*.

O tema da decadência do Teatro Nacional e a militância em favor de sua consolidação através de uma dramaturgia de valor, a qual Arthur Azevedo se

⁴⁵. Apud Sabato Magaldi, op. cit., pg 141.

⁴⁶. J. Galante de Sousa, op. cit., pg 231.

dedicava intensamente, era um dos principais assuntos e uma das principais bandeiras dos intelectuais, críticos ou literatos que se interessassem pelo teatro enquanto forma de manifestação artística e de expressão de uma identidade cultural, nesse período. A tão propalada decadência do teatro nacional, na verdade, não era um assunto novo; já há algum tempo aparecia como séria ameaça diagnosticada por conceituados analistas. O tema vinha sendo tratado periodicamente desde meados do século, e reiteradamente relacionado com o advento da opereta e dos gêneros de teatro ligeiro no Rio de Janeiro. O próprio Arthur Azevedo confirmará tais análises. No entanto, ele mesmo esteve sob a mira de diferentes críticos, que lhe apontavam o fato de ter sido responsável pela permanência do sucesso da opereta e pela consagração das revistas de ano.

O principal defensor do Teatro Nacional, o porta-voz da necessidade de sua regeneração, era acusado por ser também responsável pelo processo que instaurou sua decadência. Ao exercer seu papel como advogado de acusação num processo em que a vítima era o Teatro Nacional, muitos críticos insistiam em colocá-lo também no banco dos réus. Esse conflito é fundamental para a compreensão da visão que Arthur Azevedo tinha do teatro -e de suas contradições-, que entrava em conflito com outras visões então em voga entre os literatos e intelectuais, assim como para a compreensão de sua ambiguidade enquanto membro de uma elite cultural que se dedicava a formas populares de manifestação artísticas, e das razões de seu sucesso enquanto dramaturgo.

É importante lembrarmos novamente aqui que a geração de literatos e intelectuais a que pertence Arthur Azevedo, particularmente ao longo das décadas de 80 e 90, e especialmente no calor da criação da Primeira República, discutia ardentemente a questão da cultura nacional e tinha um projeto de valorização da identidade nacional em que as manifestações artísticas tinham papel fundamental. O fato de que as análises do período apontavam todas para o problema da decadência

do Teatro Nacional, resultando num interminável debate para identificar e relacionar as causas do fenômeno, do qual Arthur Azevedo seria o catalisador, precisa ser analisado sob este ponto de vista.

Essa crise é reiterada tão enfaticamente por esses autores, sejam eles predecessores, contemporâneos de Arthur Azevedo ou historiadores de teatro, que seria muito mais fácil reconhecê-la e aceitá-la. No entanto, faz-se necessário realizar uma leitura a contrapelo e duvidar dessas evidências, pelo menos de sua especial gravidade. O fato é que essa crise profunda do teatro nacional estava sendo apontada num momento em que a palavra de ordem em prol do teatro nacional era mais presente do que em qualquer outro momento.

Vejamos o que podem nos revelar algumas estatísticas elaboradas pelo próprio Arthur Azevedo no final da década de 90, em seu balanço do ano teatral apresentado na coluna "O Teatro", de A Notícia, no intuito de demonstrar a decadência do Teatro Nacional. No ano de 1895, alguns dados possibilitam enumerar 226 peças distintas, entre todos os gêneros, das quais 35 eram nacionais, e um total de 1.817 espetáculos. Em 1896, realizaram-se 1.676 espetáculos teatrais na cidade do Rio de Janeiro. Sendo 141 a menos do que em 1895, destaca Arthur Azevedo. Sendo 5 apresentações de dramas nacionais, 406 dramas estrangeiros; 63 apresentações de comédia nacional e 176 comédias estrangeiras; 373 apresentações de operetas e revistas nacionais e 490 zarzuelas, operetas e revistas estrangeiras. As mágicas, sem nacionalidade especificada, chegam a 108 apresentações⁴⁷.

A estatística de 1897 começa com a seguinte afirmação de Arthur Azevedo: *"O que se vai ler é o atestado mais eloquente do descalabro a que chegaram os nossos teatros, e o protesto mais veemente contra a indiferença do público e das autoridades"*. Os dados: realizaram-se na cidade do Rio 1.236

⁴⁷. Arthur Azevedo, "O Teatro", in A Notícia, 7 de janeiro de 1997. Para integralizar o total de espetáculos faltam os dados referentes às óperas, que não apresentamos.

espetáculos teatrais, 440 menos que em 96. Uma queda progressiva e expressiva. Mas vejamos: dessas, 28 são dramas nacionais e 221 dramas estrangeiros; 22 comédias nacionais e 193 comédias estrangeiras; 230 operetas e revistas nacionais e 354 zarzuelas, operetas e revistas estrangeiras. As mágicas, sem especificação de nacionalidade chegam a 228 apresentações⁴⁸.

Como ilustração para refletirmos sobre o tema da decadência do Teatro Nacional, os dados apresentados acima, que não possibilitam nenhuma conclusão estatística por não constituírem amostragem significativa, nos levam a algumas observações. No final da década de 90, o teatro na cidade do Rio estava apresentando uma queda expressiva no número de espetáculos. Mas, para um ano considerado *catastrófico*, a realização de 1.236 espetáculos, com uma média entre 3 e 4 espetáculos por dia, todos os dias da semana, não é um número expressivo? Isto nos faz avaliar a importância e a penetração social do teatro no final do século 19. Lembrando ainda que as casas de espetáculos tinham dimensão muito superior a que estamos acostumados hoje: o Teatro Lyrico, por exemplo, o mais importante deles e destinado principalmente às óperas, tinha capacidade para 3.000 pessoas.

Outra observação pertinente é que a crise que se abatia sobre os dramas nacionais era sem dúvida muito maior do que a que se abatia sobre as operetas, revistas e mágicas. É preciso esclarecer alguns pontos. Primeiro: quando se fala em crise do teatro nacional e se apresenta números totais de peças estrangeiras e nacionais em baixa, então estamos falando do teatro que se faz no Brasil. Segundo, se a discussão diz respeito ao teatro de autoria brasileira - e é este o caso -, os números nos revelam que é preciso fazer uma séria distinção entre o teatro nobre, o drama e a comédia, e o teatro ligeiro, que proporcionalmente, vai muito bem, obrigado. Se os dramas e as comédias estrangeiras dominam de forma incontestável o panorama cultural da cidade, o mesmo não se dá com a mesma intensidade entre

⁴⁸. Arthur Azevedo, "O Teatro", in A Notícia, 6 de janeiro de 1998.

os gêneros ligeiros: a produção local é significativa e tem resposta positiva do público.

Ora, é justamente essa a discussão que se travava então sobre a decadência do teatro nacional. Quando Arthur Azevedo e seus companheiros estão lamentando a situação de nosso palcos, o fazem com um olho no fracasso do teatro “sério” nacional e outro no sucesso relativo dos gêneros ligeiros. Portanto, a decantada decadência é tanto mais lamentada quanto mais a visão de seus arautos desconsidera o teatro ligeiro como algo de valor. Também revela uma avaliação em que importa mais a origem do produto, sua nacionalidade, do que sua repercussão junto ao público carioca. Fala-se em grande decadência do Teatro Nacional quando muitas salas estão cheias, sejam as de teatro ligeiro, sejam as de teatro estrangeiro. Quanto mais pautada pelos valores de uma elite cultural que reclama uma arte e cultura nacionais de qualidade, particularmente um drama e uma alta comédia nativos, mais enfática é a afirmação de que o teatro no Brasil sofria sua pior crise.

Talvez por isso, desde os românticos que lançaram o projeto de um teatro nacional, nunca pareceu que o teatro brasileiro estivesse em mais franca decadência do que na década de 90. Visão que permaneceu também ao longo deste século, como vimos. Nos primeiros passos do Brasil republicano a palavra de ordem nos meios culturais era a valorização da cultura nacional, num momento em que o teatro estava cada vez mais voltado para um público ávido por gêneros mais populares e pouco interessado na nacionalidade do autor.

A principal figura desse debate em prol do teatro nacional é o próprio Arthur Azevedo, o onipresente defensor da arte teatral carioca do final do século. É ele o catalisador de um debate que se estende ao longo de vários anos através das páginas dos jornais e revistas literárias, assim como nas rodas literárias e em qualquer outro espaço que pudesse servir como tribuna pública. Essa será sua causa número um por mais de vinte anos, tendo sua expressão mais acabada na luta e

vitória pela construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e sua última e definitiva manifestação no admirável esforço que fez para realizar o projeto do Teatro da Exposição Nacional de 1908⁴⁹, contrariando as ordens médicas, no ano de sua morte.

Ainda a Decadência: em resposta a José Veríssimo

José Veríssimo, em seu livro Estudos Brasileiros lançado em 1894, dedica um capítulo ao teatro nacional, no qual reforça a imagem de um teatro decadente em função da exploração de gêneros pouco nobres:

“O que por aí vai em matéria de teatro é uma coisa anônima e amorfa, sem pátria nem nacionalidade, que escapa a qualquer tentativa de classificação. A língua, o espírito, a inspiração, o estilo, a índole dessas peças e também de suas representações é uma mistura tal, que a gente não chega, por mais esforços que faça, a lobrigar e descobrir alguma coisa nítida nesse embaralhamento. Esse estado do nosso teatro, reduzido desde muito ao expediente das traduções, nem sempre bem feitas, do que de pior há no teatro estrangeiro, ou das imitações e adaptações, nem sempre felizes, de peças e gêneros exóticos e estranhos ao nosso viver e aos nossos costumes, prova mais do que a decadência de nossa literatura. Prova também que, longe de ganharmos, com o evoluir da nossa

⁴⁹. Nesse projeto, Arthur Azevedo reuniu uma série de textos dramáticos nacionais do século 19, num esboço do que deveria ser o repertório a ocupar os palcos do futuro Teatro Municipal.

*vida histórica, originalidade e caráter, estamos perdendo essas qualidades que distinguem entre si indivíduos e povos*⁵⁰“.

As acusações de José Veríssimo tocam o cerne da questão. Para ele, as traduções nem sempre bem feitas do que há de pior no teatro estrangeiro, e as imitações e adaptações de peças e gêneros exóticos e estranhos a “nossa cultura”, provariam não só a decadência da literatura nacional mas também a perda de caráter e originalidade de uma nação em constituição. Afinal, o tema da constituição da nacionalidade era a pauta principal dessa geração. E a fé de que a literatura era um veículo de afirmação e construção dessa identidade nacional, uma das principais bandeiras dos literatos do final do século. Entre as peças e gêneros exóticos apontados por ele podem ser incluídas a opereta e a revista de ano. Sem pátria, nem nacionalidade, amorfos, misturando estilos e línguas, esses gêneros desafiam qualquer classificação, aparecendo ao mesmo tempo em várias partes do mundo, e desagradam os que buscam a “autêntica” arte nacional.

No artigo de A Notícia, em que comenta o recém-lançado livro de José Veríssimo, Arthur Azevedo não fala em decadência, mas sim em “ruína”:

“Essas palavras, escritas com tanta elevação de linguagem, são, não há negar, a genuína expressão da verdade; mas eu quisera que José Veríssimo completasse a sua análise, apontando as verdadeiras causas dessa ruína”.

É possível, no entanto, imaginar o quanto Arthur Azevedo se sentiu (in)diretamente atingido pelas afirmações de Veríssimo. O crítico chega a dizer que após a morte de nossos poucos autores dramáticos, o teatro havia ficado entregue exclusivamente à exploração do teatro estrangeiro, e que tampouco algum texto isolado escrito por um raro escritor tinha sobrevivido no repertório de qualquer companhia.

⁵⁰. Apud Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 6 de dezembro de 1894. Seguem várias outras citações deste artigo.

A postura de Arthur Azevedo ao comentar o texto de Veríssimo, limitando-se a discordar das causas apontadas pela decadência do teatro, não deixa de conter uma certa humildade, na medida em que, apesar de ser um dos mais atuantes autores dramáticos do período, seu nome não é mencionado - ao contrário, parece estar incluído na lista daqueles que não merecem referência-, assim como é o principal representante desse tipo de teatro que Veríssimo ataca com tanta veemência.

No entanto, ao discordar de Veríssimo quanto às verdadeiras causas da decadência do teatro nacional, Arthur Azevedo não deixa de defender-se, retirando do teatro ligeiro a culpa atribuída pelo crítico:

“Se o fluminense prefere assistir à representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir ouvir um drama ou uma comédia, é porque naqueles gêneros inferiores o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama ou na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor idéia dos personagens nem dos sentimentos que interpretam. O que afugenta o espectador não é a peça, mas o modo por que a peça é representada e posta em cena⁵¹”.

Neste comentário Arthur Azevedo utiliza uma argumentação que será recorrente em sua defesa do teatro ligeiro: a de que a qualidade do produto artístico é responsável pelo sucesso de uma peça. Em nosso caso, segundo ele, os atores são também responsáveis pelo fracasso do drama e da comédia, por não oferecerem atuações convincentes, enquanto são capazes de boas performances de mágicas, operetas ou revistas de ano. Essa observação de Azevedo parece ser consequência de uma certa visão do “caráter” do ator brasileiro, que encontraria maior identidade com os personagens dos gêneros ligeiros, ou “inferiores”, segundo ele. Maior identidade, melhor interpretação, maior empatia com o público. Se o ator brasileiro

⁵¹. Idem, *ibidem*.

tem uma maior afinidade com esse tipo de papel, imagina-se também que o público brasileiro possa apresentar traços e identidades semelhantes. O que, indiretamente, discordaria da crítica de José Veríssimo com respeito ao exotismo desses gêneros em relação a nossos costumes.

Em sua “resposta” ao crítico, Arthur Azevedo sai em defesa tanto dos autores, quanto do público, que Veríssimo diz ser também responsável pelo estado das coisas na medida em “tornou sistemático o seu pouco apreço pelo teatro dramático em língua portuguesa”. Para Azevedo:

“(...) dizer que o nosso público não gosta de teatro dramático é fazer-lhe uma clamorosa injustiça. O que ele exige é que não lhe dêem gato por lebre, e com isso não faz senão exercer um direito muito legítimo. O fluminense vai ao teatro sempre que o convidam para ouvir uma comédia ou um drama bem feito e bem representado. (...) Apareçam em nossos palcos as comédias mais finas, mais literárias, menos espetaculosas, de sorte que não fique absolutamente desfigurada a intenção do autor, e irá muita gente aplaudi-las e consagrá-las”.

Para reforçar seus argumentos, cita o sucesso de montagens cuidadosas do empresário Furtado Coelho no Teatro Lucinda, que soube escolher atores e textos, e ensaiá-los e encená-los com qualidade. Assim como também o sucesso das montagens recentes de O Gran Galeoto (um drama literário) e As Doutoradas, de França Junior, levadas no Teatro Recreio. Completando: “Mal representadas, essas duas peças não teriam feito carreira. E como o público tem costas largas, diriam logo: - Decididamente as nossas platéias não querem literatura!”.

Com isso Arthur Azevedo revela seu ponto de vista, que voltará a afirmar mais categoricamente em outras ocasiões, de que o teatro ligeiro também pode ser bom teatro, também pode conter arte, é necessário apenas que seja bem feito. Ao mesmo tempo, defende o gosto e discernimento do público, ao afirmar que este sabe reconhecer o que é bom. Dê-lhe bom teatro e o público aparecerá. Para ele,

o problema não é do gênero, ou do texto, mas da qualidade da encenação, da interpretação, que no caso de nossos textos dramáticos mais elaborados não estão à altura das necessidades.

José Veríssimo observava que as classes superiores de nossa sociedade só iam ao teatro lírico, como uma demonstração de que nos teatros dramáticos não se representavam espetáculos de qualidade. Ao que Arthur Azevedo contrapõe a seguinte argumentação: os teatros perderam esse público por culpa dos empresários que os transformaram em verdadeiros focos de libertinagem. E cita o caso de um empresário conhecido que havia franqueado a entrada de prostitutas, a exemplo de seu colega de Naná⁵², uma vez que atrás delas muita gente vinha ao teatro.

Para contrapor a visão de José Veríssimo, Arthur Azevedo aponta aquelas que, a seu ver, seriam as causas do “estado lastimoso em que se acha a arte dramática no Rio de Janeiro”: o modelo de construção adotado no Rio de Janeiro de teatros abertos, onde as vozes dos jardins e dos botequins atrapalham a audição do espetáculo; a imprensa que menospreza o teatro; mas, mais uma vez, principalmente a falta de atenção dos poderes públicos a que o teatro está submetido:

“A causa fundamental, a grande causa, está no criminoso desprezo com que o teatro brasileiro foi e é tratado pelos poderes públicos. (...) É absurdo que nesta grande capital, onde há uma Escola de Belas-Artes e um Instituto de Música, não se faça alguma coisa pelo teatro. Do governo, e só do governo, pode vir o remédio a este penoso estado de cousas. Isto é o que há muitos anos tenho me fartado de repetir, e hei de repeti-lo até a saciedade.”

A argumentação de Arthur Azevedo, no entanto, foi em vão. Em sua obra História da Literatura Brasileira, escrita em 1912, José Veríssimo voltará ao tema da literatura dramática com uma análise ainda mais severa sobre a produção de nossos escritores, dessa vez sem deixar de mencionar seu companheiro de

⁵². Cf. Émile Zola, Naná, São Paulo: Ediouro, s.d.

Academia, falecido há quatro anos. Ao destacar o período compreendido entre os anos 50 e 70 como pródigo em termos de produção teatral local com repercussão junto ao público, José Veríssimo a contrasta com o período posterior. Para ele, havia então interesse e curiosidade pelo teatro em vernáculo, brasileiro ou português, ou estrangeiro nacionalizado por traduções, “interesse e curiosidade que depois desapareceram de todo com a concorrência do teatro estrangeiro, trazido por companhias adventícias.”⁵³. E prossegue:

“O espetáculo bem mais divertido e interessante por elas apresentado foi um tremendo confronto para o nosso teatro, que também não tinha mais para ampará-lo aquele antigo ingênuo sentimento nativista, que tanto aproveitara aos iniciadores do nosso teatro e da nossa literatura em geral. Ao contrário com o desenvolvimento das nossas comunicações com a Europa pela mais frequente e mais rápida navegação a vapor, começara a prevalecer na nossa ‘sociedade’ o gosto pelo exótico. (...) Produto do romantismo, o teatro brasileiro finou-se com ele.”

Segundo Veríssimo, o teatro brasileiro acabou no momento em que teve que concorrer com o teatro estrangeiro em seu próprio território. Nem mesmo o sentimento nativista, que impulsionara a geração romântica, contribuía para o confronto com o espetáculo mais divertido e interessante que chegava de além-mar. Sua análise aponta tanto para o fato de que a visão nacionalista romântica vivia uma certa crise, relativizada por uma visão menos xenófoba da produção cultural (o gosto pelo exótico que começava a prevalecer), quanto para o evidente apelo popular que os novos gêneros importados apresentavam.

⁵³. José Veríssimo, História da Literatura Brasileira, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, pg 259.

Em sua avaliação da produção teatral brasileira mais recente, Veríssimo reafirma sua decadência e aponta a ausência de qualquer contribuição notável de uma geração que não resistiu à força do mercado:

“Com excelentes intenções e incontestável engenho para o teatro, Arthur Azevedo não conseguiu senão tornar mais patente o esgotamento do nosso, pela desconexão entre a sua boa vontade e a sua prática de autor dramático. Vencidos pelas condições em que o encontraram, e que não tiveram energia suficiente para contrastar, Arthur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem (Valentim Magalhães, Urbano Duarte, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Orlando Teixeira e outros) sem maior dificuldade trocaram as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios o teatro que achava fregueses: revistas de ano, arreglos, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras. Intervindo o amor do ganho, a que os românticos tinham românticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas, e, por uma ironia das coisas, justamente no momento em que Arthur Azevedo e os seus citados escreviam. Uma ou outra peça de valor literário ou teatral que estes autores fizeram não bastou para levantá-lo. O público se desinteressava, e continua a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse àquele teatro de fancaria, de arreglos, revistas de ano e paródias, esses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir esse público consoante o seu grosseiro paladar”⁵⁴.

A severidade do juízo de José Veríssimo e a gravidade de suas afirmações, assim como a coerência com sua argumentação expressa ainda na década de 90, fazem-nos supor que a omissão do nome de Arthur Azevedo em sua análise de Estudos Brasileiros fora intencional, na tentativa talvez de poupar ao

⁵⁴. Idem, *ibidem*, pp 259-260.

amigo, em gesto de respeito, o amargo de suas palavras. Arthur Azevedo não pode se defender dessa crítica ácida e direta, como o fizera anteriormente diante de uma análise mais genérica em que se sentira incluído.

Se o grande crítico e colega de academia José Veríssimo o poupava em vida de uma crítica pessoal, o mesmo não se deu com Coelho Neto, de quem sofreu reiterados ataques e com quem estabeleceu um debate acalorado, nos bastidores da Academia, nas rodas literárias e artísticas e nas páginas dos jornais.

O Acadêmico e o Acadêmico-revisteiro

No ano da criação da Academia Brasileira de Letras, 1897, Arthur Azevedo trava uma polêmica com Coelho Neto, através das páginas de sua coluna semanal em A Notícia. Um artigo publicado pelo escritor no Correio de Minas, de Juiz de Fora, com acirradas críticas ao meio teatral carioca, motivara a defesa apaixonada de Arthur Azevedo e teria desdobramentos ao longo dos meses seguintes, resultando no debate mais importante que se travou publicamente em torno do teatro ligeiro no período.

O artigo escrito por Coelho Neto provocou uma reação estrondosa da classe artística, que após a sua publicação reuniu-se para protestar contra o romancista, provocando reações iradas de alguns participantes mais exaltados que chegaram a imprecizações verbais e a falar em desforço pessoal. Em seu artigo, Coelho Neto atingia diretamente os atores dramáticos ao afirmar que: *“Em uma cidade onde a Pepa é uma estrela de primeira grandeza e o Brandão um astro*

fulgido, a Arte é uma bastardia”⁵⁵. E disse isso apesar de ter naquele momento uma peça em ensaios no Teatro Recreio, cujos empresários eram justamente o ator Brandão e a atriz Pepa Ruiz⁵⁶. A revolta dos artistas, seguiu-se um boato de que na reunião de protesto da classe chegara a rodar um chapéu com vários nomes para ver quem teria a sorte de acertar as contas com o ilustre escritor. Boato este que o próprio Arthur Azevedo desmentiu em sua coluna.

Mas além dos atores, um dos principais alvos de sua crítica era o próprio Arthur Azevedo: *“Também para as peças que aqui aparecem só mesmo tais intérpretes. Os chamados escritores dramáticos, que se impõem, ufanamente, como os sustentáculos do teatro nacional, que fazem? revistas e mágicas, nada mais, e com tais bambochatas aparecem disputando a coroa imortal”*. No ano da criação da Academia Brasileira de Letras, a alusão atingia diretamente a Arthur Azevedo.

Em resposta, Arthur Azevedo relembra que Coelho Neto, ao que ele saiba, é autor de apenas dois textos teatrais, sendo que um deles não é nada mais do que uma “bambochata” intitulada Indenização ou República, além de ter traduzido

⁵⁵ Coelho Neto apud Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 19 de agosto de 1897. As citações que se seguem, tanto de Arthur Azevedo quanto de Coelho Neto foram retiradas deste artigo.

Coelho Neto foi um dos críticos mais constantes de Arthur Azevedo. Em uma entrevista de 1984, Aluísio Azevedo Sobrinho, filho de Arthur Azevedo e um grande cultor de sua obra diz: “Meu pai ficava muito triste por não poder fazer um teatro mais fino. Coelho Neto achava que era um gênero inferior, enquanto meu pai se defendia dizendo que, se o amigo queria regenerar o teatro brasileiro, deveria fundar uma empresa e depois, quando ficasse a pão e laranja, não se queixar”. A expressão “pão e laranja” aparecerá na polêmica de 1897 na boca de Coelho Neto, apontando para uma discussão em várias etapas. Entrevista com Aluísio Azevedo Sobrinho, “Caderno B”, Jornal do Brasil, 3 de outubro de 1984, pg 2.

⁵⁶ O ator Brandão, português de nascimento, e a atriz Pepa Ruiz, espanhola, eram dois famosos comediantes do Rio de Janeiro e estavam entre os principais colaboradores de Arthur Azevedo na encenação de suas peças, especialmente as do gênero ligeiro. O personagem principal de O Mambembe, Frazão, o líder de uma companhia mambembe, é uma homenagem a Brandão.

Labiche⁵⁷. Outra tentativa teatral de Coelho Neto, que não chegou a ser representada, e da qual Arthur Azevedo tomara conhecimento por ter sido convidado pelo autor para ser seu colaborador, também *“tinha sido escrita para esse público bon enfant e sincero que adora o trocadilho e dá o cavaquinho pelo trololó”*⁵⁸ Em face desse convite, que fora recusado, Arthur Azevedo diz ter ficado pasmado com a declaração de Coelho Neto que dizia não querer tornar-se *“parceiro dos colaboradores da quirinola que tudo sacrificam por uma pingue porcentagem e calorosos aplausos de uma claque de analfabetos de farandula”*. A que Arthur Azevedo responde: *“Se parceria não houve, foi minha culpa. Quisesse eu, e a estas horas teríamos ambos comido os mesmos tantos por cento à custa da mesma farandulagem”*.

Arthur Azevedo continua sua resposta deixando transparecer uma posição defensiva:

“Não me arrependo de haver escrito peças que, se não agradaram a espíritos finos como o do cinzelador das Belladilhas (nem essa ambição eu nunca revelei), tiveram, pelo menos, o mérito de divertir o público e proporcionar a algumas famílias meios seguros de subsistência honrada.

Se não procuro os nossos empresários para lhes pedir que me ponham em cena uma peça literária, é porque a exibição desse trabalho necessariamente aproveitaria apenas a minha vaidade. Não quero adquirir fama nem satisfazer os meus caprichos de artista com o sacrifício dos interesses alheios. Por isto reclamo há tanto tempo um teatro oficial.

Coelho Neto sabe perfeitamente que eu tenho feito várias tentativas dignas de certa consideração. Lembro-me que uma das minhas traduções de

⁵⁷ Eugène Labiche (1815-1888), dramaturgo francês que se notabilizou como autor de vaudevilles. Sua peça Um Chapéu de Palha da Itália é considerada uma obra padrão do gênero.

⁵⁸ Arthur Azevedo “O Teatro” in A Notícia, 19 de agosto de 1897.

Molière, feita em verso, mereceu da sua pena de ouro elogios que me cativaram para sempre.”

Nota-se aqui que, diante das críticas de um escritor que respeitava como um de seus pares literatos, Arthur Azevedo procurava respondê-lo justificando-se pela necessidade de produzir peças que atendessem as exigências do público e dos empresários, assim como por sua contribuição ao teatro de valor literário representada por traduções elogiadas pelo seu atual crítico. Ainda assim não deixava de assinalar o valor dos trabalhos que eram alvo de Coelho Neto pela sua capacidade de divertir a platéia e dar emprego àqueles envolvidos com sua bem-sucedida carreira.

O episódio teria um desdobramento curioso e bastante revelador da personalidade brincalhona de Arthur Azevedo e do espírito de polêmica que cercava a atividade dos literatos da Belle Époque. No dia seguinte à publicação da resposta de Arthur Azevedo, como ele mesmo menciona, iria se dar a estréia da peça Pelo Amor, de Coelho Neto, encenada por Luís de Castro com o grupo de amadores do Cassino Fluminense, uma das instituições mais tradicionais da elite carioca. Arthur Azevedo se faria presente. Algum tempo depois estrearia na cidade uma paródia irônica e anônima intitulada Amor ao Pêlo, que corria o boato ter sido escrita por Arthur Azevedo. Ele desmente publicamente, mas admite tê-la visto e conseguido se divertir com seu bom humor. Mais tarde a identidade secreta do autor seria revelada e a obra incorporada ao conjunto das obras do próprio Arthur Azevedo.

Alguns meses depois, em fevereiro de 1898, Coelho Neto voltaria a falar de Arthur Azevedo nas páginas da Gazeta de Notícias, a propósito da estréia de Jagunço, sua mais recente revista de ano. A resposta de Arthur Azevedo, publicada na coluna semanal de A Notícia e denominada Carta a Coelho Neto, é um dos

principais documentos da época sobre a forma como esses literatos debateram a questão do teatro ligeiro⁵⁹.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que uma das mais duras críticas dirigidas contra Arthur Azevedo e sua relação com o teatro ligeiro vinha acompanhada de altos elogios de seu colega acadêmico. Isso era possível porque Coelho Neto dera-lhe um tom de lamento com relação ao mal-proveitado talento do comediógrafo, procurando compensar de alguma forma a provocação anterior que o desmerecia como candidato aos louros da Academia.

Diz o romancista: *“Pesa-me ver esse escritor num caminho errado, porque o considero o primeiro dos nossos comediógrafos, e eu, que hoje o acuso, já com fogoso entusiasmo o aplaudi quando o chamaram à cena na noite memorável da primeira da Escola de Maridos”*⁶⁰

Ao que Arthur Azevedo responde em tom de retribuição: *“Esse artigo encerra tão elevados conceitos sobre a minha pobre individualidade literária, que não posso nem devo atribuí-los senão à nossa boa e velha camaradagem e à natural benevolência do teu espírito”*.

O motivo imediato do artigo de Coelho Neto e alvo principal de seus dardos era a recente estréia da mais nova revista de ano de Arthur Azevedo: *“Foi à cena O Jagunço, a revista dos acontecimentos do ano de 1897, original de Arthur Azevedo. É como todas as revistas, um pretexto para chirinola e cenografias. (...) Lamento sinceramente que o ilustre comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalhos que não tem absolutamente mérito literário, concorra para abastardar ainda mais o gosto do público.”*

⁵⁹. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 17 de fevereiro de 1898. As citações que se seguem foram retiradas do mesmo artigo.

⁶⁰. Coelho Neto apud Arthur Azevedo, idem. A “primeira” da Escola de Maridos refere-se à estréia da tradução de Arthur Azevedo para o grande clássico de Molière.

Arthur Azevedo sai em defesa de sua revista, dizendo que ela não é “*pretexto para chirinola e cenografias*”, e que se Coelho Neto tivesse ao menos visto a peça saberia reconhecer que “*a par de cenas de revista, encontram-se ali cenas também de comédia, um ponto de observação e sátira de costumes, alguma preocupação literária e, em todo caso, um esforço louvável para que os espectadores educados não saiam do teatro arrependidos de lá ter ido*”. E acrescenta: “*És injusto quando comparas O Jagunço a todas as revistas, e com um simples adjetivo me colocas na mesma fila que o bacharel Vicente Reis e outros inconscientes. Lembra-te que uma vez assistimos juntos, no Politeama, à representação de uma coisa que se intitulava O Holofote. Com franqueza: não te dói comparar-me ao fazedor daquela borracheira?*”

Outro ponto delicado em que Coelho Neto atingiu Arthur Azevedo diz respeito à sua participação na campanha de reabilitação do teatro. Diante da afirmação de Coelho Neto de que ele “*devia*” estar à frente desse movimento, Arthur Azevedo reage energicamente: “*A frente dessa campanha tenho eu estado desde que empunho uma pena, - e digo-te mais: não creio que ninguém neste país se batesse com mais denodo e sinceridade que eu pela causa do teatro nacional. Se me convencesse de que as minhas revistas concorrem para abastardar o gosto do público, eu não as escreveria; escrevo-as, porque não me parece que por aí vá o gato aos filhos*”.

Arthur Azevedo empenha-se em defender a revista como um gênero que não é motivo de vergonha aos autores que a ele se dedicam, como demonstram alguns de seus ilustres companheiros franceses: “*A revista nasceu em França, e ainda hoje esse gênero é muito apreciado em Paris, onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém. O grande poeta Banville, o eminente cronista Albert Wolf, o famoso humorista Albert Millaud, os melhores comediógrafos, Labiche, Barrière, Lambert Thiboust e tantos outros, escreveram*

revistas e nunca ninguém se lembrou de lhes lançar em rosto semelhante acusação”. Acrescentando mais adiante que o gênero não lhe parece pernicioso “desde que seja tratado com certa preocupação, relativa, de arte”.

Coelho Neto, ao criticar a revista de ano, a compara com outro gênero de teatro ligeiro que considera de maior valor literário: “A ópera-cômica, por exemplo, é um gênero agradável, no qual o artista pode trabalhar sem preço da sua pena; a música dá relevo gracioso às cenas sem transformá-las em espinoteadas chulas. Ainda hoje eu ouviria com prazer O Barba Azul, Os Sinos de Corneville, A Mascote, Os Noivos, A Donzela Teodora ou A Princesa dos Cajueiros; a qualquer delas, porém, prefiro essa gema da nossa literatura dramática Uma Véspera de Reis, do autor de O Jagunço”.

As últimas peças enumeradas por Coelho Neto são de Arthur Azevedo. Ao lado de O Barba Azul e Os Sinos de Corneville, duas famosas operetas francesas e de grande sucesso popular, ele cita Os Noivos, A Princesa dos Cajueiros e A Donzela Teodora, operetas originais de autoria de Arthur Azevedo. Mas não deixa de destacar a comédia em um ato Uma Véspera de Reis, o primeiro sucesso de Arthur Azevedo no Rio de Janeiro, como a sua preferência. Apontando para uma hierarquia de valores em que a revista de ano é rejeitada, a ópera-cômica (sic) pode ser agradável, mas a comédia é a preferida.

Arthur Azevedo aponta o erro cometido por Coelho Neto, que de certa forma revela uma falta de familiaridade com o tema tratado: “Confundes a opereta com a ópera-cômica, meu bom Coelho Neto”. E a seguir questiona a colocação de seu crítico a respeito da presença das músicas no espetáculo teatral: “Não tens razão para dizer que a música dê um relevo gracioso à opereta e não o dê à revista. Porventura o can-can é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe espera ainda pelo seu Offenbach”. Por que o maxixe, que é o ritmo popular brasileiro de sucesso no momento, e que estava presente em praticamente todos os espetáculos,

não poderia ser tão adequado e nobre à revista quanto o can-can o era para a opereta? O grande compositor e libretista francês Jacques Offenbach tinha elevado a opereta a uma estatura de dignidade entre os outros gêneros dramáticos, tinha extraído de seu ritmo próprio, o “can-can”, o melhor de sua fórmula. Faltava ao maxixe encontrar seu Offenbach. A opinião de Arthur Azevedo mais uma vez deslocava o problema dos gêneros para o da qualidade da criação artística: “*O libretto do Barba Azul é, no seu gênero uma obra-prima, como todos ou quase todos os librettos de Meilhac e Halévy; mas o libretto dos “Sinos”, de Charles Clarville, é, literariamente falando, inferior a qualquer das inúmeras revistas de ano escritas por esse comediógrafo célebre. Por que O Jagunço é uma concessão e A Princesa dos Cajueiros não é?*”

A discussão se aprofunda quando entra em pauta a missão reservada aos homens de letras. Para Coelho Neto “*não há conveniências que obriguem um homem de letras a desviar-se da sua pauta, e Arthur Azevedo declarou que, apesar do protesto feito depois da representação da Fantasia, não pode negar-se aos insistentes pedidos de um empresário que reclamava a cumplicidade do seu talento para mais um atentado contra o gosto do público; cedeu, e aí está a revista incitando à concorrência de outros escritores.*”

Ao que Arthur Azevedo responde explicando que o desapontamento que o havia tomado após a encenação de sua última revista do ano A Fantasia, não tinha nada a ver com “*a convicção de que esse gênero de peças fosse tão condenável*” quanto parece a Coelho Neto. Naquele episódio, explica, ele fora vítima de uma “cabala odiosa”. De fato, em A Fantasia, Arthur Azevedo satirizara um episódio político recente que envolvia o consulado português. Os espectadores portugueses, que sempre foram presença fundamental nas peças de teatro musicado, empenharam-se durante dias seguidos em vaiar sistematicamente a revista de Arthur Azevedo, até que ela saísse de cartaz, o que representou um grande prejuízo para o

empresário e artistas envolvidos. Por isso, continua Arthur Azevedo, “*não houve para a circunstância uma razão literária que me desviasse da minha pauta de homem de letras*”.

Além de criticar sua dedicação a esse gênero “espúrio”, Coelho Neto aponta a influência negativa do trabalho de Arthur Azevedo no surgimento de outras revistas: “*Se voltar a mania, que felizmente vai arrefecendo, a quem, senão a Arthur Azevedo, se deve imputar a culpa?*”. Ao que Arthur Azevedo corrige prontamente: “*A mania não vai tal arrefecendo: já este ano tivemos outra revista, mas aconteceu o mesmo que ao público: não deste por ela*”. E este artigo foi escrito no início do mês de fevereiro. De fato, as estatísticas feitas pelo próprio Arthur Azevedo no balanço do ano de 97, apontam, entre operetas e revistas nacionais, estréias ou reencenações, nada menos do que 13 peças, além das estrangeiras, que elevam essa cifra sobremaneira⁶¹.

Ao apontar mais uma vez em tom ao mesmo tempo elogioso e crítico a atuação de Arthur Azevedo como dramaturgo, Coelho Neto provoca Arthur Azevedo no ponto em que se mostra mais vulnerável e contraditório. Contradição que o autor tenta desqualificar, mas que não deixa de se mostrar verdadeira em momentos em que o tom de suas colocações é menos polêmico e defensivo para tornar-se confessional, como veremos mais adiante.

Coelho Neto insiste em elogiá-lo como em talentoso autor dramático que estaria desperdiçando seus dotes em revistas de ano dispensáveis e deixando de cumprir com seu papel de reformador do teatro nacional: “*Arthur, que tem, como nenhum outro, a vis comica e que sabe observar a vida com finura meticulosa de um Plauto, bem poderia dar-nos, de quando em quando, uma comédia não só para que o seu espírito, ferindo o ridículo, aproveitasse à sociedade como também para que os seus versos, de uma tão correntia espontaneidade, não percessem no*

⁶¹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 6 de janeiro de 1898.

charivari das cenas alvoroçadas e descompostas das revistas.” E prossegue: “Sendo ele o favorito dos empresários e do público, seria, caso tentasse, o reformador do teatro, porque não há empresa que rejeite um original patrocinado pelo seu nome; mas Arthur não quer e vai, de concessão em concessão, esquecido de que é o representante aclamado de um gênero literário no qual estreou tão auspiciosamente com a Jóia, contribuindo para o dismantelo do teatro”.

É importante notar que segundo Coelho Neto, ele estaria não só desperdiçando seu talento e deixando de contribuir com a regeneração de nosso palco, como, insistindo em continuar concedendo ao gosto do público, estaria na verdade contribuindo com a decadência do teatro nacional. O termo “concessão” utilizado por Coelho Neto calou fundo em Arthur Azevedo, que demonstra em sua resposta como realmente parte de sua produção dramaturgica era pautada pelos interesses do mercado: *“Sim, não há empresa que me rejeite um original... desde que esse original faça dinheiro. Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribues, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático”.*

As palavras de Coelho Neto, no entanto, atingirão o ponto fraco de Arthur Azevedo ao comentar seu empenho na “regeneração” do teatro nacional: *“Entretanto, aí estão numa flagrante incoerência os seus escritos sobre o teatro, nos quais, com acendrado zelo, tanto reverbera os que contribuem para a sua decadência. (...) Bem sei que não se faz uma reforma artística de um momento para outro. (...) Os que escrevem para o grande público são obrigados a conceder, mas conceder não quer dizer: desistir. (...) Se de outro fosse O Jagunço, não viria fazer tais considerações, mas trata-se de um mestre, trata-se de um crítico que não cessa de clamar contra o abandono em que os poderes públicos deixam o teatro; e como quer o mestre que os novos façam obra digna se ele os anima com as banalidades*

que apenas dão para a carteira, e como quer que os poderes prestem auxílio ao teatro se ele não existe?”

Eis a resposta de Arthur Azevedo: *“Alegra-me ver que tu reconheces que eu sou obrigado a conceder, pois a outro resultado não pretendo chegar, entristece-me, todavia, que me julgues um desistente. Eu desisti? Quando? Como? Por que? Se eu houvesse desistido, não poria na defesa do teatro isso a que tu chamas acendrado zelo; se houvesse desistido, não reclamaria com tanta insistência o encantado Teatro Municipal”*. Vê-se que a defesa de Arthur Azevedo da revista de ano como um gênero dramático de valor foi aos poucos se transformando de forma ambígua no reconhecimento de uma concessão ao gosto popular. Concessão esta da qual ele não parece orgulhar-se muito, principalmente quando pressionado pela argumentação de seu colega acadêmico.

Quando Coelho Neto fala em “desistência”, e Azevedo se ressentido, a terminologia revela que a “reforma artística” que se propõe é vista como uma batalha comum a muitos outros combatentes, cada um em sua frente. Uma luta em que a concessão ao gosto popular poderia representar uma trégua passageira ou uma definitiva baixa. Por isso Azevedo apressa-se em contradizê-lo com indignação reclamando seu posto de defensor do teatro e lembrando-lhe de sua causa mor: a criação do Teatro Municipal. A seu ver a única forma de garantir a produção e sobrevivência de uma dramaturgia nacional de dramas e comédias de valor em meio a um mercado regido por outras regras.

Arthur Azevedo a seguir expõe a origem de suas contradições, revelando a seu oponente as agruras de um autor dramático em busca da encenação de suas peças e do reconhecimento do público: *“Meu amigo, se eu tivesse a glória de ser considerado por todos o primeiro dos nossos comediógrafos, a que deveria essa reputação? A Escola de Maridos? Não, porque a Escola de Maridos, depois de me fazer suar o topete para pô-la em cena a contragosto de um empresário, deu*

apenas onze representações. A Jóia? Não, porque a Jóia, que só foi representada porque desisti dos direitos de autor em benefício da atriz encarregada do primeiro papel, teve apenas algumas vazantes. A O Barão de Pituassu, prosseguimento da Véspera de Reis? Não, porque O Barão de Pituassu caiu lastimosamente. Aos Noivos, que tu citas? Não, porque os Noivos não tiveram grande carreira. A Donzela Teodora, que igualmente citas? Não, porque A Donzela Teodora foi um triunfo, não para mim, mas para Abdon Milanez. A própria Véspera de Reis? Não, porque na Véspera de Reis o autor era completamente ofuscado pelo trabalho colossal de Xisto Bahia. A Almanjarra, que considero a minha comédia menos ruim? Não, porque A Almanjarra, representada quatorze anos depois de escrita, passou completamente despercebida. A Casa de Orates, que escrevi de colaboração com meu ilustre irmão Aluísio? Não, porque A Casa de Orates desapareceu do cartaz no fim de poucas récitas”⁶².

Não foram as comédias nem operetas de sua autoria que lhe deram o reconhecimento popular. As obras que ele considerava as melhores foram muitas vezes seus maiores fracassos: “*A minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente ao que tu chamas a chirinola. Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário... Por isso é que reclamo o Teatro Municipal!*” O sucesso e a fama foram produtos da revista de ano. Por isso ele advoga a causa da criação do Teatro Municipal. Lá, as obras de maior valor literário poderiam ser encenadas sob os auspícios do governo, que estaria dessa forma subvencionando uma “educação” do público para a apreciação do teatro nobre.

⁶² . A Escola de Maridos, de Molière, foi traduzida por Arthur Azevedo. Uma Véspera de Reis, A Jóia, O Barão de Pituassu, A Almanjarra, A Casa de Orates são todas comédias. Os Noivos e A Donzela Teodora são operetas de autoria de Azevedo. Abdon Milanez era médico e revelou-se um talentoso compositor em diversos espetáculos de Arthur Azevedo. Xisto Bahia foi um grande cômico popular, presença constante nas montagens dos textos de Azevedo.

Coelho Neto conclui seu artigo com as seguintes palavras: *“Queira Arthur Azevedo por a serviço da Arte a sua pena e o seu prestígio e o teatro em pouco será uma realidade entre nós, mas, se continuar com as concessões Un bon mouvement faze-te empresário. Faze-te empresário, e eu serei coerente, escrevendo comédias literárias, para o teu teatro. Mas vê lá: se ficares a pão e laranja, não te queixes de mim, mas de ti... Não te metesses a redentor!”*.

Diante desse final Arthur Azevedo, que vinha respondendo ponto por ponto, permanece em silêncio, apenas transcrevendo-o sem comentários.

Acompanhando este debate podemos identificar tanto os termos em que se dava a discussão sobre o teatro ligeiro entre dois acadêmicos, quanto entrever as ambiguidades e contradições do próprio Arthur Azevedo sobre sua relação com esse teatro. Um dos temas recorrentes é o do valor das revistas de ano e sua relação com o estado de decadência do Teatro Nacional. Para Coelho Neto a revista é um gênero espúrio, desprovido de qualidades, que, por seu apelo popular e vulgaridade contribuiu e contribui para o desmantelamento da arte teatral. Coelho Neto torna pública a discussão e manifesta uma opinião que fermentava nos salões da Academia e nas rodas literárias e jornalísticas. O debate que transcorrerá até então de forma mais genérica, como nos primeiros textos de José Veríssimo, poupara o companheiro Arthur Azevedo de uma crítica direta.

Arthur Azevedo ao mesmo tempo que defende enfaticamente a revista como um gênero em que pode haver arte, dependendo apenas do talento do escritor e da qualidade de sua encenação, e nega sua responsabilidade pela decadência do Teatro Nacional, revela, às vezes explicitamente e às vezes nas entrelinhas de seu discurso, um certo desprezo pelo gênero e pelo teatro ligeiro. Na homenagem prestada a Moreira Sampaio após sua morte, já nos primeiros anos deste século, Arthur Azevedo diz que no “estrume” da revista sempre procurara plantar a semente da comédia nacional. A imagem, que no final de sua carreira aparece quase como

uma revelação, pode ser utilizada para compreender a forma ambígua como ele se manifestava muitas vezes sobre o tema.

Quando Coelho Neto lhe acusa de não estar cumprindo com o papel reservado aos verdadeiros literatos, Arthur Azevedo parece fragilizar-se definitivamente e a falar em dinheiro, sobrevivência, sustento da família e realização profissional. Afinal, todas as tentativas de “fazer bom teatro” tinham naufragado, e o reconhecimento que hoje desfrutava era consequência direta da popularidade conquistada com as revistas e paródias de operetas do início da carreira. Este ponto remete a um conflito próprio desses dramaturgos, porque se um romancista ou poeta podia obter reconhecimento por uma obra lida por apenas algumas dezenas de pessoas, para um dramaturgo a ausência de público era a confirmação do seu fracasso.

O conflito interno de Arthur Azevedo parecia projetar-se na batalha incansável que travou em favor da criação do Teatro Municipal. Para ele, a única saída para a crise do Teatro Nacional era a subvenção pública de uma casa de espetáculos com companhia estável que se dedicaria a tornar viável um repertório de qualidade, que, por sua vez, cumpriria o papel de “educar” o gosto do público e elevá-lo do solo onde chafurda até o território nobre do drama e da comédia.

Em carta endereçada a Arthur Azevedo e publicada em sua coluna de *A Notícia*⁶³, o também acadêmico e autor de revistas de ano Valentim Magalhães manifesta o apoio ao amigo dramaturgo em sua polêmica com Coelho Neto: “*Acabo de ler o teu folhetim na Notícia de anteontem, dedicado a Coelho Neto e escrito em resposta ao grave libelo que contra ti formulou ele nas suas trêfegas Fagulhas, e quero, com os meus calorosos parabéns, enviar o meu pleno e inteiro assentimento aos teus conceitos e algumas ligeiras considerações atinentes ao assunto*”.

⁶³. Valentim Magalhães, “O Teatro” in *A Notícia*, 24 de fevereiro de 1898.

Valentim Magalhães, um dos autores de Abolindenrepcothindegó, prossegue sua manifestação de apoio, responsabilizando o público pelo estado atual do teatro: *“Há muito tempo, e em vários jornais, tenho, como deves lembrar-te, tomado a defesa dos empresários e dos artistas, carregando sobre o público, na velha questão da decadência do nosso teatro. Sempre pensei, como Urbano Duarte, que a orientação única possível dos indivíduos que exploram a indústria teatral é a de peças que fazem dinheiro e peças que não fazem dinheiro. Por que motivo fariam os empresários representar borracheiras, peças de chirinola e cenografias de preferência a outras, escritas com talento e forma literária?”*.

Após comparar os empresários de teatro aos bolsistas jogadores de câmbio, que são acima de tudo negociantes, e por isso não podem ser acusados de querer arruinar as finanças do país, Valentim Magalhães prossegue: *“O mesmo raciocínio deve ser aplicado aos empresários: montam as peças que, em sua experiência, lhes parece prometerem atrair o público, fazer dinheiro, sem se preocuparem com a idéia de que sejam muito, pouco, ou nada literárias. Este é o princípio positivo, verdadeiro, científico, que rege a matéria”*.

Uma vez que, na sua opinião, o público era quem determinava esse estado pouco evoluído das artes dramáticas no país, Valentim Magalhães também concorda com Arthur Azevedo que a única saída é a da “formação” de um público mais preparado: *“Meu caro Arthur, estou contigo, quando pensas que o meio de reformar o nosso teatro, elevando-o, não é a abolição das peças-cômicas e ligeiras, musicadas ou não, mas a criação do Teatro Normal, do teatro-escola, subvencionado pelo governo, quer dizer: pelo Povo”*. Reforçando a tese de Arthur Azevedo, o colega acadêmico e revisteiro julgava fundamental proporcionar ao “povo” um teatro elevado e “ensiná-lo” a sua apreciação.

Essa opinião era partilhada também por Moreira Sampaio. Segundo ele, a regeneração do teatro nacional era papel dos dramaturgos, mas não apenas deles:

“Para que se possa realizar essa aspiração, que, suponho, é comum a todos nós que trabalhamos para o teatro, torna-se indispensável que neste sentido atuem diversas forças a um tempo. Em primeiro lugar, a proteção oficial, sem a qual nada se conseguirá; depois as proveitosas lições da imprensa e, decorrente desta, a educação artística do público”⁶⁴.

A idéia de decadência, acompanhada da necessidade de se trabalhar pela regeneração do teatro nacional, envolvendo uma atuação de caráter pedagógico, que caracterizava esse grupo de dramaturgos, convivia, no entanto, de forma complexa e contraditória, com a consciência de uma nova realidade cultural que implicava em outro tipo de inserção desses agentes.

O próprio Moreira Sampaio, a propósito da estréia de uma mágica de sua autoria, A Cornucópia do Amor, travou uma polêmica com Arthur Azevedo através da coluna “O Teatro”. Nela aparece uma enunciação muito sugestiva da forma como os autores que se dedicavam aos gêneros de teatro ligeiro, no caso particularmente às revistas de ano, viam sua produção artística no contexto da moderna sociedade carioca. Escreve Moreira Sampaio:

“O autor é o industrial que fabrica; o empresário é o negociante que vende; o público é o consumidor que adquire. Nós, que fazemos do teatro uma profissão escrevendo para ele, só podemos fornecer ao negociante gênero vendável, porquanto todo aquele que não o seja se transformará em alcaide nas nossas prateleiras para pasto das traças e baratas”⁶⁵.

⁶⁴. Moreira Sampaio apud Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 17 de dezembro de 1894.

⁶⁵. Cf. carta de Moreira Sampaio transcrita em Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 17 de dezembro de 1894.

O paralelo feito entre os três pólos da criação e circulação da arte - autor, empresário e público - e os três pólos do mercado industrial - industrial, negociante e consumidor - revela claramente a consciência desses artistas inseridos num contexto urbano industrial moderno do papel que lhes cabe e à sua produção, voltados que estavam para um novo público. À uma sociedade de massa, que consome produtos fabricados em grande escala, corresponde o aparecimento de formas culturais específicas. O teatro de revistas era uma delas. A resposta de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio demonstra sua aguda consciência da questão e reforça seu ponto de vista - de que esses novos produtos culturais não estavam condenados a serem “não-artísticos”. O “ponto de vista industrial” não excluía o “ponto de vista artístico”: *“O nosso comediógrafo poderia, se quisesse, dar-nos uma peça muito mais interessante sob o ponto de vista artístico, sem prejudicar o seu trabalho sob o ponto de vista industrial”*⁶⁶.

Como podemos observar, a idéia de decadência e regeneração do teatro nacional convive contraditoriamente com uma visão moderna da produção no contexto urbano industrial. A produção artística e a reflexão crítica de Arthur Azevedo o colocam no centro dessa discussão. Em sua obra podemos flagrar - não sem conflitos e contradições - um processo de constituição de novos padrões culturais, em sintonia com as transformações da sociedade urbana moderna e com as primeiras formas de expressão de uma cultura de massas.

É Possível Haver Arte na Revista?

*Eu sou a Revista de Ano
Brasileira;*

⁶⁶. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 20 de dezembro de 1894.

*Quem diz que as artes profano,
Diz asneira.
Aqui, como em toda parte,
Sou benquista,
Porque há sempre um pouco de arte
Na revista.*

A defesa da revista de ano e da opereta como gêneros teatrais que podem ambicionar também o status de arte, e não apenas conformar-se em ser divertimento, foi uma constante na carreira de Arthur Azevedo. Defesa, no entanto, que sempre foi marcada por contradições e ambiguidades, como já apontamos anteriormente.

A tendência dos “*imaculados Messias da Arte Teatral Brasileira*” (na expressão utilizada por Valentim Magalhães)⁶⁷ era de fazer uma crítica exacerbada a esses gêneros como profanadores da verdadeira arte, como responsáveis por sua decadência. Arthur Azevedo, no entanto, insistia que sempre poderia haver um pouco de arte na revista ou na opereta. Em artigo de 1896 afirma: “*Na minha opinião, o que estabelece realmente a inferioridade das peças de teatro é, não o gênero a que elas se filiam, mas a maneira por que foram escritas. Não me consta que haja nenhuma obra-prima entre as revistas de ano, mas não é impossível que apareça alguma. Tudo depende do autor e da disposição de espírito em que este se achar*”⁶⁸.

Essa maneira de abordar o tema, que sempre pautou a defesa de Arthur Azevedo, está relacionada a uma corrente da crítica francesa do século 19 comandada pelo então célebre Francisque Sarcey. O ex-professor, formado pela École Normale Supérieure, que a partir de 1860 começou a atuar nos principais jornais de Paris, tornou-se o mais importante e influente crítico teatral da segunda

⁶⁷. Idem, *ibidem*.

⁶⁸. Arthur Azevedo, “O Teatro” in *A Notícia*, 12 de março de 1896.

metade do século 19, com grande repercussão junto ao público frequentador dos teatros e determinando o sucesso ou fracasso de espetáculos e dramaturgos por mais de 30 anos⁶⁹. Sarcey tinha preferência pelas “peças bem feitas”, valorizando mais a construção dramaturgica do que o gênero teatral. Sua obstinada defesa desse teatro voltado para a satisfação da platéia, através do envolvimento pela trama, consagrava as peças de Scribe e influenciou as características das obras de Augier, Labiche e Sardou.

“O público, e até o público mais educado, quer distração leve e fácil; não quer obscuridades, problemas insolúveis, profundezas insondáveis. Donde, a importância que se dá agora à precisão da construção e à consistência lógica”, explica Hauser⁷⁰ a respeito das bases do pensamento de Sarcey e seus contemporâneos:

“Os autores e os críticos cada vez têm mais perfeita consciência do fato de que o teatro é intrinsecamente alheio à literatura, que a cena obedece às suas próprias leis e à sua própria lógica, e que o elemento poético de um drama, muitas vezes, colide diretamente com o resultado que se espera dele como peça de teatro. O que Sarcey entende por perspectiva teatral e instinto teatral, ou simplesmente, o que ele quer significar quando diz c’est du théâtre, são adaptabilidade à cena, perfeitamente à parte de considerações literárias, um emprego radical de métodos puramente teatrais, um esforço total para conquistar o público a todo o custo (...)”⁷¹.

Quando Arthur Azevedo afirma que a questão da arte não está colocada na escolha do gênero mas na construção dramaturgica, e quando insiste que o público sabe reconhecer o que é bom, podemos identificar em suas palavras o

⁶⁹. Arnold Hauser, op, cit, pp 970-976. Jacques Demongin, *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures*, Paris: Larousse.

⁷⁰. Arnold Hauser, op. cit., pg 975.

⁷¹. Arnold Hauser, op. cit., pg 974.

reflexo do pensamento do crítico francês, citado repetidas vezes por ele como “o velho Sarcey”. O mentor crítico de Arthur Azevedo dizia que *“o público é a essência do teatro e que é mais fácil imaginar a representação de uma peça a que falte tudo do que a de uma peça a que faltem espectadores”*. Para ele, *“o princípio de que o público tem sempre razão é o critério de toda a crítica”*⁷².

Se a literatura dramática tinha suas especificidades, suas próprias medidas de valor, e uma delas era a de agradar o público, os gêneros de teatro ligeiro não estavam excluídos a priori da categoria das artes teatrais, muito ao contrário apresentavam grandes chances de contribuir com peças de valor artístico, necessitando apenas, para isso, do talento de seus criadores. Era isso que Arthur Azevedo argumentava sustentado pela tradição crítica representada por Francisque Sarcey: *“é possível haver arte na revista”*.

No entanto, sua defesa sempre deixou transparecer algumas contradições com relação a essa afirmação. Em 1896, por exemplo, Arthur Azevedo responde a mais uma acusação de um colega literato de que as revistas eram *“obras de fancaria”*, não sem antes reforçar uma declaração de que nesse mesmo ano encerraria sua carreira de revisteiro:

“Insistindo na declaração, que já fiz, de que este ano será representada a minha última peça daquele gênero, tomo a liberdade de discordar do colega quando diz que as revistas são obra de fancaria.

O gênero tem sido cultivado em França por verdadeiros artistas da pena: Roger de Beauvoir, um literato finíssimo, embora um pouco esquecido, escrevia revistas em concorrência com Clairville e os irmãos Cogniard; Théodore de Banville, o grande poeta que todos conhecem, escreveu uma, em verso, que foi representada no Odéon, teatro subvencionado pelo governo; Albert Wolf, o magistral cronista do Figaro, um dos espíritos mais sólidos que têm figurado no

⁷². Arnold Hauser, op. cit., pg 971.

*jornalismo parisiense, não desdenhava escrever revistas e muitas vezes de colaboração com autores secundários; o espirituoso Albert Milland quando morreu deixou uma em ensaios no Variétés. Se qualquer dos escritores citados aplicasse todo o seu talento à produção de uma peça desse gênero, deixaria necessariamente um primor literário.*⁷³

Ao enumerar alguns ilustres literatos que criaram revistas como ele, Arthur Azevedo reforça a possibilidade de haver arte no gênero, apesar de reconhecer que nenhum deles contribuiu com um produto que fosse “um primor literário”, e isso por não terem dedicado ao gênero todo o talento que aplicaram ao resto de sua obra. O que de certa forma revela alguma desconsideração por parte de todos com a revista de ano. Sua contradição, no entanto, aparece um pouco mais adiante neste mesmo artigo, quando afirma: “*O dramalhão é um gênero inferior e tão condenável, na minha opinião, como a revista de ano. (...) A opereta é igualmente um gênero condenado; mas quem poderá negar que Meilhac e Halévy, associados a Offenbach, produzissem verdadeiros primores, e quem poderá negar também que a partitura da Madame Angot consagrasse para sempre o nome de Lecocq?(...)*”.

Arthur Azevedo diz que a revista de ano e a opereta são gêneros inferiores e tão condenáveis quanto o dramalhão. Afirmção que nos remete à imagem da revista como “o estrume” onde deveria ser plantada a semente da comédia nacional. Há portanto uma oscilação na forma como nosso dramaturgo se relaciona com os gêneros que o popularizaram. Parece-nos que a seu ver o talento excepcional de Meilhac, Halévy, Offenbach e Lecocq é que permitiu transformar a opereta em arte. Algo que não seria muito próprio dela, a que ela não tenderia. Pois só isso justificaria considerá-la inferior e condenável. A capacidade de extrair arte

⁷³. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 12 de março de 1896.

das fórmulas do teatro ligeiro seria um mérito do dramaturgo que coloca à serviço do gênero sua pena de literato:

“A obra de fancaria é ou deve ser aquela que é feita com pouco trabalho, sem o cuidado da devida perfeição, pois bem todas as minhas revistas me têm dado muito que fazer, e quando as escrevo, tenho menos em vista agradar à massa geral do público do que a um grupo de espectadores em cujo número peço licença para contemplar o meu ilustre colega da seção dos Teatros. Faço concessões às torrinhas, confesso, porque sem isso as minhas peças naturalmente não seriam aceitas, mas faço-as também, e numa escala maior, aos espectadores que sabem separar o trigo do joio.

Bem sei de que recursos poderia lançar mão para obter duzentas representações consecutivas com uma revista de ano; contento-me, entretanto, com muito menos, e por isso é que peço aos meus amigos, só aos meus amigos, que façam justiça ao meu esforço”⁷⁴.

Essas contradições aparecem ao longo de toda sua carreira. É de julho de 1886, por exemplo, a seguinte afirmação publicada em A Vida Moderna: *“Eu não sou desses críticos prudhumescos que têm um horror invencível pela opereta; a mim quer me parecer que do gênero alegre, creado por Offenbach e Hervé, não pode vir grande mal ao mundo”⁷⁵*

Mas é também do mesmo ano um episódio curioso em que Arthur Azevedo faz-se crítico de si mesmo, para rebater algumas idéias manifestadas contra ele mas não expressas publicamente. Em resposta às diversas críticas que recebeu por sua opereta A Donzela Theodora, que trazia uma ambientação oriental, criou um missivista imaginário batizado de Carlos Vidal⁷⁶ e rebateu da seguinte forma a sugestão desse “crítico-personagem”, de que a opereta deveria tratar dos costumes

⁷⁴. Idem, *ibidem*.

⁷⁵. Arthur Azevedo in A Vida Moderna, n. 3, 24 de julho de 1886, pg 23.

⁷⁶. Raimundo Magalhães Jr., *op. cit.*

nacionais e não abastardar-se, pois assim seria possível conseguir pela opereta o que não conseguiu o drama: “o reerguimento do teatro nacional”:

“Começo por protestar contra a idéia de regeneração do nosso teatro pela opereta, um gênero bastardo e intruso, entalado entre o vaudeville e a ópera-cômica. Os libretos de opereta não têm, nem podem ter, veleidades literárias: não passam de um pretexto para a música, e esta pode ser tão boa fazendo cantar um brasileiro como um turco”⁷⁷.

Arthur Azevedo apresenta aqui uma visão totalmente preconceituosa com relação ao gênero, a mesma que em outras ocasiões irá rebater: considera-a um gênero bastardo, intruso e que só serve como pretexto para as canções, estando isenta de qualquer pretensão literária. Em seguida, explica que o tema de A Donzela Theodora foi retirado de uma velha lenda popular, fantasiosa, como têm feito os autores franceses, buscando personagens que “vivem na tradição romântica do povo”:

“Esses personagens têm o inquestionável direito de ser transportados ao tablado dos farçantes, (...) para regalo do povinho miúdo, que lhes conhece a fundo as inauditas aventuras. (...) Já se vê que não entra nesta empreitada a minha intenção artística. O compositor, esse sim, terá campo largo para fazer brilhar o seu talento”.

A expressão “povinho miúdo” e a afirmação de que não havia nenhuma intenção artística por trás desse trabalho soam bem mal na boca de Arthur Azevedo, que se dedicou tantos anos à criação de operetas e revistas prestigiadas por esse público, e que tantas vezes as defendeu como respeitáveis formas de arte dramática.

E ainda no mesmo ano, Arthur Azevedo sai em defesa da opereta: pois se acredita que esta não poderia ser o instrumento da regeneração do teatro nacional,

⁷⁷. Arthur Azevedo in O Mequetrefe, 30 de março de 1886, pp 2-3

tampouco a considerava uma das causas da deturpação de nossa arte. Arthur Azevedo sentiu-se de certa forma atingido pelos comentários publicados no Diário de Notícias em homenagem à atriz Helena Cavalier que diziam ser ela merecedora dos maiores elogios, por ter sempre “resistido à invasão da opereta, protestando, embora sob o peso dos maiores sacrifícios, contra essa deturpação da arte”. Seu comentário foi em tom de auto-defesa:

“Ora eu, francamente, não sei em que a opereta deturpe a arte, e, se soubesse, - por Deus o juro! - não cultivaria semelhante gênero, porque já o disse e agora o repito: a arte é para mim a coisa mais séria deste mundo.

Não há dúvida que a opereta é um gênero bastardo, filho espúrio da ópera-cômica e do vaudeville - dois gêneros perfeitamente definidos -; mas, se lhe quisermos negar a menor intenção artística, é justo que desprezemos igualmente os dramalhões pantafaçados em que a Helena Cavalier tem tido os seus melhores papéis. Não enxergar um pouco de arte na Mascote e encontrá-lo a rodo na Aimée, ou o Assassino por Amor, é uma prova eloquente de mal gosto.

Todos os gêneros são bons, à exceção do que aborrece, disse o poeta.(...) Ao passo que eu desafio o espectador mais transigente a ouvir de cabo a cabo certas óperas, sem dar que fazer às mandíbulas. Há obras que se dizem primas, e que nos deixam de queixo caído... por tanto bocejar”⁷⁸

Afinal, pode haver intenção artística na criação de operetas e revistas? Pode haver arte na revista? Observa-se que Arthur Azevedo defende-se quando atacado, mas ao mesmo tempo revela seu próprio preconceito literário em diversas ocasiões. Esse conflito pessoal, essa sua ambigüidade quanto à própria atuação no campo do teatro ligeiro é uma constante em sua trajetória.

⁷⁸. Arthur Azevedo (Eloy, o herói) in O Mequetrefe, 10 de novembro de 1886.

Arthur Azevedo conclui esse artigo pedindo a seus colegas do Diário de Notícias que não façam concorrência ao Diário Popular, de São Paulo, “*nessa guerra de morte contra a opereta*”. A observação foi feita a respeito de artigo publicado no jornal paulista a propósito da estréia de O Bilontra, que trazia o seguinte parágrafo transcrito por Arthur Azevedo:

*“A opereta está decaindo em França, acrescenta a folha do Sr. Dr. Américo de Campos; o público parisiense, enfartado de pulhices pornográficas, quer voltar aos antigos tempos, dos dramas de grandes comoções. A consequência de tal reação já se fez sentir também no Rio de Janeiro, que parodia em tudo a ruidosa capital francesa no que é bom como no que é mau. Estão, pois metidos em calças pardas os operetistas, esses exploradores do escândalo a dez mil réis por ato, nos teatros da rua do Espírito Santo”*⁷⁹.

A resposta teve o seguinte tom: “*Escusado é dizer-lhes, meus amigos, que não me considero explorador de escândalos, e mais que, morta a opereta pelo Diário Popular, nem por isso deixarei de almoçar e jantar, às horas competentes*”.

A menção à necessidade de produzir peças que dessem retorno financeiro, a ele próprio ou aos empresários e artistas, aparecia como justificativa sempre que o tema estava em debate. Em um de seus momentos de maior dramaticidade, em defesa própria, Arthur Azevedo responde aos ataques de Cardoso da Mota, que o acusara de ter dado início com A Filha de Maria Angú a esse “*lastimoso gênero, o tró-lo-ló e pernas nuas*” e a essa “*longa série de disparates que hoje, para nossa vergonha e como atestado do nosso atraso e nenhum cultivo, constitui o melhor do repertório das nossas companhias e do infeliz teatro nacional*”⁸⁰.

⁷⁹. Arthur Azevedo in O Mequetrefe, 20 de fevereiro de 1886.

⁸⁰. Cardoso da Mota apud J. Galante de Sousa, O Teatro no Brasil, pp 232-234.

Sua resposta é um grande desabafo, sempre lembrado pelos historiadores de teatro ao se referirem a Arthur Azevedo:

“Não é a mim que se deve o que o Sr. Cardoso da Mota chama o princípio da débaçle teatral, não foi minha (nem de meu irmão, nem de quelqu’un des miens, como diria o lobo da fábula) a primeira paródia que se exibiu com extraordinário sucesso no Rio de Janeiro.

Quando aqui cheguei do Maranhão, em 1873, aos 18 anos de idade, já tinha sido representada centenas de vezes, no Teatro S. Luiz, A Baronesa de Caiapó, paródia de A Grã-Duquesa de Gerolstein. Todo o Rio de Janeiro foi ver a peça, inclusive o imperador, que assistiu, dizem, a umas vinte representações consecutivas...”

E prossegue enumerando uma série de paródias de comediógrafos e jornalistas, como seu mestre Joaquim Serra, que também tinham tido grande sucesso, demonstrando que a opereta e a paródia já eram então gêneros estabelecidos quando escreveu A Filha de Maria Angú “por puro desfastio, sem intenção de exibi-la em nenhum teatro”:

“Depois de pronta mostrei-a a Visconti Coaracy, e este pediu-me que lha confiasse, e por sua alta recreação leu-a a dois empresários, que disputaram ambos o manuscrito. Venceu Jacinto Heller, que a pôs em cena.

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

A forma como ele descreve sua aproximação da opereta, e mesmo da dramaturgia, é totalmente ocasional. E o sucesso da peça, que lhe rendeu alguns contos de réis, não poderia ter feito tanto mal ao teatro nacional como sugeria seu crítico. O tom de lamento e de um certo arrependimento aparecem quando

demonstra o grande esforço que teria feito para evitar o caminho fácil do teatro ligeiro, o mesmo que já mencionamos anteriormente, a série de fracassos com as tentativas “sérias”:

“Pobre, paupérrimo, e com encargos de família, tinha o meu destino naturalmente traçado pelo êxito da peça; entretanto, procurei fugir-lhe. Escrevi uma comédia literária, A Almanjarra, em que não havia monólogos nem apartes, e essa comédia esperou quatorze anos para ser representada; escrevi uma comédia em 3 atos, em verso, A Jóia, e, para que tivesse as honras da representação, fui coagido a desistir dos meus direitos de autor; mais tarde escrevi um drama com Urbano Duarte, e esse drama foi proibido pelo Conservatório; tentei introduzir Molière no nosso teatro: trasladei A Escola dos Maridos em redondilha portuguesa, e a peça foi representada apenas onze vezes. Ultimamente a empresa do Recreio, quando, obedecendo ao singular capricho, desejava ver o teatro vazio, anunciava uma representação da minha comédia em verso, O Badejo. O meu último trabalho, O Retrato a Óleo, foi representado meia dúzia de vezes.

Em resumo: todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a seco; ao passo que, enveredado pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas - que diabo! - ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!...”

Elogios, festas, aplausos e proventos, a fórmula da glória (essenciais para um pai de família!), em oposição a censuras, apodos e injustiças. Foi essa a opção que Arthur Azevedo fez muitas vezes pelo teatro ligeiro em detrimento do teatro nobre do drama e da comédia. Sua boa consciência literária parecia no entanto sofrer um bocado, dividida entre os ideais de uma geração de literatos que procurava engrandecer a arte nacional e o gosto do público por fórmulas populares de sucesso internacional, para as quais ele tinha um talento especial.

Se a referência crítica dada por Francisque Sarcey fundamentava sua defesa da opereta e da revista contra os ataques dos “messias da arte teatral brasileira”, o discurso por ele utilizado nessa defesa revelava uma visão cheia de ambiguidades e contradições. Para o empenhado militante da causa do Teatro Nacional, o envolvimento com a opereta e a revista de ano, acusadas de serem responsáveis pelo seu declínio, era uma questão que exigia um constante, e às vezes doloroso, esforço de argumentação. A despreocupação com a qualidade literária própria desses gêneros colocava Arthur Azevedo em companhia de libretistas e revisteiros de ocasião, e suas peças entre “bambochatas” e “fancarias” nada dignas de um ilustre membro da Academia Brasileira de Letras.

As revistas e operetas de Arthur Azevedo revelam o prazer, a simpatia e o talento natural que marcavam sua relação com o teatro ligeiro, mas as polêmicas travadas com os companheiros literatos mostram o desconforto de ser um “revisteiro” entre acadêmicos⁸¹. O conflito de Arthur Azevedo nunca se resolveu completamente, envolvido, de um lado, por um vigoroso movimento de cultura urbana e popular que valorizava as fórmulas do teatro ligeiro e consagrava sua produção e, por outro lado, cobrado pelos valores e princípios de uma elite cultural que se via como artífice na construção de uma identidade nacional.

⁸¹. Lembremos que a sentença de José Veríssimo a respeito de Arthur Azevedo e seus companheiros “revisteiros” foi dura: falta de escrúpulos. Demonstrando um certo sentimento de traição da verdadeira arte por “amor ao ganho” e em troca de “fregueses”. José Veríssimo, *op. cit.*, pg 260.

CAPÍTULO 2 - UMA MÚLTIPLA CIDADE EM CENA

Da Feira ao Bulevar: Divertimento para a Multidão

Machado de Assis tocou num ponto essencial da discussão em torno do valor do teatro ligeiro quando o classificou como “espetáculo de feira”¹. A crítica ao valor das revistas, burletas, vaudevilles, operetas e outros gêneros afins do teatro popular e musical do século 19 tinha sempre como ponto de referência uma tradição teatral que valorizava o exercício da dramaturgia como alta literatura e lançava um olhar de indiferença e desprezo sobre o que se passava nas ruas, praças e casas de espetáculos populares. Numa cultura francófila como a das elites cariocas do século 19, as opiniões emitidas sobre as formas de teatro ligeiro que aportavam na cidade vindas muitas vezes diretamente de Paris pareciam reproduzir os argumentos dos críticos franceses que, acompanhando a produção da Comédie Française, insistiam em apontar as origens não muito remotas dos novos gêneros nas feiras populares de Paris como uma das principais provas de seu descompromisso com o que julgavam ser os princípios artísticos do teatro.

Em 1895, Arthur Azevedo escrevia, a propósito do que encontrou no livro recém-lançado Festas e Tradições Populares do Brasil, de Melo Moraes Filho, a respeito do que ocorria na famosa “barraca do Teles”, lá pela década de 50: *“Curioso seria estabelecer um paralelo entre o que se via no Rio de Janeiro, numa barraca de feira, há quarenta anos, e o que se vê hoje em nossos teatros. Escreve o Dr. Melo Moraes Filho, referindo-se ao Teles: ‘Retribuindo com o seu esforço a generosidade pública, despiciava-se no fado do fim do ato, bamboleando, cantando, requebrando-se, puxando a feira, ondulando as nádegas a extenuar-se, aos -Bravo*

do Teles! - Corta Jaca! - Mete tudo! - Bota abaixo!, da multidão calorosa, que ria, gritava, batia com as mãos, até os derradeiros rumores desse dançado tradicional e eletrizante do povo brasileiro'. Façam favor de me dizer se lhes não parece estar lendo a descrição de algum dos nossos espetáculos da atualidade”¹.

O paralelo com um teatro de feira para caracterizar o teatro que se fazia no final do século no Rio de Janeiro não era exclusividade de Arthur Azevedo. As sociedades carnavalescas, que apresentavam as visões de temas públicos de setores da elite intelectual da cidade², trouxeram-no para as ruas num “carro de crítica” do Club dos Democráticos intitulado O Teatro no Rio de Janeiro, descrito da seguinte forma por Arthur Azevedo: “Representava o carro uma espécie de barraca de saltimbancos, onde um palhaço e uma dançarina seminua (...) dançavam ao som de uma orquestra muito rudimentar e muito maxixeira. Em cima da barraca um boneco, representando o ex-ator Martins, trazia na mão um letreiro, dizendo: Vou regenerar isto”. E, logo após comenta: “A crítica é acerba, mas justa. não me parece que o teatro no Rio de Janeiro seja na atualidade outra coisa senão isso, e a prova é que o público já manifesta visivelmente o nojo e a repulsão que essa choldra lhe causa”³.

Tanto a representação crítica do teatro feito no Rio de Janeiro como uma espécie de barraca de saltimbancos apresentada no carnaval, quanto a comparação que Arthur Azevedo fazia com a tradicional barraca do Telles, revelam que, no imaginário das elites intelectuais que compunham as sociedades

¹. Cf. Arthur Azevedo, A Notícia, 17 de fevereiro de 1895. A barraca do Teles, ou a barraca das Três Cídras do Amor, era a mais importante que se erguia no Campo de Santana por ocasião da Festa do Divino. A sala modesta abrigava algumas centenas de pessoas, que assistiam atrações variadas como um famoso teatrinho de bonecos, exhibições de mágica, ginástica, canto e representações de farsas de Martins Pena. O popular Teles era além de ator, mágico e dançarino. No mesmo artigo, Arthur Azevedo observa: “Ao seu teatro ia a nata da literatura daquele tempo, capitaneada pelos três grandes poetas -Gonçalves Dias, Magalhães e Porto-Alegre (...) João Caetano de vez em quando aparecia por lá”, conta Arthur Azevedo a partir do que ouvira falar e lera na obra de Melo Moraes Filho. Ver mais a respeito da Festa do Divino e da barraca do Telles em Marta Abreu, O Império do Divino, tese de doutorado na Unicamp, versão preliminar.

². Cf. Maria Clementina Pereira Cunha, op. cit.

³. Cf. Arthur Azevedo, A Notícia, 20 de fevereiro de 1896.

carnavalescas e à qual Arthur Azevedo pertencia, havia a presença de um referencial tradicional em nossa produção cênica, herdeiro direto dos espetáculos de feira, que contribuía para a deturpação e a decadência do teatro nacional. Os sinais dessa relação e proximidade entre os gêneros ligeiros e os espetáculos de feira podem ser entrevistados tanto nos elementos apontados pelos próprios críticos - um humor escrachado, próximo da linguagem circense, a exploração da presença feminina e, acima de tudo, a alegria contagiante e lasciva do maxixe -, quanto em outras evidências. Uma delas, e bastante significativa, é a constatação de que alguns atores que começaram suas carreiras na barraca do Teles vieram a construir carreiras expressivas nos gêneros ligeiros, como Pinheiro Junior - entre outras coisas, autor de revistas de ano -, ou mesmo a se tornarem verdadeiros astros dos palcos cariocas, como o grande ator Vasques, um dos principais atores cômicos do final do século e também um dos preferidos de Arthur Azevedo ⁴.

A rejeição expressa por esses críticos à relação entre o teatro de feira e os gêneros ligeiros revela também contradições típicas dessa elite, que vê o teatro ligeiro como herdeiro de uma tradição indesejável, contrariando os preceitos de civilização e modernização que norteiam a ação pedagógica que se auto-atribuem⁵. Ao mesmo tempo em que não só frequentam esses espetáculos assiduamente, como também traduzem, parodiam, escrevem ou produzem gêneros ligeiros. Exemplar de suas contradições é a própria presença de elementos típicos das revistas e afins na composição das atrações das sociedades carnavalescas, onde as “vedetes” mais conhecidas e cobiçadas tinham lugar obrigatório.

De fato, a historiografia teatral identifica o desenvolvimento do teatro nas feiras de Paris no final do século 17 e particularmente ao longo do século 18 como um momento fundamental na constituição das formas de teatro popular e musical que proliferariam nas mais importantes cidades européias e americanas ao longo do século 19, entre as quais podemos destacar a revista de ano. Baty e

⁴. Cf. Marta Abreu, op. cit.

⁵. Cf. Maria Clementina Pereira Cunha, op. cit.

Chavance apontam a segunda década do século 18 como um curto período em que a paródia se desenvolve nos palcos populares, em função de uma certa liberdade de expressão conquistada junto às autoridades públicas, resultando numa espécie de embrião das revistas de ano⁶. Robert Dreyfus é mais categórico ao afirmar que: “A revista nasceu em Paris, no século 18, nos encantadores teatrinhos ou barracas das feiras de São Lourenço e São Germano”⁷. O autor aponta as peças A Cintura de Vênus e O Mundo às Avessas como portadoras de seus primeiros aspectos; a primeira delas, escrita em 1715, de autoria do romancista Lesage, autor de Gil Braz de Santillana. Segundo ele, o uso do termo “revista” apareceria alguns anos depois:

“Em 1728 dois atores italianos, Domenico (filho) e Romagnesi, escreviam e interpretavam, num dos pequenos estabelecimentos da feira de São Lourenço, um divertimento a que chamaram já A Revista dos Teatros e que se propunha, no dizer de seu personagem central - prefiguração do que viria a ser o compère -, ‘fazer um exame geral de todas as peças que foram representadas durante o ano (e) punir ou recompensar, consoante o seu mérito, os (respectivos) autores e atores’”⁸.

O fato das origens da revista - que só se tornaria um fenômeno de maior escala ao longo do século 19 - remeterem ao teatro das feiras parisienses, assim como o desenvolvimento de outros gêneros de teatro ligeiro, reforça um aspecto desse teatro que nascia voltado para um público amplo e variado que

⁶. “Em 1713, J. B. Costantini, aliás, Octavio, alugou toda a praça da feira de Saint-Germain e instalou nela quatro companhias, duas delas dirigidas por ele mesmo (...). É a época em que está muito em moda a comédia misturada com árias curtas e vaudevilles (...). Um acerto com as autoridades legitima todas as liberdades fraudulentas adquiridas pelos comediantes de feira, e as faz ainda mais extensas. Músicos e cantores dão vazão a todo seu entusiasmo. Às farsas se somam paródias e surge uma espécie de revista cheia de alusões mordazes. O gênero frutifica de tal forma que logo atrai novamente a fúria da Comédie”. G. Baty e R. Chavance, El Arte Teatral, México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Tradução do autor.

⁷ Robert Dreyfus, Petite Histoire de la Revue de Fin d’Année, Paris, 1909, pp 2-3, apud Luiz Francisco Rebello, História do Teatro de Revista em Portugal, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, pg 42.

⁸. Luiz Francisco Rebello, idem. O autor observa ainda que: “Foi este o núcleo de que derivou o quadro dos teatros, obrigatório em todas as primeiras revistas do ano, em Paris como em Lisboa.”

frequentava esses locais públicos, formado, no entanto, em sua grande maioria pelas classes menos abastadas da sociedade. O espírito buliçoso e irreverente do ambiente, que em princípio atraía os compradores de mercadorias diversas, foi incorporado pelos artistas que aos poucos, seguindo uma tradição já milenar, conquistou o gosto popular, fora dos espaços reservados à fruição do teatro adotado pelas elites. As feiras eram o espaço por excelência que condensava o público mais heterogêneo da cidade, os mais distintos gostos, interesses, objetivos, valores. Um artista que quisesse ser ouvido numa feira pública precisava se expressar de forma a atingir um universo de pessoas que só estavam agrupadas em função das mercadorias que necessitavam. Como seduzir esses espectadores? A resposta a essa pergunta foi a criação de um tipo de teatro extremamente vigoroso que passou a ocupar a atenção e preocupar as autoridades e os artistas estabelecidos.

Desde a Idade Média, artistas populares, como acrobatas, equilibristas e domadores de animais, apresentavam-se nas feiras de Saint-Germain, de fevereiro até a Páscoa, e na feira de Saint-Laurent, de junho a setembro⁹. Aos poucos esses artistas vão entremeando suas apresentações com cenas mais elaboradas, burlescas e de efeitos mágicos. Já no último quarto do século 17, esses artistas saltimbancos chegavam a representar uma espécie de peça curta, chamada sainete, na qual podiam mostrar toda sua destreza. O sucesso junto ao público vem acompanhado de uma maior elaboração cênica, assim como da adesão dos italianos da *commedia dell'arte* atraídos pela cidade.

O ano de 1698 tornou-se um marco: o sucesso popular incomodou tanto os comediantes do rei, que estes exigiram que se proibisse aos saltimbancos que representassem os textos. A *Comédie Française*, criada em 1680 por Luís 14, deflagrara uma batalha que se estenderá por várias décadas contra o teatro de Saint-

⁹. G. Baty e R. Chavance, *op. cit.*, pg 185. Outras obras de referência utilizadas para o estudo desse período são: Silvio D'Amico, *Historia del Teatro Universal*, Buenos Aires: Ed. Losada, 1954. Margot Berthold, *Historia Social del Teatro*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1974. Cesar Oliva e Francisco Torres Monreal, *Historia Básica del Arte Escénico*, Madrid: Ed. Cátedra, 1990. John Gassner, *Mestres do Teatro I*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.

Germain e Saint-Laurent. Nem a polícia, nem os decretos do Parlamento conseguiram acabar com o teatro das feiras ou diminuir o interesse crescente do público. A criatividade dos artistas superava qualquer proibição, substituindo os diálogos, então proibidos, por monólogos que sugeriam o enredo e as contrapartidas, ou encadeando cenas curtas, já que os textos não podiam ser encenados na íntegra. Com a proibição destes, desenvolveu-se uma rica linguagem corporal e sonora. Alguns textos vinham apresentados como pequenas legendas escritas em cartazes, e mais tarde iriam se transformar em pequenas canções - coplas - ensinadas para o público através da presença de alguns membros da companhia, estrategicamente situados no meio da platéia. Era o início de um teatro musicado popular que iria adquirir várias formas num futuro próximo.

Resistindo a mais uma tentativa de destruição em 1718, por iniciativa da corte, o teatro das feiras voltou triunfante, desafiando aos poucos cada uma das proibições impostas e afirmando-se definitivamente em sua forma mais plena. Uma nova aliança entre os cômicos italianos da *Commedia dell'Arte*, dirigidos por Luís Andrés Riccoboni, Lelio, com a corte, apadrinhados com o título de comediantes ordinários do rei e com uma pensão fixa, poderia ter ameaçado o teatro das ruas, mas não foi o que ocorreu. A rica expressão desse teatro incentivou o aparecimento de novos autores e conquistou a colaboração de outros consagrados que, como Lesage, passaram a dividir seu talento entre os palcos da *Comédie Française* e os tablados das feiras.

O sucesso acelerado levou várias companhias a se instalarem em casas vizinhas à feira, e a desenvolverem comédias acompanhadas por pequenas árias, o que marcaria a evolução do vaudeville à ópera cômica. A reunião, por fim, entre os cultores do novo gênero e os italianos em 1762, que estavam encenando peças semelhantes, consagrou definitivamente a ópera cômica ao catalogá-la como um dos gêneros regulares e praticamente condenou os saltimbancos. Os tablados e as salas vizinhas deram lugar a novos locais de espetáculos e a transformação dos gêneros marcou uma outra era no teatro popular parisiense, herdeira, no entanto, do velho

espírito. As salas proliferaram e mudavam-se para os novos bairros que surgiam com a modernização da cidade. As grandes avenidas, os bulevares, transformaram a paisagem da cidade e acolheram os antigos comediantes da feira. As avenidas amplas eram um convite ao passeio e pessoas de todas as classes se misturavam por entre as ruas largas e arborizadas. A grande circulação de pessoas fez com que se multiplicassem as atrações e os novos bairros se transformassem em centros de diversões¹⁰.

O público afluía à nova expressão do teatro dos bulevares, que entrou o século 19 ainda mais pujante:

“Nada pode desalojá-los completamente dos bulevares, nem as mudanças de regime, nem o capricho dos gostos e costumes, nem as críticas, nem o desdém, o dia em que os pequenos teatros, uma vez regularizados, fizeram-se presunçosos em imitação aos grandes (...) O cômico despreocupado, o riso são, o riso por si mesmo, irá se perpetuar na França durante todo o século 19, graças ao contato incessante com a multidão”¹¹.

A grande popularidade desse teatro se deve desde o início à forma como se dirigia à multidão que os acompanhara das ruas até os teatros. Seu único objetivo era agradá-la. O que cativava definitivamente tanto o público simples das platéias e galerias quanto os espectadores mais ilustres que assistiam o espetáculo nas laterais do próprio palco era “a engenhosidade, a abundância e a diversidade do espetáculo”. E era isso que o teatro de bulevar procurava oferecer criativa e generosamente, conservando a vivacidade da feira. Alguns quadros guardavam intactas as fórmulas do teatro de feira¹².

As inovações formais e temáticas do novo teatro de bulevar, adequado ao transformações do espaço e das exigências do público, vinham acompanhadas de permanências: a presença de personagens que angariassem a simpatia do público mais simples através da identificação. O velho Arlequim da Commedia dell’Arte

¹⁰. Cf. G. Baty e R. Chavance, op. cit., pg 193-194.

¹¹. G. Baty e R. Chavance, op. cit., pg 198. Tradução do autor.

¹². Cf. G. Baty e R. Chavance, op. cit., pg 197.

continuava a fazer o público divertir-se. Também os personagens das antigas farsas dos tablados frequentavam os novos palcos: camponeses, aldeões e artesãos, com sua linguagem e comportamento característicos. Ao lado deles, outra personagem essencialmente popular apareceria: a mulher do mercado, a prostituta, que aos poucos iria se transformar na heroína predileta do bulevar.

O século 19 assistiu, paralelo ao desenvolvimento acelerado de cidades como Paris e Londres, o surgimento de uma gama rica e variada de gêneros de teatro popular, que reuniam elementos como a comédia, o drama, a música, a mímica, a mágica e o circo em doses distintas, e que pretendiam acima de tudo divertir o espectador fisgado em meio à multidão das novas metrópoles: burgueses, operários, comerciantes, intelectuais, provincianos em trânsito, camponeses recém-chegados à cidade, trabalhadores autônomos, burocratas, um aglomerado indistinto, uma sociedade em transformação que estava pronta e ansiosa por encontrar novas formas de expressão e lazer nas grandes concentrações urbanas. O preço dos ingressos e as características próprias de cada gênero e de cada encenação selecionavam os espectadores.

Ao longo do século, o teatro se transforma na mais difundida das formas de expressão artística. Em Paris, nas décadas de 80 e 90, meio milhão de pessoas iam ao teatro pelo menos uma vez por semana e mais de dois milhões uma vez por mês. Dizia-se que a população de Paris vivia “no teatro, para o teatro, pelo teatro”. A frequência aos palcos da cidade era ampliada também pelo entusiasmo dos provincianos e dos estrangeiros. Os sucessos dos palcos alimentavam as conversas em sociedade e garantiam aos autores carreiras de sucesso na imprensa ou na literatura¹³.

Ao lado da opereta e da revista, o vaudeville, a mágica, o café-cantante ou café-concerto, o music-hall, o cabaré, a comédia musical e o musical se desenvolvem. Esses gêneros estavam presentes nas maiores cidades do Ocidente e tinham muitas características em comum: suas histórias se entrelaçam. Cada uma

¹³. Cf. Eugen Weber, *op. cit.*, pg 195.

dessa formas de teatro musical tem também uma ligação íntima com a revista e seu desenvolvimento e por isso procuraremos caracterizá-las.

O vaudeville, por exemplo, é uma comédia entremeada de canções e pode ser considerado, como vimos, um dos predecessores da opereta. Algumas de suas características são o enredo simples, dividido em cenas distintas, diálogos intercalados por canções, tipos populares inspirados na vida cotidiana, um tom picante e espontâneo. O vaudeville era um gênero bastante popular na França no início do século 19. Esta era uma das formas dramáticas mais influentes e de maior interesse na época de Napoleão e durante a Restauração francesa. O período compreendido entre 1815 e 1848 é um dos mais férteis do gênero¹⁴.

A mágica surgiu também nos tablados das feiras e seu recurso fundamental era o dos efeitos que encantassem a platéia. Colocar o maravilhoso em cena era seu papel. Sua forma sofreu evoluções ao ser utilizada nos espetáculos da Ópera Cômica. Seu êxito definitivo data de seu ingresso nos teatros de bulevar. Em 1806, Pata de Cabra, do francês Martainville marcou a criação da fórmula clássica da mágica. E, a partir de então, ao longo de todo o século, mas principalmente na primeira metade, a mágica divertiu e encantou adultos e crianças. Os Contos de Perrault e As Mil e uma Noites serviram de fonte para seus quadros, assim como as antigas novelas e farsas. A criatividade e originalidade das mágicas eram muito mais responsável da cenografia empregada do que das histórias contadas. A fantasia ganhava formas definitivas e conquistava o público, encantado através dos truques e efeitos que contribuíam para a criação de uma atmosfera de sonhos¹⁵.

Se a idéia de um café onde seriam apresentadas canções e pequenas cenas teatrais remonta ao século 18, é apenas na França do Segundo Império que surge o café-cantante. Em 1860, por exemplo, os estabelecimentos mais famosos eram o Alcazar, o Ambassadeurs e, sobretudo, o Eldorado. Como vimos o Rio

¹⁴. O vaudeville pode ser estudado em Arnold Hauser, História Social da Literatura e da Arte, São Paulo: Mestre Jou, 1982, assim como em A. du Casse, Histoire Anecdotique de L'Ancien Théâtre en France, Paris: E. Dentur, 1864, de forma quase documental, pela proximidade temporal.

¹⁵. Cf. G. Baty e R. Chavance, op. cit., pp 231-232.

também teve seu Alcazar, assim como um Eldorado. Em um ambiente onde se serviam bebidas e se conversava, apresentavam-se cantores, atores cômicos, e se lançavam canções que falavam de acontecimentos do dia-a-dia e comentavam as últimas novidades¹⁶.

O Cabaré pode ser datado de fins do século 19 na França. Uma data que serve como marco para o aparecimento desse tipo de estabelecimento e do gênero que se desenvolveu nele é o ano de 1881, em que, segundo Lisa Appignanesi¹⁷, foi criado o Chat Noir, primeira casa do gênero. O cabaré se originou do café-concerto, que atraía grande audiência, chegando às vezes a ser apresentado ao ar livre. O café-concerto tinha como objetivo principal o divertimento, impossibilitando a existência de canções ou “sketches” mais críticas e satíricas, mais politizadas. O cabaré veio a ser o lugar ideal dessa fórmula “mais íntima” de apresentação. Era, portanto, uma forma artística mais politizada, apesar de ter o entretenimento e o riso como essência. Da França, o cabaré chegou à Alemanha, Áustria, Inglaterra, Estados Unidos, entre outros países. Particularmente a Alemanha teve uma de suas vertentes, mais politizada e de vanguarda, bastante desenvolvida no início do século 20, servindo de referência para vários movimentos artísticos como o dadaísmo e o futurismo.

O Music-hall se originou como teatro de variedades: exibição sucessiva de fenômenos, ginastas, cômicos, mágicos, pantomimas, marionetes, acrobatas, atletas, palhaços, animais amestrados e selvagens, cantores, dançarinos e tudo o mais que não tinha lugar no chamado teatro “sério”. É um herdeiro direto dos espetáculos das feiras e ruas dos saltimbancos. Segundo Denys Amiel¹⁸, encontram-se elementos que caracterizam o music-hall no circo da antiguidade, nos “mistérios” religiosos da Idade Média e nas feiras, mais especificamente no teatro de dançarinos e equilibristas da feira de Saint-Germain. O primeiro music-hall francês e parisiense

¹⁶. Cf. Eugen Weber, op. cit.

¹⁷. Lisa Appignanesi, Cabaret, Londres: Methuen, 1984.

¹⁸. Denys Amiel, Les Spectacles a Travers les Ages, Paris: Éditions du Cygne, 1931, pg 130. Cf. Henri Aulnet, Le Music Hall Moderne et le Revue a Grand Spectacle, Paris: Presses Modernes, 1936.

foi o Chez Nicolet, criado por volta de 1760, que apresentava vários números de variedades (equilibristas, domadores de animais, dançarinos etc.). Este music-hall tinha a forma embrionária do music-hall moderno, que só surgiria em 1869 com a criação do Folies-Bergère. Parecido com o café-concerto, o “novo” music-hall oferecia ainda muitas outras atrações, entre as quais estavam os números musicais. A nova fórmula obtém logo um grande sucesso de público e no fim do século 19 transforma o Folies-Bergère numa casa de fama internacional. Espetáculo tipicamente de variedades na passagem do século, por volta de 1910, o music-hall incorpora alguns elementos da revista, no sentido de compor um espetáculo onde as atrações têm uma ligação comum, um fio condutor. O music-hall e a revista formam o que foi chamado de “revista de grande espetáculo” (*revue a grand spectacle*), que será a forma da revista no século 20.

A comédia musical ou simplesmente musical, já uma variação, também tem uma história contada pela combinação de diálogos e números musicais. Originalmente o tema da comédia musical era bem “leve”, mas com o passar do tempo, particularmente nos Estados Unidos, temas mais sérios passaram a ser abordados e a comédia musical foi cedendo lugar ao hoje denominado apenas musical. O musical é uma variação que só vai aparecer na década de 30 deste século nos EUA. Nas primeiras comédias musicais, os números musicais e o tema da história não eram necessariamente integrados, mas com o passar do tempo estes foram ficando cada vez mais importantes para o desenvolvimento da história. A linha que separa a comédia musical original e a opereta é muito difícil de definir, mas a opereta tinha por origem e localização a Europa Central, a música era mais tradicional em seus ritmos e tinha menos ênfase na dança do que a comédia musical. Tanto a comédia musical quanto o musical alcançaram sua maior expressão nos Estados Unidos, onde se considera que a primeira comédia musical encenada foi The

Black Crook, em 1866. Grande parte da rica história do teatro e da música popular norte-americana passou pelas comédias musicais e pelos musicais¹⁹.

Segundo a Enciclopedia Dello Spettacolo, não é fácil distinguir a revista, em seus vários estados e nas suas várias formas, dos gêneros afins²⁰. Mas há algumas características que podem ser consideradas típicas da revista, em suas várias épocas e nos vários países, que são: a sucessão de quadros bem distintos, a atualidade, a espetacularidade, o tom cômico satírico, a tendência a ter um fio condutor e o ritmo veloz.

A história do gênero será fundamental para que possamos compreender o sucesso que alcançou em fins do século 19 e início do 20 na maioria das grandes cidades e capitais da Europa e da América, como Paris, Londres, Viena, Roma, Milão, Berlim, Lisboa, Madri, Nova York, Buenos Aires, Rio de Janeiro, entre outras.

Há uma opinião meio generalizada que situa o nascimento da revista na França no início do século 19. Na verdade, foi nesse período que ela se consolidou enquanto gênero de sucesso nos palcos de Paris, particularmente com a Restauração de 1815, apesar de já ter demonstrado sua popularidade desde a época do Diretório, e também no Consulado e no I Império. Mas sua aparição data de um século antes²¹.

A origem do gênero pode ser identificada no início do século 18, quando aos artistas dos tabladros se juntaram os atores italianos da *Commedia dell'Arte*, encenando as primeiras revistas nos teatros de feira de Paris para um público diversificado. O gênero já tinha então a forma de uma "*revisão burlesca de acontecimentos e figuras recortadas do seu passado recente*"²². Mas a revista em sua forma moderna e com a designação de "revista do ano" - que passava em revista

¹⁹. Cf. Allen Churchill, The Theatrical 20, MacGraw-Hill Book Company, s.d. e Abe Laufe, Broadway's Greatest Musicals, Nova York: Funk and Wagnalls, 1973.

²⁰. Cf. Enciclopedia Dello Spettacolo, Roma: Le Maschere, 1954/61 pp 1024-1028.

²¹. Cf. Luiz Francisco Rebello, op. cit., pg 41.

²². Idem, pg 17.

os acontecimentos do ano que terminara - só surgiria na passagem do século. Em 1798 estreou no Teatro de Vaudeville a Revista do Ano VI, de Chazet, que escreveria também as revistas dos anos VIII (1800) e XI (1803), eventualmente com colaboradores. Essas peças curtas, geralmente de um ato apenas, ainda não se distinguiam muito do vaudeville. Mas foi mesmo com a Restauração que surgiu uma nova geração de revisteiros, a quem se deveu a definitiva implantação do gênero. A abolição da censura em 1830 gerou uma nova onda de sucesso²³.

Novos autores, como Clairville - de quem Arthur Azevedo adaptou operetas - escreveram inúmeras revistas, alternadas com outros gêneros do teatro ligeiro, introduzindo o comentário político como tônica. A partir da implantação do Segundo Império e do restabelecimento da censura, a revista tomaria um novo rumo, no qual o elemento visual vai se sobrepondo ao literário e crítico.

Apenas no final do século 19 a revista irá se tornar um gênero de sucesso mundial, espalhando-se pelas grandes cidades da Europa e América, para se tornar, nas primeiras três décadas do século, um das formas teatrais mais populares da cultura urbana. Segundo Rebello, a revista chegou a Lisboa em 1851, no Brasil em 1859, na Itália em 1867, na Espanha em 1883, na Inglaterra em 1893, nos Estados Unidos em 1894, na Alemanha em 1898, tendo, é claro, uma evolução diversa de um país para o outro²⁴. Da revista original saíram depois, já nas primeiras décadas deste século, duas vertentes básicas: uma que pode ser chamada de “revista de grande espetáculo”, que incorporou os elementos da espetacularidade do music-hall, e a outra que pode ser chamada de “revista de câmera”, que manteve a importância do texto sobre o espetáculo²⁵.

Na Inglaterra, em 1893, estreou Under the Clock, no Court Theatre de Londres, que pode ser considerada a primeira revista inglesa. Mas o apogeu da

²³. Idem, pg 43.

²⁴. Idem, pg 44.

²⁵. Para estudarmos não só a revista portuguesa, mas também as de outras cidades e a história do gênero recorreremos também à seguinte bibliografia: Arnaldo Boaventura, Saggio Storico sul Teatro Musicale Italiano, Livorno: R. Giusti, 1913; Stanley Green, Encyclopedia of the Musical Theatre, Nova York: Dodd, Mead and Company, 1976; Erwin Piscator, Teatro Político, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968; Henri Aulnet, op. cit.

revista inglesa será no período entre-guerras, com destaque para as figuras do empresário Charles B. Cochran e do escritor Noel Coward.

Nos Estados Unidos, onde havia uma rica tradição de teatro musicado em seus vários gêneros (vaudeville, music-hall e outros), estreou, em 1894, The Passing Show, no Casino Theater de Nova York, que deu início às revistas americanas em série - com apresentações anuais - que obtiveram grande sucesso até fins dos anos 20. Mas quem deu à revista americana sua forma própria foi o produtor Florenz Ziegfeld, com as Ziegfeld Folies, que tiveram espetáculos anuais de 1907 a 1931. Como na Inglaterra, os anos 10 e 20 foram os grandes anos da revista americana. Além dos espetáculos anuais de The Passing Show (que revelou Fred e Adele Astaire) e de Ziegfeld Folies, havia ainda as Vanities de Earl Carrol (1923 a 1932) e os Scandals de George White (1919 a 1930). Nestes espetáculos foram revelados importantes atores, cantores e compositores americanos como George Gershwin, Irving Berlin, Jerome Kern, W. C. Fields, Marilyn Miller, Anna Held e muitos outros.

Na Alemanha, a revista - junto com o cabaré político literário - disputou a popularidade com a opereta nos anos compreendidos entre o final do século 19 e a ascensão de Hitler ao poder. Os empresários Viktor Hollander e Paul Lincke, utilizando textos de Julius Freund, Rudolf Nelson e outros, montaram revistas de grande sucesso nas primeiras décadas do século 20. Bem próximo à revista, o cabaré alemão tinha grandes nomes como Frank Wedekind, Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Karl Valentin e a colaboração de Max Reinhart e do jovem Bertolt Brecht. Nos anos posteriores à Primeira Guerra, Piscator, com seu teatro político-revolucionário, criou a "RRR" (revista vermelha), uma espécie de revista política, montada pela primeira vez em 1924.

A primeira revista italiana, montada em Milão em 1876, foi escrita pelo compositor brasileiro Carlos Gomes e obteve grande sucesso de público. Mesmo contra sua vontade - por não reconhecer valor no gênero -, Carlos Gomes escreveu mais uma revista, que também obteve grande êxito. Depois, para provar

que podia escrever algo muito melhor que uma revista, escreveu a ópera Guarany, que o consagrou no teatro Scala. Milão será a capital da revista italiana, Nápoles, a capital do café-concerto, e Roma, posteriormente, a da comédia musical. A revista italiana teve grande apoio dos futuristas que, como Marinetti, escreveram manifestos e fizeram declarações de exaltação ao gênero como sinônimo de modernidade.

Na Espanha, a revista estreou com grande sucesso em 1883 com o espetáculo De la Noche a la Mañana. Mas o verdadeiramente grande sucesso da revista espanhola estreou em 1886: La Gran Via, de Felipe Pérez, revista que fez tanto sucesso que chega a ser encenada ainda hoje tanto na Espanha quanto em outros países. No Brasil mesmo, a revista era sempre remontada quando uma companhia precisava de sucesso certo.

O importante no estudo dessa gênese e na identificação desses gêneros dentro de uma tradição de cultura urbana é a possibilidade de pensá-los como modalidades artísticas que, ao se constituírem plenamente a partir de meados do século 19 até o início do século 20, estando relacionadas, portanto, às transformações da sociedade do período, trazem em si a relação entre uma tradição de cultura popular e as novas formas de massificação de cultura na sociedade moderna.

A forma depreciativa com que Machado de Assis se refere a esses “espetáculos de feira” aponta a raiz popular dos gêneros que tinham tomado de assalto os palcos das grandes cidades com enorme sucesso, adotados muitas vezes também pela burguesia estabelecida ou ascendente, mas acima de tudo frequentados por uma legião de espectadores que possuíam em comum muito mais a experiência da vida urbana moderna do que um perfil social definido. Se a profissionalização desse tipo de teatro implicava numa seleção dos espectadores baseada no preço dos ingressos, ela era suficientemente ampla e variada para gerar uma diferenciação nas produções, que incluíam desde aquelas voltadas para as camadas mais ricas da sociedade - boa parte das operetas - até as destinadas à diversão dos trabalhadores mais pobres. Faziam parte dessa segmentação nada exclusiva, a escolha do gênero,

do texto, da sala onde seria apresentado o espetáculo e o investimento na qualidade da montagem - os atores envolvidos, cenários, figurinos e efeitos especiais.

A amplitude do público abarcada por esses gêneros não excluía nem mesmo as elites locais, pois se estas em geral gostavam de manifestar seu desdém pelos teatros mais populares, e expressar publicamente sua opção preferencial pela ópera ou pelo teatro das companhias mais prestigiadas, era comum encontrá-las tomando assento numa opereta ou revista de grande sucesso ou numa noite boêmia num café-cantante, ou ainda, pilotando a pena ou a batuta de uma revista ou opereta. Que o digam Machado de Assis e seus parceiros do Alcazar Lyrique, e também Arthur Azevedo.

O processo de urbanização acelerada que marcou o século 19 transformou as cidades modernas em complexas redes de relações sociais, econômicas e culturais. Do ponto de vista cultural, a formação progressiva de uma cultura urbana de massa ao longo do século é a face mais visível desse processo, e a produção teatral vigorosa e diversificada, com a profusão de novos gêneros, especialmente de teatro ligeiro, uma de suas mais significativas expressões²⁶. O

²⁶. O tratamento da questão relativa a cultura de massas e sua formação abre um amplo leque de discussões e abordagens. Na historiografia, especialmente no Brasil, o tema ainda não foi estudado de maneira sistemática. Mesmo ampliando-se as áreas de enfoque, depois dos frankfurtianos - ressaltando aqui as análises de Walter Benjamin -, pouco se escreveu de definitivo sobre o tema. Alguns autores são exemplares para indicar a multiplicidade de enfoques. Do ponto de vista historiográfico, Eric Hobsbawm, por exemplo, aponta a formação progressiva de uma cultura de massas ao longo do século 19 e destaca a importância da produção teatral nesse contexto nos capítulos dedicados à arte e cultura no conjunto de sua obra sobre a história contemporânea. O faz, no entanto, de forma bem sintética, própria de estudos abrangentes, nos quais os temas relativos à cultura são tratados em poucas páginas, sem um maior aprofundamento. Polaridades e generalizações questionáveis estão presentes em sua análise, que, no entanto, tem o mérito de indicar o desenvolvimento das formas da cultura de massas ao longo do século e destacar sua importância. Cf. Eric J. Hobsbawm, op. cit. Eric J. Hobsbawm, *A Era das revoluções*, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982. Eric J. Hobsbawm, *A Era do Capital*, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1982. Eric J. Hobsbawm, *A Era dos Extremos*, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995. A abordagem historiográfica das questões relativas à cultura de massas se enriquece sobremaneira com as discussões levantadas pelos estudos que se tem convencionalmente denominado de micro-história, nos quais os temas culturais ganham amplo destaque e novas perspectivas. Apesar de grande parte desses estudos se voltar para os estudos culturais durante a Era Moderna, os problemas levantados e respostas equacionadas

desenvolvimento de um mercado cultural de massa, aliado à expansão da educação de massa e ao aparecimento de novos suportes e tecnologias de reprodução de imagens e textos (a fotografia, o jornal, o periódico etc.), caracteriza o aparecimento de um público novo, diversificado, com novos padrões de gosto e exigência, a demandar produtos culturais específicos.

Machado de Assis conseguiu sintetizar na expressão “espetáculos de feira” todas as críticas que os gêneros de teatro ligeiro recebiam da parte dos artistas, intelectuais e outras figuras públicas que estavam então preocupados com a defesa do que chamavam “verdadeiros princípios artísticos”. Segundo esse julgamento, a arte produzida para as novas massas urbanas não tinha o menor valor.

A expressão “espetáculos de feira” é utilizada como uma espécie de ofensa, pois apontar uma raiz plebéia, de rua, para esses gêneros teatrais, seria, para esses intelectuais, uma forma de mostrar quão distantes da Arte e quão próximos da mercadoria de balcão eles estavam. A preocupação em encontrar indícios de seu caráter pouco artístico não deixa, contudo, de revelar o incômodo gerado pela consagração do teatro ligeiro pelo público, à revelia da aprovação dos guardiães e “cultores da grande Arte”.

Se ao utilizar essa expressão, ainda no início de sua carreira e enquanto estava intensamente envolvido com a atividade teatral, Machado de Assis destilava preconceito contra o teatro ligeiro - ao mesmo tempo que contribui conosco para o estabelecimento do elo entre o teatro de feira e os gêneros teatrais mais populares do século 19 -, Arthur Azevedo, ao dedicar-se a diferentes gêneros do teatro ligeiro e posicionar-se publicamente com relação a eles, assim como outros autores, mostrava que havia já em curso uma mudança de valores e padrões de gosto. Produzir para as massas, para as multidões urbanas, podia ser visto também

possibilitam aos estudiosos de aspectos da cultura de massas novos ângulos de análise. Ver autores como Natalie Zemon Davis, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Lawrence Stone, Giovanni Levi, Peter Burke, Roger Chartier. De um ponto de vista semiológico, Umberto Eco discute a cultura de massas a partir do questionamento da idéia de “níveis culturais”. Cf. Umberto Eco, Apocalípticos e Integrados, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

como uma nova forma de atividade cultural, mesmo resultando em conflitos de princípios para seus criadores.

Tendo cumprido uma trajetória dos tablados de feira ao bulevar, os gêneros ligeiros, entre eles a revista, estiveram sempre voltados para o público amplo e diversificado que caracteriza as massas urbanas. Entretanto, esse público não é indistinto, tem origens e visões de mundo diferentes. Criada para esse público heterogêneo e múltiplo, a revista também abrigava multiplicidades, e se abria a múltiplas leituras. A própria fórmula do gênero e suas características constitutivas revelam as possibilidades de leitura que permitia, apresentando-se como um texto que mesmo pronto permanecia aberto para ganhar contornos diferentes segundo a visão dos espectadores.

A Revista Conquista a Cidade

Como o teatro brasileiro, até as primeiras décadas deste século, sempre teve influência direta dos palcos portugueses - os atores falavam português com sotaque da “terrinha” até essa época -, as novidades que por lá aportavam não tardavam a desembarcar também por aqui²⁷. A primeira revista portuguesa, Fossilismo e Progresso, estreou em 1856, escrita por Manuel Rossado:

“A peça possuía crítica política suficiente para incomodar muita gente, solidamente instalada no regime, mas, de acordo com o figurino parisiense sob a qual fora talhada, tinha a sua parcela maliciosa e até a primeira vedette do

²⁷. Grande parte dos atores que atuavam no Rio eram imigrantes ou atores portugueses morando temporariamente na cidade. Também a platéia era composta em parte expressiva pela colônia lusa carioca. “Essa presença lusa nos palcos e platéias era incontestável em todos os gêneros teatrais, no Drama, na Comédia e na Revista onde, espelho do cotidiano, desfilavam acontecimentos, sátiras e modismos lusitanos (...)”, Roberto Ruiz, op. cit., pg 15.

gênero, Emília Letroubon, que chegava ao 'cúmulo' de cruzar as pernas ao sentar em cena e até a fumar em pleno palco!"²⁸.

A fórmula apareceu no Brasil três anos depois em As Surpresas do Sr. José da Piedade, atribuída - com controvérsias, pois a peça foi anunciada sem designação dos autores - a Figueiredo Novais, um burocrata do Tesouro Nacional e membro do Conservatório Dramático, e a outro companheiro desconhecido. Coincidentemente, no mesmo ano de 1859 era inaugurado o Alcazar Lyrique. O gênero nascia curiosamente incentivado pelo censor que lhe deu a licença para ser encenada:

"Os autores da peça (...) acabam de iniciar, com feliz sucesso, ou, pelo menos, de dar uma forma mais definitiva a um gênero de composição dramática que muito deve agradar ao público. As revistas de ano, que são hoje em França uma obrigação para os teatros, tornar-se-ão também entre nós uma necessidade cuja satisfação chamará para a carreira dramática os poucos que no nosso país escrevem"²⁹.

A peça ficou apenas três dias em cartaz por interferência da polícia, em função de distúrbios que aconteceram durante o espetáculo "por causa de uma cena em que era metido a ridículo o Diário do Rio de Janeiro"³⁰, acredita Arthur Azevedo. Devido à sua estréia conturbada e polêmica, os empresários locais evitaram o gênero, apesar de seu grande sucesso em Portugal e França.

Passaram-se quinze anos até que aparecesse a segunda incursão ao gênero, Revista do Ano de 1874, estreada no primeiro dia do ano de 1875, de autoria do "padrinho" de Arthur Azevedo, o jornalista Joaquim Serra, e levada a cabo pelo ator Antonio de Souza Martins, que além de não empolgar o público foi mal recebida pela elite local, por sua crítica política. Ainda em 1875, Joaquim Serra

²⁸. Idem, pg 16.

²⁹. João Carlos de Souza Ferreira, 31 de dezembro de 1858, apud Maria Helena Kuhner, op. cit., pg 55.

³⁰. Cf. Arthur Azevedo, "O Teatro" in A Notícia, 26 de novembro de 1896. Ver também J. Galante de Sousa, op. cit., Tomo II, pg 379 e Roberto Ruiz, op. cit., pg 17.

escreveu Rei Morto, Rei Posto, que classificou de comédia-revista. Também não foi dessa vez que o público se encantou com o gênero. A obra teve carreira curta, apesar de obter inclusive uma crítica elogiosa de Machado de Assis:

“Nenhum dos principais sucessos do ano passado deixou de figurar na galeria do Rei Morto, Rei Posto; e para todos tem o poeta alusões finas, sem ofensa, verdadeiramente literárias e dignas do seu nome. O que não conviria dizer claramente, fe-lo por meio de uma alegoria engenhosa, que o público entendeu e aplaudiu. A exposição de D. Conferência, da Moda e do cocheiro de tilbury, por exemplo, são excelentes (...) acha-se-lhe o que falta geralmente nas outras revistas, o sabor literário”³¹.

A convite do português Lino de Assunção, e respaldado pelo exemplo de Joaquim Serra, Arthur Azevedo irá escrever, em parceria com aquele, sua primeira revista de ano em 1878, O Rio de Janeiro em 1877, a partir de uma encomenda do ator Valle que também era empresário teatral: “levada à cena com péssima encenação”, a peça não obteve nenhum sucesso³². A segunda tentativa de Arthur Azevedo, foi a revista Tal Qual Como Lá, em 1880, escrita em parceria com França Junior a convite deste. O empresário encarregado de sua encenação, não querendo desagradar os autores e tampouco correr riscos com um gênero que não tivera até agora qualquer sucesso na cidade, arranjou-se com o Conservatório Dramático para que não a licenciasse. Sem motivos para proibí-la, o Conservatório reteve-a até que perdesse a atualidade.

Com o dinheiro que ganhara, entre outras atividades, com o sucesso das operetas, Arthur Azevedo realizou uma viagem à Europa em 1882. O contato com as produções do gênero em Lisboa, Madri e Paris³³, foi fundamental para que

³¹. Machado de Assis, crítica teatral de 10 de janeiro de 1875, reproduzida em Crítica Theatral, Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1942, pp 286-287.

³². Cf. Mucio da Paixão, op. cit., pg 257.

³³. Segundo Raimundo Magalhães Júnior, que pesquisou a temporada teatral parisiense durante a estada de Arthur Azevedo, além de ter podido assistir Sarah Bernhardt de volta de uma excursão vitoriosa pelo exterior, textos clássicos em várias salas e na Comédie Française e uma série de espetáculos de teatro musicado: “Arthur não pode ver senão uma revista, Les Dieux en Rigolade, no Théâtre de Montparnasse. É difícil

voltasse a tentar as revistas de ano, inspiradas agora no modelo das peças de sucesso que assistira na Europa, especialmente na meca francesa do teatro alegre. Arthur Azevedo acreditou que aquela fórmula poderia fazer sucesso no Rio. Convidou Moreira Sampaio para ser o seu parceiro, formando assim a dupla que marcaria a história do teatro de revista no Brasil, e lançaram O Mandarin, em janeiro de 1884, no Teatro Príncipe Imperial. O texto trazia uma novidade que foi o principal motivo de seu sucesso: a caricatura pessoal.

Além das alusões aos fatos políticos e sociais mais marcantes do ano anterior, tratados de forma satírica, e do uso sempre reiterado das alegorias como recurso de representação e observação crítica, os autores incluíram a caricatura explícita de personalidades públicas como um das formas de rir e comentar episódios amplamente conhecidos pela população da cidade.

O ator Xisto Baía foi o intérprete que consagrou o personagem Barão de Caiapó, identificado por todos como sendo João José Fagundes de Rezende e Silva, um conhecido “barão do café”, que ao se ver ironicamente retratado no palco registrou queixa na polícia, promovendo uma grande polêmica e o sucesso da revista. Rezende e Silva escreveu cartas para os jornais, junto com outras personalidades que se julgaram ofendidas, e conseguiu o apoio do famoso colunista conservador Carlos de Laet, do Jornal do Comércio, contra o humor caricatural dos autores. Moreira Sampaio e Arthur Azevedo responderam. O caso ganhou repercussão nas ruas. O ofendido queria a proibição da revista. Foi vencido e O Mandarin acabou sendo o primeiro sucesso do gênero no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, a dupla de dramaturgos estava pronta para repetir a dose. Em março de 1885, estreava Cocota, uma revista com um enredo mais estruturado. Evitaram, no entanto, o recurso da caricatura pessoal. Aqui o episódio que servia de fio condutor para passar em revista os acontecimentos do ano anterior

estabelecer o que ele teria visto, entre tantos programas. Talvez todos, tal a sua paixão pelo teatro. Da Europa, voltou Arthur trazendo em sua bagagem dezenas de peças de todos os gêneros, para continuar, aqui, a sua faina de tradutor e de parodiador habilíssimo”. Raimundo Magalhães Júnior, op. cit., pp 28-29.

era a vinda de um fazendeiro do interior à corte, acompanhado de sua afilhada. Na confusão de sua chegada no Rio eles se desencontram e a busca leva ao desenvolvimento da revista.

À Cocota, no entanto, pareceu faltar um algo mais que tinha motivado a publicidade de O Mandarin. Esse algo mais, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio encontraram na repercussão de um caso policial bastante comentado na cidade e que parecia ter os ingredientes exatos para a receita que tinham em mãos: o caso do Bilontra. Foi a consagração do gênero que iria marcar o panorama teatral fluminense por várias décadas. Um dos sinais das marcas do sucesso deixado por O Bilontra foi a repercussão popular da canção de apresentação do Barão de Vila Rica, paródia de La Donna é Mobile, de Verdi, e do lundu Recreio da Cidade Nova. O refrão dessa canção, que dizia “Ataca, Felipe!”, numa referência ao empresário Felipe de Souza Lima, que tinha um teatrinho na Cidade Nova, virou bordão entre os cariocas.

O sucesso de O Bilontra motivou a repetição da fórmula em O Carioca, na qual apareciam retratadas algumas figuras públicas, como um famoso gramático da época, Castro Lopes, que fazia campanha aberta contra o uso de galicismos de inspiração francesa e inglesa no vocabulário corrente da cidade³⁴, e uma senhora da sociedade, Francisca Castro, retratada como uma tirânica dona de casa, capaz de graves maltratos com seus escravos. Corria então um julgamento bastante comentado na cidade que envolvia D. Francisca, acusada de torturar até a morte uma escrava e defendida pelo mesmo Sizenando Nabuco, envolvido no primeiro julgamento do caso do Bilontra. O Barão de Vila Rica, Joaquim José de Oliveira, aparece novamente em cena, numa auto referência, por parte dos autores, à sua obra anterior. A reclamação dos que se viram motivo de risos no palco foi imediata, repetindo os efeitos de O Mandarin e O Bilontra. Em todos esses casos, a coluna de “A Pedidos” dos jornais serviram para a expressão dos revoltados que se

³⁴. É de Castro Lopes a proposição de palavras como cardápio para substituir menu, cinesíforo para chofer, vesperal para matinée e convescote para piquenique. Cf. Flora Sussekind, op. cit., pg 103.

viam transformados em personagens teatrais à sua revelia. A polêmica se ampliava e o público fazia questão de conferir e se divertir.

A trilha descoberta por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio em O Mandarim motivou outros autores e empresários a arriscarem o gênero que parecia emplacar. Enquanto as revistas dos nossos autores era apresentadas no Teatro Lucinda, na rua Espírito Santo, próximo à Praça do Rocio (hoje Tiradentes), pela companhia do empresário Braga Junior, a Companhia de Jacinto Heller, na qual Arthur Azevedo tinha brilhado como autor de operetas, resolveu também explorar o promissor filão no Teatro Santana, a poucos metros dali. Poucos dias antes da estréia de O Bilontra, no mesmo mês de janeiro de 1886, estreava A Mulher-Homem, revista de ano de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, que fora parceiro de Arthur Azevedo. A peça também explorava um caso que se tornou famoso na cidade: o escândalo de um homem que se disfarçou de mulher para conseguir um emprego como doméstica.

O sucesso simultâneo das duas revistas acabou em casamento no carnaval. O empresário e autor português Sousa Bastos, revisteiro que se notabilizará no final da década com a criação de Tim Tim por Tim Tim, de enorme sucesso, e que dividiu suas atividades entre Portugal e Brasil entre 1884 e 1888, colocou em cena no Teatro Príncipe Imperial uma brincadeira chamada O Casamento do Bilontra com a Mulher-Homem³⁵, selando com muito bom humor uma falsa união que demonstrava na verdade o final feliz de um outro flerte: a revista de ano conquistara a cidade.

Ainda no mesmo ano, em 11 de abril, quebrando a tradição das revistas serem anuais e estrearem em janeiro - como aliás foi a tendência na Europa e na América -, Moreira Sampaio lançou uma revista de sua autoria, Há Alguma Novidade?, com música de Chiquinha Gonzaga. A peça ocupou o mesmo Teatro Lucinda, mas teve que sair logo de cartaz para ceder espaço novamente a O Bilontra, que voltava em nova temporada de sucesso. Depois de ser apresentada em São Paulo

³⁵. Cf. O Mequetrefe, 10 de março de 1886.

e completar cem apresentações em setembro, o satisfeito empresário Dias Braga anunciava que pretendia mantê-la em cena até o início dos ensaios da próxima revista de ano que Arthur Azevedo e Moreira Sampaio começariam a escrever em outubro. O entusiasmo em torno da reestrela de O Bilontra foi tão grande e inusitado para os padrões da época que o periódico A Vida Moderna comentou que “parecia tratar-se de uma peça nova”³⁶.

A partir daí, muitas revistas se sucederam, escritas individualmente por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, ou em ocasionais parcerias, assim como por Valentim Magalhães, Filinto de Almeida, Oscar Pederneiras, Figueiredo Coimbra, Joaquim Serra, em novas tentativas, Augusto Fábregas, entre outros³⁷. Este último, junto com Bernardo Lisboa, procurou lançar-se colocando em cena os dois revisteiros que empolgavam o público. Na revista Há Alguma Diferença?, do mesmo ano de 1887 - alusão direta à última obra de Moreira Sampaio - caricaturiza os autores em meio a uma série de outros literatos. A reação de Arthur Azevedo é semelhante ao de suas vítimas, protesta de todas as formas possíveis a seu alcance: na platéia e nas páginas dos jornais e periódicos. O episódio, no entanto, só reforça a projeção que alcançaram e a importância das revistas no panorama cultural fluminense. Os periódicos locais registravam o fato:

³⁶. Cf. A Vida Moderna, 18 de setembro de 1886.

³⁷. Arthur Azevedo escreveu as revistas de ano Mercúrio (1887), com Moreira Sampaio; O Homem (1888), com Moreira Sampaio; Fritzmac (1889), com seu irmão Aluísio Azevedo; República (1890), com Aluísio Azevedo; Viagem ao Parnaso (1891); O Tribofe (1892); O Major (1893); A Fantasia (1896); O Jagunço (1898); Gavroche (1899); Comeu! (1902); Guanabarina (1906), com Gastão Bousquet; O Ano que Passa (1907). Flora Sussekind faz uma apresentação detalhada do enredo e dos fatos ocorridos ao longo dos anos que inspiravam as revistas em sua obra. Cf. Flora Sussekind, com a colaboração de Rachel T. Valença, op. cit., pp 173-272. Moreira Sampaio escreveria também, entre outras, Dona Sebastiana; O Rio Nu (um grande sucesso); A Inana; O Engrossa; O Abacaxi e A Vovó, em parceria com Vicente Reis. De Oscar Pederneiras destacam-se O Boulevard da Imprensa (1888), 1888 (1889) e Bendengó (1889). De Valentim Magalhães e Filinto de Almeida ficou famoso o grande fracasso Abolindenrepcotchindegó (1889). Das revistas que vieram da Europa, duas especialmente tem grande importância: a espanhola La Gran Via, apresentada com grande sucesso no Rio em abril de 1888, e logo imitada; e a portuguesa Tim Tim por Tim Tim, de Souza Bastos, 1892. Ver outros autores de revistas em Múcio da Paixão, op. cit., pp 258-259, e Roberto Ruiz, op. cit.

“Decididamente estão em moda as revistas. A Phenix Dramática, o teatro do drama pantafaçado e espetaculoso de capa e espada, também quis ter a sua, e encomendou-a a dois distintos escritores, que ainda não se sabe quem são. A nova revista que tem por título o dito popular Há Alguma Diferença? deve ser representada esta semana. Não há que ver: os Clairvilles deste país maravilhoso surgem aos pares, deslumbrando o Zé-Povo, sempre ignorante e boçal”³⁸.

A multiplicação de autores que passaram a escrever revistas e de produtores dispostos a encená-las marcou na década de 80 o estabelecimento definitivo do gênero no Rio de Janeiro. A partir de então as revistas incorporaram-se à cena teatral da cidade -e do país-, passando por diversas transformações, altos e baixos, e vivendo momentos áureos em meados deste século. Mas essa é uma outra história.

Diante do sucesso repentino e fulminante do gênero, logo depois da estréia de O Carioca, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio lançam em março de 1887 no Teatro Lucinda uma nova revista denominada Mercúrio, que classificam de cômico-fantástica. Nela, os autores fazem um exercício de metalinguagem, ao colocarem, como pano de fundo dos fatos a serem comentados, o próprio ato de escrever uma revista de ano³⁹.

A revista começa quando um jovem, Fonseca, é praticamente forçado a escrever uma revista de ano e a transformar-se em um revisteiro pelo pai da moça com quem quer se casar, Sr. Raposo. Este impõe-lhe a seguinte condição: se quiser a mão de sua Felisberta, que trate de escrever uma revista do ano de 1886. Ao procurar o jovem, Raposo explica-se. Não ia ao teatro há muito tempo. Desde a morte de João Caetano nada interessava-lhe no panorama teatral da cidade, todos os gêneros lhe desgostavam. Até que surgiram as revistas, primeiro, O Mandarin, que foi conferir no Príncipe Imperial:

³⁸. Thomé da Silva, O Mequetrefe, 10 de fev. de 1887, pg 7.

³⁹. Sobre esse tema ver análise de Flora Sussekind, op. cit., pp 81-132.

“Voltei de lá encantado (...). Encantadíssimo. E apaixonei-me pelo diabo do gênero! No ano seguinte a Cocota, e, neste ano, a Mulher-Homem e o Bilontra fizeram com que minha paixão tomasse proporções incalculáveis” (40).

Essa paixão, continua a explicar Raposo, gerou uma mania: o sonho de que suas filhas se casassem com autores de revistas:

*“O meu desejo era dar a minha Felisberta ao Doutor Moreira Sampaio, a minha Angélica ao Arthur Azevedo, e a minha Clementina ao Valentim Magalhães... Mas,, por desgraça, são todos três casados! Ainda há um solteiro, o Filinto de Almeida... quero ver se lhe impinjo uma delas... a mais velha”*⁴¹.

Por isso, Raposo agora lhe empresta uma pilha de revistas de ano que mandou buscar em Paris e espera que o jovem lhe entregue pronto um novo Bilontra, em troca da mão de sua filha. Diante dessa situação inusitada, o nada experiente Fonseca se desespera e acaba recebendo a ajuda da musa das revistas de ano, Frivolina, que lhe ensina e acompanha passo a passo na execução da tarefa.

Apesar do tom de piada que envolve a paixão de Raposo pelas revistas, a ponto de levar-lhe a desejar um gênero revisteiro, de preferência os próprios autores de Mercúrio, esse personagem não deixa de representar o público que, seduzido pelo gênero, fizera o sucesso recente das revistas de ano.

O tom de homenagem ao gênero que transparece na peça se completa grandiosamente na “apoteose cômica às revistas de ano”, comandada pela musa das revistas. Ao som de um animado fado, desfilam as revistas do ano e todos os personagens de Mercúrio. Dentro de seu espírito irreverente, a revista fazia de si mesma um personagem, reconhecia a importância que adquirira nesse curto espaço de tempo e parecia prever sua longevidade.

⁴⁰. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, “Mercúrio” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo III, pp 171.

⁴¹. *Ibidem*, pp 171-172.

O Público e a Sociedade

Em meio a uma discussão sobre o afastamento do público dos teatros, em um artigo de 1898, podemos flagrar em Arthur Azevedo uma utilização muito particular de dois termos frequentemente empregados, e que nos ajudam sobremaneira a compreender uma análise dos consumidores de arte, embutida em sua visão da sociedade. O trecho em questão, aliás, expressa sua muitas vezes reiterada opinião de que o público tem o seu próprio gosto, e sabe selecionar o que é bom segundo seus próprios critérios:

*“O público - tenho me cansado de o repetir - só se afasta do teatro quando as peças não o atraem. A sociedade, sim, não há de contar com ela, mas o público vai e há de ir ao teatro, contanto que não seja para se enfasiar (...) A vida está cara, é verdade, mas o teatro, aqui como em toda parte, é gênero de primeira necessidade”*⁴².

É bastante curioso observar que Arthur Azevedo utiliza frequentemente em suas crônicas jornalísticas os termos “público” e “sociedade” como excludentes e complementares. Sociedade é utilizado sempre que ele quer se referir às classes mais abastadas e às elites cultas, letradas, da cidade. enquanto o termo público é muito mais amplo, mas pressupõe via de regra um outro gosto, um outro padrão cultural, diferente do da “sociedade”. Não é raro que para designar o público seja usada a expressão “massas”, o que logo nos remete à já clássica separação entre cultura de elite, ou alta cultura, e cultura de massa, ou baixa cultura, e a todo o debate que se estabeleceu em torno desses conceitos e sua aplicabilidade⁴³.

A separação dos consumidores de arte em duas categorias distintas, sociedade e público, feita por Arthur Azevedo, o leva a elaborar uma outra questão:

42. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in *A Notícia*, 27 de janeiro de 1898.

43. Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

a arte que pretendesse sobreviver no mercado tinha que ir ao encontro do “público”, pois a “sociedade”, se tinha suas preferências literárias e dramáticas, não garantia a sobrevivência da produção artística. Em sua coluna de A Notícia, Arthur Azevedo trata desse tema, ao apontar a carestia que atingia os mais pobres como um dos elementos que compunha a crise financeira por que passavam as produções teatrais:

“A vida é atualmente tão difícil, que a compra de um bilhete de teatro representa um verdadeiro sacrifício. Relewa notar que no Rio de Janeiro, por via de regra, só vão ao teatro os pobres ou, quando muito, os remediados, isto é, os que vivem de um rendimento certo e têm que sujeitar a existência a um orçamento implacável. As classes abastadas só vão à ópera, e quando vão (...) O ainda haver público para encher aos sábados e domingos alguns dos nossos teatros é não só a prova mais evidente de que o teatro é o divertimento predileto do fluminense, como também o argumento mais forte de que se pode lançar mão em favor da idéia de um teatro criado e administrado pelos poderes públicos”⁴⁴.

Quase dois anos depois, em artigo que mais uma vez atribui à falta de dinheiro das classes menos favorecidas o esvaziamento dos teatro, Arthur Azevedo afirma: *“É sabido que no Rio de Janeiro não são as classes abastadas que fazem viver o teatro, e para as outras a vida tem se tornado quase impossível. Não se pode exigir de um pobre-diabo que deixe de comer para assistir à representação desta ou daquela peça”⁴⁵.*

As elites locais costumavam frequentar os teatro amadores dos clubes selecionados e a ópera. No Cassino Fluminense, por exemplo, *“damas e cavalheiros da nossa mais fina sociedade”* assistiam espetáculos de amadores, aponta Arthur Azevedo⁴⁶. Foi numa dessas noites de gala e com um elenco de excelentíssimos

⁴⁴. Cf. Arthur Azevedo, A Notícia, 24 de janeiro de 1895.

⁴⁵. Cf. Arthur Azevedo, A Notícia, 24 de dezembro de 1896.

⁴⁶. O teatro de amadores que proliferava na cidade parecia a Arthur Azevedo ser uma grande esperança para o teatro nacional, justamente por não ser profissional e não depender do gosto do público para sobreviver permitia o cultivo de gêneros e a encenação de peças nem sempre do agrado popular mas que poderiam respeitar critérios mais “artísticos”, mas também porque “nos amadores há mais zelo, mais solicitude, mais assiduidade aos

senhores e senhoras que se deu a estréia de Pelo Amor! de Coelho Neto⁴⁷, espetáculo que Arthur Azevedo presenciou, criticou e depois parodiou, acalorando o debate travado com seu parceiro de Academia. A escolha do autor e do texto feita pelos frequentadores do Cassino mostra como nossa elite econômica cultivava um tipo de teatro que considerava de alto valor literário, dedicando-se inclusive a encená-lo, decerto para demonstrar seus dotes e interesses artísticos, assim como um gosto refinado na escolha de suas atividades de lazer⁴⁸. Outro espaço quase exclusivo para a sociedade era o Teatro Lírico, o teatro por excelência das elites cariocas:

*“Ele era o teatro porque ali se apresentavam as óperas, e a ópera - fundamental para a alta sociedade européia - também era crucial para a elite carioca. A ópera marcava o ponto alto da saison, o palco profano no qual atuava a elite carioca (...). Ia-se ao teatro sabendo precisamente qual a poltrona de assinatura a ser ocupada por certa dama de destaque, e que ela estaria usando um vestido importado, confeccionado especialmente para a ocasião (...) O que se avaliava era a riqueza e o gosto dos membros da elite, dentro de um contexto e de uma linguagem consagrados pelo todo-poderoso paradigma europeu”*⁴⁹.

ensaios, mais atenção aos conselhos, mais prontidão no decorar dos papéis”. Para ele, do “teatrinho” poderia sair o “teatro”:

“Não quero dizer que amanhã o sr. Fulano ou a Exma. Sra. D. Sicrana, que são amadores, abracem a profissão teatral; bem sei que isso é uma coisa impossível, mesmo independentemente do preconceito que vai aliás desaparecendo. Quero dizer que o artista, não desejando ficar abaixo do amador, se esforçará por elevar-se acima dele; quero dizer que os empresários terão nas representações dos curiosos, realizadas sem a preocupação da bilheteria, uma orientação segura das novas correntes da simpatia pública em matéria de teatro”. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 12 de novembro de 1896.

⁴⁷. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 25 de agosto de 1897.

⁴⁸. Arthur Azevedo poupa a si mesmo e aos amadores em sua crítica do espetáculo: “Dos distintos amadores que tomaram parte na representação, nada diremos porque não temos o direito de apreciá-los num trabalho que não constitui a sua profissão. Declaramos, entretanto, que eles fizeram o mais que podiam fazer em uma representação que reclama artistas excepcionais”. Idem, *ibidem*.

⁴⁹. Jeffrey D. Needell, *op. cit.*, pp 102-103. “Fundado em 1871 no largo da Carioca, próximo ao centro da Cidade Velha, este teatro funcionou até 1934, assumindo importância social marcante tanto no Segundo Reinado quanto na República Velha”. Idem, *ibidem*.

No entanto, há um fato curioso que envolve a frequência refinada do Teatro Lírico: um debate público e de grande repercussão gerado pelos espectadores que se julgavam prejudicados em sua visibilidade pelos chapéus agigantados que algumas senhoras ostentavam na platéia. A questão foi resolvida através dos regulamentos dos teatros de 1897 que obriga os teatros a terem um vestiário onde as senhoras teriam que deixar seus chapéus durante o espetáculo.

O Lírico também não era uma ilha em meio à sociedade carioca, onde as elites ficavam imunes dos conflitos e diferenças que imperavam no resto da cidade. Até mesmo lá havia espaço para o coro dos contrários: as torrinhãs. O local mais alto e mais distante do palco, portanto, também o mais barato do teatro tinha um tipo de frequentador especial, um público à parte. No mais importante teatro da cidade, o comportamento desses espectadores era sempre apontado como inconveniente, desordeiro e barulhento, especialmente indigno da mais importante sala da cidade. O próprio Arthur Azevedo escreve indignado em 1897:

“A molecagem das torrinhãs é que está cada vez mais insuportável. E a polícia cruza os braços diante daquele escândalo que tanto depõe contra nossa civilização. Ontem um estrangeiro, que pela primeira vez tinha a desgraça de assistir a um espetáculo no Rio de Janeiro, ficou pasmado diante da gritaria da garotada. - Se isto é no Lírico, disse ele, que será nos demais teatros! - Engana-se, meu caro senhor, isto só se vê no Lírico! (...) E o pior é que todos dizem que os desordeiros e gritadores das torrinhãs são estudantes. Não sei como os rapazes das nossas academias ainda não se lembraram de protestar contra essa calúnia”⁵⁰.

Em uma carta transcrita por Arthur Azevedo em sua coluna de A Notícia, um anônimo, mas “ilustre” frequentador do Lírico descreve da seguinte forma o comportamento dos espectadores das torrinhãs:

“Estava ali a rapaziada das nossas escolas superiores, travessa, gaiata, buliçosa como a sua idade, a achar graça e espírito na mais insignificante das cousas, na casaca envergada por um comendador harrigudo, em um dos

⁵⁰. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 10 de junho de 1897.

monstruosos chapéus de uma senhora qualquer, na pose efeminada de um gommeux, em tudo, enfim, que lhe pudesse servir para a crítica galhofeira. Não vos parece (...) extravagante essa opinião de que os espectadores das torrinhas (estudantes ou não) tenham o direito de ridicularizar, apupar e emvergonhar os comendadores que sejam barrigudos ou os barrigudos que sejam comendadores? Não creio que ter barriga e comenda seja uma ignomínia social que impeça qualquer cidadão honesto de ir ao teatro sem o receio de ser vaiado”⁵¹.

Como se pode notar, estudantes ou não, havia dissonância na pompa do Lírico. A hostilização bem-humorada aos mais acabados representantes da elite local, “os comendadores barrigudos”, trazia para dentro do templo da ópera, mais fina expressão da alta cultura, os ruídos polifônicos das ruas. E, mais importante, o que esses dois exemplos parecem revelar - as damas e seus chapéus agigantados e o terror exercido pelas torrinhas sobre os comendadores barrigudos - é que a frequência ao Lírico não era de todo tão “refinada” e “cult” quanto gostaria de parecer. O que também permite relativizar as angústias de Arthur Azevedo em face do debate sobre a “vulgaridade” da revista. Ele mesmo revela que, antes da intervenção do chefe de polícia que conseguiu reprimir em parte as gozações, tinha desistido de ir ao Lírico, por medo de ser apupado pelos espectadores da galeria; pois, apesar de não ser comendador, era barrigudo⁵².

Quando o vice-presidente da República, Manoel Vitorino, assistiu à récita de A Capital Federal, no Teatro Recreio Dramático, em 1897, Arthur Azevedo dirigiu-se a ele agradecendo a honra de sua presença e aproveitou a ocasião para reclamar o desinteresse das elites locais pelo teatro e sugerir que a presença mais constante das autoridades nos teatros contribuiria para sua moralização e prestígio: “Se o primeiro magistrado da República aparecesse de vez em quando num camarote, nem haveria os excessos que lastimam quantos se interessam pelo

⁵¹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 30 de junho de 1896.

⁵². Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 21 de julho de 1896.

*progresso da arte, nem a melhor sociedade fluminense estaria tão divorciada do teatro*⁵³.

A ausência das classes altas, das elites locais, e da elite culta dos teatros era um fato que Arthur Azevedo apontava constantemente e com que se preocupava. Para ele, a sociedade e o teatro estavam divorciados já havia algum tempo. Mas não apenas a “sociedade” - como ele a entendia -, mas também uma parcela mais ampla da população formada pelos mais cultos. Ele se perguntava: *“Não é preciso impor o teatro à porção mais culta do nosso milhão de almas?... Não é preciso disputar aos artistas estrangeiros o monopólio dos espectadores mais finos?”*⁵⁴.

Em um artigo da década de 90, Arthur Azevedo mostra como a presença das elites nos teatros era rara e estava condicionada a outros fatores ainda na época de O Bilontra. Ao lembrar o enorme sucesso da peça espanhola O Gran Galeoto, encenada no Rio de Janeiro em 1884, ele conta:

“A notícia do sucesso do Gran Galeoto penetrou em todas as camadas sociais e foi até o trono. O imperador, que até então jamais pusera os pés num teatro aberto, mandou pedir ao empresário do Recreio que lhe reservasse um camarote para assistir a uma representação com a sua família e a sua corte. O Recreio tornou-se o teatro imperial, o teatro do high-life, o teatro da moda, o único teatro possível! Apareciam lá famílias e indivíduos que não iam nunca aos espetáculos: -Vês quem está naquele camarote? o senador Craviano! E ali? naquela cadeira? - o conselheiro Paulino! Verdadeiras milagres!...” (3).

A peça espanhola que chegara ao Rio após uma carreira de sucesso na Europa teve enorme repercussão na cidade, chegando a levar pela primeira vez o imperador a um teatro aberto. Com esse drama espanhol, o Recreio, que era um palco acostumado com o teatro lírico, disputou o lugar de centro da vida social da cidade com o Lírico. De fato, o que o sucesso de O Gran Galeoto parece revelar é

53. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in J. Nogueira, 4, 24 de abril de 1897.

54. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in J. Nogueira, 15 de outubro de 1898.

55. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in J. Nogueira, 30 de abril de 1896.

que o teatro já era capaz de produzir fenômenos de sucesso popular capazes inclusive de provocar mudanças de comportamento e de valores no tecido da sociedade. A preocupação de Azevedo, no entanto, era que esse “high-life” não prestigiasse apenas as peças estrangeiras que chegavam ao Rio com o aval do sucesso nas cidades européias, o que tinha enorme repercussão junto as elites locais, mas também acompanhasse a produção nacional.

Havia então uma discussão entre os literatos, artistas e intelectuais em torno dos gostos e das preferências artísticas do público. Em carta enviada para Arthur Azevedo e citada em sua coluna, Antônio Sales descreve o público do Rio de Janeiro e suas preferências da seguinte forma:

“A nossa cidade é bastante civilizada para que não conte na sua população uma certa quantidade de pessoas que possam frequentar um teatro onde se representem peças de valor literário: por outro lado ela é bastante populosa para que não possua, e em grande maioria, um público refratário às obras de arte e que pelas suas condições intelectuais e morais não pode gostar de outras cousas que não sejam revistas, mágicas e cousas semelhantes”⁵⁶.

O revisteiro Valentim Magalhães comenta a afirmação de Antônio Sales em artigo publicado na mesma coluna de Arthur Azevedo. Para ele, essas pessoas capazes de apreciar peças de valor literário de fato existiam, mas a questão é que elas não frequentavam o “bom” teatro feito na cidade. E para ilustrar sua afirmação cita uma série de peças literárias que tinham ficado lado:

“Infelizmente, porém, essas pessoas, por motivos múltiplos e que fora longo estudar, não frequentam, desde alguns anos, outro teatro que não seja o Lírico. Deixaram cair O Jesuíta, de Alencar, não foram à Escola dos Maridos, nem à Jóia, nem ao Forão de Pitagoras, nem à Almanjorra, nem ao Coloquio de Anísio e Euclides, nem, ultimamente, a Madama da Joleição Cecy, tão maravilhosamente musicada por Abdon Mitanez... Cito apenas essas Produções, ao acaso da memória, podendo citar cinquenta ou mais. (...) Essa tal parte fina e culta da nossa população

⁵⁶ Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Nôçã, 17 de novembro de 1898.

*desdenha, em matéria de teatro como de arte em geral, tudo que não concorra direta e positivamente para a afirmação do seu dinheiro, do seu luxo, do seu higlifismo*⁵⁷.

No entanto, Valentim Magalhães observa que essa mesma “nata” da sociedade carioca que ignora o teatro nacional que busca a qualidade literária podia ser encontrada no meio da massa que aplaudia e transformava em sucesso revistas como Bendegó e Rio Nu:

*“Entretanto, essa tal nata, essa tal crême de la crême do Rio de Janeiro, essa mesma, baba-se do gosto pelo Bendegó, pelo Rio Nu, pelo Bico de Papagaio... Sim, pois bem sabes, e melhor que ninguém, que aquelas peças não conseguiriam o elevadíssimo número de representações que tiveram sem a concorrência dos bairros fidalgos, da gente de muito mais do que menos (para distingui-la da de pouco mais ou menos). Assim, pois, tanto esta gente como aquela abandonam o teatro que instrui e faz pensar e deleita com arte apurada, para só procurarem o que diverte rasgadamente ou deleita por meios simplesmente teatrais”*⁵⁸.

Podemos concluir que a questão era mais complicada do que parecia à primeira vista, pois essa “parte fina e culta” da população, que aparentemente costumava frequentar um teatro que colaborasse apenas com a afirmação de seu “status”, também podia ser encontrada nas cadeiras de algumas revistas de grande sucesso. Se não frequentava o teatro de comédia com preocupação literária, podia, no entanto, ser encontrada compondo a massa heterogênea e “popularesca” desse gênero de teatro ligeiro. É curioso observar também que Valentim Magalhães participa dessa discussão com um tom de quem justifica sua atuação como autor de gêneros ligeiros, como que atribuindo ao público a responsabilidade pela produção de revistas e afins em detrimento de textos com qualidade literária.

⁵⁷. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 24 de fevereiro de 1898.

⁵⁸. Idem.

A compreensão do que se passava nos teatros com relação à frequência do público era um dos temas que ocupava Arthur Azevedo constantemente. Procurar uma clareza de suas posições com relação ao tema não é tarefa fácil. Uma vez que, mergulhado nesse processo de constituição de novos padrões culturais, e sendo uma de suas personagens centrais, Arthur Azevedo parecia sustentar uma tensão cheia de contradições entre, por um lado, a valorização de um teatro literário e o projeto de constituição de um teatro nacional, e, por outro lado, o reconhecimento e dedicação a um teatro voltado para a diversão que se constituía numa das atividades culturais típicas das cidades modernas.

Parece que ele sempre tinha como referência ideal um teatro de qualidade literária que poderia ser usufruído por um público culto. A discussão com relação aos gêneros faz parte dessa reflexão. O problema não é o gênero a que uma peça se filia, mas a arte com que foi escrita. Por isso poderia haver arte na revista, assim como em outros gêneros do teatro ligeiro. No entanto, Arthur Azevedo sempre deixava transparecer uma preferência pela comédia de costumes, que poderia, a seu ver, contribuir para o desenvolvimento do teatro nacional, ao conciliar o interesse do público com a elevação da qualidade literária das peças aqui produzidas.

Mas, para Arthur Azevedo, o público inteligente que poderia usufruir da comédia de costumes estava privado dela porque não era ele que sustentava a indústria que estava se criando em torno do teatro:

“A grande delícia do público inteligente e vibrátil que vai aos espetáculos é a comédia de costumes, e pena é, realmente, que, possuindo, quando mêm, alguns artistas aptos para esse gênero, estejamos condenados a passar sem ele. As nossas mágicas, atraindo - pudera não atraírem -, a grande massa do público, não são precisamente o espetáculo digno de certos habitués sem os quais o teatro será tudo menos teatro. A satisfação, necessária, ousa afirmá-lo, de que se acham privados esses espectadores de escol é o incidente que mais me aflige no descalabro a que o nosso palco chegou”⁵⁹.

⁵⁹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 11 de outubro de 1897.

De fato, a maior parte do “público”, “*as massas disseminadas desde a Gávea até o Caju, desde o largo do Paço até o Andaraí Pequeno*”⁶⁰, o que costumava atraí-la, não eram as comédias como O Badejo, de Arthur Azevedo, pois quando esta foi posta em cena pelo ator e empresário Dias Braga em 1898, teve apenas alguns espectadores no dia seguinte à estréia. Por vingança, o empresário planejava por em cena um dramalhão de Xavier de Montépin, A Mendiga de S. Sulpício, enquanto o próprio Arthur Azevedo escrevia mais uma revista de ano, Gavroche, argumentando contra um crítico de A Gazeta que o questionara: “*Queria A Gazeta que eu levasse à empresa do Recreio Dramático, em vez de outro Jagunço, que produziu na primeira representação 4.782\$, outro Badejo, que produziu na segunda (a primeira foi em benefício) 380\$? (...) Albardamos o burro à vontade do dono*”⁶¹. O próprio Dias Braga, que amargara esse recente fracasso, enriquecera, segundo Arthur Azevedo, com outras duas peças nacionais: as revistas O Bendego e O Sarilho.

A crença de Arthur Azevedo no gosto do público e no potencial do teatro de qualidade parecia abalada num momento como esse, pois, apenas alguns meses antes, fazia uma espécie de profissão de fé sobre os efeitos da boa comédia: “*Dêem ao nosso público a comédia, isto é, alguma coisa que não seja o vaudeville de quiproquós, nem o drama sombrio e violento, recheado de crimes e de extravagâncias. Dêem-lhe isso, mas bem feito, bem ensaiado, bem representado, com os papéis bem sabidos, e ele não dará costas a uma tentativa tão inteligente e simpática*”⁶². Quanto ao drama, falava Arthur Azevedo a partir de sua larga experiência: “*Quer saber por que eu não escrevo dramas! A resposta é simples: para não cair, para não ser vencido (...) É com que fim escreveria um drama? Para fazer com que um empresário o pusesse em cena de má vontade? Para obrigá-lo a*

. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 22 de dezembro de 1898.

⁶⁰. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 24 de dezembro de 1896.

⁶¹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 5 de março de 1896.

*gastar dinheiro com a satisfação da minha vaidade de autor dramático! Para passar pelo desgosto de ver o teatro vazio?... Nunca!...*⁶³.

As circunstâncias, no entanto, eram outras, e o próprio Arthur Azevedo reconhecia que o público prestigiava as peças em que os textos eram quase pretextos para montagens com grandes cenários e cantorias. Em artigo de 1896, Arthur Azevedo escreve:

*“Os nossos empresários habituaram o público às pompas da encenação, e já agora é difícil atraí-lo com uma peça para a exibição da qual não se haja posto em contribuição os melhores cenógrafos, os maquinistas mais hábeis e os alfaiates e costureiras que melhor saibam seu ofício. Ele, o público, desculpa uma péssima interpretação artística, pouco se importa quando vê um ator fazer desastrosamente o contrário do que devia fazer; mas não perdoa um cenário velho ou mal pintado, nem lhe sofre a paciência um personagem pobremente vestido ou uma tramóia que falha”*⁶⁴.

Também um tipo de humor nada sofisticado agradava o grande público, principalmente o que frequentava as galerias. os assentos de ingressos mais baratos. Quando Moreira Sampaio estreou uma mágica denominada A Cornucópia do Amor, em 1894, Arthur Azevedo escreveu:

“Se, escrevendo A Cornucópia do Amor, Sampaio só teve em mente conquistar as gargalhadas e os aplausos dos iletrados e dos inconscientes, que formam, não há dúvida, uma legião capaz de lhe levar a peça a três ou quatro centenários seguidos, confesso que se houve com uma grande habilidade e uma

⁶³. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 28 de março de 1895.

⁶⁴. Cf. Arthur Azevedo, A Notícia, 9 de janeiro de 1896. A propósito da estreia da revista de grande espetáculo O Rio Nu, Arthur Azevedo escreve as seguintes palavras sobre o autor Moreira Sampaio, seu parceiro em outras revistas; palavras que também serviriam para o próprio Arthur Azevedo: “Tivéssemos nós um teatro, e que belas comédias de costumes nossos escreveria Moreira Sampaio, em vez de empregar as suas faculdades de dramaturgo exclusivamente no arranjo de pretextos, mais ou menos extravagantes, para cenários e cantorias! Infelizmente ele tem que se submeter às circunstâncias e ninguém lhe quererá mal por escrever uma peça que durante muito tempo, espero, proporcionará os meios de subsistência a centenas de indivíduos, divertindo a população inteira”, Arthur Azevedo, A Notícia, 9 de abril de 1896.

*audácia ainda maior; mas se preza o bonito nome que adquiriu no teatro, se tem em alguma conta a aprovação inteligente dos espectadores que vêem um palmo adiante do nariz e procuram no teatro alguma cousa que lhes fale ao espírito, a Cornucópia foi um erro deplorável. (...) Não me parece que, para fazer rir a uma parte da platéia, ou antes, das galerias, tenhamos o direito de trazer ao palco as indecências que se toleravam na Grécia, há dous mil anos, e que já se não compadecem com a nossa civilização moral*⁶⁵.

O problema não é o gênero, ressalta ele, mesmo no caso da mágica, mas sim o engenho com que o autor o elabora: *“Nesse gênero mais que em nenhum outro, um poeta cômico pode dar asas à fantasia, e ser verdadeiramente poeta, sem prejudicar - antes pelo contrário - o que a mágica possa conter para atrair o grosso do público*⁶⁶. Moreira Sampaio respondeu a Arthur Azevedo - que qualifica de *sacerdo magnus* do nosso teatro atual - em artigo transcrito em A Notícia, justificando-se da seguinte forma:

*“Lamento, como tu, que o teatro siga o caminho em que vai, mas não é a nós que compete regenerá-lo”. No dia em que este for regenerado: “as revistas cairão por terra, as mágicas não terão mais razão de ser, a comédia chula e indecente não mais terá entrada no templo da arte. Tu, então, com o teu invejável talento e decidida aptidão para o teatro, e outros como tu produzirão primores de literatura dramática (...)”*⁶⁷.

O que leva Arthur Azevedo a reforçar sua argumentação em favor dos gêneros ligeiros, colocando em questão a arte de fabricá-lo: *“Todos os gêneros são bons, a exceção do fastidioso, lá disse o poeta. O teatro literário não exclui a mágica nem a revista, e injusto será privar o público dos seus gêneros prediletos, desde que os autores, que, como Moreira Sampaio, saibam onde têm o nariz, lhe dêem mágicas feitas com todo o cuidado, e revistas que justifiquem aquele verso*

⁶⁵. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 13 de dezembro de 1894.

⁶⁶. Idem, *ibidem*.

⁶⁷. Cf. carta de Moreira Sampaio em artigo de Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 17 de dezembro de 1894.

que nós escrevemos no prólogo do *Mercúrio*: - *Pode haver arte nas revistas de ano*”⁶⁸.

O advento dessa nascente cultura de massas propunha novas questões para os artistas da época. Os referenciais até então utilizados para separar a produção cultural destinada a classes distintas e os padrões para a avaliação da qualidade de um trabalho artístico estavam em franca transformação, e aqueles que se dedicavam ao ofício da criação debatiam-se com as contradições de seu pioneirismo e com o esforço de compreensão dos novos tempos. A indústria cultural de massa começava a se delinear, com todas suas implicações e discussões que ainda permanecem atuais, e a consciência de sua realidade podia ser detectada em meio do debate que se travava em torno da popularidade das formas de teatro ligeiro. As palavras de Urbano Duarte, em carta também transcrita por Arthur Azevedo, demonstram que a visão desses homens de teatro já era extremamente aguda e possibilitava-lhes compreender seu papel em meio às mudanças:

*“Os pobres diretores teatrais encontram-se em frente do seguinte dilema: ou exibirem excelentes dramas e comédias perante cadeiras vazias, somente inspirados no nobre intuito de regenerar a arte dramática, ou atraírem os espectadores pela isca do maxixe, pelo cevo da pimenta, pelo chamariz das cenografias e demais condimentos. Preferem a segunda alternativa; fazem muito bem, e eu faria o mesmo. Aquilo é antes de tudo uma indústria, sujeita a mil ônus e despesas. Impossível lhes seria adotar outra orientação que não a seguinte: peças que fazem dinheiro, peças que não fazem dinheiro. E complementa: “Não recebendo um real de subvenção dos cofres públicos, os empresários tornam-se escravos do gosto das platéias, sob pena de fecharem as portas”*⁶⁹.

O desenvolvimento dessa questão da relação entre a alta cultura e a cultura de massas que então se esboçava nesse Rio de Janeiro fin-de-siècle, e a forma como artistas e público se relacionavam com ela, era acompanhada

⁶⁸. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in *A Notícia*, 20 de dezembro de 1894.

⁶⁹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in *A Notícia*, 17 de novembro de 1898.

atentamente por Arthur Azevedo e seus companheiros também na Europa. O tema é discutido em artigo de 1896, em que Arthur Azevedo comenta as notícias enviadas por um correspondente de Paris. O exemplo mais ilustrativo é o que fala sobre a recepção das obras de Ibsen em Paris:

*“Representadas em teatros especiais, mais clubes que teatros, as peças de Ibsen e outros autores exóticos têm tido ali um número limitadíssimo de representações. A Casa de Boneca, representada admiravelmente no Ginásio pela Réjane, foi um regalo para o tal mundo artístico, formado na maioria por pedantes e por snobs, mas foi também um péssimo negócio para o empresário”*⁷⁰.

Para enfrentar essa questão do gosto massificado do público, de um lado, e de uma classe letrada com ambições literárias e artísticas elevadas, de outro, tornou-se praxe entre os empresários dos teatros uma alternância de gêneros na programação de suas casas, identificada por alguns críticos dessa prática como uma “promiscuidade” que prejudicava o teatro como um todo e contribuía para sua decadência na cidade. Arthur Azevedo engrossava esse coro e reconhecia que este não era um problema recente, mas que remetia a práticas dos tempos de João Caetano⁷¹.

⁷⁰. “O governo subvenciona dois teatros dramáticos: o Théâtre Français e o Odéon, e dois teatros de música: a Ópera e a Ópera Comique; mas abandona os outros à especulação particular. E como os diretores, simples negociantes, nada lucram com fazer representar peças de reconhecido mérito literário, para atrair o público exploram o nu de corpos gentis, que se impõem à vista, e a torpeza na linguagem que acirra apetites libidinosos. A opereta, que hoje em toda parte reina como senhora, desacostumou o público de qualquer gênero sério (...)”, H.G., citado por Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 7 de maio de 1896.

⁷¹. “A promiscuidade dos gêneros é efetivamente um dos fatores mais diretos do abastardamento a que chegou o teatro no Rio de Janeiro (...). Não pode ser tomado a sério o ator que hoje se apresenta em público representando um xexé de magia e amanhã um pai nobre de melodrama. Se esse artista não for dotado de talento excepcional fará rir todas as vezes que interpretar um papel dramático e produzirá na platéia uma impressão de melancolia todas as vezes que o seu papel for cômico (...) A promiscuidade dos gêneros nos nossos teatros é tão extravagante que denota da parte dos empresários uma falta absoluta de discernimento artístico e uma ignorância que toca as raias da inconsciência. Mas isso é mister confessá-lo, vem de muito longe, vem do tempo em que ainda não havia muita razão para chorar sobre a decadência do teatro no Rio de Janeiro. João Caetano, entre um drama romântico e uma tragédia clássica, punha em cena As Pílulas do Diabo, e Furtado Coelho, entre duas comédias,

Um dos principais indicadores do poder de alcance das revistas de ano junto ao grande público, e de sua prefiguração como um modelo de cultura de massa, que se ampliaria em breve com o desenvolvimento do cinema⁷² e mais tarde com o rádio, pode ser detectado em sua relação com a divulgação da música popular. O tango Araúna ou Chô-Araúna, de Cocota (Arthur Azevedo, 1885), foi a primeira canção de teatro que alcançou o domínio popular: “Esse tango - na realidade um lundu amaxixado - tornou-se tão popular, que o gaúcho Aquiles Porto alegre o ouviria no Sul, ainda no final do século, cantado por uma vendedora de balas apelidada, muito a propósito, de Araúna”⁷³. Foi ainda Arthur Azevedo o responsável pela segunda música a alcançar o domínio público: justamente a canção da revista O Bilontra que utilizava a melodia da ária La Donna è Mobile, de Verdi, para satirizar o personagem do Barão de Vila Rica que encantara a cidade:

“Barão ‘stou feito

Da Vila Rica!

Eis a rubrica

Do Imperador!

‘Stou satisfeito,

fazia representar A Baronesa de Caiapó ou A Pera de Satanás”, Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 28 de fevereiro de 1895.

⁷². Os primeiros sinais da utilização do cinema como forma de diversão popular no Rio já podiam ser detectados na última década do século passado. Arthur Azevedo aponta a utilização da nova atração por uma das casas de espetáculos que enfrentava dificuldades com o público: “Para não ficar fechado, deu o Lucinda hospedagem a um prestidigitador e a um kinetógrafo. Não vi nem um nem outro, mas, a julgar pelas informações, nenhum deles entusiasmou a platéia. Nem a platéia nem os camarotes”, Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 21 de janeiro de 1897. Raimundo Magalhães Junior conta-nos que Arthur Azevedo logo reconheceu a potencialidade do cinema, numa demonstração de sua visão arejada e progressista em relação às novidades no terreno da arte e da cultura urbana. Por volta de 1906, a pioneira firma Berhing e Cia explorava um cineminha exibindo fitas curtas. Arthur Azevedo foi convidado como jornalista a assistir um de seus programas. E foi este o tom de seu artigo: “O leitor gosta de cinematógrafos? Eu, por mim, confesso ingenuamente: quando passo por alguns que funcionem ao ar livre, paro que nem um basbaque, e demoro-me até o fim. Acho extraordinariamente interessante a invenção de Edison e Lumière”. Arthur Azevedo apud Raimundo Magalhães Júnior, op. cit., pp 216-217.

⁷³. José Ramos Tinhorão, Música Popular - Teatro e Cinema, Petrópolis, 1972, pg 16.

*Sou mais um furo
 Que aquele obscuro
 Comendador!
 Brasão Dourado
 Meu nome encerre
 Um V e um R
 Por cima um B,
 Vê-lo-ei gravado,
 Todo pachola,
 Na portinhola,
 Do meu cupê!*⁷⁴.

Logo após a estréia do espetáculo, toda a cidade cantarolava a música com os versos bem-humorados de Arthur Azevedo⁷⁵. Foram ainda sucessos populares lançados pelas revistas antes da virada do século as canções A Missa Campal, da revista 1888, de Oscar Pederneiras; o lundu Mugunzá, de F. Carvalho em 1892, na revista Tim Tim Por Tim Tim; e o Dueto do Saco do Alferes e da Cidade Nova, cantado por Afonso de Oliveira e Estefânia Louro na revista Rio Nu, de Moreira Sampaio e Antonio Quintiliano. Mas o maior sucesso de todos foi o alcançado pelo tango As Laranjas de Sabina, da revista República, de Arthur Azevedo e seu irmão Aluísio Azevedo.

“O que ia, porém, ligar definitivamente o teatro de revista à música popular, até que a vitória dos filmes carnavalescos da década de 30 viessem substituí-lo no trabalho de lançamento e divulgação musical, seria a grande festa do carnaval. Iniciada com os anos 1900 a voga da música gravada em discos (...) o mercado de música popular alarga seu campo e ganha um sentido nacional. A partir de 1906, quando Bastos Tigre, com 24 anos de idade, obtém estrondoso sucesso com o quadro em que Maria Lino lança o logo famoso Vem Cá, Mulata, em

⁷⁴. Arthur Azevedo, O Bilontra, op. cit., pp 515-516.

⁷⁵. José Ramos Tinhorão, op. cit., pg 17.

*número de apoteose do terceiro ato da revista Maxixe, as músicas saídas das revistas da Praça Tiradentes passam a constituir sucessos nacionais, levadas a todos os recantos do Brasil nas chapas dos gramofones*⁷⁶.

A relação com o carnaval e a gravação dos discos, tornou ainda mais ampliado o campo de influência das revistas, mostrando sua potencialidade como veículo de comunicação com as massas urbanas. A reprodutibilidade das canções através dos discos da Casa Edison efetivou uma recepção em grande escala de um produto que já estava preparado para atingir o gosto popular.

Outro elemento que ressalta o caráter de massa das revistas é a sua relação com o carnaval. Durante o carnaval, quase todos os teatros colocavam revistas de ano em cartaz. O escritor Raul Pompéia explicita essa relação de forma bastante clara com as seguintes observações feitas em 1889:

*“Como para o entusiasmo preparatório das jornadas de Momo, a boa disposição geral tem se manifestado na aceitação mantida das revistas de ano. As revistas são ainda prólogos de carnaval. Compõem-se exatamente de uma mistura em partes iguais de carnaval e literatura. Como, porém, a parte carnavalesca é a mais aparente, o resultado é como se fosse por dois terços da mascarada, ou mesmo mais. Por isso tudo, muito ao sabor do público”*⁷⁷.

Um artigo de Arthur Azevedo publicado em 10 de janeiro de 1905 a que deu o título de Espécie de Profissão de Fé é altamente revelador de sua consciência e escolha pelo público que almejava atingir:

“Desde que pela primeira vez me aventurei a rabiscar nos jornais observei que a massa geral dos leitores dividia-se em dois grupos distintos: um muito pequenino, muito reduzido, de pessoas instruídas ou ilustradas, que procuravam em tudo quanto liam gostoso pasto para os seus sentimentos estéticos, e outro numeroso, formidável, compacto, de homens de trabalho, que iam buscar na leitura dos jornais um derivativo para o cansaço do corpo, e exigiam que não lhes

76. Idem, pp 17-20.

77. Raul Pompéia, Diário de Minas, 14 de fevereiro de 1889, apud Flora Sussekind, op. cit., pg 218.

falassem senão em linguagem simples, que eles compreendessem. Observei também que o primeiro grupo não concorria absolutamente para a prosperidade dos jornais, pois que nem ao menos tinha o costume de comprá-los sistematicamente, ao passo que o segundo comprava e assinava, lia e fornecia o assunto, isto é, a alma, a vida da nossa indústria jornalística. Tendo que escolher os meus leitores entre esses dois grupos, naturalmente escolhi os do segundo, e desde então fui assaltado pela preocupação de lhes agradar escrevendo de modo que eles entendessem e não se arrependessem de me haver lido.” (78)

A observação aguda de Arthur Azevedo o levou a uma compreensão de seu papel enquanto um escritor envolto com as novas formas de comunicação como os jornais diários e os periódicos. A análise empreendida por ele da composição da massa consumidora de jornais é extremamente moderna. Aquela cultura de alta expressão que fora cultivada por muito tempo em esferas restritas da sociedade representava agora apenas uma pequena parcela do público enormemente ampliado e variado, que passara a consumir as novas formas de expressão cultural numa sociedade de massas. Vendo a importância desse público consumidor, que afinal era o sustentáculo e o alvo dos novos meios, sua opção foi muito clara e tranquila: agradá-los. A linguagem própria que era preciso desenvolver para atingir esse público não correspondia às exigências formais dos ilustrados de plantão. Mas era muito clara sua opção pelo segundo grupo de leitores:

“Deste modo, não solicito a glória nem a imortalidade, mas tenho consciência de não ser um colaborador inútil. Escrevo, não para os cafés da rua do Ouvidor, mas para a cidade inteira. Gabo-me de ter leitores em todo o país, e como os sirvo com a melhor gramática de que disponho e com todo o bom senso de que sou capaz, conservo tranquila a minha consciência de jornalista.”⁷⁹

⁷⁸. Arthur Azevedo apud Roberto Ruiz, op. cit., pg 66.

⁷⁹. Idem, pp 66-67.

O que a princípio poderia revelar um certo “orgulho de ser massivo”⁸⁰ por parte de Arthur Azevedo, transformava-se logo em auto-justificativa e autodefesa quando rebatia as críticas ao valor artístico de seu trabalho:

*“Também fui moço e também tive o meu ideal artístico ao experimentar a pena; mas um belo dia, pela força das circunstâncias, escrevi para ganhar a vida, e, daí por diante, adeus ideal! Quando descobri que no bico daquela pena havia um pouco de pão para minha prole, tornou-se ela para mim um simples utensílio de trabalho, que trato de utilizar em proveito meu e de quem me recompensa. E não a posso utilizar melhor do que escrevendo para esses que não me condenam e se satisfazem com a minha simplicidade”*⁸¹.

Essa contradição entre uma opção clara por um tipo de público e pelas formas apropriadas para a comunicação com ele e um certo *mea culpa* literário em função de sua escolha acompanham constantemente a carreira de Arthur Azevedo. Toda essa reflexão pode ser transposta para sua relação com o teatro ligeiro. O público alvo é o mesmo e é perfeitamente adequado um paralelo com sua análise do público leitor para identificarmos um teatro concebido para os ilustrados e um teatro concebido para “os homens de trabalho”. Uma diferença a se ressaltar favorece ainda as revistas e o teatro ligeiro pois seu público é ampliado sobremaneira por incluir os não-leitores, os analfabetos. Cabe ainda lembrar que, além disso, as revistas de ano tinham suas semelhanças com o jornalismo e o mesmo princípio dos periódicos, serem revistas de acontecimentos atuais.

Para identificar um pouco melhor o público que tinha acesso a esse tipo de teatro na época podemos fazer algumas comparações entre os preços dos ingressos teatrais e outros valores. Em artigo de A Notícia, de 24 de outubro de 1895, Arthur Azevedo menciona os preços dos ingressos da ópera Aída, de Verdi, trazida por uma companhia italiana, composta por 14 cantores, 3 regentes, 16 bailarinas, 36 coristas e outros tantos músicos, companhia modesta, nenhum grande

⁸⁰. Utilizando aqui a expressão de Alcir Lenharo em Cantores do Rádio, Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

⁸¹. Idem, pg 68.

nome, por isso podia cobrar preços considerados bastante acessíveis pelo colunista: 15 tostões as torrinhas (1\$500 réis, mil e quinhentos réis), 4\$000 réis a segunda classe e 7\$000 réis a primeira. É preciso lembrar que as óperas eram apresentadas no Lírico para a elite da população.

O valor de uma montagem com encenação bem feita era em média 20 contos de réis (um conto de réis é o equivalente a mil vezes mil réis)⁸². Já a revista de grande espetáculo O Rio Nu, de Moreira Sampaio, que estreou em 1896, custou mais de 40 contos de réis⁸³. O dinheiro que se investia numa produção teatral não era nada pequeno, o salário de um segundo ator de uma companhia era maior do que o de um chefe de secretaria de governo, que, no entanto, não eram muito altos: “os chefes de secretaria são mal remunerados. Eu sou um deles, e ai de mim se vivesse exclusivamente do meu cargo oficial”, escreve Arthur Azevedo⁸⁴.

Ainda que permitisse o acesso de diferentes classes sociais, os teatros comuns - não o Lírico - colocavam seus ingressos a preços considerados caros: “O grande caso é que o público paga bem caro os espetáculos que lhe dão, e será difícil obter que ele aceite qualquer acréscimo no preço dos bilhetes. Para prova disso farei notar que a medida, adotada por alguns teatros, de elevar os preços durante as primeiras representações de certas peças de aparato, deu sempre resultados negativos”, escreve Arthur Azevedo em 1895⁸⁵. Descontando a inflação embutida em mais de duas décadas (1886 a 1911), José Ramos Tinhorão observa que Pascoal Segreto, a partir de 1911, estreitou a ligação das revistas de ano com camadas cada vez mais amplas da população ao reduzir o preço dos ingressos para 500 réis por um lugar na geral⁸⁶.

Para servir como termo de comparação, o salário de um “foca”, jornalista em início de carreira era de 2\$000 réis por dia. Alugava-se uma casa simples por 200 mil réis e uma casa num lugar pobre não custava menos do que 100

⁸². Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 9 de janeiro de 1896.

⁸³. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 9 de abril de 1896.

⁸⁴. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 27 de janeiro de 1898.

⁸⁵. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 28 de fevereiro de 1895.

⁸⁶. José Ramos Tinhorão, op. cit. pg 21.

mil. O lugar mais barato que se poderia encontrar na cidade, alugava camas geralmente para ex-escravos por 4 vinténs por dia, o que daria um total mensal de 2\$400. Um jornal diário custava 3 vinténs.

As massas, a que se referem os artistas da época, que compunham o público do teatro ligeiro incluíam amplas parcelas da população, mas as produções, conforme o gênero e o local escolhido para apresentação, atingiam distintas camadas sociais. Luiz Edmundo, que escreve sobre o teatro carioca já no início deste século, conta-nos que para um público de poucas posses, que não podia se dar ao luxo de assistir os artistas internacionais nos music-halls mais sofisticados, havia uma alternativa:

“O chope-berrante das Ruas do Lavradio, Visconde de Rio Branco, Lapa e adjacências, supre para o homem de pequena bolsa, entre nós, o music-hall de espavento. É um centro de diversões modesto, onde o ticket de entrada é substituído pela obrigatoriedade de uma consumação qualquer”⁸⁷.

Nesses locais, apresentavam-se, por exemplo, atrações como a mulata Farusca, famosa maxixeira, ou uma suposta chanteuse internationale chamada Fanny Latarin, acompanhada por um pianista mulato, que toca as melodias de ouvido, temperadas com alguma cadência de batuque africano.

A revista de ano não era considerada propriamente um gênero voltado para as camadas mais pobres da sociedade, seu público alvo estava mais situado nas camadas médias da sociedade. Décio de Almeida Prado a coloca numa posição intermediária: “não tão nobre quanto a opereta nem tão plebéia quanto a mágica”⁸⁸.

Um outro fator relacionado à frequência dos teatros, que não está diretamente ligado a essa discussão em torno da formação de uma cultura de massas, é relevante para a compreensão do papel do fenômeno teatral na sociedade finissecular. A frequência dos teatros estava muitas vezes associada a outras

⁸⁷. Luiz Edmundo, *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*, Rio de Janeiro: Ed. Xenon, s.d., pg 173.

⁸⁸. Décio de Almeida Prado, posfácio à edição de *O Tribofe*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

interesses que não propriamente os artísticos. Seguindo uma tradição que teve início com o Alcazar Lyrique, parte dos pretensos espectadores que se deslocava até os teatros estava em busca de um encontro, lucrativo para as mulheres, aventureiro para os homens. Arthur Azevedo se indignava contra aquele *“escândalo que todas as noites se nota nos jardins dos nossos teatros, que são também uma das causas, a principal, talvez, do desregramento da arte. Aquele sussurro, aquela algazarra, aquele saltar de rolhas, aquele mercado de prostituição, aquela vergonha, enfim (...)”*⁸⁹.

No palco, no entanto, havia também um certo “frisson” proporcionado pelo uso de temas mais picantes como ingredientes na composição dessa dramaturgia “ligeira”. E Arthur Azevedo, que crítica acidamente o comportamento de alguns frequentadores do teatro, não deixava de utilizá-los, não hesitando, por exemplo, em colocar cocottes no palco, seguindo a moda parisiense que envolveu tanto os gêneros de teatro ligeiro quanto os dramas românticos e realistas. Ao ser cobrado por outros moralistas de plantão, defendia-se argumentando que “prevenia”

⁸⁹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 12 de agosto de 1897. Coelho Neto, em texto transcrito por Arthur Azevedo em sua coluna de A Notícia, diz que o motivo por que as famílias estão afastadas do teatro é em função da prostituição: “Fui duas vezes ao Lucinda”, conta, “Mas nem uma família! Se não é pelo que se diz, é talvez pelo que se faz. Toda a fila de camarotes estava tomada pelas princesas do mundanismo. No dia seguinte um jornal de grande formato da manhã citava-lhes os nomes, como a nota chic, deslumbrante da noite. Compreende-se que o que há de decoroso e recatado, o que há de honesto e são não vá meter-se nessa festa do cocotismo”. Arthur Azevedo, no mesmo artigo esclarece a Coelho Neto que “as famílias nunca abandonaram os nossos teatros”. E prossegue: “A companhia do Recreio que há dias se dissolveu por falta de concorrência, queixava-se que o abandonassem, não as famílias, mas precisamente essas mulheres a quem o colega tão pitorescamente chama as princesas do mundanismo. Todos sabem que o jardim daquele teatro sempre forneceu às empresas um contingente de frequentadores que, sem assistirem ao espetáculo, davam para cobrir a despesa da noite. Todas essas mulheres se transferiram ultimamente para o Eden-Lavrado, que é neste momento o teatro aonde afluem as famílias. Já vê o colega que uma concorrência não impede a outra. Tenho-me batido e continuarei a bater-me contra os chamados jardins dos nossos teatros, que são uma das causas mais salientes do estado de degradação a que chegou entre nós a arte dramática, mas não há dúvida que entre a sala e o jardim houve sempre uma linha divisória, um cordão sanitário. Se as famílias não frequentavam o Lucinda - e algumas vi eu lá -, não é porque houvesse princesas do mundanismo no teatro, mas simplesmente porque o gênero das Folies-Bergère não lhes agrada...”, “O Teatro” in A Notícia, 11 de agosto de 1898.

o público para as “liberdades” apresentadas pelas peças que escrevia, adaptava ou traduzia. Por ocasião da estréia de Paraíso, farsa que fazia grande sucesso nas capitais européias, Arthur Azevedo pede que não se queixem de estar ofendendo as famílias honestas, pois estava alertando-as desde já que a obra fora escrita com a liberdade “com que se escreve para o Palais-Royal, Menus-Plaisirs, Nouveautés e outros teatrículos parisienses”. Prosseguindo:

“Já se tem discutido tanto, e tão bem, a questão da moralidade no teatro, que não quero mais uma vez atirar-me a esse assunto. Tenho que as representações teatrais não foram inventadas ad usum das meninas solteiras nem das crianças, e, suprimida essa classe de espectadores, que inconveniente há em fazer rir o público pelos meios caros a tão grandes espíritos como Aristófanos, Plauto, Terêncio, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Molière (...)? A sociedade de hoje não é mais honesta que a dos outros tempos: é simplesmente mais hipócrita”⁹⁰.

A Cena Aberta

A revista de ano tinha uma fórmula bem particular, construída através da costura de episódios fragmentados, feita por um fio condutor que permitia a exposição e comentário dos acontecimentos mais significativos do ano anterior. Dentro dessa receita foram desenvolvidas ao longo de sua trajetória uma série de convenções e características muito específicas que identificadas e analisadas de forma abrangente para o gênero no Brasil ou particularmente na obra de Arthur

⁹⁰. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 1 de setembro de 1898.

Azevedo, nos indicam o que seria uma poética própria do gênero e sua mecânica de funcionamento⁹¹.

O fio condutor era a espinha dorsal das revistas de ano. Através dele iam sendo apresentado os fatos que seriam comentados ao longo da revista:

*“A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano. E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (os pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com os quadros episódicos (...)”*⁹².

Outro recurso muito usado era o de um personagem que vinha em visita, como observador, à cidade, sendo guiado por algum anfitrião. Com a intenção explícita das revistas de ano de fazerem uma revisão dos acontecimentos recentes, esses mecanismos permitiam o deslocamento do olhar no espaço - sempre dentro dos limites da cidade -, e no tempo - artificialmente diluído ao longo desse trânsito proposital. O condutor desse fio era o compère, o compadre, um misto de mestre de cerimônias e personagem central, que atravessava a cidade atrás de seu objetivo e se deparava a todo momento com algum personagem ou acontecimento que possibilitava a revisão pretendida.

Essa característica estrutural distancia bastante as revistas de ano do padrão mais convencional da dramaturgia clássica, no qual a ação principal, a partir da qual o enredo se desenvolve, é o elemento mais importante do texto. Se lembrarmos as origens da revista, no final do século 17 e início do século 18 nas feiras de Paris, veremos que ela surge num momento de afirmação das regras de composição dramática defendidas pelos autores clássicos e neoclássicos

⁹¹. Cf. Neyde Veneziana, op. cit., para uma análise do teatro de revista no Brasil, e Flora Sussekind, op. cit., para um estudo da obra de Arthur Azevedo.

⁹². Neyde Veneziana, op. cit., pg 88.

franceses, especialmente a regra das três unidades⁹³. A revista de ano não tinha unidade de ação, as cenas se sucediam costuradas apenas por um leve enredo que servia de pretexto para a armação da revista. Essa composição das revistas, que além disso eram também entrecortadas por canções (as coplas), remetem à tradição dos espetáculos de feira, com suas atrações variadas e números musicais, assim como ao espírito satírico da comédia presente desde Aristófanes. A revista de ano nascera distanciada das regras aristotélicas aplicadas nos teatros oficiais. Sua fórmula é herdeira dos tablados. Luiz Francisco Rebello vai além, e faz um paralelo entre a independência de suas cenas e a definição de Bertolt Brecht para o teatro épico:

“(...) a estrutura da revista afasta-se do modelo aristotélico para se acercar da forma épica, que Brecht definiu lapidarmente no seu célebre Ensaio Sobre a Ópera (...) em que, designadamente, ‘cada cena existe de per si e não é função das outras’” (94).

Para Brecht, o teatro aristotélico leva ao envolvimento e à empatia do espectador, enquanto o teatro épico levaria ao distanciamento ou estranhamento deste, provocando nele a reflexão, a observação crítica. Uma das características do teatro dramático tradicional ou aristotélico, segundo Brecht, é o da interdependência das cenas, mergulhando o espectador num contínuo da ação dramática que o conduz, por um curso linear, através do envolvimento emocional, a um desfecho catártico. Já o teatro épico se caracterizaria pela independência das cenas, percorrendo um curso curvo, e fazendo do espectador um observador capaz de posicionar-se diante do que o teatro lhe apresenta. Vale lembrar que a música é um dos elementos utilizados pelo teatro épico para provocar o distanciamento da cena e as coplas eram utilizadas pelas revistas para apresentar os tipos ou personagens, muitas vezes alegóricos. Outro elemento que acentua a independência das cenas é o da inclusão de quadros especificamente criados para a apresentação de efeitos especiais, envolvendo

⁹³. Inspirada em Aristóteles, resgatado pelos renascentistas italianos, as três regras clássicas eram: unidade de tempo, unidade de espaço e unidade de ação.

⁹⁴. Luiz Francisco Rebello, op. cit., pg 25.

principalmente a cenografia e o figurino. Parente próximo das “mágicas”, esses quadros de fantasia são herdeiros das variedades apresentadas nos tablados e se desenvolverão mais tarde no caráter de espetacularidade que a revista assumirá a partir da última década do século 19 e ao longo do século 20.

Seria exagerado identificar um caráter épico em um gênero tão desprezioso quanto a revista de ano. Mesmo porque esse conceito envolve muitos outros elementos, particularmente uma intencionalidade política, fundamental, presente na obra de Brecht. No entanto, é interessante observar a discussão em torno da independência das cenas e seu efeito de exposição dos acontecimentos diante do espectador, permitindo sua identificação do fato, reflexão e posicionamento. Ainda que a intenção do autor seja acentuar uma versão, uma leitura, e promover uma opinião sobre ele. A sucessão das cenas fragmenta também a atenção do espectador e lhe permite uma visão mais fria, crítica, sobre o que lhe é apresentado⁹⁵.

Na revista Bendegó, de 1889, de Raul Pederneiras e Figueiredo Coimbra, aparecem os seguintes versos a respeito do compère:

*“Não há revista que quadre
Sem esse grande elemento;
A revista sem compadre
É como um balão sem vento!
Uma luva sem botão,*

⁹⁵. É muito interessante observar como esse não-envolvimento do espectador diante de uma estrutura não-linear de dramaturgia já era apontado por ninguém menos que o crítico preferido de Arthur Azevedo, Francisque Sarcey, quando analisava o vaudeville e sua estrutura baseada em fatos episódicos: “Nesse gênero de peças, o autor leva muito pouco em consideração os caracteres, os sentimentos e os costumes, e muitas vezes nada tem disso. É um jogador de bilhar, que diverte tanto mais a platéia, quanto mais numerosas, mais imprevistas e mais brilhantes são suas peripécias (...). Um acontecimento jamais vos pode levar muito longe. Vós chegais muito depressa ao termo das complicações, que ele naturalmente provoca, e qualquer que seja vosso engenho em renová-los, em multiplicá-los, não tarda o momento de chegar aonde é mister concluir. É necessário a ele e a vós, autor, que passais em brancas nuvens, a ao público, em cujo seio essa sucessão de incidentes desperta mais a vã curiosidade que o verdadeiro interesse, pois ela não empolga absolutamente o coração, pois ela não comove, nem transporta”. Francisque Sarcey apud Antonio Martins Araújo, Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo IV, pp 28-29.

*Um livro sem folhas ter!
É como um braço sem mão,
Como um cego que quer ver*⁹⁶.

Se a revista sem o compère é como um cego que quer ver, concluímos que o compère pode ser visto então como os olhos que revelam a revista de ano. O olhar do espectador acompanha o do compère, não com o mesmo espanto, pois ele é um morador da cidade e não um estranho como o compère, na maior parte das vezes. O olhar do compère conduz o do espectador através de novas perspectivas e estranhamento.

O olhar em trânsito, panorâmico, do espectador guiado pelo compère, ou seja, também pelas mãos do revisteiro, através de um amplo espectro de assuntos públicos, se caminha em uma direção pré-estabelecida e para conclusões que refletem a visão do dramaturgo, não deixa de manter um acentuado grau de liberdade de opinião, à medida em que foi confrontado com opiniões diversas sobre os fatos, podendo inclusive identificar-se em cena através das observações de algum personagem. O espectador pode chegar à mesma conclusão do autor, mas também pode, mesmo guiado por ele, produzir sua própria leitura.

O compère, que muitas vezes tem um parceiro, formando uma dupla ou um casal (com a commère), era um misto de “aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas”⁹⁷. Era o principal papel da companhia. Às vezes o compère era um personagem bem delineado, como o Faustino de *O Bilontra*, mas era também muito comum que fosse construído para preencher uma função, a de comentar, aproximando-se mais de uma convenção do que de um personagem tradicional. Sobre essa característica do compère, o famoso cômico Brandão, que foi o responsável por muitos sucessos das revistas de Arthur Azevedo nesse papel, escreveu:

⁹⁶. Raul Pederneiras e Figueiredo Coimbra, *Bendengó*, 1889, apud Neyde Veneziana, op. cit., pg 116.

⁹⁷. Neyde Veneziana, op. cit., pg 117.

“No meu fraco entender, o compadre de revista é um manequim que o autor veste por formas diversas para obter os efeitos mais ou menos artísticos da crítica que pretende fazer. Não é, pois, um personagem de caráter definitivo: é uma máquina de palavras e Opiniões continuamente em contradição a que o autor muitas vezes empresta o valor de um moralista, mas, ao mesmo tempo, o transforma em licencioso, conforme a necessidade, para desenvolver a alusão ou o comentário. Embora não tenha caráter próprio, apresenta todos os caracteres precisos para a variação dos matizes que a revista deve apresentar”⁹⁸.

A definição de compère como uma máquina de palavras e opiniões continuamente em contradição demonstra sua função de trazer para a cena um olhar múltiplo, tal qual o dos espectadores, sobre os acontecimentos e temas em questão, uma variação de matizes, do licencioso ao moralista, que constróem o comentário crítico e estabelecem a reflexão. Segundo o consagrado Brandão, diferentemente de um personagem tradicional, com caráter próprio, o compère se parece mais com um manequim, que toma formas variadas, veste-se de opiniões diferentes, contraditórias até, para tecer a trama da observação crítica. A pluralidade de opiniões e sentidos que emite torna o compère uma espécie de síntese de contradições, um personagem irreal, uma somatória de diferenças que só sobrevive em cena através da utilização da teatralidade própria dos recursos cômicos que explicitam o teatro como jogo, como convenção. É ainda o famoso compère de Arthur Azevedo quem diz:

“Assim compreendi o compadre, como um tipo irreal, tal como as figuras fantásticas. E é nesse compadre indefinido e às vezes abusado que está quase sempre o êxito das revistas. Para tal gênero de papéis, as qualidades precisas a um ator são muitas: 1) diversificar-se a todo instante, segundo a cena episódica que comenta; 2) conhecer bem as formas de emissão de todo o gênero cômico, a fim de modelar e variar todas as cenas; 3) dar uma vida constante a todas as cenas, especialmente as mais fracas, preparando as mais fortes. Aí deve ter um feitio seu,

⁹⁸. Trecho de Memórias do ator Brandão, o popularíssimo, apud Roberto Ruiz, op. cit. 165-166.

*sugestivo, às vezes burlesco, contrabalançando as condições e inverossimilhança. Sem essa defesa o ator cai irremediavelmente na monotonia*⁹⁹.

O reconhecimento do teatro como teatro, e não como imitação da realidade, a composição através de opiniões múltiplas e contraditórias, a crítica construída por ângulos variados, tudo isso faz desse manequim de formas distintas, elemento central na composição das revistas de ano, um agente de expressão das múltiplas visões na cidade em torno dos temas públicos. De moralista a licencioso, o compère não apresenta apenas a palavra do autor, mas também dá voz a outros discursos, vozes das platéias e das ruas que propõem diferentes leituras.

Da estrutura básica da revista de ano, composta normalmente por três atos, divididos em inúmeras cenas, fazem parte ainda um prólogo e um quadro final para cada ato denominado de apoteose. No prólogo se acionava o motor que conduziria o fio condutor. Era comum que a motivação dessa mirada em perspectiva fosse gerada pela presença em cena de um personagem estranho à própria cidade. Era de tradição tipicamente francesa, por exemplo, encontrar no prólogo deuses do Olimpo prestes a transfigurarem-se temporariamente para umas andanças entre os mortais cidadãos, recurso que aparece por exemplo em *Mercúrio*, escrita em 1887. Também diabinhos de verdade, estrangeiros ou caipiras permitiriam o olhar distanciado e analítico conveniente à revisão almejada. Falando sobre a revista de ano portuguesa, Luiz Francisco Rebello explica que desde *A Revista de 1858*, de J. A. Oliveira, definiu-se um esquema que persistiu durante anos, assim descrito por Fialho de Almeida: “um homem representando o bom senso (...) vinha à cidade examinar o *estado das coisas*, topando no caminho personagens que lho explicavam por fórmulas conhecidas”¹⁰⁰. O estudioso português explica:

“Essa figura era, por via de regra, um ser extraterrestre, e o prólogo ou o primeiro quadro decorriam quase sempre no Parnaso, no Olimpo, no Inferno, noutra planeta, ou ‘qualquer mansão fantasiosa’. A partir daí, a personagem, em

⁹⁹. Idem, *ibidem*.

¹⁰⁰. Apud Luiz Francisco Rebello, *op. cit.*, pg 26.

*companhia do velho Portugal, de Lisboa, da Crítica, da Política ou de outro comparsa semelhante, percorria as zonas mais pitorescas da capital, escutava alusões aos fatos mais salientes do ano, dialogava com tipos populares ou popularizados, assistia ao julgamento do ano e, cumprida a missão que à terra a trouxera, saudava o novo ano que nascia entre luminárias e desfiles de figuras alegóricas”*¹⁰¹.

Já a apoteose, ela própria, deslocada de qualquer ligação com o restante de revista de ano, era um momento de pura deificação de um personagem ilustre, de um momento da história do país, de suas riquezas naturais ou culturais ou da própria revista do ano. A apoteose se soma às inúmeras outras convenções que fragmentam a encenação, como as “mutações” de cenários, os quadros de fantasia, os números musicais, entre outros, que acentuam a teatralidade do espetáculo, com a exposição das convenções do jogo cênico. Os personagens tipificados com que a revista de ano trabalha - como o português, o carioca, o sábio, a mulher-fatal, o caipira, o malandro -, assim como os personagens alegóricos - o Jogo, o Ócio, o Trabalho, o Amor, a Paz etc. - também remetem o espectador à consciência do teatro como linguagem.

Flora Sussekind identifica um outro recurso constante nas revistas de ano, a metalinguagem, e o aponta como mais uma das Convenções da revista. Utilizada quase sempre como forma de auto-explicação, a metalinguagem revela as técnicas da dramaturgia e da encenação próprias do gênero, através de comentários, canções ou diálogos¹⁰². Com essa função, aparece com frequência um personagem que representa o próprio espectador: *o monsieur du parterre*.

Em O Rio de Janeiro em 1877, primeira revista de Arthur Azevedo, o personagem tem papel central ao longo da revista e se explica ainda no início do espetáculo da seguinte forma:

¹⁰¹. Luiz Francisco Rebello, op. cit., pg 26.

¹⁰². Cf. Flora Sussekind, op. cit., pp 115-118, e Neyde Veneziana, op. cit., pp 141-154.

*“Uma das coisas que nunca falham numa revista francesa é o Monsieur du parterre, sujeito que finge ser do público, que fala por acaso... Bem acredito eu nos tais casos... e que, no fim de contas, não passa de um ator com mais ou menos espírito. Felizmente nesta peça parece-me que estamos livres dele... (...). Não vão os senhores pensar que faço parte da peça! Deus me livre, que meu pai não me educou para cômico”*¹⁰³.

Esse personagem, geralmente denominado como Espectador, intervinha na encenação opinando, discutindo, perguntando, questionando ou reclamando, mas sempre se posicionando diante das situações apresentadas. Sua função parece ser a de aproximar o espectador do que se passa na cena, seja decifrando os mecanismos da revista, seja apontando um comportamento crítico, ainda que silencioso, por parte do espectador. Através desse personagem a revista de ano podia explicitar para o espectador real suas próprias convenções¹⁰⁴.

A revista de ano nasceu e se desenvolveu quase paralelamente à imprensa diária. Seu caráter jornalístico é muito marcante, tanto na estrutura, quanto na linguagem e na temática. Os jornais e os periódicos eram fontes de inspiração e motivação para a confecção das revistas de ano. A maior parte dos autores do gênero escrevia para a imprensa, como o próprio Arthur Azevedo. A revisão dos acontecimentos do ano anterior feita geralmente entre janeiro e fevereiro, que aos poucos foi sendo feita em intervalos de tempo mais curtos e perdendo o caráter anual, funcionava como uma espécie de sátira baseada nas principais notícias selecionadas da imprensa ao longo dos últimos doze meses. Menos do que uma visão intencionalmente retrospectiva, a revista de ano parece partilhar o sentimento de instantaneidade e urgência da imprensa, convivendo com uma periodização mais dilatada que a das revistas ilustradas, e infinitamente maior que a do jornalismo diário. Mas essa era sua fórmula e a realidade de sua linguagem própria para tratar da contemporaneidade. Como uma imensa charge a revista surgia para comentar os

¹⁰³. Arthur Azevedo, “O Rio de Janeiro em 1877” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo I, pg 333.

¹⁰⁴. Cf. Flora Sussekind, op. cit., pg 97.

principais acontecimentos recentes, compensando a perda da novidade da notícia pelo comentário crítico e bem-humorado.

Em sua busca da atualidade, era comum a revista de ano ganhar novos atos ao longo da temporada de encenação. O desdobramento de episódios, polêmicos como uma acusação de plágio em O Carioca, ou a intensificação dos debates em torno de O Bilontra, eram motivações para a inclusão de um novo ato no espetáculo, revelando uma preocupação de captar o instantâneo, a discussão no momento em que ela se produz. Procedimento amplamente propagandeado, como forma de atrair o espectador, o que comprovava o reconhecimento por parte dos revisteiros da importância do caráter de atualidade do gênero. Curioso ainda é observar como a fórmula da revista comportava, com perfeita adequação, esse tipo de inclusão dramaturgica de última hora.

Um dos principais objetivos da revista era o da sátira, presente na tradição teatral cômica desde Aristófanes: penetrar a atualidade com o olhar agudo que o riso possibilita. Trazendo para a cena as transformações, as permanências, os debates e os projetos que ocupavam as atenções dos habitantes da cidade, sejam estes ocasionais, curiosos, ou estruturais, o cotidiano da vida urbana subia aos palcos através das revistas de ano.

A rua, o espaço público, onde o teatro ligeiro dera seus primeiros sinais de vida, ainda era o assunto nos palcos das revistas. Tanto o era, que a linguagem cotidiana das ruas, os inúmeros registros orais presentes na cidade estavam presentes na obra de Arthur Azevedo, mostrando sua preocupação com o registro e a referência direta à multiplicidade da linguagem urbana¹⁰⁵. A utilização

¹⁰⁵. Ver a respeito do tema o estudo de Antonio Martins, op. cit. Um exemplo dessa utilização da linguagem das ruas aparece numa copla cantada por um menino suburbano, Gavroche, na revista de mesmo nome: "Oleré, cá estou eu, eu sou Gavroche,/ O garoto da rua, o maganão, o suburbano!/ Se trago uns cobres na algibeira,/ Dou à língua no francês mais fino/ Contanto que na porta de um teatro,/ Arrastando a casa a uma pelintra clara,/ Eu possa pinhar uma bagana,/ Pregando taboca num macaco!/ (...) Sou um tipo de truz, palavra,/ Mas é preciso não me cacetearem.../ Quando me casco vou logo chimpando:/ Bem na ponta da língua dou o troco!/ Muito embora en não leve jeito,/ Quando se trata de entrar num rolo,/ Já se sabe que Gavroche não abre o chambre,/ Qualquer que seja o sangaçu de

de gírias e variações linguísticas de imigrantes, negros e migrantes, no entanto, era costurada por uma linguagem simples, que somada à estrutura própria e às inúmeras convenções garantiam ao gênero as características que o faziam ser capaz de aproximar palco e rua. A variedade dos temas tratados interessava a um público amplo, maior que o público alfabetizado que podia consumir os jornais. O humor e a fantasia eram ingredientes que só contribuíam para seu sucesso. Diante desse espírito “jornalístico” das revistas de ano, o autor vislumbrava seu poder formador de opinião, mas também reconhecia o espectador como um consumidor que tinha seus próprios interesses, gostos e valores; e que fundamentam sua própria opinião. E é pensando no público que revisteiros armam suas peças.

O tom satírico da revista de ano aparecia plenamente no recurso tantas vezes utilizado da caricatura pessoal, especialmente por Arthur Azevedo: “é (...) na revista que a caricatura viva vai encontrar sua mais estável moradia, seu terreno mais fértil, seu lugar definitivo, para aí transformar-se numa instituição, numa das mais importantes convenções do gênero”¹⁰⁶.

Uma personalidade, quer seja um político, um escritor, um artista ou uma figura da sociedade que momentaneamente esteja ocupando a atenção pública pelo envolvimento em algum caso de ampla divulgação, era retratada no palco minuciosamente e caricatamente por um ator que imitava-lhe o linguajar, os gestos e a aparência física. O recurso de expor a público o caricaturizado numa situação cômica que criticava seu comportamento ou suas idéias provocava grande reação e polêmica por parte dos alvos da brincadeira: artigos de protesto na seção “A Pedidos” dos jornais, queixas e processos eram as formas mais constantes de enfrentar a situação. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio souberam explorar com perfeição esse recurso e perceber seu potencial de popularidade. A partir do sucesso que detectaram em O Mandarim, investiram na caricatura em O Bilontra e nas revistas seguintes. Os escândalos explorados pelas revistas geraram tantos sucessos,

maçadas (...). Arthur Azevedo, “Gavroche” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo IV, pp 537-538.

¹⁰⁶. Neyde Veneziana, op. cit., pg 135.

que Raimundo Magalhães Jr. chegou a atribuir o sucesso do gênero ao aproveitamento da crônica policial e judiciária. Tantas eram as caricaturas que a platéia identificava que “se chegou a imaginar serem elas a única marca registrada do gênero”¹⁰⁷.

A atração das platéias pela caricatura pessoal se comprova ao observarmos sua utilização em O Mandarin, com sucesso, o relativo desinteresse por Cocota, que não a utilizou, e o estabelecimento do gênero com O Bilontra. Esta última, assim como a seguinte, O Carioca, que retratou D. Francisca Castro, demonstram como as crônicas policiais e judiciárias eram fonte de inspiração para os revisteiros. O interesse do público pelo comentário bem-humorado e irônico sobre o que se passava nas delegacias e nos tribunais sinaliza a importância que se atribuía a determinados casos que ganhavam notoriedade e eram debatidos publicamente. Os maltratos a escravos ou o estelionato praticado contra um comendador português que desejava a todo custo ser barão são assuntos que interessam ao grande público. São debatidos nas ruas e inspiram risos e comentários no teatro. É difícil imaginar que a opinião sobre eles expressa nas revistas de ano seja determinante para os espectadores. É mais fácil supor que seu sucesso se deva ao fato de trazer um debate das ruas para os palcos, criando uma instância pública, não-oficial, e divertida, para tratar um tema de interesse geral.

Em Portugal, a proibição da caricatura pessoal e dos temas políticos nas revistas de ano, pela lei Lopo Vaz, em 1886, foi definitiva para uma mudança dos rumos das revistas, que passaram desde então a investir no erotismo e na espetacularidade. Essa influência também chegaria ao Brasil através do sucesso da revista portuguesa Tim Tim por Tim Tim, de Sousa Bastos.

A presença de referências culturais múltiplas, que remetiam tanto às suas origens de feira quanto a sua adaptação a um público de classe média, também contribuía para a formação de seu caráter polissêmico. Era bastante comum que

¹⁰⁷. Flora Sussekind, op. cit., pg 104.

entre os artistas das revistas de ano, principalmente atores e músicos, muitos tivessem origem nas camadas mais pobres da sociedade.

Em seu artigo de ataque à classe artística do Rio, publicado no Correio de Minas, Coelho Neto referia-se aos atores com desprezo porque “vieram da tripeça, do bando de carpinteiro, do torno, das companhias de polícia, das oficinas dos arsenais, das plataformas dos bondes, e, sem sintaxe, nem distinção, se encarregam de primeiros papéis, metendo os pés pelas mãos com uma empatia revoltante”¹⁰⁸. Entre as atrizes encontravam-se frequentemente algumas ex-empregadas do Alcazar Lyrique, que percorreram trajetórias semelhantes, do café-concerto ao teatro, passando por várias companhias, ambulantes ou não, que se organizavam na cidade¹⁰⁹. Arthur Azevedo reforça essa imagem do teatro como um terreno propício a abrigar “certos indivíduos que tentaram todas ou quase todas as profissões sem acertar em nenhuma”, comparando-o a um “refugium peccatorium”¹¹⁰.

Negros, mulatos ou imigrantes, as origens eram as mais diversas e a marca pessoal era deixada com força na criação de papéis, nas interpretações dos textos e nas canções. O próprio Arthur Azevedo deixa isso bem claro ao comentar o papel que cabia aos atores na criação de suas performances: “(...) *naquele tempo, como hoje, os nossos artistas, durante os ensaios das peças que se exibiam, entregavam-se exclusivamente à sua intuição, ao seu próprio discernimento. Os ensaiadores limitavam-se, como ainda hoje, a indicar o lugar que as figuras ocupavam em cena, as ocasiões em que deviam passar de um lado para outro e os planos por onde tinham que entrar ou sair. O gesto, o olhar, a inflexão, a maneira de fazer valer uma frase, de achar o efeito cômico de um movimento, de impor à platéia uma situação arriscada etc, tudo isso ficava, como hoje fica, exclusivamente*

¹⁰⁸. Cf. Coelho Neto citado por Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 19 de agosto de 1897.

¹⁰⁹. Ver trajetória de Jeanne Kaylus, descrita por Arthur Azevedo em “O Teatro” in A Notícia, s/d.

¹¹⁰. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 10 de janeiro de 1985.

entregue à descrição do artista”¹¹¹. A marca deixada pelos principais atores, compositores, músicos e cenógrafos nas revistas de ano imprimia-lhes um caráter especial e acrescentava-lhes elementos que se somavam aos do autor, confirmando ou alterando seu sentido através do comentário e da leitura própria impressa na composição de seus personagens, canções, melodias e cenários.

A improvisação também era um elemento recorrente nas revistas de ano, possibilitando ao ator o exercício pleno de seus recursos cômicos pessoais. Décio de Almeida Prado¹¹² descreve através das palavras do empresário português Sousa Bastos a forma irreverente, às vezes chula e grosseira, que caracterizava o estilo de interpretação de um ator como o “popularíssimo” Brandão: *“(Ele) faz umas coisas extraordinárias mas que ao seu feitio não ficam mal. Enterra o chapéu até as orelhas, deixa cair as calças, deita fora a fralda da camisa, chega a ver-se-lhe as carnes, esboga os olhos, escancara a boca, ajoelha, dá pernadas, grita, gesticula exageradamente; mas tudo isto que era insuportável noutra, nele faz-nos rir a valer”*.

Dessa forma, podemos identificar, através dos artistas responsáveis pelos espetáculos, a presença de toda uma outra variada gama de tradições culturais que se expressava nas revistas de ano. Atores como Correia Vasques, Xisto Baía, João Colás, Cinira Polônio; músicos como Abdon Milanês, Nicolino Milano, Assis Pacheco, Luís Moreira; cenógrafos como os italianos Coliva e Carrancini, assim como as “girls” e outros envolvidos nas montagens das revistas foram responsáveis por leituras próprias que se somaram às dos autores, ampliando o leque de sentidos emitidos pelas encenações.

Por ser um gênero menos literário e mais espetacular, a revista se realizava em sua plenitude na encenação. Muitos de seus personagens eram escritos para serem interpretados por determinados artistas, como Vasques, Brandão ou

¹¹¹. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in *A Notícia*, 31 de janeiro de 1895.

¹¹². Décio de Almeida Prado, “Evolução da Literatura Dramática” in *A Literatura no Brasil* (dir. de Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, vol 2, pg 23.

Xisto Baía. Grande parte de suas cenas de efeito e mutação eram imaginados contando com o talento de cenógrafos como Coliva e Carrancini. As partituras musicais e sua execução estavam a cargo de artistas que se consagraram através de sucessos que se popularizaram. Motivadas em geral pela encomenda de um empresário, este era o responsável em última instância pelo resultado da encenação das revistas de ano, conforme os recursos que investia e a equipe que conseguia envolver em sua produção. Os originais passavam por seu seletivo crivo, uma vez que era o comprador de matéria-prima para a confecção de seu produto. Entre o autor e o espectador, havia uma série de contribuições definitivas na criação de uma revista de ano. Do empresário ao intérprete, quantas imagens, frases, gestos, mensagens se somaram ao texto que nos chegou até as mãos. Só o espectador as presenciou.

Para Flora Sussekind as revistas de ano cumpriram um papel de mediação ficcional entre as imagens de uma antiga paisagem urbana e uma moderna capital em construção para um público ávido por referências. Segundo a autora é o próprio público da cidade “quem lhes atribui o papel de ‘inspetores’ das reformas urbanas e das transformações históricas”¹¹³. Sua análise a leva a concluir que:

*“O papel da revista de ano parece ser, portanto, o de apresentar como consensual o que se vivia como problemático. Ou, ao menos, de perceber o que se poderia definir como ‘denominador comum’ de uma opinião pública a rigor cheia de contradições e divergências”*¹¹⁴.

Como exemplo do que propõe, Flora Sussekind analisa um sainete publicado por Arthur Azevedo em 1906, intitulado As Opiniões (cena de revista):

“(...) onde justamente se desenvolve em miniatura esta situação das Opiniões divergentes e dispersas, mas reunidas ao final da narrativa numa espécie de denominador comum estabelecido por um espectador privilegiado da discussão. Espectador que parece ser o representante legal da revista no sainete. E que exerce

¹¹³. Flora Sussekind, op. cit. pg 137.

¹¹⁴. Idem, pg 140.

*aí, diante de uma dispersão em menor escala, função de mediador semelhante à da revista de ano diante de uma gama de fatos e questões polêmicas bem mais ampla*¹¹⁵.

Numa cena de rua, na Avenida Beira-Mar, depois de um encontro, um compadre pede ao outro sua opinião sobre um assunto. O tema não poderia ser mais apropriado: a figura do Dr. Pereira Passos, o “modernizador” da cidade. Ambos resolvem indagar os passantes:

“O Compadre - Façam favor de me dizer o que é o Dr. Pereira Passos.

Primeira opinião - É um grande homem! Transformou o Rio de Janeiro!

Segunda opinião - Ora viva! com aqueles processos de fazer dinheiro, não há quem não seja grande homem! Assim poder-se-ia transformar todo o Brasil!

Terceira opinião - Não olho senão para o resultado; não discuto os meios. O resultado é o que estamos vendo. Só a Avenida Beira-Mar bastava para immortalizar o Passos!

Quarta opinião - Mas esse homem esbulhou o direito de muita gente; não respeitou a propriedade alheia; causou muito desespero e muitas lágrimas!

Quinta opinião - Por outro lado causou também muitas alegrias e deu muito dinheiro a ganhar! Há muita gente que o adora!

Sexta opinião - Há também muita gente que o odeia, e o ódio contra os potentados é terrível!

Sétima opinião - Já se pode andar na cidade: já temos grandes extensões de ruas bem calçadas, e só aos sapateiros não agradam tais benefícios.

Oitava opinião - Faltava ao Passos o sentimento estético. Deixou construir muita casa feia. Pôs aquele mostrador de empadas no centro da praça da Carioca! Pôs um mictório no meio de uma praça pública, em frente a uma secretaria de Estado!

¹¹⁵. Idem, *ibidem*.

Nona opinião - De mictórios foi ele pródigo. É o prefeito mais diurético que temos tido!

Décima opinião - Nenhum brasileiro mostrou ainda tanta energia e tanta atividade aos setenta anos! É um exemplo aos moços!”¹¹⁶.

Depois de tantas opiniões divergentes, um dos compadres procura ainda, segundo Flora Sussekind, “homogeneizá-las numa imagem suficientemente abrangente e única que definisse Pereira Passos”:

“Pesando todas estas Opiniões, chego ao seguinte resultado: o Dr. Pereira Passos não é um homem perfeito porque não há ninguém perfeito, nesta vida, mas é um homem excepcional, um brasileiro benemérito, e pois que ele parte hoje para a Europa, faço votos para que volte breve, e continue a servir o seu país, até morrer... de velhice”¹¹⁷.

Reconhecendo que esta “moral da história” não é nada imparcial, Flora Sussekind conclui que:

“(...) este juízo, cuidadosamente elaborado pelo personagem do sainete numa função de ‘construtor’ semelhante à daqueles contratados pelo próprio Pereira Passos, se aproxima do efeito ‘contemporizador’ das revistas quando estas, mesmo na ausência de um consenso, encarregam-se de inventá-lo”¹¹⁸.

Flora Sussekind reconhece a importância de uma multiplicidade de Visões na composição das características da revista de ano¹¹⁹. No entanto, ao utilizar o conceito de opinião pública como elemento central de seu ensaio, acaba desenvolvendo uma análise centrada no papel das revistas de ano como formadoras ou balizadoras das Opiniões divergentes na constituição de uma opinião pública

¹¹⁶. Arthur Azevedo, “As Opiniões (cena de revista)”, em Teatro a Vapor, pp 54-55, apud Flora Sussekind, op. cit., pp 140-141.

¹¹⁷. Idem, pp 141-142.

¹¹⁸. Idem, pg 142.

¹¹⁹. “Pelos revistas, como pelas ruas, circulam notícias, boatos, epidemias, inspetores, vendedores, bondes, tribofes, capoeiras, mendigos, demolidores. Circulação que converte a cultura, a ciência, a política e a reforma urbana em assuntos de discussão cotidiana, de domínio público”. Idem, pp 46-47.

consensual sobre o processo de modernização em curso na cidade, atribuindo a isso o sucesso do gênero no período:

*“E é neste disse-me-disse dos cafés e esquinas que se forma a opinião pública. Junto ao fluxo de passantes e veículos, um fluxo igualmente contínuo de pontos de vista, projetos de reforma urbana ou de conservação deste ou daquele antigo hábito”*¹²⁰.

Para Flora Sussekind, a função mais constante do gênero, semelhante à dos panoramas, seria a de “inventar para os seus espectadores uma maneira diferente de enxergar o espaço urbano que habitam”¹²¹. O que podemos concluir de sua análise é que as revistas de ano teriam se constituído em exercícios eficazes de formação de opinião junto ao público das grandes cidades.

Que os autores das revistas de ano, neste caso Arthur Azevedo, pretendam emitir opiniões consensuais ou contemporizadoras das divergências, é bem provável; entretanto concluir que o sucesso das revistas se deve a essa necessária mediação solicitada pelo próprio público é mais temerário. Que o autor se expresse através de seus textos, e posicione-se diante de polêmicas de interesse coletivo, é quase inevitável, apesar de haver na época uma grande discussão em torno da concessão ao “gosto do público”.

No exemplo escolhido por Flora Sussekind, vemos o que geralmente aparece nas revistas como “a Opinião Pública” se desfazer em “opiniões públicas”, para só ao final ser realizada a operação de condensação, nada equilibrada, em termos das opiniões que a formaram, mas, ao contrário, absolutamente parcial, podendo inclusive ser vista apenas como mais uma opinião entre as outras, ou seja, a décima primeira: a opinião do autor. Este pode utilizá-la na revista com esse intuito prévio de contemporização. Mas que a platéia, o público receptor, a veja e a solicite no mesmo papel, é outra história.

¹²⁰. Idem, pg 47.

¹²¹. Idem, pg 59.

A própria construção desse sainete revela sinteticamente o mecanismo básico das cenas das revistas segundo Arthur Azevedo: o encontro das opiniões. O tema em questão desse debate em plena Avenida Beira-Mar é um dos mais exemplares dentre os que ocuparam o Rio de Janeiro entre o final do século passado e o início deste: as reformas urbanas e a modernização da Capital Federal. Não que estas opiniões traduzam todas as visões em jogo em torno das reformas, mas, ao menos, expressam parte delas: os que estão plenamente satisfeitos, os que questionam os meios com que foram levadas a cabo (a violência ou a corrupção, por exemplo), os que lembram os direitos que foram lesados em função de um projeto “modernizador”, os que vêem os benefícios como maiores que os prejuízos, os que lembram dos ódios que foram gerados, os que admiram o conforto proporcionado, os que questionam o gosto estético e os que sempre fazem uma piada. Faltam ainda as opiniões dos que sofreram as consequências das reformas, porque o mais provável é que não estivessem nesse momento caminhando pela Avenida Beira-Mar, mas buscando moradia alternativa depois da expulsão do centro da cidade.

No entanto, o leque é bem amplo e o tema um dos mais candentes do momento. Quem não teria interesse em participar de uma discussão como essa, mesmo que fosse depois que levantasse das cadeiras, na saída do teatro, ou ainda nas rodas em ruas, praças, cafés, salas ou salões comentando as últimas novidades da vida na cidade e sua representação na revista de ano em cartaz? O que as revistas traziam para a cena eram os assuntos e os fatos que ocupavam a atenção de grande parte da cidade, os temas públicos mais polêmicos. Elas possibilitavam o encontro das múltiplas leituras e visões no palco, ainda que, ao final, tentassem sua própria síntese. Que tivessem efeito formador de opinião é apenas uma entre as várias possibilidades na recepção do público.

Nessa pequena “cena de revista”, Arthur Azevedo dá voz a dez opiniões diferentes da sua, ou não exatamente iguais à sua, sobre as obras de Pereira Passos. Um espectador poderia muito bem se ver representado por um desses transeuntes e ter tamanha convicção em sua própria opinião que não se abalaria com

a conclusão final do personagem central. Além disso, as variantes em relação aos efeitos possíveis dessa cena diante de uma platéia heterogênea são quase infinitas. A cena se constitui como um convite ao debate e à reflexão. Por isso seu caráter aberto, à revelia da intenção do escritor. As opiniões divergentes ganharam voz e podem ter tanta aceitação quanto “a moral da história”. Mas no caso das revistas de ano, o procedimento de trazer para a cena as diferentes visões de um fato é uma constante e uma receita de sucesso. O público a prestigia por sua fórmula: Arthur Azevedo sabe disso. A possibilidade de colocar em cena as diferentes opiniões públicas sobre um determinado assunto leva ao envolvimento de um público amplo que se sente representado e até mesmo provocado para o debate. O resultado é que, mesmo podendo emitir uma palavra final sobre a questão, o autor produz um texto particularmente aberto para diferentes leituras, com grande potencial polissêmico.

Caleidoscópio: Cidade Partida

O que nos chega através das revistas de ano de Azevedo é uma imagem complexa do Rio de Janeiro. Se predomina uma ideologia burguesa e modernizadora que está em processo de constituição, encontra espaço também um retrato da cidade que expõe as mazelas desse projeto modernizador. E se há um elemento explícito que constrói um referencial modernizador, do qual o próprio Arthur Azevedo partilha, há no entanto outros elementos que informam a crítica a esse projeto, ou aos resultados desse projeto, revelada através de ambiguidades do próprio autor, ou, mais diretamente pela exposição das visões contraditórias em torno de temas centrais que a fórmula da revista possibilitava subir ao palco, mesmo quando são chamadas à cena no esforço de comprovar a visão do dramaturgo. Disso

resulta uma imagem plural, complexa e contraditória do Rio de Janeiro do final do século.

Para Flora Sussekind, tanto a revista de ano quanto o panorama estariam relacionados à produção da utopia de um Rio-Capital, e por isso se desenvolveram simultaneamente na década de 80, correspondendo a uma experiência de estranheza, desconhecimento, impotência e falta de coordenadas diante das transformações urbanas da Capital:

*“À experiência de uma perda de controle sobre o próprio ambiente, panoramas e revistas respondem, pois, com a confortante visão de mapas pictóricos ou teatrais. (...) a impressão que se tinha ao visitar um panorama ou assistir a uma revista de ano era, ao contrário, de súbito controle sobre a história e o espaço urbano, condensados nessas miragens tranquilizadoras da Capital”*¹²².

A visão do Rio de Janeiro oferecida pela revista era uma visão panorâmica, mas não chegava a ser confortante ou tranquilizadora, pelo menos não em boa parte das revistas de Arthur Azevedo. Apesar de ser abrangente e apontar para afirmação do projeto modernizador em curso, a imagem da cidade que aparece ao longo das revistas é complexa. Transposta nos palcos em pleno processo de modernização, a imagem da cidade é bem menos apaziguada e consensual do que pretendem os próprios autores com seus comentários didáticos e sintéticos sobre temas polêmicos expressos através de alguns personagens. Acentuando muitas vezes seus traços negativos, atribuindo-lhe características “infernais”, uma imagem do Rio de Janeiro que sobressai nas revistas de ano de Arthur Azevedo é a da cidade-armadilha¹²³.

Tomemos como exemplo as revistas de ano escritas em épocas diferentes, O Rio de Janeiro em 1877, escrita em 1878, Cocota, 1885, e O Tribofe, 1892. Elas têm em comum uma estrutura em que os personagens centrais que conduzem o fio condutor chegam do interior, são envolvidos nas armadilhas da

¹²². Idem, pg 60. (?)

¹²³. Termo utilizado por Flora Sussekind. Cf. Flora Sussekind, op. cit., pp 26-31.

cidade grande, perdem-se física ou espiritualmente, acabam se encontrando novamente e deixam o Rio de Janeiro assustados.

Em O Rio de Janeiro em 1877, Zé Povinho vem do interior com sua esposa Opinião. Zé Povinho foge da Opinião, separa-se dela quando chega ao Rio. Quem os afasta são a Política, que envolve o Zé Povinho, e o Boato, que procura conquistar a Opinião. Enganados por lado e por outro, levados por interesses políticos a caminhos tortuosos e confundidos por falsas informações que os desnorteiam, Zé Povinho e Opinião se separam na cidade-armadilha. A percepção dos desvios leva ao reencontro de Zé Povinho e Opinião, que, cansados das andanças sem rumo e dos descaminhos trilhados, aparecem ao final com suas malas prontas para deixarem a cidade grande:

“Zé - Basta de vadiação! Vamos! Vamos!

Opinião - Não percamos nem mais um instante! Um ano de pândega!”¹²⁴

Enredado pela vertigem dos interesses em confronto na cidade grande, Zé Povinho, que vem do interior despreparado para enfrentar as armadilhas que o esperam, desiste da “vadiação” a que se sujeitou com a opinião de que perdera seu tempo na “pândega” que caracterizava o Rio. O provinciano acaba fugindo da confusão e do desvirtuamento da grande cidade.

Em Cocota, o fazendeiro Gregório chega ao Rio de Janeiro atrás de recomendações médicas. Com ele, vem sua sobrinha Cocota e o amigo Bergaño. Os três se desencontram durante a viagem de trem. Gregório perde Cocota de vista assim que chega na estação central da cidade. A revista se desenvolve enquanto o tio procura reencontrá-la.

Desde sua partida, Cocota ouve recomendações sobre os perigos que a cidade pode oferecer:

“Cocota - Não tenho medo... lá não há lobisomens!

¹²⁴. Arthur Azevedo, “O Rio de Janeiro em 1877” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., pg. 389.

*Bergaño - Mas há coisa pior, talvez... Aquilo é um inferno!*¹²⁵

Dirigidos a uma casta jovem do interior, o alerta neste caso diz respeito antes de tudo aos riscos morais a que uma moça se expõe ao chegar ao Rio de Janeiro:

Bergaño - A corte é cheia de perigos,

É um lugar de perdição;

Acham lá muitos inimigos

*A castidade e a discrição*¹²⁶.

Inferno e lugar de perdição são imagens fortes associadas à cidade que os enredos acentuam. Como bem exemplifica a revista Cocota, com a confusão criada em plena estação de desembarque dos visitantes, as pessoas se desencontram e se perdem umas das outras assim que chegam à cidade.

Em O Tribofe, uma família vem de São João do Sabará, Minas Gerais, atrás de um “janota”, seu Gouveia, que, de passagem por lá, prometera casamento para Quinota, a jovem filha de seu Eusébio e Dona Fortunata. Juntos, ainda, estão o filho mais novo, Juca, e a mucama da família, a mulata Benvinda. Dispostos a encontrar a qualquer custo o rapaz por quem Quinota se apaixonara, decidem vir prontos para se instalar na cidade durante a busca. Tal percurso, que começa a ser narrado no primeiro dia do ano de 1891, é o motivo para o desenvolvimento da revista de ano.

O título da peça já sugere a crítica embutida em quase todos os quadros à prática que impera na cidade segundo Arthur Azevedo: o tribofe. A letra de um rondó explica logo no início da revista o significado do termo, extraído da gíria popular:

“Sabichão que se estafe e se esbofe,

Desejoso de tudo saber,

O novíssimo termo -tribofe-

¹²⁵. Arthur Azevedo, “Cocota” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., pg. 296.

¹²⁶. Idem, pg. 297.

Em nenhum dicionário há de ver.

*Como gíria de esporte aplicá-lo
Tenho visto, e somente indicar
A corrida em que perde o cavalo
Que por força devia ganhar;*

*Mas a tudo se aplica a palavra,
Pois em tudo o tribofe se vê;
Qual moléstia epidêmica lavra,
E não há quem remédio lhe dê.*

(...)

*No comércio, nas letras, nas artes,
Há tribofe, tribofe haverá,
Que o tribofe por todas as partes
E por todas as classes irá!¹²⁷*

O logro, a armação, o golpe, o tribofe impera na cidade, como uma epidemia, em todas as áreas e em todas as classes. O compère nessa revista é o Dr. Triboff, um naturalista russo que em visita à cidade é convidado por Frivolina, a musa da revista de ano, a commère, a se transformar em Tribofe e tomar “sucessivamente todas as fisionomias e personalidades do tribofe”. Das agências de aluguel de casa, à bolsa de valores, das praças públicas ao Derby Club, Tribofe e Frivolina vão desvelando e comentando as trapças, as armadilhas que se espalham pela cidade. Numa trajetória paralela, seu Eusébio e os seus vão sendo envolvidos nessa rede de artimanhas e descobrindo uma face perversa da capital.

¹²⁷. Arthur Azevedo, “O Tribofe” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo 4, pp 53-54.

Com muito bom humor, Arthur Azevedo embute no início da peça, através das palavras de um personagem-espectador, uma crítica e uma suspeita de “tribofe” cometido por ele próprio nesta revista: a de ter usado um personagem velho, Frivolina, que já havia aparecido em outro espetáculo. Diz o Espectador:

*“- Vou-me embora! Não fico aqui nem mais um minuto! Não quero assistir à representação de uma revista que se parece com outra! Isto é fazenda velha com rótulo novo! Minhas senhoras, meus senhores, dêem uma lição a este autor... Façam como eu: retirem-se! Ah! ficam?!... Não fico eu!... (Sai)”*¹²⁸.

Gouveia tenta escapar de Quinota, pois está envolvido com uma prostituta chamada Ernestina. A mulata Benvinda logo que chega à cidade, recebe uma proposta para se arranjar melhor, e acaba caindo na chamada “vida fácil”. Seu Eusébio na tentativa de desvencilhar Gouveia de Ernestina, acaba se envolvendo com ela e foge de sua mulher. Cientes de suas fraquezas, mas profundamente atraídos pelo que chamam de “micróbio da pândega” e seus prazeres, esses personagens mergulham no ritmo e nas tramas da cidade e se esquivam do núcleo que permanece irredutível, D. Fortunada e Quinota. Ao perceberem que foram enganados por falsas promessas, Eusébio, Gouveia e Benvinda voltam arrependidos para o núcleo da família e partem de volta a Sabará. Pândega: este é um dos termos mais recorrentes nas revistas de Arthur Azevedo para descrever a forma como as coisas acontecem no Rio.

O Tribofe foi tão bem sucedido que os amigos sugeriram a ele que aproveitasse os personagens e a trama utilizada em seu fio condutor em outra peça, de gênero menos perecível que a revista de ano. Foi então que Arthur Azevedo escreveu A Capital Federal em 1897, apresentada pelo autor como “uma comédia-opereta de costumes brasileiros”, desenvolvendo as peripécias da família de seu Eusébio na Capital Federal, mas mantendo longos trechos e a estrutura básica de O Tribofe.

¹²⁸. Idem, pg 51.

A crítica básica à cidade permanece. Quinota a expressa de forma definitiva num pequeno diálogo com o noivo Gouveia e sua mãe:

“Quinota - Que vida tão diversa da vida da roça! Não ficaremos aqui depois de casados.

Gouveia - Por quê?

Quinota - A vida fluminense é cheia de sobressaltos para as verdadeiras mães de família!

Fortunata - Olhe seu Eusébio, um homem de cinquenta ano, que teve até agora tanto juízo! Arrespirou o á da Capitá Federá, e perdeu a cabeça!

Gouveia - Apanhou o micróbio da pândega!

Quinota - Aqui há muita liberdade e pouco escrúpulo... faz-se ostentação do vício... não se respeita ninguém... É uma sociedade mal constituída.

Gouveia - Não a supunha tão observadora...

Quinota - Eu sou roceira, mas não tola que não veja o mal onde se acha”¹²⁹.

Aos olhos destes personagens, a cidade-armadilha faz as pessoas perderem o juízo. A pândega parece contaminar as pessoas como um vírus que as assalta quando entram em contato com o ar da Capital Federal. Para Quinota, o vício se transformou num valor nessa sociedade.

Curioso é observar que a cidade se transformou no personagem título da peça. Em O Tribofe a revista se empenhava em mostrar a disseminação da trapaça, do golpe, pela cidade. Aqui, em A Capital Federal, colocada como personagem título, a cidade é retratada como o território das artimanhas. A capital federal seria ela mesma um grande tribofe.

Ao longo dessas peças que cobrem mais de 20 anos da carreira de Arthur Azevedo, o Rio de Janeiro aparece frequentemente como um lugar infernal, de perdição, infestado pelo micróbio da pândega, onde impera todo tipo de tribofe,

¹²⁹. Arthur Azevedo, “A Capital Federal” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo 4, pg 405.

de trapaça: lugar dos tribofes e das bilontragens. Essas imagens são associadas ao Rio de Janeiro nas revistas de ano seja enquanto sede da Corte, seja como capital federal, e acabam por constituir uma crítica de fundo à cidade num período em que se desenvolve e moderniza.

Podemos observar também que em todos esses exemplos o olhar que passa em revista os acontecimentos é um olhar externo, conforme a convenção do gênero, e nestes casos especialmente de personagens oriundos do interior da província ou do país. Em sendo assim, poderíamos nos perguntar se a crítica e a sátira não estariam sendo dirigidas mais aos visitantes interioranos assustados do que à cidade grande.

Para refletir sobre essa questão tomemos como exemplo O Rio de Janeiro em 1877. Nela, podemos encontrar pistas sobre a forma como a revista de ano operava¹³⁰. As alegorias utilizadas por Arthur Azevedo nessa revista permitem uma leitura de seu funcionamento. Paralelamente à trama central que envolve Zé Povinho, sua esposa Opinião, a Política e o Boato, aparece o personagem denominado de Espectador, que vem a ser o já comentado “monsieur du parterre”.

Zé Povinho vem do interior com sua esposa. Não é um morador da cidade, mas um provinciano que trás um olhar de fora, despreparado, para compreender um mundo que não é o seu. O Espectador, caracterizado de forma exemplar como alguém inteligente e bem informado, assiste a tudo e tem clareza para perceber as armadilhas em que o ingênuo Zé Povinho é envolvido. Numa situação semelhante, ele não se deixaria enganar. Se o provinciano acaba fugindo da confusão e do desvirtuamento da grande cidade, o Espectador, que assiste as revistas, morador da cidade, mergulhado na vida urbana, observa, discute e reflete sobre as seduções, os engodos e os descaminhos que o esperam lá fora. Sua opinião está formada e pode discuti-la. Portanto, podemos observar tanto uma crítica à cidade e suas armadilhas, quanto uma crítica à ingenuidade do “Zé Povinho”

¹³⁰. Cf. Flora Sussekind, op. cit., pg 55.

desavisado. O espectador ocupa um lugar privilegiado, pois o olhar panorâmico das revistas transforma em riso os riscos da cidade grande.

Com o intuito de cumprir seu papel de comentário crítico e bem-humorado dos acontecimentos, as revistas não poupam farpas e atingem um amplo espectro de aspectos da vida na cidade, geralmente identificados como “as calamidades” ou “os males da sociedade”. Entre os tribofes e as bilontragens, e também além deles, desfilam pelas revistas esses personagens alegóricos. Os males se espalham pela cidade, e agem muitas vezes organizadamente como um grupo de interesses. Em O Rio de Janeiro em 1877, o prólogo se passa numa gruta sombria, onde todo final de ano as calamidades brasileiras se reúnem para planejar sua atuação nos próximos meses. Na lista de dezoito personagens, aparecem tanto o Capoeira, o Cortiço, o Carcamano e o Engraxate, quanto a Política, o Poeta, o Médico, a City Improvements, assim como a Febre Amarela, a Seca e a Inundação.

No prólogo de O Mandarim, há uma assembléia do Congresso dos Males. Estes serão apresentados ao visitante estrangeiro, que dá título à revista, de passagem pelo país. Aqui, são vinte e quatro personagens. Alguns personagens voltam a aparecer de forma destacada, como a Política, que preside o Congresso por ser a primeira e a mais velha dentre todas, “a calamidade absoluta”¹³¹. “Esta senhora é o fio condutor de todas as calamidades públicas”, diz o personagem que a apresenta¹³². E, entre eles, podemos apontar Olímpia (a Cocote), o Mendigo, o Vendedor de Balas, o Músico Ambulante, o Vagabundo, o Quiosque, o Agiota, mas também o Comendador, o Bacharel, a Escravidão, a Loteria e o Jogo. Política os apresenta da seguinte forma:

“A Escravidão! a pavorosa mancha!

Provocante Cocote sem pudor...

A Subscrição lá passa toda ancha.

Da trancinha lá passa o jogador.

¹³¹. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, “O Mandarim” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo II, pg. 219.

¹³². Idem, pg. 223.

*O Agiota lá vai que, sem consciência,
 Dinheiro empresta a dez por cento ao mês.
 Lá segue a Loteria, essa indecência.
 E o Jogo um filho que o demônio fez!
 Eis o Quiosque. A Polícia pondo em talas,
 Serve aos malandros para rendez-vous.
 Lá passa o esperto Vendedor de balas.
 De ovo, altréia, hortelão, parto e caju
 Lá vai o Bonde, o matador horrível,
 Das pernas dos transeuntes o terror!
 A Mofina lá vai, negra; irascível!
 Lá passa um tipo de Comendador!
 O Mendigo! O Cacete! O Vagabundo!
 O Músico ambulante dos cafés...
 O Engraxate... O Cortiço nauseabundo...
 O Capoeira, que as armas tem nos pés.
 O Poeta lírico...¹³³.*

Por esses exemplos vemos que entre os “males” aparecem tanto personagens quanto instituições e práticas sociais de todos os espectros da sociedade, do comendador ao mendigo, da Política ao Jogo.

Aliado ao humor e à intenção de divertir, havia o espírito crítico da revista de ano que se manifestava em geral com um caráter de denúncia e de “combate aos males” que assolavam a cidade. O tom básico era de crítica. E se, via de regra, essa crítica revelava uma visão em sintonia com o projeto de modernização da cidade e com os valores e interesses de certas elites políticas e econômicas, também apresentava suas contradições e permitia outras possibilidades de leitura.

Nas revistas de Arthur Azevedo aparecem, por exemplo, visões altamente favoráveis aos princípios da modernização em curso. Em Mercúrio, há um

¹³³. Idem, pg. 224.

episódio envolvendo os moradores negros da rua do Senhor dos Passos, conhecida como a rua dos Zungus -porque “há ali um criouleme que nunca mais se acaba”¹³⁴. Eles, que em princípio estavam “escamados” porque iam ser desalojados para a rua ser ampliada, depois de ouvirem a explicação do compère de aquilo se tratava de um melhoramento, aparecem simplesmente cantando o seguinte jongo:

*“A rua de nosso turo
Vai bem bonita ficá
Casa véia no monturo
Sinho moço vai deitá.
Ah! huê!
Ah! huá!
A rua dos preto jê vai se acabá!
Oculelê!
Ocubabá!...”*¹³⁵

A visão embutida nessa cena é a de que os negros estavam descontentes apenas porque ainda não tinham conseguido compreender que aquilo era um melhoramento para a cidade.

Em O Rio de Janeiro em 1877, um Anjo da Humanidade protege as conquistas do Progresso¹³⁶. Em determinada cena ajuda o Bonde, apresentado como um sinal do progresso, a se livrar de um boicote feito pelo Veículo. Interessante é que na revista seguinte, O Mandarim, escrita seis anos depois, o mesmo Bonde aparece como um dos “males” da cidade: “o matador horrível, das pernas dos transeuntes o terror!”¹³⁷.

¹³⁴. Cf. Arthur Azevedo, “Mercúrio” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo III, pg. 161.

¹³⁵. Idem, pp 212-213. Esse mesmo trecho é utilizado por Flora Sussekind como exemplo do que ela chama de “efeito de mediação da revista”. Cf. Flora Sussekind, op. cit., pg 138-140.

¹³⁶. Cf. Arthur Azevedo e Lino d’Assunção, “O Rio de Janeiro em 1877” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo I, pg 342.

¹³⁷. Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, “O Mandarim”, op. cit., pg. 224.

Já em *Fritzmac*, de 1889, podemos identificar críticas à sociedade moderna. O diabo Pero Botelho encomenda ao alquimista Fritzmac a criação de um ser que sintetizasse todos os sete pecados capitais. O alquimista cria Mademoiselle Fritzmac que é enviada para o Rio de Janeiro por Pero Botelho com a missão de acabar com o que possa haver de virtude na cidade. A personagem Amorosa, sua opositora, suma de todas as virtudes, criada pelo Amor, acaba vencendo o combate na luta por conquistar o personagem central, o Barão de Macuco, um dos principais políticos da província do Rio de Janeiro. No final, Mademoiselle Fritzmac é criticada pelo diabo por ter se concentrado na perversão de apenas um indivíduo, o Barão, e ter perdido a disputa com Amorosa. Ela também é condenada a ficar no Rio de Janeiro, porque apesar de sua presença o país prosperara. Mademoiselle tenta se justificar argumentando que a culpa é dos próprios pecados que chegaram tardiamente e não produzem efeito em ninguém:

*“A sociedade moderna transformou os pecados em virtudes; a avareza hoje é economia e previdência; a ira, coragem e energia; a preguiça, prudência, discrição e modéstia; a inveja, ambição e estímulo; a gula, é sinal de saúde e bons costumes, e a luxúria... amor!...”*¹³⁸.

A idéia central é a de que os pecados não fazem mais efeito porque os valores mudaram tanto que o que antes era considerado pecado agora é virtude. Como podemos observar, este trecho apresenta uma visão profundamente crítica dos valores da sociedade moderna, expressa a partir de um ponto de vista moral; especialmente por ter sido observado por uma personagem que seria a própria suma dos pecados.

Ainda em *Fritzmac*, podemos ver como é frequente nas revistas que transitem em cena amplas camadas da sociedade. Esses distintos personagens opinam, comentam e debatem os temas mais urgentes do cotidiano. E, ao fazê-lo, revelam a existência de diferentes ângulos de visão sobre os fatos. É claro que esses

¹³⁸. Arthur Azevedo, “Fritzmac” in *Teatro de Arthur Azevedo*, op. cit., tomo III, pg 446.

personagens não têm vida própria, pois são construções de Arthur Azevedo. Mas o curioso na estrutura da revista de ano, e que voltamos a apontar aqui, é que, ao buscar colocar em cena os temas públicos de maior interesse, as diferentes opiniões sobre ele e seu comentário crítico, acaba revelando a multiplicidade e as contradições da vida social.

Fritzman, revista do ano de 1888, tem - e não poderia deixar de ter - como um de seus principais temas a Abolição. Em cena, comentando os fatos, estão tanto barões do café quanto recém-libertos. Nesta revista, especialmente, há uma acentuada importância dos núcleos que representam a camada mais pobre e a camada mais rica da sociedade: do Barão de Macuco ao capoeira, dos frequentadores do Cassino Fluminense aos hóspedes do pior pardiero da cidade.

É interessante observar como Arthur Azevedo trata o Treze de Maio e os dias subsequentes em sua revista, depois de militar muitos anos pela causa abolicionista. Tendo como pano de fundo os festejos da Abolição, a revista se concentra numa sequência de cenas que acontecem dentro de uma casa de alugar camas no Beco de Dom Manuel. Um dos lugares mais baratos para se dormir na cidade - 80 réis a pernoite em cama sem travesseiro e um tostão com travesseiro -, a hospedaria é um retrato das classes mais pobres do Rio de Janeiro: ex-escravos, imigrantes, marginais, ambulantes. Uma série de personagens desfila pelo corredor da casa pobre do seu Zé do Beco¹³⁹, hospedaria “célebre”, segundo o proprietário, “pelo horroroso assassinato de um grumete que ressuscitou em Resende”.

Tripas-ao-sol é o nome de um dos clientes de seu Zé do Beco. Típico malandro, recém-saído da prisão, ele entra em cena com movimentos de capoeira, portando navalha. Logo depois, é a vez de outro malandro aparecer. Jogador e encenqueiro, Tiro-e-queda conta que acabara de entrar numa confusão no cortiço Cabeça-de-porco quando jogava sete-e-meio com um português. Um artista ambulante, imigrante italiano, junta-se aos fregueses com o macaquinho que lhe serve de parceiro. Uma turca maltrapilha e seus filhos, um candidato a um emprego

¹³⁹. Idem, pp 413-420.

público, uma mulata e três recém-libertos completam a lista de personagens que conversam com o proprietário da hospedaria.

No meio da noite, quem aparece na local por acaso, fugindo de uma confusão na rua, é o Barão de Macuco. Vendo o Barão assustado, Tiro-e-queda oferece seus serviços como “capanga” para acompanhá-lo até em casa e defendê-lo. O Barão aceita, e oferece-lhe dois mil réis pelo trabalho. Ao chegar ao hotel onde estava hospedado no Largo da Lapa, Tiro-e-queda cobra-lhe cinco mil réis. Como o Barão recusa-se a pagar, acaba levando uma cabeçada na boca do estômago.

O encontro entre um dos principais políticos do Rio de Janeiro, rico fazendeiro, e os frequentadores de um dos piores pardieiros da cidade é uma cena de grande comicidade que ao mesmo tempo revela os profundos contrastes da sociedade. O humor satírico aparece democraticamente na construção dos personagens e pauta a relação estabelecida entre eles. Apesar da crítica que está na base da caracterização dos personagens, a revista deixa espaço para que estes sejam vistos por diferentes ângulos. Pode-se rir tanto da brutalidade marginal de Tiro-e-queda quanto da ingenuidade do Barão.

O tema da Abolição ganha um tratamento especial ao longo da revista. Seu Zé do Beco recebe também quatro hóspedes negros, entre eles três recém-libertos, que apresentam visões distintas sobre a abolição. Primeiramente, recebe um casal que discute a relação entre a liberdade e as condições de vida que se lhes apresentam:

“Primeiro Preto - Entre, nhá Bituca! Aqui é que é casa que gente drume por quatro gintém.

A Preta - Eu é capaz de jurá que gente aqui não drume tão bem como lá em casa de meu senhô.

Primeiro Preto - Que senhô! Gente não tem mais senhô!... Treze de Maio botou tudo tão bom, como tão bom!

Diabo é este brutina, que tá me pretando pé.

A Preta - Eu também tá que não pode!

Zé (entrando) - Boa Noite! Desejam dormir?

Primeiro Preto - Eu qué drume com minha praceira, sim senhô.

Zé - Nesta maison meublée não há aposentos separados! Não há quartos com menos de oito camas.

Primeiro Preto - Ué! Então home drume com muié tudo junto?

Zé - E até crianças! Olha! (Entra uma turca maltrapilha, com duas crianças pela Mão. Paga e sai.) As crianças só pagam dois vinténs: metade do preço.

A Preta - Eh, pai João, ante no cativero!...

Zé - Não seja mal agradecida! Não diga mal da liberdade!

Primeiro Preto - Libredade é bom, mas barriga cheia é mió!

Zé - Pois você não está contente com o Treze de Maio?...

Primeiro Preto - É! Pru mode Treze de Maio preto já não vale nem dé tutão!”¹⁴⁰.

Em seguida, há um contraste de opinião com a chegada de um segundo recém-liberto. Ele se mostra entusiasmado com as conquistas:

“Segundo Preto (entrando com as botas na Mão) - Viva a lei Treze de Maio! Ave libertas!

(...) Zé - Ainda bem que está contente!

Segundo Preto - Pois não há de tá contente um home que levou toda a sua vida a trabaiá de meia cara, e agora pode se empregá e ter seu dinheiro no borso?... Branco safado que deixou a gente tanto tempo no cativero!”¹⁴¹.

Por fim, apresenta-se uma terceira visão sobre a lei Treze de Maio. Uma mulata, que há algum tempo conquistara sua liberdade por outros meios, manifesta uma visão totalmente afinada com a dos anti-abolicionistas, assumindo o discurso das elites sobre a relação entre a libertação e a vadiagem¹⁴²:

¹⁴⁰. Idem, pg 415.

¹⁴¹. Idem, pg 416.

¹⁴². Cf. Joseli Maria Nunes Mendonça, op. cit, cap. I.

“A Mulata - Me dê uma cama, seu Zé do Beco! Tem aí mais dois vintém pro café de menhã.

Zé - Então tem festejado muito o Treze de Maio?

A Mulata - Eu? Ixe! (Trançando o chale sobre o ombro). Pra cá, mais pra cá! Não sou mulata de Trezes de Maio, nem de livros de ouro. Esta que aqui está pra ser livre não precisou de leses. O pai de meu filho pagou minha carta. Eu até acho que os branco faz mal em acabá cos escravo. Agora é que vai se vê o que é vadiação!

Zé (só) - É muito prosa esta mulata, mas é boa freguesa”¹⁴³.

Ainda antes da Abolição, em suas andanças pela cidade, o Barão e a Amora se deparam com dois vendedores de canivetes. O primeiro procura vender o canivete-abolição e o segundo o canivete-indenização. O primeiro além de ter a aprovação dos transeuntes consegue vender todos os seus produtos. O segundo é rejeitado e não consegue vender nada:

“Primeiro vendedor - Meus senhores, comprei o canivete-abolição!

Todos - Bravo! bravo!

Primeiro vendedor - (...) O canivete-abolição extrai, destrói, extirpa, extermina esse calo chamado escravidão, com o qual o país não pode dar um passo adiante!...

(...)

Segundo vendedor - Meus senhores, comprei, comprei o canivete-indenização!

Todos - Fora! Fora!...

Segundo vendedor - (...) O canivete-indenização extrai, destrói, extirpa, extermina esse calo, ou antes esse calote, chamado abolição!

Todos - Não queremos! Fora! Fora!”¹⁴⁴

¹⁴³. Idem, *ibidem*.

¹⁴⁴. Idem, pg 412.

Essa cena procura mostrar uma certa unanimidade na opinião da população - aqui apresentada como “o povo” - em torno da necessidade da Abolição para que o país pudesse “caminhar”. A única exceção é o Barão, que rejeita o primeiro vendedor e é impedido por Amorosa de comprar o produto do segundo.

A revista também traz a opinião do próprio Barão, fazendeiro e proprietário de escravos, assim como de seus parceiros no Cassino Fluminense. Desde o início do texto, ainda antes do Treze de Maio, o Barão teme perder a mão-de-obra de sua lavoura. Para ele, a colheita de café daquele ano estava ameaçada com a possível “retirada de negros”. Amorosa tenta convencê-lo a esquecer seus interesses e pensar um pouco mais na liberdade de tantos homens. Após a abolição, o Barão recebe uma carta de sua esposa dizendo que os negros não tinham abandonado a fazenda e tinham aceitado os salários.

Entre os frequentadores do Cassino, as conversas também giram em torno dos efeitos da lei. Duas mulheres reclamam que não se podia mais contar com as criadas, que passaram a se comportar como senhoras fidalgas¹⁴⁵. Entre os homens, há um temor por uma crise na economia em função da substituição da mão-de-obra escrava. Este diálogo envolve dois comerciantes:

“Primeiro convidado - (...) Ou eu me engano, ou vamos ter uma crise terrível! Esta lei!...

Segundo convidado - Não diga isso! E a imigração? Não vê como tem entrado gente? Quer que lhe diga? Cá para o meu comércio de vinhos, a lei foi providencial. Tem sido um beber, meu rico senhor, mas um beber!...¹⁴⁶.

Apesar de todas essas opiniões estarem obviamente filtradas pela pena de Arthur Azevedo, por sua própria visão e opinião, e regadas com muito bom-humor, não deixam de dar vida a um debate de grande importância e complexidade através da representação de distintas camadas sociais. Apresentando seus personagens como pertencentes às camadas mais pobres da população, à elite

¹⁴⁵. Idem, pg 425.

¹⁴⁶. Idem, ibidem.

econômica e política, ou englobando outras parcelas da população na denominação genérica “o povo”, Arthur Azevedo procura mostrar a importância social do tema e os distintos interesses em jogo.

Apesar do traço caricatural que faz parte naturalmente da composição do desenho dos personagens, o espectador se depara com visões múltiplas e contraditórias que fazem parte das discussões em torno das implicações da lei de Treze de Maio. Segundo Arthur Azevedo, os libertos discutiam sobre as condições e possibilidades de sobrevivência que se colocavam para eles; as elites temiam pelos rumos da economia; e, entre as outras camadas, havia um consenso de que a escravidão era um “calo” que precisava ser extirpado para que o país pudesse caminhar.

Essa multiplicidade de visões transformava as revistas de ano num espaço privilegiado em que amplos setores da sociedade viam representados e discutidos, através da sátira, os temas mais debatidos e emergentes da nova sociedade que se constituía. Ainda que sua opinião fosse distinta daquelas colocadas em cena, o espectador podia encontrar ali elementos para o debate. Afinal, era possível também ler uma revista por vários ângulos, uma vez que a cena se abria à interpretações outras que não aquela única proposta pelo autor.

A sucessão de cenas e personagens que desfilavam pelo palco formavam amplos painéis fragmentados que acentuavam em cores vivas as contradições do Rio de Janeiro que se modernizava. Como num grande caleidoscópio, o olhar do espectador compunha imagens distintas das revistas geradas pela sobreposição de leituras que se somavam ao longo da criação de um espetáculo. Essa discussão pode ser aprofundada com o episódio do “Bilontra”.

CAPÍTULO 3 - O BILONTRA EM JUÍZO

Uma Pândega: só dá Bilontra fazendo Tribofe

Mas por que foi com O Bilontra que a revista de ano se firmou enquanto gênero no Rio de Janeiro? A nosso ver, são dois os motivos principais que lhe dão esse caráter pioneiro. O primeiro deles, como já vimos, está relacionado à utilização da caricatura pessoal. Depois da feliz utilização da caricatura do Barão de Caiapó em O Mandarin, e da pouca repercussão de Cocota, na qual o recurso não foi utilizado, Arthur Azevedo e Moreira Sampaio voltaram à fórmula, escolhendo então um personagem que se incorporara ao anedotário da cidade através das crônicas policiais e de um comentado processo judicial. O outro motivo foi a escolha de um tema central altamente polêmico para essa sociedade como fio condutor da revista de ano: a discussão em torno da oposição trabalho e ócio.

Em O Bilontra, Arthur Azevedo explica o significado do termo “bilontra” através dos versos de um rondó já transcritos anteriormente¹. Antes de mais nada, ele nos lembra que se trata de uma palavra nova: “esta palavra não se encontra no dicionário de Moraes”². O tipo a que o termo se refere seria um meio termo entre o pelintra e o capadócio, um tipo de malandro entre o requintado e o popularesco. O capadócio fala muita gíria, anda com o violão debaixo do braço e toca modinha³; já o pelintra esmera no figurino da moda e frequenta as altas rodas.

¹. Cf. “Introdução”, nota 1.

². Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, “O Bilontra” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo II, pg 503.

³. Cf. exemplo em Arthur Azevedo, “Mercúrio”, op. cit., pg 233.

O bilontra está entre um e outro. Ele pode ser um menino ou um velho, mas o modelo mais comum é o do jovem que gasta mais do que tem.

Ao longo da revista, fica bastante claro que o jovem em questão quer encontrar outras formas de ganhar dinheiro, contanto que não seja trabalhando. Por isso ele será alvo da disputa entre o Trabalho e a Ociosidade, que lhe promete dinheiro fácil. O jovem Faustino, típico bilontra, conduzido pela princesa Jogatina experimenta inúmeras formas de “bilontragem” comuns no Rio de Janeiro, do jogo aos pequenos e grandes golpes. O Trabalho não cansa de apresentar-lhe oportunidades de se ocupar, seja como operário, padeiro ou tipógrafo, e é sempre rechaçado por Faustino. Afinal, a “bilontragem é sacerdócio”: uma opção radical.

As bilontragens apresentadas na revista não se restringem ao personagem central. Tanto Faustino quanto os outros personagens se deparam a todo momento com a prática que estava disseminada em diferentes instâncias da sociedade: na polícia ou na capoeiragem, nos grandes desfalques públicos ou nos pequenos golpes de esquina, na compra de um título de barão ou na venda de um título falso. Sobre O Bilontra, no entanto, iremos nos aprofundar mais adiante.

Se O Bilontra tem o mérito de ter sido a primeira revista que tomou o assunto como seu objeto principal, não foi, no entanto, a única obra em que Arthur Azevedo tratou do tema. Exemplos dessa discussão em torno do Trabalho e da Ociosidade podem ser encontrados ao longo de toda sua obra, tanto nas revistas quanto nos outros gêneros a que se dedicou, particularmente através de personagens, práticas e situações que remetem a uma opção pela “ociosidade”, ou seja, pela bilontragem. São frequentes os personagens que aparecem nas peças com essas características, como malandros, trapaceiros em geral, capoeiras, grandes e pequenos ladrões, jogadores, prostitutas ou cocotes, mendigos e vagabundos, entre outros. Afinal, uma das imagens da cidade que é construída através do conjunto de sua obra é a do Rio de Janeiro como um lugar em que proliferam incontáveis formas de malandragem, como uma imensa pândega onde bilontras não se cansam de fazer tribofes.

Depois de O Bilontra, Arthur Azevedo voltou a transformar em tema principal da revista de ano um comportamento social muito semelhante à bilontragem em O Tribofe, de 1891. Em um rondó recitado, Frivolina, a musa das revistas de ano, explica o que vem a ser um tribofe. Nos trechos transcritos no capítulo anterior, podemos observar que há a mesma preocupação do autor em registrar a novidade do termo, que não se encontra nos dicionários. Oriundo da gíria esportiva, particularmente das corridas de cavalo, costuma designar a armação em torno da vitória de um cavalo azarão. Criada para designar um tipo de golpe, o termo passou a ser estendido a práticas semelhantes em outras esferas sociais sempre que se quer enganar ou trapacear. Segundo Frivolina, há tribofes em todas as partes e em todas as classes, na política ou nas artes: “qual moléstia epidêmica lavra, e não há quem remédio lhe dê”⁴. Podemos ter uma idéia de quão amplo é o uso do termo nos versos abaixo:

*“(...) Na política há muito tribofe,
Muito herói que não sente o que diz,
E o que quer é fazer rega-bofe,
Muito embora padeça o país.*

*Quem república ao povo promete
E, mostrando-se pouco sagaz,
No poder velhos áulicos mete,
Faz tribofe, outra coisa não faz.*

*(...) O sujeito que muda de estado
E na noiva não acha o melhor.
Sofre um grande tribofe, coitado!
Eu não sei de tribofe maior!*

⁴. Arthur Azevedo, “O Tribofe” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo IV, pg 53.

*Literato que assina e publica
Velhas coisas, mais velhas que a Sé,
Um tribofe horroroso pratica,
Outra coisa o tribofe não é.*⁵

Também aqui são inúmeros e de todos os tipos os tribofes com que os personagens da revista vão se deparando: da cocote que jura falso amor para arrancar dinheiro de seus fãs ao desabrigado que se finge de louco para poder morar no Hospício, do gigolô que seduz a mulata vinda do interior e a coloca na prostituição ao janota que sobrevive como jogador. Mesmo tendo um grande alcance e englobando todo tipo de engodo, o tribofe caracteriza-se especialmente como uma forma considerada ilegítima de ganhar dinheiro ou de sobreviver, tanto quanto a bilontragem.

Em A Pele do Lobo, de 1875⁶, uma de suas primeiras obras, vemos como esse tema já aparecia através de personagens e práticas apresentados. Vamos nos deter um pouco mais nessa comédia curta, por ser muito rica em detalhes. Nela, somos apresentados ao personagem Jerônimo Linhares, mais famoso como Barrigacheia, que chega com ar sombrio na casa do subdelegado Cardoso, jogando cinzas de cachimbo no chão e escarrando nas paredes, para se defender de uma queixa que o apresentava como ladrão de galinhas. A queixa fora apresentada por um senhor chamado Apolinário Paraguaçu que reclamava a falta de umas dezoito galinhas e um “galo de crista” de sua criação e descrevia da seguinte maneira o autor do furto: “Chama-se Jerônimo de tal, um ilhéu, um vagabundo, que foi há tempos cocheiro de bondes e agora não sai mais da venda de seu Manuel Maria”⁷.

⁵. Idem, *ibidem*.

⁶. Arthur Azevedo, “A Pele do Lobo” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo I, pp 104-117.

⁷. Idem, pg 109.

O que Apolinário revela no entanto é a possibilidade da existência de uma pequena rede armada para revender mercadorias roubadas. Como um improvisado investigador, Apolinário junta as seguintes pistas que o levaram ao criminoso: na noite do roubo, ele recebeu a visita de um cunhado, marido de sua esposa. Esse cunhado mora em frente à venda de seu Manuel Maria. Ora, a venda de seu Manuel Maria é conhecida porque “dizem que vende por um precinho de amigo, o que... (ação de furtar)”⁸. E o tal Jerônimo é um que não sai da venda, está sempre por lá. Conclusão: esse teria sido o fim de suas galinhas e de seu galo, o balcão de seu Manuel. A hipótese de Apolinário não parece de todo descabida, principalmente quando vemos logo a seguir o seu Manuel Maria se apresentando como uma das três testemunhas de Jerônimo (todos embriagados).

Jerônimo causa forte impressão quando chega à casa do subdelegado. Ele entra logo depois da saída de Apolinário. Tinha ficado esperando o seu queixante sair para defender-se e fazer a sua própria queixa contra este que o havia chamado de ladrão no meio da rua. O subdelegado está impaciente porque planejara sair com sua mulher. Fala para Jerônimo e suas testemunhas voltarem no dia seguinte. Jerônimo no entanto mostra sua impaciência com os métodos policiais/judiciários: “aí vem o maldito sistema da demora e do papelório”. O subdelegado irritado o repreende e explica que não pode atendê-lo porque tem um compromisso. Jerônimo não deixa por menos e, cuspiendo na parede, dispara: “Então podiam ter dito logo! Escusava a gente de estar aqui à espera! É isto sempre! A autoridade vai para a pândega, e o povo que sofra!”⁹. O subdelegado perde a cabeça, o chama de insolente e ameaça pegar uma cadeira como arma para forçá-lo a sair. Jerônimo não deixa por menos, saca uma faca e põe o subdelegado para correr. O subdelegado só é salvo quando usa do apito para chamar dois soldados de plantão que acabam conseguindo prender Jerônimo.

⁸. Idem, *ibidem*.

⁹. Idem, pg 114.

Nessa comédia, Arthur Azevedo apresenta uma visão curiosa sobre o comportamento e a forma de sobrevivência de alguns personagens que poderiam ser encontrados na cidade do Rio de Janeiro em 1875. Desocupado, Jerônimo muito provavelmente (se a acusação contra ele é procedente - e parece que é) tinha encontrado uma forma “alternativa” de ganhar algum dinheiro, roubando espécies que pudessem virar mercadoria na venda de seu Manuel.

Mas, além de ter roubado, Jerônimo não admite ser intimidado. Arranja sua própria defesa e vai prestar queixa contra a ofensa que Apolinário teria lhe feito. Não faz a mínima cerimônia na casa do subdelegado, transformada em local para as audiências. O que no princípio ainda pode parecer apenas um comportamento desrespeitoso se mostra na verdade um total desprezo de Jerônimo para com o subdelegado e com o sistema jurídico-policiaI como um todo. E à atitude impensada do subdelegado ele responde com uma decidida disposição de fazer uso da faca que leva na cintura para dar uma lição nessa “autoridade”.

As ameaças ao subdelegado, no entanto, vêm de todos os lados. Mal ele acaba de praguejar contra os riscos de sua posição, sua esposa Amália corre apavorada até à janela atraída por uma confusão de apitos, gritos e pancadaria que se ouve na rua: “Que vejo! Uma malta de capoeiras! Cardoso! Cardoso! Não tardam a entrar...”, desespera-se ela, exclamando: “Meu Deus! Hoje parece ser o dia de São Bartolomeu! Se não anda o diabo solto na cidade, ao menos nesta freguesia...”¹⁰.

Essa peça curta que foi encenada pela primeira vez em 1877, no Teatro Fênix Dramática, tendo a ator Vasques no papel de Apolinário, apresenta em tom cômico tanto um tipo de comportamento transgressor que leva à existência de uma rede de roubo de galinhas, quanto a falta de respeito pelas autoridades responsáveis pela apuração e controle da ordem na cidade.

O que Arthur Azevedo parece querer mostrar com A Pele do Lobo é que ocupar o lugar de um subdelegado naquela época era algo desaconselhável. Alguém que resolvesse assumir o lugar de um subdelegado encontrava-se em uma

¹⁰. Idem, pg 115.

situação difícil, diante dos riscos que a ocupação colocava. Afinal, diz Cardoso para sua esposa, depois de se safar de Jerônimo com a ajuda dos soldados: “Se não fossem as ordenanças que estavam na porta, a estas horas estavas viúva!”. Vemos, portanto, como a prática da bilontragem aparece em uma de suas primeiras obras de forma destacada e como ela podia representar uma ameaça àqueles que tinham como papel reprimi-la.

Os capoeiras, que aparecem ao final de *A Pele do Lobo* para pavor da esposa do subdelegado, são personagens comuns na obra de Arthur Azevedo. Eles se apresentam em sua primeira revista de ano, compondo o grupo das calamidades que assolam a cidade, da seguinte forma:

*“Capoeira - Eu sou capoeira,
 não m’assustam, não!
 Passo rasteira,
 Tudo vai ao chão.
 Puxo uma navalha,
 sei desafiar.
 Se isto trabalha (puxa a navalha)
 e ai que pinto o sete,
 Mato dezessete,
 guardo o canivete
 e vou descansar”¹¹.*

Apesar de serem apresentados como um dos Males da cidade, uma outra imagem dos capoeiras transparece em *Mercúrio*, de 1886. Esses personagens são vistos com grande respeito pelo compère Mercúrio em suas andanças pelo Rio de Janeiro - “é preciso tratá-los com muita consideração e respeito: são os donos da terra!”¹². Mercúrio e Cupido se encontram com o chefe da malta guaiamu, o capoeira Perninha, que os cumprimenta com ar de proteção e pede que saiam do

¹¹. Arthur Azevedo, “O Rio de Janeiro em 1877, op. cit., pg 327.

¹². Arthur Azevedo, “Mercúrio”, op. cit., pg 193.

local onde se encontram, porque haveria ali uma batalha entre os nagoas e os guaiamus. Um considerável número de capoeiras ocupa a praça pública - e o palco. Mercúrio explica a Cupido: “Vão encontrar-se peito a peito os dois partidos militantes que mais importância têm na política do país: o nagoa e o guaiamu. Acho prudente retirarmos”¹³. Os dois grupos se encontram em cena e há grande conflito.

O mesmo respeito, misturado com temor, por parte da população, assim como a ação do poder público e sua ineficácia no intuito de reprimir a existência das maltas de capoeiras¹⁴ podem ser observados num trecho de O Homem, de 1887. Conselheiro e Magdá travam o seguinte diálogo ao verem “uns tipos suspeitos”:

“Conselheiro - (...) Vamos embora. Isto por aqui está cheio de capoeiras, e eu respeito muito esses senhores.

Magdá - Capoeiras? ainda?... Mas depois das medidas votadas pelo Parlamento...

Conselheiro - Pois sim! ainda agora acabam de formar uma nova malta...”¹⁵.

Em uma comédia do mesmo ano, O Barão de Pituaçu, de 1887, um moleque chamado José, após mudar-se da Bahia para o Rio de Janeiro com a família a quem serve, conta que já se sente um cidadão fluminense, perfeitamente integrado na cidade. Para demonstrar isso explica que já tem até partido de capoeiragem, é guaiamu:

“José - A fama já me apregoa,

Eu sei armar um chinfrim,

Não há na corte pessoa

Que não se esconda de mim

(...) Quis a polícia levar-me

¹³. Idem, *ibidem*.

¹⁴. Cf. Maria Angela Borges Salvadori, op. cit. Carlos Eugênio L. Soares, A Negregada Instituição: Os Capoeiras no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: SMC, 1995. Esta obra trata especificamente da questão do envolvimento dos capoeiras com a política após a Guerra do Paraguai.

¹⁵. Arthur Azevedo, “O Homem”, op. cit., pg 306.

*Um dia para o xadrez,
 E para catrafilar-me
 Os pândegos eram três.
 Com três belas cabeçadas,
 Pus a todos três no chão,
 Pois não!
 E soltando gargalhadas,
 Esquipático fugi
 Dali! (...)”¹⁶*

É interessante observar como na leitura de Arthur Azevedo a capoeiragem dava uma certa autoridade e poder para alguns personagens urbanos que decerto não os teriam de outra forma. Como o personagem sugere, na representação do autor, ela podia ser vista como uma forma de integração na cidade, uma espécie de “cidadania”, criada à revelia da autoridade e do poder legal, e pautada por outros valores. Associada à bilontragem, é comum nas peças de Azevedo que ladrões, malandros e outros marginais sejam também capoeiras. Na figura do personagem José, a transformação em capoeira ao chegar ao Rio aparece como evolução de uma característica já presente no tipo que ele representa: o do moleque que serve em casas de família.

Em uma de suas primeiras peças, por exemplo, Uma Véspera de Reis, de 1875, que se passa justamente em Salvador, Bahia, aparece um outro moleque José, que trabalha na cada da família Reis. O perfil desse personagem traçado pelo autor é exemplar da maneira como esses pequenos escravos que serviam as famílias eram vistos. Apesar de se passar em Salvador, a história serve perfeitamente para a realidade carioca. José é muito esperto, muito vivo e sua especialidade é encontrar alguma forma de tirar alguns trocados de todos aqueles com quem se envolve. São dele os seguintes versos:

“Sou vivo como um azougue,

¹⁶. Arthur Azevedo, “O Barão de Pituaçu”, op. cit., pg 109.

*para dinheiro arranjar;
 hoje não pude, no açougue,
 o carnicheiro enganar
 Apesar de ser moleque,
 sou vivo como um senhor doutor;
 pra num bolso dar um cheque,
 Como eu ninguém há
 (...) Que me importa que se diga
 qu'estes meus modos são maus;
 que sou doido de uma figa
 e ando feito dois-de-paus?
 Se me vêm nas algibeiras
 moedas a tinir,
 cair!
 Dou-me bem co'estas maneiras,
 pois é isso o que dá (esfrega os dedos)
 pra cá! (aponta para as algibeiras)
 Olá!¹⁷*

O José que se transforma em capoeira, apesar do longo período existente entre uma peça e outra, parece ser a continuidade desse mesmo personagem. Imaginemos que seja, pelo menos a continuidade do mesmo tipo. Como escravo, José tinha se acostumado a pequenos golpes e expedientes para arrumar dinheiro, tornando-se um pequeno bilontra. Ao chegar ao Rio, o encontro com a capoeiragem teria sido uma forma de desenvolvimento desse traço do personagem, pois agora, segundo ele diz, tem fama, é temido e enfrenta a polícia sem medo.

Aliás, bastante denegrada aparece a imagem da polícia nas revistas de ano e nas outras peças de Arthur Azevedo. Sua ação parece também ineficaz para suprimir as várias formas de jogo a que a cidade se acostumara. Apesar de proibidas

¹⁷. Arthur Azevedo, "Véspera de Reis", op. cit., pg 82.

as casas de jogos, elas continuavam a existir e a atrair muitos fregueses. Em O Major, somos apresentados a uma família de jogadores, pai, mãe e filhos. São todos viciados na jogatina. O pai, que se chama Carioca, apesar de achar que o jogo “é uma imoralidade, é uma abjeção, é uma porta aberta para todos os crimes”, acredita que ele é invencível. Nem a polícia consegue reprimi-lo: “o vício é forte e há de vencer”¹⁸.

Por ser uma das formas mais rápidas e disseminadas de tentar ganhar dinheiro facilmente, a prática dos jogos estava fortemente associada à bilontragem nas peças de Arthur Azevedo. Basta lembrar que a filha da Ociosidade em O Bilontra é a própria Jogatina, e que esta será uma das formas mais utilizadas por Faustino para arranjar dinheiro. Em O Bilontra, a Jogatina se opõe diretamente ao Trabalho. É a representação mais acabada da bilontragem. Tanto essa relação entre o jogo e a bilontragem quanto sua penetração social aparecem sugeridos em outras peças, por exemplo, na revista Gavroche, em que se canta o “Lundu do Malandrismo”, composto especialmente em homenagem ao jogo do bicho:

*“Malandrismo - Menino, o jogo dos bichos
É o jogo de mais caprichos!
Nem da roleta os esguichos
Produzem tal comoção!
Jogar é mesmo um regalo
Na borboleta ou no galo,
No elefante ou no cavalo
(...) Ai, meu amor, todo o dia,
Quando corre a loteria,
Sinto com mais energia
Palpitar meu coração
E nesse instante gostoso
De expectativa e de gozo,*

¹⁸. Arthur Azevedo, “O Major”, op. cit., pg 194.

Corre um frêmito ansioso

*Por toda a população!*¹⁹

A imagem de um bicheiro como um ídolo social aparece na mesma revista. O bicheiro Vacanelas é um banqueiro que distribui fortuna e observa: “ajoelhada a meus pés a sociedade está”²⁰. A população representada pela Bicharia canta em coro:

“Bicharia - Estão aqui representadas

Diversas classes sociais:

Gente de todas as camadas,

Figuras muito especiais.

Vimos aqui, sem mais aquelas,

Um dia sim e outro também,

Preito render ao Vacanelas,

Que é nosso deus e nosso bem”²¹.

O vício pelo jogo, um dos grandes inimigos de Arthur Azevedo, é visto por ele como “a ingenuidade, a toleima, a boa-fé e a cegueira deste povinho”²². Mas em suas peças, é frequente que haja uma clara simpatia popular pelo jogo, representada pelos versos do coro, em Mercúrio:

“Coro - Viva a bela rapaziada,

Sempre alegre e jovial!

Viva o jogo! não há nada

Que lhe possa ser igual!

Ele causa-nos delícia!

Faz a gente palpitar

Leve o diabo a tal polícia!

¹⁹. Arthur Azevedo, “Gavroche”, op. cit., pg 567.

²⁰. Idem, pg 566.

²¹. Idem, ibidem.

²². Arthur Azevedo, “O Major”, op. cit., pg 195. A respeito do quanto Arthur Azevedo se opunha à prática do jogo, ver Raimundo Magalhães Jr., op. cit., pg 74.

Vamos lá! Toca a jogar!"²³

Nesta cena, Frivolina apresenta a seu parceiro de caminhadas pelo Rio uma "casa de jogo de terceira classe". Entre os frequentadores, estão todas as espécies de bilontra, inclusive Perninha, o chefe dos guaiamus. O jogo é o víspera. Frivolina explica para Fonseca que nas casas de jogos de primeira classe a freguesia é especial: conselheiros, diplomatas, generais, negociantes "de grosso trato", entre outros. Nas de segunda classe, a sociedade é variada: "há de tudo como na botica"²⁴. Enquanto conversam, aparece um figurão, que entra às escondidas na casa de terceira classe. Diante da surpresa de Fonseca, Frivolina explica que Sua Excelência tem "nostalgia da espelunca". Sem ousar entrar, Fonseca pergunta sobre a ação da polícia:

*"Frivolina - A polícia de vez em quando aparece na segunda e terceira classe, mas os jogadores pagam a multa, e no dia seguinte recomeça a vidinha"*²⁵.

E é o que acontece. Chega o subdelegado com vários policiais e cercam a casa. Muitos conseguem fugir. O subdelegado prende, no entanto, Sua Excelência, sem perceber de quem se tratava. E pede a ele que pague quatro mil réis de multa. Ao perceber quem era, desculpa-se e saem os dois disfarçadamente²⁶.

Vemos portanto, que a representação que a revista traz do universo do jogo é bastante complexa. Uma rede de elementos se entrelaçam de forma tão especial, que, lado a lado com a bilontragem dos personagens das camadas mais baixas da sociedade, aparecem eventuais bilontras "graúdos", e a ação suspeita de uma polícia que se mistura à contravenção.

Em O Bilontra, há um exemplo semelhante, numa cena em que um inspetor negocia abertamente o valor da multa que deixaria Faustino e Jogatina em liberdade²⁷, como se essa fosse a sua mercadoria. A falta de integridade dos policiais

²³. Arthur Azevedo, "Mercúrio", op. cit., pg 195.

²⁴. Idem, pg 196.

²⁵. Idem, ibidem.

²⁶. Idem, pg 200.

²⁷. Arthur Azevedo, "O Bilontra", op. cit., pp 499-450.

incumbidos de combater a jogatina na cidade é o que está sendo representado nesse caso. A bilontragem está presente em ambos os lados, dos jogadores que burlam a lei e das autoridades que se beneficiam dela para tirar vantagens pessoais.

A corrupção, aliás, é tão senso comum que permite tanto o golpe que Lima e Silva aplicará sobre o comendador Joaquim José de Oliveira, quanto permite a criação de outros golpes inspirados em sua existência. Em O Barão de Pituaçu, Arthur Azevedo mostra, através da ficção teatral, como um golpe desses podia ser aplicado. Gouveia convence Bermudes, um conhecido a quem prometera um favor, que precisava dar de “presente” uma nota de cem mil réis para um certo empregado do Ministério, se quisesse conseguir um despacho favorável:

“Bermudes - Quê, seu doutô, pois é preciso dá dinheiro aos empregado?”

Gouveia - Fale baixo. O senhor não conhece este Rio de Janeiro (...).

Bermudes - (...) (dando-lhe o dinheiro) Mas muito me conta vossoria... os empregado da nação, hein?

Gouveia (guardando o dinheiro) - É verdade! (à parte) Pobres empregados!”²⁸.

Na verdade, Gouveia usara a fama da corrupção entre os órgãos do governo para aplicar um pequeno golpe. Esses bilontras de pequena dimensão são também muito frequentes nas obras de Arthur Azevedo. Na primeira cena de sua primeira revista de ano, O Rio de Janeiro em 1877, Zé Povinho é enrolado por dois gatunos assim que pisa no Rio de Janeiro. Aplicam-lhe um golpe através de uma aposta armada para que ele perca²⁹.

Outro exemplo desses pequenos golpes, praticados por esses pequenos bilontras é vivido por Fonseca de Mercúrio. Ele tem sua carteira roubada por um sujeito distintíssimo que lhe pede o grande favor de depositar em seu lugar uma quantia no Recolhimento das Órfãs. O cavalheiro pede sua carteira para colocar o

²⁸. Arthur Azevedo, “O Barão de Pituaçu”, pg 133.

²⁹. Arthur Azevedo, “O Rio de Janeiro em 1877”, op. cit., pg 334.

dinheiro e a devolve dentro de um embrulho. Fonseca logo descobre que ele é que tinha sido embrulhado³⁰.

Ao longo das peças, aparecem também ladrões mais especializados, profissionais, que podem chegar a ser requintados. Em O Jagunço, por exemplo, dois gatunos conversam sobre as vantagens de ter um disfarce como o de copeiro para roubar casas. O que usa o disfarce explica para o outro - que é italiano - que dessa forma se pode trabalhar tranquilamente, enquanto que a gatunagem na rua pede “punhal e gazua”³¹. Há também um ladrão famoso, o Dr. Antonio, figura fina e distinta, que acaba preso pela polícia. Ele só se veste com o que há de bom: usa cartola, pasta no cabelo, anéis, luvas finas e polainas, e vai para a prisão enquanto fala de seu perfume francês favorito³².

Ao lado dos ladrões, capoeiras, jogadores, pequenos e grandes bilontras, aparecem também com grande frequência nas peças as prostitutas ou cocotes. Sua representação mais comum é a de belas, sedutoras e espertas jovens, que passam todo o tempo tentando arrumar uma forma de tirar dinheiro de seus inúmeros fãs. A grande referência para elas próprias é a do cocotismo francês. É o caso, por exemplo, de Ernestina, de O Tribofe e A Capital Federal, e de Valentina, do drama A Jóia³³. Há também um outro tipo sintetizado na figura da mulata Benvinda, também de O Tribofe e de A Capital Federal: a interiorana que um bilontra qualquer descobre e “lança” na vida. Benvinda, antes de voltar arrependida para o interior com a família de quem era mucama, aparece de luneta, arrastando os “ss” e arriscando umas palavras em francês.

A existência de um negócio em torno da mendicância aparece em outros passagens, às vezes em tom de denúncia, como em Mercúrio, em que aparece uma imigrante turca pedindo esmola insistentemente; o personagem central comenta: “Aí está um abuso para que a polícia devia olhar. Dizem-me que estas pobres

³⁰. Arthur Azevedo, “Mercúrio”, op. cit., pp 198-199.

³¹. Arthur Azevedo, “O Jagunço”, op. cit., pg 530.

³². Arthur Azevedo, “A Fantasia”, op. cit., pg 274.

³³. Cf. Arthur Azevedo, “O Tribofe”, op. cit., e Arthur Azevedo, “A Jóia” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., pp 443-495.

mulheres são vítimas de uma torpe especulação: há nesta cidade quem mande contratá-las exclusivamente para exercerem a profissão de mendigas!”³⁴

Se, por um lado, as obras de Arthur Azevedo registravam a presença de uma série de personagens que, segundo ele, viviam como bilontras ou praticavam bilontragens, também, nela, encontramos, além de O Bilontra, outros exemplos do que pode ser visto como uma discussão em torno da oposição trabalho e ociosidade.

Em Viagem ao Parnaso, revista de ano de 1891, a ação das autoridades públicas no sentido de retirar os mendigos do Mangue e levá-los para um asilo de mendicância criado na Ilha do Governador é apresentada como um benefício reconhecido pelos próprios mendigos, que veriam na iniciativa uma oportunidade de “regeneração através do trabalho”. Um coro deles em plena transferência exclama:

“Sem levar mágoas

No coração,

Vamos do Mangue

Pro Galeão.

Nosso passado,

Sem mais tardar,

Vai o trabalho

*Regenerar”*³⁵.

Ainda em Viagem ao Parnaso, o “Trabalho” é apresentado como a “divisa moderna”, através dos versos da colônia portuguesa que a adotara exemplarmente³⁶. Também o grego Apolo manifesta-se ufanamente, como se fosse brasileiro, diante de uma manifestação operária em homenagem ao ministro da Fazenda:

³⁴. Arthur Azevedo, “Mercúrio”, op. cit., pg 205.

³⁵. Arthur Azevedo, “Fritzmac”, op. cit., pg 407. Em Fritzmac, brinca com o fato e com as Condições de vida da classe artística. Ao se deparar com um ex-ator que trabalha agora como almoxarife do Correio, Amorosa comenta que este era feliz pois tinha passado pelo teatro mas não iria acabar no Galeão. Ao que o Barão acrescenta a observação de que o governo pretende fundar um asilo para artistas dramáticos no Galeão.

³⁶. Arthur Azevedo, “O Homem”, op. cit., pg 323.

“Estou entusiasmado! Que belo, que opulento, que futuroso país, e como são felizes esses operários, que às vezes se queixam sem outro motivo senão essa nevrose da queixa, que acomete a todas as classes! No Brasil o trabalho e a fortuna estendem os braços a todos os indivíduos!”³⁷.

Esse louvor ao Trabalho em Viagem ao Parnaso tem como complemento a ação de um outro personagem, um Intendente de Polícia que resolvera prender e deportar todos os indivíduos sem profissão que encontrasse pela frente. Ele canta as seguintes coplas:

*“Não é bom que a sociedade
Veja impune um vagabundo!
Não posso limpar o mundo,
Porém limpo essa cidade!*

*Sem profissão decorosa
Ninguém devo tolerar,
E mando catrafilhar
Toda a gente perigosa!
Muita gente está zangada,
Pelas costas me quer ver;
Mas, confessa a gente honrada,
Sei cumprir o meu dever!*

*Sujeito que não trabalha,
Parasita ou ratoneiro,
Manejador de navalha,
Beberrão ou desordeiro...
Devem ser todos punidos,
E deles não tenho dó!*

³⁷. Arthur Azevedo, “Viagem ao Parnaso”, op. cit., pg 510.

*Vão todos pro xilindró,
Apesar de protegidos...
Muita gente está zangada.*³⁸

Esse personagem era inspirado na perseguição policial aos considerados vadios que se acentuara no período no Rio de Janeiro³⁹. Tendo como pano de fundo a discussão em torno da oposição trabalho e ócio, o discurso da personagem revela a visão que pautou essa ação de repreensão, transformando em “elemento” perigoso, sujeito à prisão, qualquer pessoa que não tivesse uma “profissão decorosa”. Levada a cabo nesse final de século, essa ação comentada pelo teatro ligeiro foi uma das expressões mais acabadas da luta empreendida pelas elites em torno da valorização moral e da afirmação do trabalho disciplinado.

A própria revista deixa entrever nos versos do Intendente que havia dissonâncias quanto a essa atitude: “muita gente está zangada”. Entre os zangados aparece um sujeito “trabalhador” reclamando da prisão de seu primo. Diante da negativa do intendente em soltá-lo, indignado, o homem promete deixar o país. Apesar de haver tanta gente zangada, o Intendente acredita que está cumprindo seu dever e trazendo benefícios à cidade e à sociedade. Até Apolo e Cupido, os habitantes do Parnaso que estão em andanças pelo Rio, fogem dele com medo de serem presos ou deportados. Afinal também não têm profissão.

Mas, como o próprio Intendente fala, também não bastava qualquer profissão para ser excluído do grupo ameaçado pela perseguição policial. Era preciso ter uma profissão “decorosa”. Mas o que vem a ser uma profissão decorosa?

Chegamos aqui num ponto importante dessa discussão. A oposição dual entre Trabalho e Ócio frequentemente apresentada nessas peças precisa ser relativizada. Nem toda ocupação era bem vista, por exemplo, por aqueles que pregavam o Trabalho como “divisa moderna”. Entre as elites econômicas e nas mais

³⁸. Arthur Azevedo, “Viagem ao Parnaso” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo III, pp 489-490.

³⁹. Ver, por exemplo, a perseguição policial aos capoeiras em Maria Angela Borges Salvadori, op. cit., e Carlos Eugênio L. Soares, op. cit.

altas instâncias políticas do país, discutia-se nesse período as consequências do fim da escravidão e a substituição da mão-de-obra na lavoura. No discurso de políticos e representantes da elite aparecia frequentemente a preocupação de associar o conceito mais amplo de trabalho ao de trabalho assalariado, preocupados que estavam, entre outras coisas, com a reposição da mão-de-obra na lavoura⁴⁰. Não só no campo, mas também na cidade, o discurso das elites identificava trabalho a trabalho assalariado.

Em A Capital Federal, podemos encontrar um exemplo dessa visão de valorização do trabalho na lavoura em oposição a outras “ocupações não-decorosas” possíveis na cidade. Quinota, a moça do interior, e sua mãe dirigem-se para Gouveia, por quem a jovem está apaixonada, repreendendo-o:

“Quinota - Irá conosco para a fazenda, onde não lhe faltará ocupação.

Fortunata - Sim sinhô; é mió trabaiaá na roça que fazê vida de vagabundo na cidade!

Quinota - Papai precisa muito associar-se a um moço inteligente, nas suas condições. Sacrifique à sua tranquilidade os seus prazeres; case-se, faça-se agricultor, e sua esposa, que não será muito exigente e terá muito bom-senso, todos os anos lhe dará licença para vir matar saudades daquilo a que o senhor chama o micróbio da pândega.

Gouveia (à parte) - Sim, senhor, pregou-me uma lição de moral mesmo nas bochechas”⁴¹.

Em O Tribofe, o mesmo trecho oferece uma pequena variação. A descrição dos prazeres aqui é mais detalhada e mais datada - talvez por isso Arthur Azevedo a tenha excluído de A Capital Federal, escrita não como revista de ano, mas como burlata ou comédia-opereta: “Sacrifique à sua tranquilidade o Encilhamento, as caleças, os passeios, os hotéis, os teatros, os clubes e as mulheres fáceis”⁴².

⁴⁰. Cf. Joseli Maria Nunes Mendonça, op. cit., cap I.

⁴¹. Arthur Azevedo, “A Capital Federal”, op. cit., pg 406.

⁴². Arthur Azevedo, “O Tribofe”, op. cit., pg 94.

A valorização do trabalho na roça aparece de maneira definitiva na fala final de seu Eusébio, o pai da família, quando decide voltar para casa:

*“Eusébio - A vida da Capitá não se fez para nós... E que tem isso?... É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria”*⁴³.

Ainda em O Tribofe, Gouveia aceita o conselho de Quinota, mas pede um tempo, pois ainda tem esperanças de recuperar o dinheiro que aplicara no jogo da bolsa. Quinota lamenta: “Daqui até lá tem que viver de expedientes e é isso que me entristece”⁴⁴.

Segundo essa visão que pode ser encontrada nas peças de Arthur Azevedo, as “profissões decorosas”, sinônimos de Trabalho, seja no campo, seja na cidade, estão relacionadas ao trabalho assalariado, regular e disciplinado. Em O Bilontra veremos como o Trabalho se apresenta a Faustino através de ocupações tidas como “decorosas”, seja como operário, padeiro, tipógrafo ou bombeiro. As outras formas de ganhar a vida pertenceriam ao terreno da ociosidade: são expedientes, bilontragens. Mas, como vimos, nessas peças, particularmente nas revistas de ano, esses personagens que não se encaixam nessa definição de trabalhador são também representados, e abrem espaço para que outras visões se expressem em torno dessa discussão entre Trabalho e Ociosidade.

Serafim de O Escravocrata passara por várias profissões e continuava em situação difícil, ficando dias sem ter o que comer. Já tivera empregos variados como o de manipulador de cigarros, testa-de-ferro, cambista, redator do jornal Incendiário, e ator, representara uma das pernas de um elefante numa mágica chamada Ali-babá. Ele que era um abolicionista, em situação de desespero, procurava naquele momento emprego numa casa de alugar escravos. Já seus irmãos, segundo ele, teriam se dado melhor:

⁴³. Arthur Azevedo, “A capital Federal”, op. cit., pg 418.

⁴⁴. Idem, ibidem.

“O Chico mete-se no Hospício de Pedro II. (...) Como doido. (...) teve mais juízo que eu; cama, mesa, médico, uma ducha de vez em quando para refrescar as idéias, e uma camisola para o frio. Afinal, é um meio de vida como outro qualquer! (...) O Cazuzo? (...) Um finório! Tantos empenhos meteu, que conseguiu um lugar no Asilo da Mendicidade. (...) Como mendigo! (...) Vive hoje muito tranquilo e satisfeito a desfiar estopa. Estão ambos arrançados: eu é que ainda não criei juízo, e vivo ao deus-dará”⁴⁵.

Entre empregos e expedientes, Serafim continuava numa situação difícil; e via com bons olhos a opção dos irmãos pela condição de internos, como louco ou mendigo. Afinal, estariam “tranquilos” e “satisfeitos”. Apesar da piada, o trecho revela a existência de uma visão crítica sobre a grande dificuldade que parte da população encontrava para sobreviver. A opção por ocupações “decorosas” até agora não trouxera nenhum benefício para Serafim, só dificuldades. Enquanto seus irmãos, assumindo a condição de excluídos do mercado de trabalho, seja através da loucura, seja através da mendicância, encontraram amparo do Estado.

Escrita quatro anos após O Escravocrata, em 1888, a revista O Homem, tem uma cena altamente reveladora da dimensão que esse problema podia atingir, ou pelo menos da forma como era visto. Uma multidão de pobres se candidata a esmolinhas de mil réis que o empresário do Teatro Recreio mandara distribuir. Para cem esmolas prometidas, teriam aparecido mais de mil candidatos. Perseguido pela “rédua de mendigos, famintos e esfarrapados”, o encarregado da função conclui: “a capital do Brasil não sabe os pobres que tem”⁴⁶.

Se Serafim ainda insistia em procurar um emprego, mesmo invejando seus irmãos, outros personagens aparecem orgulhosos de encontrar formas alternativas de sobrevivência. Em Viagem ao Parnaso, por exemplo, há um poeta de esquina que sempre viveu pobre, dormindo ao relento e achando tudo ótimo, enquanto a polícia não o prendia. Mas também na cadeia, encontrava formas de ver

⁴⁵. Arthur Azevedo, “O Rio de Janeiro em 1877”, op. cit., pg 187.

⁴⁶. Arthur Azevedo, “O Homem”, op. cit., pg 335.

a beleza da lua através das grades e dar vazão aos seus grandiosos sonhos. Até que leu no jornal o anúncio de um senhor que queria um criado que falasse apenas em versos. Ele, que refere a si mesmo como “o vagabundo mor”, vive agora de pernas para o ar o dia inteiro, ganha dinheiro e não se cansa, fazendo o que sempre fez: versos⁴⁷. E, não fosse por isso, estava ainda, por opção, pedindo esmolas.

Mas um dos exemplos mais interessantes pode ser encontrado em A Fantasia⁴⁸. O personagem Trancoso é um senhor distinto que já teve inúmeros negócios e ocupações: foi criado, caixeiro, vendeiro, mascate, cobrador, secreta, cambista, condutor de bonde, entre outros. profissões proveitosas e rendosas, ele reconhece, que já tinham lhe dado algum dinheiro, inclusive casas. No entanto, resolvera ser mendigo. Não por necessidade, como explica, mas porque, após experimentar várias profissões no Rio de Janeiro, concluira que a mendicância era a que oferecia as maiores vantagens:

“(...) uma profissão em que não há impostos a pagar... nem multas... um emprego que não obriga o empregado ao ponto, nem o sujeita a patrões... E a economia de roupa e calçado, que quanto mais velhos e mais sujos, melhor? Creia, creia que não há profissão mais independente, nem mais lucrativa! (...) Olhe, aquele italiano ali da estação de São Cristóvão faz uma média de vinte mil réis diários! (...) Eu, se não pedisse esmolas, estaria na miséria!”⁴⁹.

Independente e lucrativa, sem patrão, essa é a receita da ocupação ideal, na qual a mendicância se encaixava, segundo Trancoso. Ora, ainda que mediados pela pena de Arthur Azevedo e seu bom humor, estamos aqui diante de uma outra visão sobre a discussão Trabalho versus Ociosidade. Uma visão que valoriza o trabalho autônomo, o “viver sobre si”, e que, sabemos, está muito presente entre as classes mais pobres, particularmente entre os negros saídos da experiência escrava e os escravos de ganho, a quem essa esta expressão se aplica

⁴⁷. Arthur Azevedo, “Viagem ao Parnaso”, op. cit., pp 549-460.

⁴⁸. Arthur Azevedo, “A Fantasia” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo IV, pp 293-294.

⁴⁹. Idem, pg 294.

melhor⁵⁰. Essa visão implica numa rejeição às ocupações “decorosas”, ou seja ao trabalho assalariado, e na opção por formas alternativas de sobrevivência. O que é a definição de bilontragem para Arthur Azevedo.

Através dos inúmeros exemplos de bilontras e bilontragens encontrados em sua obra e do embate de visões que particularmente as revistas de ano deixam transparecer em torno da oposição Trabalho e Ociosidade, podemos observar a importância do tema que seria desenvolvido plenamente pela primeira vez na obra de Arthur Azevedo em O Bilontra.

Um Fausto Tropical: entre o Trabalho e a Ociosidade

A forma dual e alegórica, típica da revista de ano, utilizada por Arthur Azevedo para desenvolver o fio condutor de O Bilontra lembra consideravelmente as moralidades medievais, gênero típico do período que evoluiu sob a influência do catolicismo dominante, e nas quais era comum o personagem central se ver defrontado em um momento derradeiro com o juízo sobre o bem e o mal que cometera. A referência mais direta, no entanto, e com pretensões de paródia, é a do clássico personagem eternizado nas obras de Marlowe e Goethe, o Dr. Fausto. Ambicionando satisfazer sua sede de conhecimento infinito, ir além dos limites da experiência humana que já explorara, o sábio recebe a visita de Mefistófeles que apostara com Deus ser capaz de seduzir aquele homem que estava preparado para juntar-se a ele. Fausto firma um pacto de entregar a alma a Mefistófeles caso este lhe proporcione um momento sublime, o da satisfação plena, o da realização de todos os

⁵⁰. Cf. Sidney Chalhoub, Visões da Liberdade, op. cit.; Maria Angela Borges Salvadori, op. cit.; Joseli Maria Nunes Mendonça, op. cit.

seus desejos. Quando se defrontasse com esse momento, Mefistófeles poderia levar-lhe a alma.

O tom parodístico à clássica história se estende por toda a revista à medida que o Trabalho, encarnação do Bem, e a Ociosidade - depois representada por sua filha, a Jogatina - disputam “a alma e a consciência trabalhadora” de Faustino, o personagem central. Já no início da peça, no quadro de abertura, Faustino, em sua casa, e seu criado dialogam, como em uma das primeiras cenas do Fausto de Goethe, onde o doutor fala com Wagner, seu ajudante e discípulo. Mas, como em toda revista de ano, esta também diz logo a que veio, e, utilizando o recurso da inversão próprio da paródia, substitui a grandiosidade e profundidade dos temas tratados em Goethe por uma conversa nem um pouco metafísica sobre a falta absoluta de dinheiro - até para comer - e a visita de cobradores de dívidas que rondam a casa de Faustino. Como que despencado de uma altura suprema para o mais reles e comezinho dos problemas humanos, esse Fausto revisteiro anuncia desde o primeiro momento que o homem em questão tem muito mais a ver com o que pagou o ingresso na bilheteria do teatro do que com um personagem que encarna a mítica expressão dos limites da sabedoria humana. Tanto é assim que nessa cena inicial Faustino e seu criado têm um curto diálogo sobre um tema nada transcendental, como conseguir a próxima refeição do dia:

“O Criado - E o jantar?”

Faustino - Que jantar?”

O Criado - O jantar pra gente.

Faustino (embaraçado) - O jantar... oh! sim... o jantar... Homem, para falar a verdade, não tenho fome. (Ò parte). Nem com que matá-la.

O Criado - Mas eu...

Faustino - Tu comerás logo, em qualquer casa de pasto... depois que o Comendador vier”⁵¹.

⁵¹. Arthur Azevedo, “O Bilontra” in Teatro de Arthur Azevedo, op. cit., tomo II, pg 479.

Como se vê, nosso Faustino também se encontra em uma situação limite - tal qual o doutor Fausto. Neste caso, explorara todos os seus bens e créditos e deseja também um momento de plenitude: conseguir muito dinheiro. A referência ao “caso do Bilontra” se dá também desde o princípio, pois a grande esperança de Faustino é conseguir um empréstimo com o Comendador Campelo, de quem espera uma visita. Na revista, a proposta de obtenção do título de barão, através de influências políticas, é feita diretamente para Faustino pelo Comendador, em troca do empréstimo:

“Não disponho atualmente da quantia que me pede... mas, se precisa de dinheiro e quer fazer um bom negócio... como me disse que era amigo do ministro... e eu tenho um enorme desejo, confesso, de... de ser barão... arranje-me o título, e depois conversaremos”⁵².

O ponto crítico da crise de Faustino se dá após a chegada de um coro de credores que penhora todos os seus bens e deixa sua casa vazia. Só, reflete sobre sua trajetória e a forma como, em apenas seis meses, dissipou todos os seus bens, a herança de sua família: mulheres. “Órfão, sem proteção, sem emprego, sem ofício, sem amigos, sem eira nem beira”, Faustino se pergunta: a quem recorrer? É quando surge magicamente uma figura misteriosa:

“Faustino - (...) Quem és tu e de onde vens?”

Trabalho - Sou aquele a quem nunca procuraste em tua vida.

Faustino - Isso eu sei... e a prova é que não te conheço”⁵³.

Enquanto o novo personagem não se revela, e à medida em que este fala que veio para resolver os seus problemas, ajudar-lhe a encontrar um meio de conseguir dinheiro, Faustino supõe que ele seja um usurário ou um fiador: as únicas hipóteses que consegue imaginar em semelhante situação.

⁵². Idem, pg 483.

⁵³. Idem, pg 485.

Quando o Trabalho se apresenta, seu rosto é iluminado radiantemente, numa clara alusão a todas as características positivas associadas à Luz, contribuindo para a construção de uma representação encarnada do Bem.

O bom humor se acentua quando, diante de tanta pompa e solenidade do Trabalho, Faustino reage com irreverência e desconsideração:

“Faustino - O trabalho! Ah! Ah! Ah! É boa! Vai bater a outra porta, pai! Não é de trabalho que eu preciso: é de dinheiro. Dinheiro! -ouviste?”

Trabalho - Comigo o ganharás.

Faustino - Nada! Dispensó! Vai-te! Levaria muito tempo, e eu preciso de dinheiro quanto antes. Muito dinheiro, a juro barato e prazo longo, como a lavoura.

Trabalho - Com quê, desgraçado...

Faustino - Ora não me aborreças! Olha que para a mostarda subir-me ao nariz não é preciso muito!

Trabalho - Ameaças-me?

Faustino - Ou dinheiro, ou rua!

Trabalho - Vem comigo, e daqui a oito ou dez anos...

Faustino - Ô Mariola! Divertes-te à minha custa! Já! Rua! (Dá-lhe um pontapé.)

Trabalho (Levando a mão à parte ofendida.) - Está bem, saio! Mas encontrar-nos-emos ainda! Dia virá em que te arrependas amargamente do pontapé que deste no Trabalho! (Vai a sair.)”⁵⁴.

A reação de Faustino, que vai tratar a pontapés - literalmente - o Trabalho ao longo de toda a revista, tem um certo tom de deboche. Ele não tem a menor dúvida em rir-se dele e em dispensá-lo. Nem sequer cogita que esta seja uma possibilidade de resolver sua situação. Ao dizer que precisa de dinheiro e não de trabalho duvida da capacidade deste de ajudá-lo. O próprio Trabalho reconhece que

⁵⁴. Idem, pg 486.

dinheiro “mesmo”, como ele precisa, só daqui uns oito ou dez anos!!! Indignado, Faustino o expulsa: rua!

Como podemos observar, paralelo à positiva caracterização do personagem alegórico do Trabalho, que é a tônica em toda peça, há um comentário irônico sobre as condições apresentadas por este para atingir seus objetivos. Não há atrativo nenhum em sua proposta. O que de certa forma é acentuado também pela forma burocrática e bem-comportada com que este se apresenta.

Quando Faustino esboça um certo arrependimento, aparece a Ociosidade, nosso Mefistófeles, oferecendo-lhe a salvação. O contraste é marcado com o predomínio da escuridão na cena. As trevas acompanham o Mal. Diante da promessa, Faustino ajuda a explicitar a metáfora: “contigo irei até o inferno...”.

Se dá então um momento de confronto entre o Trabalho e Ociosidade. Ela é “a mãe de todos os vícios”, diz o Trabalho. “E de todas os prazeres”, diz a Ociosidade. “Eu sou o pai de todas as virtudes”, diz o Trabalho. “E de todas as sensaborias”, diz a Ociosidade. Em seguida fazem uma espécie de duelo através de canções:

“Ociosidade

*É por intriga,
Por balda antiga,
Que me fustiga
Este grande ratão!
Não me perdoa,
Mas me magoa,
Me amaldiçoa,
Não sei por que razão.
Quem passa a vida
De perna alçada,
Sem fazer nada,*

*Há de ser bem feliz,
Pois é negócio,
Neste país,
Viver entregue ao santo ócio!
(declamando) Assim pois...
Faustino, vem comigo já!
O que eu te dou ninguém te dá,
Nem te dará!*

Trabalho

*Nesta batalha
Quem não trabalha
Nem a mortalha
Ao menos pode obter;
É condenado,
É reprovado,
Vituperado:
Só lhe resta morrer!
Foge ao perigo!
Se vens comigo,
Se és meu amigo,
Inda será feliz!
Não é negócio,
Neste país,
Viver entregue ao santo ócio!
(declamando) Por conseguinte...
Faustino, vem comigo já!*

*O que eu te dou ninguém te dá,
Nem te dará!*

Ambos - Faustino, vem comigo já!”⁵⁵.

Há um declarado conflito de visões em jogo. Opiniões contrapostas: é ou não negócio viver entregue ao “santo ócio” neste país? Para a ociosidade, quem passa a vida sem fazer nada - presumindo-se que saiba encontrar formas alternativas de conseguir dinheiro - há de ser bem feliz. Quem não trabalha, diz o outro, não terá nem mortalha; será condenado, reprovado, vituperado, porque a vida é uma batalha e aos perdedores só resta a morte. É um perigo não pensar que o trabalho é a única forma de um dia ser feliz. Cada um com seus argumentos, ambos procuram convencer e conquistar Faustino.

É típico da estrutura das revistas de ano contrapor posições distintas e colocá-las à prova ao longo do texto, e é o que é feito neste caso na contraposição entre Trabalho e Ociosidade que disputam a atenção do jovem Faustino. Mesmo que esteja pretendendo em última instância afirmar uma leitura positiva do trabalho, até concluir pela vitória de seu ponto de vista ao final da revista, a forma como se desenvolve esse fio condutor de O Bilontra apresenta uma série de ambiguidades, de contra-argumentos, de fissuras na argumentação central, decorrentes de um humor característico do teatro ligeiro, que a discussão em torno do tema mais se abre do que se conclui. As qualidades e os defeitos dos personagens, as opiniões emitidas através dos diálogos e comentários, os episódios que se apresentam sucessivamente, o humor descompromissado que está por trás da “lição moral”, tudo isso permite que as ambiguidades aflorem no texto e outras leituras e visões sobre o tema ganhem espaço; como, aliás, ocorreu com O Bilontra.

Faustino escolhe a Ociosidade sem vacilar: “Decido-me por ti, que és bela!”. Seus atrativos são muito maiores que os do Trabalho: feminina, e ainda bela, prometendo prazeres e muito dinheiro sem muito esforço. Quanto ao Trabalho,

⁵⁵. Idem, pg 485-486.

haveria de se esperar anos, em meio a muita sensaboria, por alguma compensação. Mas tanto uma quanto a outra alegoria vão aos poucos se delineando melhor.

Que a Ociosidade pregue um “doce far niente” a seus adeptos não quer dizer que eles não tenham que “trabalhar” a seu modo. O objetivo é levantar dinheiro fácil e ter as pernas alçadas, sem fazer nada, mas é preciso encontrar os meios para isso. Por isso, a Ociosidade deixa Faustino nas mãos de sua filha Jogatina, para que o ensine a sobreviver sem esforço. A Ociosidade aqui é utilizada mais como uma imagem abrangente, de fundo conceitual e moral, para qualificar todas as formas escusas, malandras, de ganhar dinheiro. Por isso o uso do termo bilontra, que dá título à revista, e revela seu tema central: a bilontragem.

Depois de toda essa introdução faústica é que se dá o quadro que tradicionalmente compõe o prólogo das revistas de ano. A cena se passa no Reino do Jogo, um reino de fantasia, mas que não deixa de aludir também ao Rio de Janeiro do final do século ainda sob o comando de D. Pedro II, que Arthur Azevedo costumava retratar como um “império” de jogatina.

Rei Jogo, o monarca, recebe reclamações contra sua filha Jogatina da parte de seus súditos mais nobres. Essa passagem é fundamental para que compreendamos, metaforicamente, a forma como Arthur Azevedo entende a divisão em classes da sociedade, e como ele situa dentro dela uma nova classe de pessoas que surge no reino, altamente empobrecidas e com valores e padrões de comportamento outros que não são aceitos pelas elites: a canalha.

O nobre Xadrez vem fazer uma reivindicação ao Rei Jogo: a aristocracia quer a expulsão da Jogatina do reino. E se justifica da seguinte forma:

“Xadrez - (...) Depois que a deste ao mundo, o teu reino foi invadido por uma multidão de jogos de ínfima espécie, se é que tal nome mereça tal gentinha. Vivíamos como os anjos, numa doce alegria imperturbável. As classes sociais estavam perfeitamente definidas. Eu, o Voltarete, o Whist, o Ecarté, as Damas, o Besigue, o Dominó, o Bilhar e alguns mais formávamos a classe aristocrata. O Gamão, a Bisca, o Solo, os Três setes e outros formavam a burguesia honesta. O

Burro e seus congêneres, a plebe. Os jogos de parada, à frente dos quais se achava o Lansquenet e o Bacará, eram qualquer coisa como mediadores plásticos entre a aristocracia e a burguesia. (...) Mas tua filha, fruto de um amor espúrio e condenado, nasceu, cresceu e, hoje, durante noites inteiras, deixa o teu palácio, e anda pelo reino a organizar uma nova camada social: - a canalha!"⁵⁶.

Sem desconsiderar toda a mediação empreendida pelo bom humor, pela ironia, pela caricatura próprios da revista, mas justamente procurando interpretá-la enquanto representação cômica e alegórica construída por um escritor sobre seu tempo, podemos identificar nesse trecho um retrato, satiricamente construído, da sociedade sob o ponto de vista da aristocracia e sua visão sobre a nova classe que surge no reino. Até o aparecimento da jogatina, a aristocracia, a burguesia "honesta" e a plebe, eram classes muito bem definidas e que viviam em perfeita harmonia. Os papéis e as relações eram muito claros. Mas com o surgimento e a proliferação de uma nova forma de tentar ganhar dinheiro que independia dos padrões estabelecidos e também do trabalho cotidiano, através do jogo, organizava-se uma nova camada social, amargamente classificada de "canalha"⁵⁷.

A associação dessa "gentinha" com os meios escusos de ganhar a vida, identificado pela nova gíria em circulação como bilontragem, é construída ao longo da peça pela relação que Jogatina vai estabelecer com Faustino, conduzindo-o e ensinando-lhe as várias formas de sobreviver distanciando-se do Trabalho. Há, portanto, uma relação direta entre ser bilontra e pertencer a essa nova camada que

⁵⁶. Idem, pg 490.

⁵⁷. Para melhor compreender essa imagem ácida construída em torno da jogatina, é preciso observar que o próprio Arthur Azevedo era um de seus principais críticos. Raimundo Magalhães Jr. cita o jogo como uma das maiores aversões do dramaturgo. Raimundo Magalhães Jr., op. cit., pg 74. Em *O Mandarim*, por exemplo, o jogo é apresentado como um dos convocados para assolar a cidade do Rio de Janeiro numa reunião ou "congresso" de males. Em artigo de 1896, Arthur Azevedo vai ainda mais longe e cita o "desenvolvimento espantoso que no Rio de Janeiro tem tido o jogo sob todas as formas e aspectos possíveis" como uma das causas da decadência do teatro brasileiro. Cf. Arthur Azevedo, *A Notícia*, 6 de fevereiro de 1896.

vem desestabilizar a sociedade. Uma fala de Jogatina, quando lhe informam que no Rio de Janeiro havia então uma febre de loterias, deixa clara essa relação:

“Decididamente é um povo que me convém! As loterias, assim repetidas, são infalível sintoma de dissolução social. Em parte alguma, pode a Jogatina estar melhor que numa sociedade que se esfacela. Vou para o Rio de Janeiro!”⁵⁸.

A repulsa a essa nova camada social é tamanha que os aristocratas resolvem pedir medidas enérgicas do soberano depois de um longo período de tolerância. Não era possível conviver com aquela gente:

“Xadrez - O Whist, um jogo de príncipes, o Voltarete, a glória do baralho de cartas, e outros não podemos viver de súcia com o Pacau, o Trinta-e-um e a Vermelhinha. É isso pretender casar o salão com a tarimba, o palácio com a espelunca!”⁵⁹.

A aristocracia, satirizada também na revista através da figura do falso barão de Vila Rica, é caricaturizada nesse simbólico reino comandado pelo jogo. Desenhados com traços altamente esnobes, os jogos aristocráticos se sentem profundamente incomodados pela convivência obrigatória com esse povo desqualificado. A tarimba, cama dura de estrado, característica das moradias mais pobres, não poderia, segundo eles, conviver ao lado do salão. Num reino que se preze, palácio e espelunca não poderiam estar lado a lado.

Escritas para um público amplo, nada aristocrático, estas observações de alto teor discriminatório, de grande afetação, só poderiam soar engraçadas num Rio de Janeiro de poucos palácios e muitas tarimbas. Não que esta aristocracia desprezasse a plebe em geral. Segundo ela, na representação da revista, era possível conviver com a plebe “honestas” - se é que podemos emprestar o adjetivo atribuído à aristocracia. A plebe que tem um comportamento adequado à sua condição, que sabe o lugar que ocupa. A crítica, no entanto, é dirigida àqueles que, multiplicando-se

⁵⁸. Arthur Azevedo, “O Bilontra”, op. cit., pg 496.

⁵⁹. Idem, pg 491.

rapidamente, invadiram o reino com um comportamento reprovável e uma falta de classe inqualificável. E aqui reside a ambiguidade de Arthur Azevedo.

No perfil que dá à Jogatina e segundo suas palavras, esse comportamento é sinal de um processo de dissolução social, de esfacelamento. A ambiguidade, no entanto, é a regra em O Bilontra. Se o pano de fundo é moralizador, a trajetória é tortuosa. A mensagem tem um fim, mas emite constantemente sinais contraditórios. A caracterização da Jogatina, por exemplo, apesar de crítica, revela inúmeros atrativos. Quando chamada pelo rei, que tem em mente tomar uma medida enérgica, ela se apresenta “com modos desenvoltos, que escandalizam a corte:

*“A jogatina eu sou!
 Por'i além contente vou!
 A vida eu levo assim,
 Que o mundo alegre é para mim.
 Que importa que a Moral,
 Não sei por quê, me queira mal?
 Hei de cantar e rir,
 Não hei de nunca me afligir!
 Leviana sou, talvez, porém,
 Filósofa também!
 Quem se prostrar
 No meu altar
 Será rico e feliz.
 Fortuna dou,
 Benigna sou
 Até cos imbecis.
 Eu sou fazenda papafina!
 Sem me adorar ninguém me vê:
 Pois a Princesa Jogatina*

*Não há negar que tem seu quê*⁶⁰.

É importante lembrar que no papel de Jogatina estava a principal estrela da companhia, a mais jovem e bela das atrizes, uma espécie de “vedete” na futura fórmula da revista. Leviana e imoral, prometendo fortuna fácil, a Jogatina é em certo momento da peça apresentada como uma “horizontal”, uma prostituta. Seu efeito sobre aqueles que seduz é quase o mesmo que as cocotes produziam em seus amantes: encantos, promessa de prazeres e felicidade, logo seguidos de falência financeira. Falsidade e ilusão acentuam seu caráter leviano. No entanto, não há como negar que ela “tem seu quê”.

O próprio paralelo com a prostituição fina indica seus inúmeros atrativos. Pois apesar da crítica moral a essa prática, e dos prejuízos que muitos senhores respeitáveis tiveram com essas mulheres, esse tipo de envolvimento era tão comum e habitual, e tão sedutor, nessa sociedade quanto, via de regra, sempre o foi. Nem sempre as promessas fracassavam, e nem sempre estavam iludidos os que as procuravam.

Beleza, jovialidade, graça, prazer, felicidade, e mesmo seus “modos desenvoltos”, as tintas que davam o contorno à Jogatina, faziam dela uma personagem envolvente e carismática, que só aos poucos iria ganhar traços menos simpáticos. Por isso lhe é atribuído o papel principal: o de commère, de condutora da trama. Por isso a escolha da primeira atriz da companhia, a mais jovem e bela, para interpretá-la. Ao final da revista, no entanto, ao demonstrar a sofisticação de seus ardis bilontreiros, já um pouco arrependido de seu envolvimento com ela, Faustino reconhece suas características mefistofélicas:

“Jogatina - Pois faze o que eu digo, e dou uma perna ao diabo, se não te saíres bem!

Faustino - És um demônio!

Jogatina - Agora é que o sabes? Um demônio, sim! um demônio, e dos mais temíveis!”

⁶⁰. Idem, pp 491-492.

Este trecho é complementado com coplas de Jogatina que fala com ironia da ingenuidade de Faustino em não perceber sua parceria com o Mal:

“Jogatina - Tu, na verdade, és um pateta,

És tal e qual um Mané Zé;

Qualquer criança analfabeta

Te poderá passar o pé!

Bofé! Por Lucifer! ao cabo

De tanto tempo ao lado meu,

Que eu seja um pândego diabo

Ignora ainda este sandeu!

Massa encefálica não tens...

Eu não te dou meus parabéns...

Mas, enfim, como és muito bom rapaz,

Por hoje só, o meu perdão terás.

Pif! paf! meu toleirão,

Demônio sou, não há questão,

Nem demônio há tão

Taralhão,

Tão

Parlapatão

Meu pai, o Jogo, esse demônio

Nasceu do próprio Satanás;

E o mundo tem por patrimônio,

E nunca deixa o mundo em paz.

Não é maior Mefistófeles...

Faustino - Mefistófeles, dizes tu?

Jogatina - Nem Asmodeu, nem nenhum deles,

Entrando em conta Belzebu.
Faustino - Mefistófeles, diz você,
*Mas Mefistófeles é que é*⁶¹.

A referência fáustica se evidencia totalmente nessa passagem, com sua dualidade típica das moralidades, temperada, no entanto, pela paródia com gosto popular. Este Fausto tropical, poderia se chamar Faustino, mas leva o título de O Bilontra, para evidenciar o que almeja esse personagem em profundo conflito: outras formas de ganhar a vida que não seja o Trabalho.

Não é difícil imaginar o impacto dessa caracterização da Jogatina sobre a platéia. Expostos a seu poder de atração, eram convidados a reconhecer o mal de que era capaz. Essa era a moral da história. Mas nessa trajetória havia sinalizações ambíguas e conflituosas. Ao caracterizá-la como uma espécie de tentação moderna, sua dualidade é reforçada. Como nas antigas moralidades, há o reconhecimento de uma sedução quase irresistível e a revelação de um princípio moral transgredido. O esforço de desvendar seu perigo pode ser visto quase como a revelação do desejo. Por que seria preciso afirmar algo que já fosse certo? Para convencer aos outros, e talvez a si mesmo? E qual era a origem desse princípio moral e quem o determinara? Seria ele universalmente válido? A Jogatina, afinal, é apresentada como a filha da Ociosidade, sua melhor e mais sedutora representante, opondo-se ao Trabalho como uma forma imoral e condenada de ganhar a vida.

A dualidade se estabelece, portanto, em torno da afirmação do princípio moral do trabalho e imoral da ociosidade. Se a afirmação desse princípio se mostra como necessária, opondo-se a um magnetismo tão grande da ociosidade, podemos identificar o duelo entre essas forças que, alegoricamente, estavam em jogo na sociedade, e perante o qual o público estava colocado no momento da encenação. Deixar-se levar pelos encantos do ócio e seus perigos ou reconhecer a obrigatoriedade do princípio moral do trabalho? A pergunta induzia a uma resposta. Mas não se fechava nela, pois a questão permanecia. Reforçada pela irreverência

⁶¹. Idem, pp 564-565.

própria da revista e pelo espírito boêmio, transgressor e popular de grande parte dos gêneros do teatro ligeiro, a forma como essa questão é tratada em *O Bilontra* ganha contornos fortemente ambíguos, possibilitando diferentes leituras e opiniões pautadas por distintas visões em jogo sobre o tema.

Depois de sua entrada digna de uma estrela, Jogatina é confrontada com a queixa feita contra ela e seus amigos. Os jogos desclassificados são convidados a se apresentar diante do rei. Nesse encontro dos aristocratas e da “gentinha”, a sátira atinge a todos indistintamente, reforçando o poder corrosivo do riso na observação desse reino alegórico, e sua ambivalência própria. O rei “bajula” a aristocracia, cobrindo de elogios o Xadrez e afirmando a importância e prestígio dos representantes da alta sociedade. Dirigindo-se à Jogatina, ele diz:

“Jogo - Este (Frisando) sujeito, que representa a classe mais sim-senhor do reino, ou para exprimir-se em bom português, o high-life, queixa-se, e com razão se queixa, de que tu, minha sirigaita, introduziste na sociedade uma camada perigosa e abjecta: a canalha!”⁶².

A Jogatina, por sua vez, comporta-se cinicamente, não dando a mínima importância à reclamação dos aristocratas e à repreensão do rei a seu comportamento. Diante da queixa apresentada contra ela, ironiza: “Ora! e foi para isto que me arrancaram da companhia dos meus amigos!”⁶³. E, a seguir, enquanto apresenta a denominada “canalha”, inclui entre seus parceiros o Câmbio, um cidadão muito respeitado pela sociedade, que goza inclusive do aval dos governantes. Pois esse senhor, diz a Jogatina, num gesto de provocação, é “tão digno de respeito como dos jogos a pior cambada”:

*“Jogatina - Ei-lo que passa. É o Câmbio! Esse bandalho
Que desce, desce, desce, e desce, e mais,
E faz com que alguns ganhem sem trabalho
E muitos percam grandes capitais”⁶⁴.*

⁶². Idem, pg 492.

⁶³. Idem, ibidem.

⁶⁴. Idem, pg 494.

Com essa referência, Jogatina mostra a hipocrisia dessa elite, que faz uso de práticas semelhantes àquelas que ela condena. “Malditos aristocratas! Raça infame de hipócritas!”⁶⁵, pragueja ela depois de consumada sua expulsão do reino. Nem os militares escapam de sua crítica, pois entre os jogos de baixa categoria Jogatina apresenta o Pacau, que “nos quartéis floresce e mora” e que vem caracterizado como um soldado. Em outro trecho da peça, Jogatina canta:

*“Eu conheço fidalguia,
Clero, povo e burguesia,
E, na classe militar,
Sou bastante popular.
Entretanto, meu pexote,
É preciso que se note;
Muitos há com que me dou
Mas não sabem quem eu sou”⁶⁶.*

Disseminada em todas as esferas da sociedade, a Jogatina só não é reconhecida por todos que a cultivam. Com a apresentação dos outros jogos, Jogatina mostra ainda outras faces da chamada “gentinha”. O Víspera, por exemplo:

*“Jogatina - Já foi bem recebido
Dentro do lar doméstico
Com toda a distinção...
Mas, afinal, o pícaro
Deu em andar metido
Por espeluncas sórdidas
Que reprovadas são”⁶⁷.*

Através do Víspera podemos observar também que o jogo em si não era o problema, mas sim quem, onde e como o praticava. Jogatina explicita isso

⁶⁵. Idem, pg 495.

⁶⁶. Idem, pg 499.

⁶⁷. Idem, pg 493.

mostrando que o Víspera, que já frequentara recintos familiares, havia se corrompido em “espeluncas sórdidas”.

A Rifa é outro bom exemplo. O fato de se condenar a “febre” pela jogatina que assolava o reino é o único fator que justifica a sua inclusão entre essa “canalha”. Qualificada apenas como um “joguinho matreiro”, sua origem no antigo Rio de Janeiro com a denominação de Ação entre Amigos demonstra seu caráter quase inofensivo.

A apresentação dos jogos de baixa categoria contém um humor que passa pela vulgaridade e ilegalidade pressuposta nessas figuras. Além do Víspera, do Pacau e da Rifa, a Pule, a Vermelhinha e a Loteria frequentam lugares que sugerem um submundo e estão envolvidos frequentemente com a perseguição da polícia. No entanto, nem sempre são frutos desse mesmo submundo, tendo origens diversas encontraram aí solo fértil para se desenvolver.

Depois dessa apresentação o rei decreta a expulsão da Jogatina e os seus: “de hoje em diante não escandalizarás o meu reino”. Depois se dirige ao Xadrez: “espero que estejas satisfeito”. Diante da resposta afirmativa, ordena: “Então não me amoles... Vai-te embora (...)”⁶⁸. O que demonstra sua irritação com a reclamação dos aristocratas que praticamente o forçaram a tomar uma decisão sobre um assunto para o qual provavelmente vinha fazendo vistas grossas, por incomodar menos a ele do que ao “high-life”.

Em toda essa cena, que começa com a reclamação do Xadrez e termina com a expulsão da Jogatina, vemos que seu humor é extraído de um universo de relações e referências muito mais complexo do que a dualidade Bem-Mal, Trabalho-Ócio que pauta o eixo central da revista. Esta é, aliás, uma constante nas revistas de Arthur Azevedo. As idéias básicas que encaminham para a conclusão “moralmente correta” segundo seu ponto de vista são muito mais simplistas do que a reflexão que a sátira a varejo espalhada pelas inúmeras cenas e situações costuma revelar. É nesse corpo do texto, em seus fragmentos, que aparecem as ambiguidades de suas revistas.

⁶⁸. Idem, pp 494-495.

Depois das referências a um reino alegórico, os dardos da sátira irão se voltar diretamente contra o Rio de Janeiro e seus habitantes. Ao tentar escolher um exílio ideal, Jogatina se pergunta onde encontraria um povo tão mal educado que a pudesse tolerar, e é então aconselhada por sua mãe Ociosidade a ir para o Rio de Janeiro:

“Ociosidade - Não tens que hesitar: o Rio de Janeiro!

Jogatina - Achas?

Ociosidade - Fixei ali o meu domicílio. Dou-me perfeitamente com o clima... Tenho lá muitas relações e sou muito considerada. A ti não te faltarão elementos para lá exerceres poder absoluto. Não podes escolher melhor”⁶⁹.

Resolvido seu destino, Ociosidade pede a Jogatina que proteja Faustino, a quem levava até o reino. Deslumbrado com o lugar e encantado com a jovem princesa, Faustino lhe pergunta se ela poderá dar-lhe fortuna. Ela não garante. Meios de obtê-la? São muitos, ela diz, as loterias por exemplo. “Um... as loterias de minha terra nunca me tentaram”, diz Faustino. Diante dessa resposta, Jogatina convoca imediatamente suas “girls”, as Loterias Brasileiras, que deslumbram Faustino com sua beleza sedutora:

“Loterias - Belo mancebo pálido,

Tu vais reconhecer

Neste momento mágico

Nosso imortal poder!”⁷⁰.

Esta cena encerra o quadro do reino fantástico do Jogo, reforçando a imagem da sedução representada pelo jogo, ou melhor, pela jogatina, e suas promessas de dinheiro fácil. O destino agora é a cidade, e em meio à revisão dos acontecimentos do último ano, desenvolvem-se as lições de Jogatina a Faustino, numa sucessão de bilontragens.

⁶⁹. Idem, pg 496.

⁷⁰. Idem, pg 497.

Com respeito à apresentação das bilontragens que se sucedem até o final da revista, é importante assinalar que Arthur Azevedo procura reiteradamente mostrar que sua disseminação pela sociedade não respeita classes e nem tampouco está apenas do lado marginalizado e das práticas ilegais, mas sim que, na maior parte das vezes, o bilontra assumido se depara com bilontragens escondidas por trás de uma máscara oficial e legal.

Em sua primeira tentativa de levantar dinheiro através do jogo, Faustino e Jogatina arriscam a sorte com o Víspera, mas são perseguidos por um inspetor e dois policiais que tentam prendê-los. Neste episódio, já mencionado anteriormente, Faustino se propõe a pagar uma multa, o que é prontamente aceito pelo inspetor. A partir de então, inicia-se uma verdadeira negociação, na qual o valor da multa é tratado pelo inspetor como uma mercadoria. Diante da pechincha, a resposta é “não”: preço fixo, pagamento à vista. “Já dou pelo custo”, deixa escapar o inspetor, corrigindo-se logo em seguida: “é o preço da lei”. Deixando a suspeita de que às vezes costumava cobrar mais caro do que devia. Depois do pagamento, que deixa Faustino sem nenhum dinheiro, despede-se: “Quer como autoridade, quer como negociante, sempre às ordens da freguesia”⁷¹.

Esse primeiro encontro revela uma prática: a proibição e fiscalização da jogatina ilegal apresentam-se mais como um negócio rentável, do que como uma “necessária e justa” repreensão a “práticas nocivas à sociedade”. Malandros e policiais se relacionam a partir do mesmo princípio, os produtos à venda é que se distinguem.

Há outros exemplos dessa indistinção de papéis em torno da bilontragem: o empresário teatral que vende antecipadamente cadeiras para um Faustino cambista, as armações dos organizadores das corridas no Derby Club, a compra de matérias nas redações dos jornais, a compra de votos na política ou as falcatruas envolvendo o funcionalismo público. Até a virtuosa Carolina, sobrinha do Comendador, que se horroriza quando confrontada com as bilontragens de Faustino,

⁷¹. Idem, pg 500.

revela sua inofensiva hipocrisia num momento em que se apressa a comprar um bilhete de loteria, logo após questionar Faustino sobre seu envolvimento com a jogatina. Por ocasião de um roubo no Consulado, apresenta-se uma crítica à “prática” recorrente de desfalques nos órgãos públicos:

“Todos - Um roubo no Consulado!

Empregado - E que roubo!... e que roubo!... Trezentos contos!...

Comendador - Não seria gente de casa?

Empregado - De casa? Qual o quê! Em casa só ficam os ratos.

Comendador - Justamente por isso”⁷².

Canta-se então “coplas” que criticam essa prática da “ratonice” que proliferava pela cidade:

“Onde houver vil metal luzente

Há sempre ratos de dois pés;

Dona Polícia ultimamente

Caçou de balde uns oito ou dez...

Agora todas as semanas

Desfalques há com profusão;

Mas fogem logo as ratazanas;

Ninguém lhes pode por a mão!

Sem tugar,

Nem mugir,

Lá vão, sem passaporte!

Habitar,

Povoar

A América do Norte!”⁷³.

Tanto o Comendador quanto Faustino são personagens pertencentes às classes mais abastadas da cidade, à elite. O comendador foi candidato à Deputado. E

⁷². Idem, pg 504.

⁷³. Idem, pg 505.

Faustino está na miséria porque dissipou sua herança num roteiro que vai das extravagâncias nos jardins do Santana - onde provavelmente conheceu uma cocote -, passando por um gabinete particular na Maison Moderne - onde definitivamente acaba com sua herança. O que acrescenta mais um elemento à trama: prostituta limpa jovem herdeiro, que resolve dar o golpe num comendador, que resolve obter um título de barão por um expediente totalmente reprovável. A bilontragem é a regra: um depanando o outro.

O Comendador tem relações com o bilontra, que lhe escreve pedindo um empréstimo. O Comendador toma a iniciativa de ir até a casa do bilontra e lhe faz a proposta. Já que ele disse que era amigo de um ministro, que lhe conseguisse um título de barão, há muito esperado. Então, ele lhe arranjará o dinheiro. Ora, diferentemente da história real, na qual o dinheiro foi pedido para cobrir um desfalque no ministério, aqui o dinheiro serviria mesmo para pagar ao bilontra o “serviço” prestado. O que caracteriza ainda mais a bilontragem por parte do comendador.

Não faltam referências a bilontragens nas altas esferas políticas. O Comendador, por exemplo, é apresentado como um político bilontreiro: conservador ou liberal conforme as conveniências. Ele sempre pertencera ao Partido Conservador, mas como perdera a eleição para deputado, resolvera passar para o Partido Liberal, “para obter os votos dos meus ex-adversários”⁷⁴. Ao longo de toda a peça, o Comendador repete o seguinte bordão: “sou liberal da velha guarda, mas...”, e acaba tomando uma atitude típica de um conservador. Em determinada cena, nosso falso Barão encontra-se com um então famoso “balão”, chamado Julio Cesar. Ao se cumprimentarem, o Comendador acha que se trata de um barão. Dá-se então um engraçado e revelador diálogo entre os dois, que mostra a política como uma forma de ascensão econômica:

“Balão - Sabe por que ainda não subi? (...)

Comendador - Por quê?

⁷⁴. Idem, pg 483.

Balão (Acendendo o charuto) - Não subi porque não pude encher-me.

Comendador - Dá-se comigo justamente o contrário: não pude encher-me porque não subi.

(...)

Balão - (...) Gás!... de gás é que eu preciso!

*Comendador - Ah! quer concorrer para a iluminação da cidade!*⁷⁵

Ainda a respeito das bilontragens na política, Faustino e o Comendador, falando sobre um jantar de oitenta talheres oferecido aos derrotados do Partido Conservador nas eleições, comentam:

“Faustino - Oitenta! quanto mais se fossem reconhecidos!

*Comendador - Então o caso mudava de figura. Cada qual se contentaria com seu talher na mesa do orçamento”*⁷⁶.

O jogo é frequentemente mostrado como uma bilontragem disseminada por toda a cidade. Faustino, pouco tempo depois do episódio com o vispóra, é pego pela polícia em uma casa de tavolagem⁷⁷. A certa altura, Jogatina aconselha-o a estabelecer uma barraquinha no Campo de Santana para divertimento do povo, com sorte, cavalinhos etc. , uma espécie de jogo disfarçado em divertimento. Mas os exemplo de bilontragens se multiplicam conforme transcorrem as andanças pela cidade e pelos meses do ano anterior. O novo termo para descrever essas práticas já estava se popularizando e o adjetivo “bilontra” é utilizado para definir Faustino várias vezes⁷⁸.

A capoeiragem é apresentada ironicamente como uma “profissão”, se bem que dos ociosos e não dos trabalhadores. O chamado grupo de “morcegos”, encarregados do policiamento da cidade, tinha acabado de ser dissolvido pelas autoridades públicas. Dando adeus ao trabalho, lamentando o fim de suas atividades, resolvem voltar à sua “antiga profissão”, a capoeiragem. O grupo dos morcegos

⁷⁵. Idem, pp 523-524.

⁷⁶. Idem, pg 483.

⁷⁷. Idem, pg 503.

⁷⁸. Idem, pg 503.

divide-se então em nagoas e guaiamus, que imediatamente armam um grande conflito⁷⁹.

Em outra cena, preocupado com o boato que os capoeiras iam se enfrentar em praça pública, o Comendador dá sua opinião sobre os nagoas e guaiamus: “Eu sou liberal, ultraliberal, liberal da velha guarda; mas façam-me Ministro da Justiça, e verão se não dou cabo dos capoeiras!”⁸⁰

As crianças também aprendem bilontragens desde cedo com Jogatina e Faustino. Ao encontrarem um grupo de meninos pobres em torno das barraquinhas da Praça da Aclamação, ensinam-lhes a cobrar “pedágio” de um grupo de meninos ricos, que passam cheios de brinquedos:

“Primeiro Menino - Nós então qué dá muita pancada neles e não deixá eles passá...”

*Jogatina - Ora, fazem mal... O melhor é obrigá-los a pagar qualquer quantia, e deixá-los depois...”*⁸¹

Como bilontragem também é apresentado um caso em que dois jovens resolvem se casar à revelia do consentimento do pai da noiva. Vão à missa de outro casamento, ajoelham-se no momento em que o padre dá a benção e dizem bem alto para todos que tomam os presentes por testemunha. O pai chama aquilo de um casamento tumultuário. Jogatina diz que é obra do progresso. E o próprio Faustino chama isso de “bilontrismo”⁸².

A falsificação do título de barão é uma idéia do próprio Faustino, depois que perde seu dinheiro no vispora. Jogatina acha a idéia esplêndida: “Bravo! vais arranjá-lo, forjá-lo, falsificá-lo, inventá-lo sem perda de um momento!”⁸³. Algumas cenas depois, aparecem Faustino e o Comendador no exato momento em que o jovem lhe entrega o título falsificado:

⁷⁹. Idem, pg 508.

⁸⁰. Idem, pg 572.

⁸¹. Idem, pg 577.

⁸². Idem, pg 520.

⁸³. Idem, pg 500.

“Comendador (Com um decreto na mão e muito contente) - Barão! Barão! Estou finalmente Barão... Barão de Vila Rica! Já não sou o Comendador Campelo! (Abraçando Faustino) Quanto lhe agradeço, meu amigo, meu bom, meu excelente amigo! Quanto lhe agradeço! E hoje mesmo hei de ir pessoalmente agradecer ao ministro.

Faustino (Vivamente) - Não vá... não se dê a esse incômodo, porque já lhe agradei em seu nome.

Comendador - Bem; agora há de permitir que eu vá buscar a recompensa de seu trabalho. (Saindo) Barão!

Faustino - Este cometimento de alta bilontragem pode sair-me caro; pelo menos transformar o meu projeto de casamento com a filha do Comendador, que tem bom dote e gosta de mim. Ora! não pensemos no futuro!

(...)

Comendador (Voltando) - Aqui tem três cheques do Banco do Brasil, na importância de conto de réis cada um. Desculpe a insignificância. (...) Antes de quinze dias não quero que se saiba que sou Barão. Só no dia dos meus anos publicarei a grata nova, e por essa ocasião darei um jantar, para o qual o amigo está desde já convidado”⁸⁴.

Depois que descobriu que o título era falso, o comendador passava dias trancado dentro de casa. Numa cena que se passa no dia do julgamento, Carolina, a filha do Comendador que era apaixonada por Faustino, diz que ele é não um bilontra mas um “trilontra”. E Alexandre, agora seu esposo, expressa seu desejo: “O que nos vale é que o júri, a que hoje vai responder, deve dar-lhe uma lição”⁸⁵. Mal sabiam eles que sua absolvição estava próxima.

A certa altura, já cansado de tentativas frustradas, e após perder todo o dinheiro obtido com o falso título de barão, Faustino reclama da “ajuda” da Jogatina:

⁸⁴. Idem, pg 509.

⁸⁵. Idem, pg 579.

“Faustino - Recapitulemos, minha senhora, recapitulemos! A Ociosidade, que é muito boa pessoa e se mostrou empenhada em servir-me, levou-me à sua presença e a senhora prometeu proteger-me. Quis jogar na loteria. - Não! isto não vale nada. Antes as cartas! - as cartas puseram-me na dependura. Desci ao vispora: fui perseguido e multado. Instigado pela senhora, roubei três contos de réis por meio de documento falso. Esse dinheiro maldito não me aproveitou... perdi até o último vintém na roleta. Recorri ao câmbio à porta do teatro: nada fiz, senão pregar um escandaloso calote. O resultado das corridas foi aquele que se viu! A estas horas o Barão já descobriu que é tão Barão como eu. e Dona Carola não quer ouvir falar de mim”⁸⁶.

Apesar de seu recorrente insucesso nas tentativas de obter dinheiro fácil sob a orientação de Jogatina, o arrependimento de Faustino custa a se manifestar. A bem da verdade, ele, desde o início tem uma grande convicção de sua opção pela Ociosidade e se deixa levar pelos seus encantos e promessas. Os episódios em torno das inúmeras bilontragens são sempre cheios de aventuras, riscos e seduções variadas. Os diferentes bilontras são apresentados como íntimos do poder, como políticos e funcionários públicos; temidos por sua valentia e desafio às regras impostas pelos poderes públicos, como os capoeiras; inovadores de padrões de comportamento social, como os jovens noivos. Apesar da “idéia moral” da vitória do Trabalho sobre a ilusão das promessas da Ociosidade estar expressa ao longo da revista, ela não deixa de comportar informações e comentários que permitem também entrever um olhar crítico e irônico sobre a realidade.

O Trabalho, por exemplo, que passa todo o tempo tentando convencer Faustino de suas virtudes e benefícios, é construído sobre um duplo referencial: é tão correto quanto maçante. Enquanto Faustino percorre as ruas do Rio de Janeiro ao lado de Jogatina, indo de bilontragem em bilontragem, o Trabalho faz várias aparições e propõe diferentes ocupações ao jovem, sendo invariavelmente mal recebido. Nas diversas oportunidades, sugere ao jovem que deixe a bilontragem e se

⁸⁶. Idem, pg 564.

transforme num “trabalhador honrado”. As ocupações que oferece a Faustino são todas próprias dos extratos mais pobres da sociedade e se caracterizam pelo assalariamento. Em seu primeiro reencontro com Faustino, aparece vestido de operário, levando uma ferramenta na mão:

*“Trabalho - Hoje eu sou um operário, e vou para a oficina excitar o brio dos que se acharem ao meu lado! Enquanto tu passavas a noite numa espelunca, para ganhares, ao cabo de muitas horas, metade da soma que o trabalho honesto poderia render em menos tempo, o operário dormia, refazendo as forças para recomeçar no dia seguinte a tarefa áspera”*⁸⁷.

Faustino, que o recebera com gozação ao vê-lo como um operário - “Olá! o meu amigo dos manjericões! Hoje a encadernação é mais barata, hein?” -, recusa asperamente a peça de ferramenta que este lhe entrega:

“Faustino - Tira isso pra lá! Que mania!... Não me aborreças! Podes ser muito boa pessoa, mas é bisbilhoteiro e maçante! Não me dirás o que poderei ganhar com este ferro?”

Trabalho - Pelo menos honra!

Faustino - ...e calos. E, calos, por calos, antes pregá-los que apanhá-los!

Trabalho - Essa máxima é digna de ti. Os calos são os anéis do operário.

Faustino - Anéis que não vão ao prego, viva! Sabes que mais? Vou para a cama!

*Trabalho - E eu para o Arsenal! (Saem cada um para um lado)”*⁸⁸.

Diante do discurso moralista do Trabalho, Faustino responde com ironia, chamando-o de bisbilhoteiro e “maçante”. Ele também questiona que tipo de ganhos poderia ter com aquela ferramenta, afinal o Trabalho não promete nada em

⁸⁷. Idem, pg 501.

⁸⁸. Idem, ibidem.

termos financeiros, apenas honra e calos. Em sua segunda aparição, o Trabalho surge como um padeiro. Faustino reclama: “ainda ele!”.

“Trabalho - Ainda e sempre! serei a tua providência! Não cometerás um ato reprovado. Toma o saco!

Faustino - Há dinheiro dentro? (Mete a mão no saco, tira de dentro alguns pães e sacode o saco vazio.) Ora! pães!

Trabalho - Vai entregá-los.

Faustino - E tu, vai bugiar! (Atira-lhe o saco)

Trabalho - Ainda uma vez te ofereço ocupação: ainda uma vez recusas. Tu'alma, tua palma. Olha: na mão do Trabalho, o pão transforma-se em ouro! (Mete a mão e retira-a cheia de moedas de ouro).

Faustino - Ouro! Dá ca o saco!

Trabalho - Trabalha (Sai) ”⁸⁹

O ouro que o Trabalho oferece é uma visão do futuro, que poderia se tornar realidade se Faustino se conformasse que era preciso trabalhar. Como ele poderia esperar ganhar dinheiro e sobreviver senão empregando-se como operário ou padeiro? Em outro encontro, o Trabalho se apresenta como vendedor de jornais, no momento em que Faustino finge ser da imprensa para arrecadar fundos para as vítimas de um terremoto:

“Trabalho - Toma estes jornais. Antes os vendas do que finjas escrevê-los. Estás extorquindo dinheiro dos desgraçados, lançando uma nota triste nesta esplêndida festa de caridade! Vai trabalhar!

Faustino - Sabes o que mais? Toma! (Dá-lhe um pontapé).

Trabalho - É o segundo pontapé que dás no Trabalho. São pontapés que dás em ti mesmo! ”⁹⁰.

O Trabalho se apresenta também como músico de orquestra, mais precisamente como um tocador de oficleide no Palácio dos Teatros. Ele oferece a

⁸⁹. Idem, pg 509.

⁹⁰. Idem, pg 526.

Faustino o instrumento e propõe que seja um empregado na orquestra do teatro. Impaciente, Faustino o hostiliza mais uma vez e reclama que não pode dar um passo sem encontrar esse tipo. Este encontro, bem a propósito, motiva um duetino entre os dois:

“Faustino - Que trabalho tão maçante!

Já o não posso tolerar!

Aparece a todo instante!

Trabalho - Anda cá, vem trabalhar

Faustino - Ei-lo armado de oficleide!

Afinal, diga o que quer!

Trabalho - Qu'lides!

Faustino - Qu'lide?

Trabalho - Qu'lides!

Faustino - Qu'lide?

Pois que lide quem quiser!

Trabalho - Que grande vagabundo!

Não tem mais correção!

Engana a todo mundo

Sem consideração!

Faustino - Torna-me furibundo

Tamanha amolação!

Até o fim do mundo

Me of'rece ocupação!”⁹¹

No Palácio dos Teatros eles têm um novo encontro. O Trabalho aparece como contra-regra de dentro da perna de uma fantasia de elefante e se dirige mais uma vez a Faustino: “Vem trabalhar! Vem, ao menos ser perna de elefante!”⁹².

⁹¹. Idem, pg 530-531.

⁹². Idem, pg 537.

Ainda no Palácio dos Teatros, o Trabalho mostra que não persegue apenas Faustino, e também que o jovem não é o único que o acha chato e cacete. Na cena, ele aparece junto a um grupo de empregados do teatro, ele disfarçado em gasista, acende as gambiarras do teatro. Há o seguinte diálogo entre ele e um coro dos empregados:

“Coro - É trabalhar

Sem mais tardar!

Tempo não há pra descansar!

Trabalho - “é trabalhar”, e não se mexem!

Isto deveras me exacerba!

Meus bons amigos, não me vexem...

Trabalhem, pois e res non verba!

Coro - Oh, que gasista amolador!

Ordena como um grão-senhor!

Meu caro amigo, melhor faz!

Se for tratar de ver o gás!”⁹³.

Como estes continuassem a conversar, o Trabalho volta a chamar-lhes a atenção:

“Trabalho - Vão trabalhar... deixem de prosa.

Primeiro Empregado - Ora cuide de sua vida! (Aos outros) É cacete este gasista.

Trabalho - Sou cacete, porque não gosto de vadiação. Valha-os Deus! (sai)”⁹⁴.

Há outro encontro em que o Trabalho aparece de bombeiro, por conta de um grande incêndio na cidade. Quando tenta entregar a mangueira para Faustino, leva mais um pontapé⁹⁵. Na aparição como tipógrafo, quando Jogatina tenta

⁹³. Idem, pg 540.

⁹⁴. Idem, ibidem.

⁹⁵. Idem, pg 548.

convencer Faustino a abrir uma folha pornográfica, o Trabalho oferece-lhe um componedor e recomenda-lhe que aprenda a “nobre arte tipográfica”:

“Faustino - Tu fazes-me um favor? Não me apoquentes...”

Trabalho - Desgraçado! quando compreenderás tu que só o Trabalho pode dar a honra, a glória, a riqueza?

(...)

Trabalho - Eu sei que só tens queda para o vício. O teu fim será funesto: quem foge do trabalho foge da honra! (Sai apressado, porque Faustino quer dar-lhe um pontapé)

*Faustino - Ainda mato este diabo!*⁹⁶

Aos poucos, Faustino começa a esboçar um certo arrependimento. Em certo momento da revista, quando ele percebe que as coisas não vão indo muito bem, pondera:

*“Faustino - Isso não vai bem, seu Faustino, isto não vai bem! É preciso mudar de rumo... Os negócios vão de mal a pior. Começo a notar certa frieza no Campelo... Aquele decreto falsificado tira-me o sono! Não teria sido melhor procurar um emprego, qualquer que fosse?”*⁹⁷

Mas é apenas na última cena que Faustino se “arrepende” e se “regenera”:

“Faustino - O júri absolveu-me: estou livre... Escapei arranhando; por uma atenuante que não está no código: porque tive graça... Embora! de hoje em diante procurarei reabilitar-me... Ao sair do júri, encontrei na Praça da Aclamação o Trabalho, que conduzia uma carroça. Desta vez fui eu que lhe disse: - Um momento! - Aproximei-me dele, e pedi-lhe que me valesse. Prometeu-me tudo, sob uma condição: a de vir pedir ao Comendador que me perdoasse. Eu também sinto que, sem o seu perdão, não poderei resgatar o meu passado. Quando não seja resgatá-lo completamente, ao menos pagar o prêmio e reformar a cautela... Maldita

⁹⁶. Idem, pp 566-567.

⁹⁷. Idem, pg 529.

*Jogatina! Ainda agora passei por ela: lançou-me um olhar de soberano desdém. Pudera! a sua obra está consumada*⁹⁸.

Ao encontrar novamente Jogatina após sair do Tribunal, Faustino a rejeita:

“Ociosidade - Faustino!

Faustino - Tu? Some-te da minha presença, mulher maldita!

Ociosidade - Vem comigo, e ainda serás feliz!

Faustino - O mesmo já me prometeste um dia... Some-te!

Ociosidade - Vem!

*Faustino - Não! (Estabelece-se uma luta entre os dois)*⁹⁹.

O trabalho, que já se enfrentara diretamente com Jogatina numa corrida de cavalos, no Derby Club¹⁰⁰, entra na luta para ajudar Faustino:

“Trabalho (Entrando e repelindo a Ociosidade) - Para trás!

Ociosidade - Ainda desta vez hei de vencer!

Trabalho - Para trás! (A Faustino que se lhe atira nos braços). Estás salvo! Só nos braços do trabalho encontrarás a regeneração.

*Faustino - Obrigado*¹⁰¹.

Este era o primeiro final. Que deve ter sido substituído justamente pelo seu moralismo e sisudez. Já o segundo realmente tinha humor pois jogava com a realidade da bilontragem e as ambiguidades próprias da revista, apresentando uma “falsa regeneração”.

Como vimos a revista é construída como uma verdadeira disputa entre Trabalho e Ócio, para ver quem consegue conquistar Faustino para suas hostes: transformá-lo num trabalhador ou em mais um bilontra carioca. Fausto entre o bem e

⁹⁸. Idem, pg 581.

⁹⁹. Idem, ibidem.

¹⁰⁰. Idem, pp 549-551. Jogatina prepara um “tribofe” para que o cavalo que vai montar ganhe a corrida. Faz Faustino aplicar todo o dinheiro que lhe resta dos três contos tirados do comendador. O Trabalho que ouvira tudo enquanto se ocupava como tratador de cavalos resolve entrar no páreo. Como jockey acaba ganhando a corrida.

¹⁰¹. Idem, ibidem.

o mal. As Relações entre o Ócio e o Inferno são bem explícitas, como pudemos observar. A escolha pelas referências ao mito fáustico reforça o fato de que Faustino seria o foco de uma disputa que se dava externamente a ele, e que se resolveria mediante sua escolha, sua opção.

No primeiro final da revista, Faustino enfim enxerga que o único caminho “bom”, que não o prejudicava, era o da regeneração. Optar pelo Trabalho, recusando as tentações da Ociosidade, era uma promessa após a absolvição conseguida diante do Tribunal do Júri. Diante dessa conclusão, podemos entender a revista como uma grande metáfora da ideologia burguesa do Trabalho. No entanto, a revista, em sua própria constituição, é cheia de contradições, que de certa forma reforçam a imagem da ociosidade como um importante adversário contra o qual o Trabalho tem que lutar noite e dia, incansavelmente. A Ociosidade, como vimos, através de sua filha Jogatina, é apresentada de forma extremamente sedutora. O segundo final, acrescido algum tempo após a estréia do espetáculo, também emite mensagens ambíguas, ao apontar para uma falsa regeneração de Faustino.

Mas essas contradições podem ser vistas principalmente através do final que absolve Faustino, deixando implícito que bilontrear com bilontras (nesse caso o Comendador) é um gesto condenável, sim, mas perdoável, dentro do mesmo espírito do velho ditado “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”. Tanto isso é correto que a sentença final que perdoa facilmente os crimes de Faustino, apenas diante do fato de sua promessa de regeneração, foi interpretada como correta e digna de imitação pelas autoridades que julgavam o verdadeiro bilontra, inocentando-o.

Um Palco de Decisões

Em seu livro Causas Célebres Brasileiras¹⁰², publicado em 1898, o advogado Alberto Marques de Carvalho inclui o “Processo do Bilontra - Falso Baronato de Vila Rica” entre os casos mais importantes e de maior repercussão dos quais participou ao longo de sua carreira. O processo iniciado em setembro de 1884 tinha alcançado grande repercussão popular, desde o momento em que foi aberto: “O processo principiou, e teve logo o mais ruidoso sucesso, dando ensejo a uma jovialidade geral na imprensa e em todas as conversações”¹⁰³.

José Miguel de Lima e Silva tinha sido acusado de falsidade e estelionato em processo aberto por Joaquim José de Oliveira. Este era um comerciante português de 65 anos de idade, abastado negociante de madeiras, tido como um homem “laborioso e honrado, muito conceituado mas igualmente conhecido como homem de pouquíssimas letras”¹⁰⁴. Muito rico, ele residia em Botafogo há vários anos e carregava o título de Comendador. De Lima e Silva, no entanto, o único que sabemos é que era empregado numa casa comercial e pai de família (ao menos, é o que aparece na documentação compilada pelo advogado de defesa)¹⁰⁵; como vemos, nada condizente com o perfil de um bilontra típico traçado por Arthur Azevedo.

O caso foi iniciado em 12 de setembro de 1884, com a abertura de inquérito na Primeira Delegacia de Polícia, um dia após a entrega do decreto falso que elevava a barão o queixante. O título lhe fora entregue no dia de seu aniversário. Alertado por amigos da possível falsidade durante a festa que oferecera para a dupla comemoração do aniversário e da entrega do título, Joaquim José de Oliveira levava

¹⁰². Alberto Marques de Carvalho, Causas Célebres Brasileiras (Estudos de Direito Criminal Aplicado), op. cit., op. cit.

¹⁰³. Idem, pg 1.

¹⁰⁴. Idem, pg 1.

¹⁰⁵. Idem, pg 7.

o decreto à Secretaria do Império que confirmara sua falsidade. A queixa foi feita nos seguintes termos apresentados por Carvalho:

“Disse o queixoso que Lima e Silva havendo prometido conseguir que ele Comendador Oliveira fosse agraciado pelo governo imperial com o título de barão da Vila Rica, por duas vezes lhe pedira uma quantia que orçava em três contos de réis, alegando que existia um alcance dessa importância no então Ministério do Império, e que era necessário fornecer esse dinheiro para mais facilmente obter a concessão do título.

Ele, queixoso, confiando nas palavras de Lima e Silva, fornecera-lhe o dinheiro pedido, e este, à sua vez, na véspera, 11 de setembro de 1884, fora a sua casa e entregara-lhe um decreto que o elevava a barão da Vila Rica, em atenção aos serviços que ele Comendador Oliveira tinha prestado à humanidade, mas o decreto era falso, como acabava de lhe ser declarado na Secretaria do Império, e ele exhibia naquela ocasião para que ficasse constituído o corpo de delito contra Lima e Silva”¹⁰⁶.

A Denúncia da Promotoria Pública se dá em 6 de outubro de 1884. O promotor público Julio Benedito Ottoni faz a seguinte denúncia perante o Juiz de Direito do Nono Distrito¹⁰⁷:

“Em princípios de junho do corrente ano o denunciado travou relações com o Comendador Joaquim José de Oliveira, a quem fez mil protestos de simpatia e de amizade mesmo, que procurou por todos os modos estreitar, empregando para esse fim toda a sorte de captação, entre os quais o interesse que dizia o denunciado inspirar-lhe o ofendido, a quem queria enobrecer fazendo-o nomear ‘Barão’ pois que, para esse fim, alegava o denunciado ter as melhores relações, sendo-lhe mesmo fácil obter a graça para o ofendido, a quem o

¹⁰⁶. Idem, pg 1. Na reprodução dos documentos em seu livro, Carvalho utiliza apenas as iniciais dos nomes dos envolvidos no caso. Tomamos a liberdade de reproduzir os trechos dos documentos com os nomes do réu e do queixante e não apenas com suas iniciais.

¹⁰⁷. Este documento é transcrito na íntegra por Alberto Marques Carvalho, op. cit., pp 3-4.

denunciado, embalando com estas e outras histórias, que inventava, conseguiu que lhe entregasse a quantia de três contos de réis.

O ofendido, porém, vendo passar-se o tempo sem que aparecesse o prometido e almejado título de 'Barão', começou a suspeitar do denunciado de quem exigiu a restituição dos três contos de réis dados sob o falso pretexto de pagamento de desfalques na Secretaria do Império, foi então que o denunciado falsificou a carta junto a folha (...) do inquérito, com o qual procurou ainda extorquir do ofendido a quantia de um conto e seiscentos mil réis"¹⁰⁸.

Diante destes fatos, o promotor pede a punição do réu por crime de estelionato, por ter obtido a entrega de dinheiro do ofendido por meio de artifício fraudulento. Através da denúncia, podemos acompanhar a versão do caso segundo o Comendador. Lima e Silva teria se aproximado dele e insinuado que poderia obter-lhe o título de barão através de influências políticas. Com isso teria conseguido levar-lhe três contos de réis a pretexto do pagamento de um desfalque ocorrido na Secretaria do Império. Como Lima e Silva demorasse em conseguir o título prometido, o Comendador o pressionou. Foi quando Lima e Silva entregou-lhe o falso título, aproveitando o pretexto para tentar conseguir mais um conto e seiscentos mil réis.

Com o início do processo Lima e Silva foi preso e ficou entre as grades até o encerramento definitivo do caso. Em sua primeira instância, o Juiz do Sumário, Manoel Martins Torres, deu sentença de não-pronúncia, em 4 de novembro de 1884. Julgou improcedente a denúncia, por não se caracterizar crime de estelionato, uma vez que:

"Considerando estar dos autos provado pelas declarações do próprio ofendido e depoimentos das testemunhas que as quantias obtidas pelo Réu o foram por simples promessas de obter para o mesmo ofendido o título de Barão, e não por nenhum dos artificios do art. 21 da lei 2033"¹⁰⁹.

¹⁰⁸. Idem, *ibidem*.

¹⁰⁹. Idem, pg 4-5.

Segundo o magistrado, a entrega do dinheiro tinha se dado antes da entrega do título, não caracterizando, por isso, estelionato “o meio empregado para obter tais quantias”. O Juiz acrescenta ainda: *“Considerando que com o título (...) não se procurou sequer imitar a rubrica de S.M. e firma do Ministro, nenhuma quantia obteve o Réu, e que esse título não era suficiente para, por meio dele, obter-se parte ou toda a fortuna de alguém, pois valor algum representava”*¹¹⁰.

A sentença do juiz, portanto, concluiu pela não caracterização de estelionato, pois o réu obtivera os três contos de réis apenas pela promessa de obter o título. Num segundo momento, com a apresentação deste, também não se caracterizaria o estelionato, porque Lima e Silva não conseguira mais dinheiro (um conto e seiscentos mil réis por ele pedido) e também porque não havia tentativa de falsificação da rubrica real e da assinatura do ministro, considerando, por isso, impossível ser esse título suficiente para enganar alguém e obter parte da sua fortuna. O juiz concluiu, enfim, pela não procedência da acusação e mandou que fosse posto em liberdade o réu.

A visão do caso que pautou a decisão do juiz em primeira instância era a de que apesar de haver um golpe e uma vítima, não havia crime. Havia “ingenuidade”, “boa fé”, por parte do Comendador, que se deixara levar por um “conto do vigário”. O processo parecia se voltar contra o Comendador, tirando-lhe toda a razão em reclamar seu dinheiro perdido, por ter se deixado enganar dessa forma.

Em 28 de novembro de 1884, um Acórdão do Tribunal de Relação aceitou recurso impetrado pela Promotoria e reformou a sentença, enviando o acusado a júri. São estes os termos do documento:

“Por modo suficiente está provado que o Recorrido não só obteve do Comendador Joaquim José de Oliveira a quantia de três contos de réis, empregando fraude para persuadir a este de que seria condecorado com o título de

¹¹⁰. Idem, *ibidem*.

Barão, mas usou do título falso (...), como se fosse verdadeiro, sabendo que não o era, no qual se dizia conferido o referido título”¹¹¹.

Com isso, reformou-se o despacho anterior e denunciou-se novamente o Réu pelo crime de estelionato e falsidade, expedindo-se novo mandato de prisão contra Lima e Silva. Uma nova etapa se daria no Tribunal de Júri. Lima e Silva foi absolvido no primeiro julgamento, tendo Sizenando Nabuco como advogado de defesa. O promotor Dr. Julio Ottoni apelou ao Tribunal de Relação, que anulou o plenário e mandou o réu a novo júri¹¹².

No segundo julgamento, o advogado de defesa era Alberto Marques de Carvalho. O promotor, desta vez, era o Dr. Sampaio Ferraz, que ficou famoso depois como chefe de polícia terrível, perseguidor de capoeiras¹¹³. O juiz era o mesmo Dr. Martins Torres, que no julgamento sumário dera sentença de não-pronúncia, o que facilitava enormemente o trabalho do advogado de defesa que utilizou os mesmos argumentos que Martins Torres usara para dar sentença de não-pronúncia ao “bilontra”. O promotor entregou a causa à apreciação do Conselho de Sentença e não quis acusar. O advogado de defesa fez o seguinte comentário sobre a posição da Promotoria: “O Sr. Promotor Público, deixando de sustentar a acusação, provou ser a uma vez um espírito reto e um homem de espírito”¹¹⁴.

A atitude da Promotoria praticamente deu causa ganha para a defesa. Carvalho soube aproveitar isso em seu discurso. Atribuir ao promotor um “espírito reto” era apontar-lhe uma correção de julgamento, uma vez que, por sua omissão, considerava a causa perdida ou indefensável. Reconhecer nele um “homem de espírito” seria identificar a sensibilidade, partilhada com muita gente, de perceber a graça própria do processo. Seu comentário leva-nos a imaginar o novo promotor

¹¹¹. Idem, pg 5.

¹¹². Como não pudemos localizar o processo, não temos maiores informações sobre o primeiro julgamento. Idem, pg 1.

¹¹³. Cf. Marcos Bretas, *A Queda do Império da Navalha e da Rasteira: a República e os Capoeiras* in *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 20. Cf. também Maria Ângela Borges Salvadori, op. cit., e Carlos Eugênio L. Soares, op. cit.

¹¹⁴. Idem, pg 6.

rindo às escondidas do queixante. O julgamento terminou no mesmo dia em que a defesa se pronunciou, em 24 de setembro de 1886, e o caso foi encerrado, pois não houve mais apelação.

A repercussão popular do caso, traduzida em piadas e comentários jocosos, também deixava transparecer uma desconsideração pelas reclamações do Comendador. Essa postura, que acabava por proteger Lima e Silva apesar de sua bilontragem, pode ser analisada sobre diversos ângulos. Uma certa predisposição contra o Comendador parece ser motivada por vários fatores. Tratava-se de um imigrante português que enriquecera no Brasil, num momento em que havia a presença de um sentimento antilusitano que perdurara ao longo de todo o século 19¹¹⁵. Esse madeireiro, de origem humilde, pretendia afidalgar-se, tornar-se barão, numa época em que a monarquia demonstrava seus sinais de decadência e o republicanismo angariava novos adeptos. O Comendador, utilizando de sua riqueza, dispôs-se a obter esse título a qualquer custo, tornando-se, a seu modo, também um “bilontra”, pois teria “comprado” seu baronato, ainda que falso.

Somando-se todos esses elementos ao fato de ter se deixado enganar ingenuamente, podemos compreender porque o processo foi se voltando contra o Comendador. Cada um desses pontos poderá ser melhor exemplificado ao longo do desenvolvimento do caso, que acompanharemos através dos documentos transcritos por Carvalho e pela sua defesa final. Isso tudo, no entanto, ainda não explica porque Lima e Silva foi absolvido: afinal a bilontragem era evidente, apesar da defesa argumentar pela não caracterização de crime.

A defesa de Alberto Marques Carvalho se pautou na tese da “impossibilidade da existência do crime em face da ineficácia absoluta dos meios que se dizia tinham sido empregados”¹¹⁶. Ele rebateu a acusação de falsidade através do argumento de que não existia crime porque os peritos que examinaram o falso

¹¹⁵ Cf. Gladys Sabina Ribeiro, Mata-galegos. Os Portugueses e os conflitos na República Velha, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990. Embora esta obra trate do período republicano, fornece elementos importantes sobre a questão.

¹¹⁶. Idem, pg III.

título “declaram que não se procurou ali imitar a rubrica imperial nem a firma do ministro”¹¹⁷. Quanto à acusação de estelionato, também argumentava pela inexistência de crime “desde que se tenha em vista a qualidade da pessoa do pretense prejudicado, que não podia ser iludido pelas promessas que diz que o réu lhe fizera, resultando daí a ineficácia absoluta dos meios que se diz terem sido empregados”. Segundo o Código de Processo Penal, citado por ele, para que haja pronúncia exige-se que se tenha “certeza da existência do crime e convicção de quem seja o seu autor. Onde não pode sequer haver pronúncia, à fortiori, não pode haver condenação”¹¹⁸.

Segundo a lei, para que houvesse estelionato era preciso que se verificasse “o emprego de fraude para persuadir a existência de empresas, bens, crédito ou poder suposto, ou para produzir a esperança de qualquer acidente”¹¹⁹. Ora, é bem verdade, que foi o que houve, mas não perante a lei, ou perante a interpretação da lei feita neste caso, tanto pela defesa, quanto pelos jurados, assim como em instâncias anteriores pelas quais o processo tinha passado.

Em determinado ponto de sua defesa, Carvalho pergunta: “que o Réu seja autor de uma falsidade... e por ela responsável... quem o dirá, srs. Jurados? Quem verá nele um estelionatário? Onde o estelionato e onde também a vítima desse tão feio crime no qual por meio de papel, falso ou falsificado, ou outro qualquer artifício obtém-se de outrem toda a sua fortuna ou parte dela (...)?”

Ora, pelos dados que temos até agora, pelas próprias informações que vão sendo apresentadas ao longo do processo, podemos concluir que a resposta seria positiva nos dois casos. Esses dois fatos ocorreram. Só que do ponto de vista legal foi possível argumentar que não houve a caracterização de falsificação por não ter havido imitação da rubrica imperial e da assinatura do Ministro, e que o dinheiro fora obtido através de promessa e não através de papel falso. Portanto, diante da lei, não houve crime.

¹¹⁷. Idem, pg 6.

¹¹⁸. Idem, ibidem.

¹¹⁹. Lei 2033 de 20/09/1871, art. 21 apud Carvalho, op. cit., pg 21.

Mas houve a bilontragem. E o curioso é que, desde o início do caso, tanto a opinião pública, ou as “opiniões públicas”, quanto as autoridades jurídicas tendiam à absolvição de Lima e Silva, acusando a ingenuidade e as pretensões fidalgas do Comendador como responsáveis por seu próprio prejuízo. Foi esse o caminho também utilizado pelo advogado para encaminhar a defesa: atacar o Comendador.

“Com que direito o sr. Comendador Oliveira, primeiro, e depois a acusação, pretenderam erigir o acusado em poder executivo dispensador de mercês, títulos e graças? Pois a mente do Sr. Comendador Oliveira podia razoavelmente converter o obscuro empregado comercial, que é o meu cliente, nessa sumidade política e social capaz de dispor de tão altas distinções nobiliárias?”¹²⁰.

Carvalho chama várias vezes a atenção para o fato de que o acusado era um homem tão humilde que seria impossível alguém imaginar que tivesse alguma influência na obtenção de título de tão alta envergadura:

“Diante do Sr. Comendador Oliveira que se queixa contra o Réu (...) bastaria colocar o próprio Réu -, e ninguém deixaria de rir nem o próprio Comendador. De nossa boa fé quem estará agora abusando? Pois o humilde empregado comercial que é o Réu, vive nas altas rodas políticas, priva no Olimpo Imperial, para assim tornar-se uma espécie de corretor dos candidatos aos baronatos e viscondados? Está o réu em condições de proteger tão altas pretensões, por mais legítimas que sejam? Mas quem não vê, quem não compreende que de proteção precisava ele, e muito...”¹²¹.

O que fica evidente aqui na forma como a defesa se posiciona em relação à promessa feita por Lima e Silva é mais a “tolice” do Comendador em acreditar em algo tão inverossímil do que um golpe aplicado contra a boa fé de um senhor respeitável: “a inverossimilhança é manifesta: como teria o réu podido obter esse papel de decreto, ele que não é empregado de nenhuma secretaria de

¹²⁰. Idem, pg 7.

¹²¹. Idem, ibidem.

estado?”¹²². Mais uma vez a responsabilidade recai sobre a própria vítima, à sua ingenuidade. Ele, morador antigo de Botafogo -bairro nobre-, relacionado com muitas pessoas, tendo transações com um número maior ainda, “poderia acreditar um só instante que o infeliz acusado dispusesse de influência bastante para conseguir títulos, obter mercês, distribuir distinções?”¹²³:

*“O sr. Comendador Oliveira não vive em nenhum arraial ou povoado, não é um sertanejo; reside nesta corte e não podia constar-lhe nem ele acreditaria que o imperador tivesse feito do acusado seu camarista ou um grande do império; como pois, poderia ter razoavelmente esperado que o homem modesto, obscuro e desconhecido que é o réu, conseguisse à benefício dele Comendador Oliveira graça tão luzidia, favor tão importante, distinção tão elevada?”*¹²⁴.

O argumento utilizado pela defesa foi a de acusar a própria vaidade do Comendador como a maior responsável pelo ocorrido; afinal, ele “queria ser barão de Vila Rica e por isso acreditou que já o era. (...) Não desejasse tanto ser barão e o Sr. Comendador Oliveira não se enganaria com tanta facilidade”¹²⁵. Foi a vaidade, segundo Carvalho, que lhe disse:

*“(...) filho de lavradores que nasceste, operário que fostes, esquecei o nascimento humilde, os campos lavrados pelo braço forte de vossos pais, e trocai essas recordações, por uma ostentosa comenda que coloca-se sobre a casaca preta (...) Já tendes mais dinheiro. A venda de madeiras é negócio rendoso. Deveis obter um título para que ao falar convosco todos digam: Sr. barão, e vos dêem Excelência... como aos outros”*¹²⁶.

Além da vaidade, seria preciso também reconhecer a culpa dos próprios amigos do Comendador, diz Carvalho: “(...) que o Comendador não acuse o réu, mas seus amigos”¹²⁷. Foram eles que alimentaram essa vaidade e ilusão de

¹²². Idem, pg 11-12.

¹²³. Idem, pg 11.

¹²⁴. Idem, pg 20.

¹²⁵. Idem, pg 8.

¹²⁶. Idem, pg 14.

¹²⁷. Idem, pg 11.

fidalgua do madeireiro. Foram eles que o levaram a esta situação, cientes que estavam de suas ambições e de que essa “aspiração a um título de barão já ia se convertendo em idéia fixa”¹²⁸.

Uma das testemunhas, designada apenas pelas iniciais L.C., contou em seu depoimento, segundo Carvalho, que conhecia o Comendador Oliveira há muitos e muitos anos e que era seu amigo. A testemunha diz que, há alguns meses, o Comendador tinha lhe manifestado o desejo de obter o título de barão, e tinha lhe pedido que visse se arranjava quem se encarregasse de obter tal título:

“Continua dizendo que conhecendo o réu, falou-lhe a tal respeito, respondendo este à testemunha que poderia conseguir o desideratum do pretendente, à vista do que a testemunha disse a L.S. que procurasse o Comendador. Tempos depois encontrando este a testemunha, agradeceu-lhe em termos ásperos, a apresentação que lhe tinha feito de L.S., mas não lhe disse que lhe tivesse dado quantia alguma para obtenção desse almejado e tão decantado título de Barão de Vila Rica”¹²⁹.

A defesa concluiu desse depoimento que ninguém procurou despertar o desejo de afidalgar-se no Comendador, que ele próprio tinha procurado seu velho amigo e incumbido-o de procurar quem lhe conseguisse o título. Em outro depoimento, segundo relata Carvalho, o guarda livros da casa comercial do Comendador dizia:

“Que em fins de maio ou princípios de junho do ano corrente, tendo-lhe seu patrão dado uma carta fechada, para segundo o costume abri-la e ver o que era, verificou que era assinada por L.C. apresentando o réu presente com a designação de doutor Lima e Silva a fim de tratar do negócio que sabiam. Que sabe pelo próprio Comendador que o réu lhe havia sido apresentado para tratar do baronato, ignorando, porém, se esta lembrança ou proposta partiu do réu... Que por esses dias viu uma vez o réu no escritório do seu patrão receber deste

¹²⁸. Idem, pg 10.

¹²⁹. Idem, pg 13.

dinheiro... Que em conversa com o réu na rua dos Voluntários da Pátria, exprobo-lhe o seu procedimento, dizendo que não enxovalhasse o seu nome, e que arranjasse o título pois que seu patrão não fazia questão de dinheiro. Por essa mesma ocasião ele testemunha pediu ao réu que obtivesse o título para o dia 11 de setembro, aniversário do Comendador Oliveira e que a denominação do baronato fosse da Vila Rica, nome de uma propriedade do mesmo e preferível ao de barão da Saudade, como antes estava combinado, tirado de uma rua próxima”¹³⁰.

Carvalho utiliza esses depoimentos para concluir que não seria o réu quem se propunha a conseguir o título de barão para o queixoso, “sim este e seus empregados que perseguiram o réu insistindo para que ele obtivesse o malfadado título”¹³¹. A essa observação o advogado acrescenta ainda um comentário irônico sobre o fato de terem optado pelo título de Vila Rica e não de Barão da Saudade, porque este caberia melhor a um poeta do que a um capitalista como o Comendador.

A discussão sobre se Lima e Silva recebeu ou não dinheiro do Comendador aparece da seguinte forma no processo. Fica subentendido de todo o episódio que o Comendador tinha dado três contos de réis a Lima e Silva antes da entrega do título, apesar de não haver provas, a não ser a palavra do barão. Mas isso, segundo a interpretação da lei, não caracterizaria crime, pois foi dado em troca de uma simples promessa, por pura boa fé. No depoimento do gerente da casa comercial do Comendador, isso fica claro. Carvalho descreve assim o trecho que faz referência ao fato:

“(...) que um dia do qual ele não se recorda, o Comendador Oliveira mandou lançar nas suas despesas particulares a quantia de dous contos de réis sem lhe dizer para que fim queria esse dinheiro, mandando em outra ocasião lançar mais um conto de réis, dizendo que eram três contos de réis que iam pela mão afora”¹³².

¹³⁰. Idem, pg 15.

¹³¹. Idem, pg 16.

¹³². Idem, ibidem.

Já quanto à outra quantia, a de um conto e seiscentos mil réis, solicitada por Lima e Silva quando da entrega do título, o depoimento do gerente da casa comercial diz o seguinte, segundo as palavras de Carvalho:

*"(...) que no dia do aniversário natalício do Comendador, o réu entregou ao guarda-livros da casa o original do decreto que fazia o Comendador barão de Vila Rica, e acha-se nos seus autos e acrescenta que: Vindo seu patrão da cidade, o réu quis receber um conto e seiscentos mil réis, nesse mesmo dia, mas o Comendador Oliveira adiou a entrega para o dia seguinte, porquanto desconfiara da veracidade (sic) do título. Que o réu nesse dia ficou em casa do Comendador onde jantou, retirando-se às 9 1/2 ou 10 horas da noite, voltando ao dia seguinte às 7 1/2 da manhã, não só para receber o dinheiro, assim como para vir à cidade com o Comendador, afim de pagarem os emolumentos do título"*¹³³.

O concunhado do Comendador, que também prestou depoimento, disse que não sabia nada sobre o recebimento de quantias pelo réu "senão por conversas entre os empregados da casa". Segundo Carvalho ele disse que ignorava se o réu, depois que levou o título, insistiu em receber a quantia de um conto e seiscentos mil réis: "Interrogado a requerimento do réu, respondeu a respeito de haver o Comendador Oliveira dado dinheiro ao réu, nada sabe nem lhe consta, depois da entrega do título"¹³⁴.

Para negar a acusação de estelionato, a defesa procura desassociar a entrega do dinheiro e a promessa do título:

*"Não posso acreditar que alguns favores de dinheiro que lhe tenham sido pedidos, se o foram, se relacionassem de perto ou de longe com o caso do baronato de Vila Rica. O Sr. Comendador Oliveira é homem abastado e da sua parte não podem causar reparo esses favores prestados a quem quer que seja - menos ao acusado- que nunca teve a ventura de gozar da sua intimidade"*¹³⁵.

¹³³. Idem, pg 16.

¹³⁴. Idem, pg 18.

¹³⁵. Idem, ibidem.

Para reforçar essa idéia, utiliza-se de mais um dardo carregado de ironia contra a figura do comerciante de madeiras:

“(...) poderíamos supor que SS esperasse obter tamanha distinção por tão diminuta quantia, por tão baixo preço? De certo que não. SS, rico, como é, poderia dar uma quantia igual a essa, mas a título de dádiva graciosa, de empréstimo amistoso, nunca, porém, esperando em troca o título de barão”¹³⁶.

A ironia e o humor corrosivo deram o tom ao processo em suas várias etapas. O alvo, curiosamente, era sempre o Comendador. No exercício da defesa de Lima e Silva, Carvalho transforma o Comendador no culpado pelo episódio, carregando em insinuações e adjetivos que certamente alimentavam o riso em torno do queixante. Para ele, por exemplo, o desejo do Comendador pode ser atribuído a um ideal de “poder contemplar-se na posição de um senhor feudal dos tempos antigos, com castelo de pontes levadiços, armas gravadas nas frontarias e alabardeiros às portas”¹³⁷.

Ele compara o Comendador a inúmeros “patricios” que conseguiram seus brasões por feitos célebres, na guerra, na política, nas ciências, nas letras etc:

“Cada qual tem as suas glórias e vai procurar os seus brasões onde as possa achar. Que muito era que o ofendido, possuidor de vastos armazéns de madeiras para construções, encontrasse as suas divisas de nobreza e os seus brasões por entre aqueles pesados pranchões de pinho de Riga ou de peroba de Campos que os atopetam e onde encontrou há muito a fortuna que possui? Nesta terra da América, porque um madeireiro será menos que um general, um sábio ou um ministro e porque não será barão como qualquer outro?”¹³⁸.

Aqui podemos observar como os dardos se voltam contra o fato do acusador ser um imigrante português que enriqueceu em terras brasileiras. Podemos perceber também uma acusação de desrespeito à pátria que o adotara, uma vez que se portava como se por estas terras tudo fosse possível: até um imigrante humilde

¹³⁶. Idem, pg 21.

¹³⁷. Idem, pg 8.

¹³⁸. Idem, pg 9.

que enriquecera vendendo madeiras pretender um título de nobreza. A defesa utiliza em seu discurso um sentimento ao mesmo tempo antilusitano e classista. Cardoso aconselha-o a queixar-se de si próprio, do demônio familiar, do amigo urso que cada um tem dentro de si “que nos faz crer que somos exatamente aquilo que nunca havemos de ser, aquilo para que não nascemos”¹³⁹.

Ele diz: “Sim meus senhores, é por tê-lo sempre conhecido como um bom e forte plebeu que ele é, que aprecio o sr. Comendador”¹⁴⁰. Carvalho demonstra com isso que conhecia o Comendador antes do julgamento, realçando seu destaque enquanto figura pública. Mas esse “bom e forte plebeu” era mais culpado nesse episódio do que o próprio Lima e Silva, porque almejava ser o que não podia: um mero trabalhador, que se transformara em capitalista, mas cujo prestígio viera de dinheiro adquirido através do trabalho, não podia almejar as alturas dos que tinham nobreza adquirida por herança ou grandes feitos. No discurso de Carvalho, há embutido um certo desmerecimento do trabalho como atividade que dignifique a pessoa. Sobram ao Comendador adjetivos como bom, honesto e trabalhador, mas nenhum destes lhe garantia o a dignidade para a obtenção de um título:

“E acredito que um plebeu assim vale por muitos barões de Vila Rica que por aí possam existir. Seja cada qual o que verdadeiramente é, aquilo para que nasceu, para que foi criado e educado. O Sr. Oliveira honra a classe a que pertence, mas que Barão de Vila Rica seria, ele o filho das montanhas agrestes ou das costas adustas do velho Portugal, ele o burguês abastado, o plebeu de quatro costados acostumado ao trabalho e ao incansável labutar da vida, afeito a uma existência parca e previdente que economiza para o futuro e ganha para guardar, teria ele as larguezas de um verdadeiro barão, as suas generosidades fidalgas, saberia, ao menos, semear de ouro os seus brasões em falta de glórias para abrilhantá-los?”¹⁴¹.

¹³⁹. Idem, pg 11.

¹⁴⁰. Idem, pg 19.

¹⁴¹. Idem, pg 20.

Como ele pretendia colocar nas luvas de um barão aquelas mãos acostumadas “ao honrado e proficuo labor de outrora...”?¹⁴², diz Carvalho: *“Que armas e castelos simbólicos poderia usar nos seus brasões, quem foi o laborioso operário e o negociante feliz que nesta terra americana enriqueceu à custa do seu negócio de madeiras? Para seu uso seria preciso criar uma nova ciência heráldica”*¹⁴³.

Para o advogado, o verdadeiro estelionato teria cometido contra si próprio o Comendador Oliveira “se tivesse trocado esse forte e rijo plebeu de que falei e que ele é, digno de sinceras simpatias, por um barão de Vila Rica que não poderia pretender nem a mesma estima nem as mesmas simpatias, e que apenas conseguiria despertar o sorriso dos maliciosos e o sarcasmo dos maus”¹⁴⁴.

Mas, como podemos observar, além da argumentação estritamente jurídica, a hilariedade geral suscitada pelo caso, à qual a revista de ano está intimamente ligada, teve uma considerável importância na absolvição de Lima e Silva. Logo no início de sua defesa, Carvalho diz:

*“Com efeito este processo não podia deixar de despertar o sorriso perene que ainda se desliza nos lábios de todos, ele não representa um crime, não relembra um delito, não assinala um atentado contra as pessoas ou contra as leis. Quando muito, se estivesse provado, haveria no fato atribuído ao Réu, uma pilhéria, um jogo de espírito, um mero brinquedo, inofensivo e inocente”*¹⁴⁵.

Ao longo de seu discurso - e ao longo de todo o processo -, o caso foi tratado como se fosse uma grande piada. Os exemplos não faltam, como a seguinte afirmação: “os fatos limitam-se a isso - uma simples pilhéria”¹⁴⁶; ou, ainda, “faltam de certo as características do crime, patenteando-se apenas os intuitos da pilhéria”¹⁴⁷. Em certo ponto do discurso de defesa, Carvalho define o caso da

¹⁴². Idem, ibidem.

¹⁴³. Idem, pg 21.

¹⁴⁴. Idem, pg 20.

¹⁴⁵. Idem, pg 6.

¹⁴⁶. Idem, pg 10.

¹⁴⁷. Idem, ibidem.

seguinte forma:“(...) um divertido episódio judiciário que já agora ficará perpetuado na história jocosa e nas crônicas alegres da sociedade fluminense”¹⁴⁸.

Mesmo se estivesse provado, argumenta o advogado, “haveria no fato atribuído ao Réu, uma pilhéria, um jogo de espírito, um mero brinquedo, inofensivo e inocente”¹⁴⁹. Segundo o advogado, o réu não poderia ser acusado de crime por causa de um “mero gracejo”¹⁵⁰: “O sr. Oliveira nunca deveria ter trazido para o domínio da publicidade a notícia desse inofensivo jogo de espírito dos seus íntimos. Não devia ter convertido o infeliz acusado em vítima expiatória de um mero gracejo e a si próprio em protagonista desta pilhéria”¹⁵¹. Por ter feito graça e não ter cometido um crime, diz Carvalho, o riso que provocara era sua absolvição pública:

*“Podeis sorrir, meus senhores, porque eis o grande crime, eis o grande atentado atribuído ao acusado, e pelo qual a Relação duas vezes o mandou a este nobre tribunal do Júri onde tantos dramas tem se desenrolado, uns aljofrados de lágrimas, outros banhados em sangue, em meio do tumultuar das paixões, e onde hoje vem estalar diante da história de toda essa efêmera fidalguia, o grande riso homérico do povo, que já absolveu o réu em toda a extensão desta cidade, neste tribunal uma primeira vez e sem dúvida hoje o há de absolver mais outra vez”*¹⁵².

Através do riso, “toda a cidade” o absolvera. E haveria de absolver novamente. Mas esse elemento decisivo do processo - o riso - estabelecia também uma relação direta entre o processo judiciário e a revista de ano de Arthur Azevedo. Essa relação é apontada de forma enfática por Carvalho tanto na apresentação do livro quanto em vários trechos da defesa. A primeira de todas as referências à revista está contida no próprio nome atribuído ao processo, “O Caso do Bilontra”, forma como se popularizou o episódio, inspirada no título da revista, e que o próprio advogado adotou. Ao introduzir o caso em sua compilação de causas célebres, Carvalho escreve: “O Teatro chamou a si o assunto na revista do ano que passou a

¹⁴⁸. Idem, pg 13.

¹⁴⁹. Idem, pg 6.

¹⁵⁰. Idem, pg 12.

¹⁵¹. Idem, pg 18.

¹⁵². Idem, pg 12.

chamar-se O Bilontra e cuja carreira foi triunfal ao través da mais estrondosa alegria das platéias”¹⁵³.

Revista de ano e processo alimentavam-se dos mesmos fatos e exploravam os mesmos motivos para atingir seus objetivos: o riso que divertiria e encheria a casa de espetáculos e o riso que levaria à absolvição. O paralelo entre o teatro e o tribunal é sugerido especialmente neste trecho: “Durante o processo, prorrompeu por vezes uma hilariedade geral. Ainda hoje todas as vezes que O Bilontra sobe à cena, obtém verdadeiro sucesso”¹⁵⁴. A hilariedade que tomava conta da platéia do tribunal era a mesma que levava as platéias de O Bilontra a dar longa vida a uma peça escrita para ser efêmera.

Ao final de seu discurso de defesa, o advogado utiliza o sucesso da revista de ano como uma cartada definitiva: “É manifesto que esta causa não depende mais dos tribunais, sim do teatro que já avocou-a, aproveitando-a para uma Revista de fim de ano a qual teve e ainda tem o dom de atrair um número enorme de espectadores a todas as suas representações”¹⁵⁵.

O advogado percebeu que seu principal aliado era o humor, o riso: a causa dependia agora mais do teatro do que dos tribunais. Ali se discutia em grande escala os rumos daquele julgamento. Carvalho sabia que O Bilontra estava a seu favor, absolvendo Faustino e rindo do Comendador. Arthur Azevedo não imaginou que o final que dera a seu personagem poderia ter tanta influência sobre os rumos do processo. O teatro também podia ser um palco de decisões.

Assim que estreou, alavancada pela popularidade do caso judicial, a revista de ano começou uma carreira de sucesso. À época, no entanto, havia alguns incrédulos. Pouco tempo após a estréia, em fevereiro de 1886, Arthur Azevedo entra numa polêmica com o Diário Popular, que o acusava de alardear pela imprensa um sucesso que O Bilontra não teria alcançado. A matéria que provocou Arthur Azevedo levava o título de “A Bilontragem no Teatro”. O Mequetrefe publicou

¹⁵³. Idem, pg 1.

¹⁵⁴. Idem, pg 2.

¹⁵⁵. Idem, pg 22.

trechos de uma carta enviada por Arthur Azevedo ao jornal e que ele nomearia de “A Bilontragem na Imprensa”:

*“Compreendo que literatos de fina têmpera, como os que constituem a ilustrada reda o daquela folha, não morram de amores por operetas e revistas; mas o que não admito   que, para dar expansão   sua antipatia, faltem   verdade com prejuízo de outrem”*¹⁵⁶.

Segundo o Diário Popular, a revista não estava tendo público conforme diziam os jornais nos quais Arthur Azevedo trabalhava. Arthur Azevedo responde indignado:

*“Mentira, mentira, mentira. As receitas das primeiras vinte apresenta es do Bilontra têm sido, apesar do mau tempo, superiores às das receitas correspondentes do Mandarim e da Cocota. Ainda ontem houve enchente real no Lucinda e muita gente voltou do teatro por não ter achado lugar. Para hoje está desde ontem vendida toda a lota o, e para a récita dos autores, que se realiza amanhã, há uma extraordinária procura de bilhetes. Com que inten o assoalha o Diário Popular que o Bilontra está a dar casca?”*¹⁵⁷.

Não parecia fácil para certos “literatos de fina têmpera” aceitar o sucesso do novo gênero. Mas Arthur Azevedo não só tinha razão, como ficou provado com o tempo que a revista alcançaria sucesso definitivo para o gênero. Já em princípios de março, no carnaval, o sucesso era tão grande que merecera a revista O Casamento do Bilontra com a Mulher-homem e uma homenagem em carro alegórico do Club dos Fenianos. A sociedade carnavalesca colocou na rua um carro alusivo  s revistas O Bilontra e Mulher-homem chamado “Um Sucesso Bicolor de Alto Bilontrismo”¹⁵⁸. O carro trazia duas grandes figuras representando as revistas: o Bilontra era o famoso Príncipe Oba, figura popular do Rio de Janeiro, e a Mulher-homem, mademoiselle Duroches, uma das inúmeras atrizes ou cocotes que eram

¹⁵⁶. Arthur Azevedo, O Mequetrefe, 20 de fevereiro de 1886.

¹⁵⁷. Idem, *ibidem*.

¹⁵⁸. Cf. Gazeta de Notícias, 9 de março de 1886.

destaque nos carros das sociedades. Dos joelhos do Bilontra saíam figuras alusivas a Arthur Azevedo e Moreira Sampaio¹⁵⁹.

Após o carnaval, o público continuou a alimentar o sucesso: “O Braga Júnior que se console, porque as Representações do Bilontra, dadas logo depois do carnaval, têm tido enchentes reais”¹⁶⁰. A revista trazia agora um novo final: “O Bilontra foi acrescentado com um epílogo: ‘Faustino Industrial’”¹⁶¹. É importante observamos aqui que o novo ato é que trata da efetiva regeneração de Faustino, que só era sugerida até então. Se lembrarmos que as revistas de ano estavam sempre prontas a incluir novas cenas ou novas versões que atualizassem os temas em questão, podemos imaginar que Arthur Azevedo e Moreira Sampaio perceberam, um mês a meio após a estréia, que era preciso tratar desse tema que interessava diretamente ao público.

O novo quadro foi bem recebido: “O público aplaudiu bastante, e esses aplausos denotam que temos ainda Bilontra por muito tempo”¹⁶². De fato, em setembro de 1886, a revista continuava em cartaz na cidade após ter feito uma temporada em São Paulo: “(...) o Bilontra, (...) voltou de São Paulo consideravelmente alterado (no elenco). Felizmente essas alterações não prejudicam o efeito geral da representação, e a popular revista de 1885 caminha desassombradamente para o centenário”¹⁶³. O entusiasmo do público foi tanto que o empresário Braga Júnior resolveu mantê-la em cartaz até a estréia da nova revista da dupla Azevedo e Sampaio¹⁶⁴.

Dez anos mais tarde, O Bilontra ainda voltaria a ser encenado, fazendo 24 apresentações¹⁶⁵. Arthur Azevedo comentou a respeito: “Nunca imaginei que essa revista, escrita para viver dois ou três meses, fosse exumada no fim de tantos anos, como o famoso esqueleto do terceiro ato; mas decididamente o Silva Pinto é feliz

¹⁵⁹. Revista Ilustrada, 20 de março de 1886.

¹⁶⁰. O Mequetrefe, 10 de março de 1886.

¹⁶¹. O Mequetrefe, 20 de março de 1886, pg 7.

¹⁶². O Mequetrefe, 20 de março de 1886, pg 7.

¹⁶³. O Mequetrefe, 10 de setembro de 1886.

¹⁶⁴. A Vida Moderna, n. 11, 18 de setembro de 1886.

¹⁶⁵. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 3 de dezembro de 1896.

como todo empresário audacioso. A encenação de O Bilontra é muito mais brilhante que a primitiva”¹⁶⁶. No ano seguinte, houve mais 10 apresentações da revista¹⁶⁷.

Como podemos observar vários foram os ingredientes que se somaram na repercussão popular que atingiram tanto o caso judicial quanto a revista de ano: o fato de envolver uma figura conhecida da sociedade carioca, um comendador, a forma como ele foi logrado, o fato de ser português, o desejo pelo baronato, entre outros. Para a revista, a caricatura pessoal era um dos ingredientes de maior importância. O ator Martins representava o Comendador Campelo, imitando o mesmo penteado, bigodes, barbas e estilo de vestir do Comendador Oliveira, “dando impressão de que estivera na casa comercial de Joaquim José de Oliveira, sob um pretexto qualquer, para estudar-lhe o tipo”¹⁶⁸. Mas o ingrediente mais importante era sem dúvida o tema da bilontragem, que Arthur Azevedo colocou como eixo central da revista. Ele traduziu a seu modo o que entendeu ser o principal foco de interesse do caso. O fato de que o caso judicial passou a ser conhecido pelo nome da revista só reforça a idéia de que a bilontragem era mesmo a questão central do episódio.

Dez anos depois de tê-la escrito, Arthur Azevedo explica o argumento central de O Bilontra, a propósito de uma polêmica em torno de sua reestréia, da seguinte forma: “é a luta do Trabalho contra a Ociosidade, para salvar um pobre diabo do vício e da miséria”¹⁶⁹. O fato da bilontragem ser o tema central em questão pode ser observado, por exemplo, em um artigo publicado no Jornal do Comércio, que costumava abrigar desafetos de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, reproduzido em O Mequetrefe:

“No gênero -revistas de ano- (...), o Bilontra é uma das melhores que entre nós se tem representado, e denota visível progresso sobre as anteriores que têm escrito os Srs. Moreira Sampaio e Arthur Azevedo. Há no Bilontra, como em todas as peças de tal jaez uma sucessão de cenas concatenadas com mais ou menos

¹⁶⁶. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 12 de novembro de 1896.

¹⁶⁷. Cf. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, 6 de janeiro de 1898.

¹⁶⁸. Raimundo Magalhães Jr., op. cit., pp 37-38.

¹⁶⁹. Arthur Azevedo, “O Teatro” in A Notícia, s.d., 1897.

*espontaneidade, que fazem lembrar o espetáculo de um longo e variado panorama; mas por baixo dessa infinidade de fatos, que respeitam a vida social e política do nosso ano findo, há um arcabouço lógico sobre o qual se amoldam os principais episódios que ocuparam a atenção do nosso povo durante o ano de 1885*¹⁷⁰.

Esse arcabouço lógico, que a distingue das revistas anteriores a ponto de merecer elogios do tradicional Jornal do Comércio, é justamente a luta entre o Trabalho e a Ociosidade para seduzir o jovem bilontra:

*“De princípio a fim, a Ociosidade e o Trabalho lutam para chamar a si um moço no qual a sedução da vida fácil e libertina exercem a sua pernicioso influência até quase o fim da peça; o Trabalho vence por fim a contenda e se, infelizmente, aqui há mais visão do futuro do que revista do passado e na vida real a conversão dos libertinos e ociosos não é exemplo muito repetido, nem por isso deixa o Bilontra de possuir, no seu entrecho, uma idéia moral e um exemplo bom para seguir, se é que os exemplos do palco servem para alguma coisa neste mundo*¹⁷¹.

Este comentário revela como foi importante para a revista de ano tratar da questão da oposição Trabalho e Ócio. O crítico do Jornal do Comércio aplaude a “idéia moral” que a peça pretende passar com a vitória do Trabalho e a consequente “conversão dos libertinos e ociosos”, e o que entende como um esforço de utilizar o palco para dar um “exemplo bom para seguir” - se é que o palco serve para isso, ressalva. Mas a aplaudida vitória do Trabalho em O Bilontra é vista pelo jornalista como mais uma visão do futuro do que uma revisão do passado, mais um desejo do que uma realidade. Segundo ele, a realidade estava longe desse ideal. Na vida real, a conversão dos libertinos não costumava ser frequente. O mais comum seria a vitória da Ociosidade.

O que diria ele então se percebesse a ironia presente na regeneração de Faustino no novo ato de O Bilontra, acrescentado após sua crítica:

¹⁷⁰. O Mequetrefe, 30 de janeiro de 1886, pg 7.

¹⁷¹. Cf. Idem, ibidem.

“O novo ato do Bilontra, intitulado ‘Faustini Industrial’ é muito engraçado. Faustino, cansado da perseguição do Trabalho, decide ser bom cidadão e bom guarda nacional. Faz-se absolver pelo júri do crime de estelionato, casa-se com um respeitável camafeu (chamamos-lhe assim, por ser de grande valor) e monta uma fábrica de vinhos artificiais. Com a indústria prospera, não tarda em ser milionário e Comendador!”¹⁷²

Sua regeneração é um tanto quanto suspeita, principalmente se levarmos em consideração as observações do próprio Arthur Azevedo em O Mequetrefe: *“Faustino, o bilontra, depois de regenerado, apaixonou-se pelos duzentos contos de uma velha gaiteira, casa com ela (e com eles) e abre uma grande fábrica de vinhos artificiais... com substância verde”¹⁷³.*

A regeneração de Faustino não é nada convincente. De fato, trata-se de uma “falsa regeneração”, pois ele casa-se por interesse, mais apaixonado pelo dinheiro do que pelos encantos da velha cocote. E pior: sua regeneração movida a falsos princípios resulta em prosperidade. Ele não tarda em se tornar milionário e - imaginem - Comendador!¹⁷⁴ Além disso, a falsificação de vinhos era um tema de permanente reclamação popular no período, sendo os fabricantes locais personagens muito mal afamados e tidos como verdadeiros bilontras.

As mesmas ambiguidades presentes na “moral da história” da revista de ano com relação à oposição entre Trabalho e Ociosidade, ou Trabalho e Bilontragem, estavam presentes em alguns trechos do discurso de defesa de Alberto Marques de Carvalho no Tribunal do Júri. Durante todo seu pronunciamento, Carvalho destaca o fato do Comendador ser um homem trabalhador, honrado: “o Comendador Oliveira é conhecido, bem o sabeis, como um homem bom, honesto, de poucas letras talvez, mas de muita alma, trabalhador honrado, excelente chefe de família e negociante conceituado”¹⁷⁵.

¹⁷². Revista Ilustrada, n. 428, ano 11, 20 de março de 1886.

¹⁷³. O Mequetrefe, 20 de março de 1886, pg 7.

¹⁷⁴. Cf. Binóculo, Revista Ilustrada, n. 428, 20 de março de 1886, pg 7.

¹⁷⁵. Alberto Marques de Carvalho, op. cit., pg 10-11.

Apesar de ser um exemplo de trabalhador, o Comendador não deixou de ser um alvo de pilhérias. Vimos como o fato de ter origem humilde e ter enriquecido com o negócio de madeiras, com o esforço de seu trabalho, foi utilizado por Carvalho para desqualificar suas pretensões fidalgas. Como poderia ambicionar as luvas de um barão aquelas mãos que tinham sido calejadas pelo trabalho cotidiano? Oliveira tinha sido operário antes de tornar-se um rico burguês. Sua trajetória de vida era mencionada pelo advogado ora em tom elogioso ora em tom irônico conforme as conveniências da argumentação de defesa. O fato de ser um trabalhador honrado, mesmo sendo constantemente enaltecido, contribuía também para desqualificá-lo enquanto pretendente a um título de nobreza.

Tampouco o tema da bilontragem tem uma abordagem clara no discurso da defesa. De fato, o advogado evita em tocar diretamente no assunto, procurando ressaltar a condição de trabalhador e pai de família de Lima e Silva. Por outro lado, procura atribuir a responsabilidade do ocorrido ao próprio Comendador, insinuando a “bilontragem” em alta escala que pretendia estar cometendo.

No julgamento, o advogado utiliza uma imagem típica do teatro ligeiro para descrever a “ vaidade” do Comendador, que teria sido a causa do episódio. Ele toma o exemplo de uma opereta em que a Vaidade aparece alegoricamente representada como “uma mulher alegre e radiante” “Para as representações simbólicas escolhe-se sempre mulheres formosas, criaturas soberanas”¹⁷⁶, acrescenta. Da mesma forma que Arthur Azevedo apresentou a Jogatina como um vício sedutor, Carvalho apresenta a Vaidade como responsável, através dos mesmos recursos, pelo episódio do Bilontra. Esboça-se aqui mais um paralelo com a revista de ano e a hábil utilização pela defesa de imaginário expresso na linguagem teatral.

Como pudemos observar, desde o início do andamento do processo havia uma tendência para a absolvição de Lima e Silva. O que não deixa de ser surpreendente e de revelar que a discussão em torno do Trabalho e da Ociosidade colocava em jogo inúmeras visões dos fatos. Também na revista de ano ele fora

¹⁷⁶. Idem, pg 14.

absolvido pelo Tribunal do Júri e esboçara uma falsa regeneração, afinal sua aceitação do Trabalho traduziu-se num casamento por conveniência e numa atividade produtiva de honestidade discutível. Por que essa solidariedade com o bilontra Lima e Silva? Ela era apenas resultado de uma indisponibilidade com relação ao Comendador? Ou havia alguma lógica nessa absolvição de uma pequena bilontragem feita às custas de uma outra mais ambiciosa? O fato é que o tema era um dos mais candentes, a discussão uma das mais centrais dessa sociedade, e esse episódio permitia aprofundá-la no calor dos debates travados em torno dos palcos do teatro e dos tribunais.

A indignação de Arthur Azevedo com a absolvição de Lima e Silva é mais um capítulo a ser observado. Ele a manifesta num artigo em que faz comparações com o resultado de outro caso judicial recente: o de Geraldino José de Moraes, acusado de enganar pessoas através do aluguel de escravos que não eram seus ou não existiam, mediante pagamento adiantado: crime considerado gravíssimo do ponto de vista dos escravistas, pois estava relacionado às regras do domínio senhorial. Geraldino foi condenado a nove anos e nove meses de prisão com trabalho e multa. Arthur Azevedo comenta: “Não digo que absolvessem este malandro: castigo merecia-o ele, e rigoroso; mas a pena que lhe impuseram é tão exagerada, que o próprio procurador público apelou”¹⁷⁷. A comparação com o caso de Lima e Silva se estabelece:

“Ainda há poucos dias o Júri absolveu o célebre compadre do barão de Vila Rica, simplesmente pelo fato de lhe ter achado graça. Contudo, entre Lima e Silva, que está no gozo de sua liberdade, apto para fazer novos barões, e até condes e marqueses, e Geraldino, que vai passar toda a sua mocidade na Casa de Correção, a escolha é bem difícil.

O primeiro apanhou três contos de réis a um homem tolo, mas sério, prometendo arranjar-lhe um baronato; o segundo alugou escravos que não eram seus ou não existiam, recebendo de Fulano e Beltrano quantias que, reunidas, não

¹⁷⁷. Arthur Azevedo, *A Vida Moderna*, n. 15, 16 de outubro de 1886, pg 115.

perfazem de certo os três contos alapardados pelo primeiro. Em que pode ser este menos condenável que o outro? Tanto as pessoas enganadas por Geraldino como o Comendador iludido por Lima e Silva foram vítimas do mesmo sentimento de boa fé, porque tão natural nos homens é o desejo de ter criados que o sirvam como o de possuir títulos que os honrem.

Estou convencido de que Geraldino foi condenado a tantos anos de prisão, porque os jurados não souberam o que fizeram, ou não fizeram o que queriam fazer. E assim há de ser, enquanto o advogado do réu e o acusador tiverem o direito de recusar os vinte e quatro cidadãos mais inteligentes do sorteio. A vida e a liberdade do próximo não podem estar à mercê de doze indivíduos que não sabiam onde têm o nariz... nem a justiça”¹⁷⁸.

Arthur Azevedo mostra sua indignação com relação à falta de um princípio que norteasse as decisões do Tribunal do Júri, tomando como exemplo, em especial, a comparação entre uma “bilontragem” punida e outra não punida: o aluguel de escravos de mentira e a venda de um título falso de barão. Arthur Azevedo defende convictamente uma pena menor para o alugador de escravos, por um lado, e a punição de Lima e Silva, por outro. A seu ver, a causa dessas incongruências, desses disparates, estava relacionada ao fato dos jurados serem influenciados em demasia pelos advogados. A opinião de Arthur Azevedo ganha algum reforço com as palavras de Alberto Marques de Carvalho, para quem o júri: “(...) é um tribunal genuinamente popular, nimamente impressionável, e frequentemente constituído por elementos heterogêneos”¹⁷⁹.

Há pelo menos uma diferença evidente no encaminhamento desses dois processos, que envolvem uma bilontragem condenada e outra absolvida: a repercussão popular e bem-humorada do caso do Bilontra se multiplicara com o sucesso da revista de ano. Segundo o próprio Arthur Azevedo, Lima e Silva foi absolvido porque fez rir os jurados. Em sendo assim, ele próprio teria colaborado

¹⁷⁸. Idem.

¹⁷⁹. Idem, pg V.

com a absolvição através da revista. De toda forma são duas bilontragens: uma absolvida pelo júri e outra condenada a uma grande pena; o que mostra que a discussão não estava fechada, havia visões distintas em embate em torno do tema. O próprio Arthur Azevedo parece estar mais empenhado na diminuição da pena de Geraldino do que na condenação de Lima e Silva. Para ele, parecia uma pena muito pesada para uma bilontragem como aquela, os jurados não tinham sabido julgar nenhum dos dois caos. A bilontragem devia ser punida, mas não com tanto rigor. Ponto de vista que pode estar relacionado ao fato de Arthur Azevedo ser um abolicionista ferrenho, como quase todos os literatos de sua geração.

É importante ressaltar aqui a discordância de Arthur Azevedo com relação à absolvição de Lima e Silva. Pois para ele, os jurados a concederam “simplesmente pelo fato de lhe ter achado graça”. Mas, afinal, também ele absolvera Faustino pelo mesmo crime, e ainda por outros mais, em sua revista de ano. Além disso, aprofundara as ambiguidades em relação à “mensagem moral” contida em sua peça ao concluí-la com uma falsa regeneração. Arthur Azevedo procurava agora distinguir sua opinião pessoal do conteúdo da peça. Mas o riso provocado pela revista fora levado a sério e a piada se constituíra num dos principais argumentos para a absolvição do bilontra. A revista, com sua potencialidade de abrigar diferentes visões sobre os fatos, tornara-se, neste episódio, um dos espaços para discussão e decisão sobre os rumos do processo judicial. A popularidade do caso e da revista alimentavam-se mutuamente. Discutia-se, através desses dois palcos de idéias, um dos temas mais centrais da sociedade, expresso na multiplicidade de sentidos do riso que ressoava em grande escala.

Vimos então, como o caso jurídico conquistou o interesse popular de imediato, pelo tom bem-humorado que deu à discussão do tema da “bilontragem”. A repercussão popular do caso e o encaminhamento do processo no sentido da absolvição de Lima e Silva transformaram a história num assunto quase obrigatório para um autor de revistas do ano. O sucesso da revista que também apresentava a absolvição de Lima e Silva e sua “regeneração” vieram também a influenciar nos

rumos do processo, em seu segundo e definitivo julgamento. A reação de Arthur Azevedo a essa absolvição procurou esclarecer seu ponto de vista, a favor da punição, uma vez que a defesa do réu argumentara a seu favor a absolvição da opinião pública através do sucesso da revista. Todas essas implicações mútuas entre a chamada “opinião pública”, o teatro e os tribunais nos possibilitam uma reflexão sobre a multifacetada relação entre essas diferentes esferas.

O sucesso de O Bilontra pode ser interpretado, a partir dos elementos que o episódio em sua totalidade nos revela, como um exemplo de que esse gênero teatral possibilitava diferentes leituras e centralizava as atenções de uma população que utilizava a revista de ano como mais um espaço público de debate entre as diferentes visões sobre os temas centrais dessa sociedade, neste caso sobre a oposição entre o trabalho e o ócio.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

A - Periódicos

Almanack dos Theatros, 1896/1909

Almanaque do Theatro, 1906-1907

Brazil-Theatro, 1901-1907

A Notícia - 1894-1898

Novidades, 1887-1889

O Mequetrefe, 1875-1893

A Vida Moderna, 1886-1887

Revista Ilustrada, 1886-1887

B - Obras Literárias

AZEVEDO, Arthur, “Abel, Helena” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “A Almanjarra” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “Amor ao Pelo” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “Amor por Anexins” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “O Badejo” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “O Barão de Pituáçu” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur e SAMPAIO, Moreira, “O Bilontra” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "O Califa da Rua do Sabão" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, O Capadócio, Rio de Janeiro: Typ. Popular de Azevedo Leite, s.d.

AZEVEDO, Arthur, "A Capital Federal" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur e SAMPAIO, Moreira, "O Carioca" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "Casa de Orates" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "A Casadinha de Fresco" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur e SAMPAIO, Moreira, "Cocota" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "Como eu me Diverti" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, "Confidências" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, "Uma Consulta" in Revista de Teatro, nov-dez, 1955.

AZEVEDO, Arthur, Contos Fora de Moda, Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1982.

AZEVEDO, Arthur, "A Donzela Teodora" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "Entre o Vermute e a Sopa" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, "O Escravocrata" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "A Fantasia" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, "A Filha de Maria Angu" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, "A Flor-de-lis" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, "A Fonte Castália" in Boletim SBAT, mar-abr, 1955.

AZEVEDO, Arthur e AZEVEDO, Aluísio, “Fritzmac” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “Gavroche” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “O Genro de Muitas Sogra” in Revista de Teatro, maio-jun, 1955.

AZEVEDO, Arthur, “Herói à Força” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, Histórias Brejeiras, São Paulo: Ediouro, s.d.

AZEVEDO, Arthur e SAMPAIO, Moreira, “O Homem” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “O Jagunço” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “A Jóia” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “O Liberato” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “O Major” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur e SAMPAIO, Moreira, “O Mandarin” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, “A Mascote na Roça” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur e SAMPAIO, Moreira, “Mercúrio” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

AZEVEDO, Arthur, “Os Noivos” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “Uma Noite em Claro” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, “Nova Viagem à Lua” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “A Pele do Lobo” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, “À Porta da Botica” in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, "A Princesa dos Cajueiros" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, "O Retrato a Óleo" in Boletim SBAT, n. 1-18, jan-fev, 1955.

AZEVEDO, Arthur e ASSUNÇÃO, Lino d', "O Rio de Janeiro em 1877" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur, "Um Roubo no Olimpo" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

AZEVEDO, Arthur, Teatro a Vapor, São Paulo/ Brasília: Cultrix/ INL, 1977.

AZEVEDO, Arthur, O Tribofé, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

AZEVEDO, Arthur, "Uma Véspera de Reis" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

AZEVEDO, Arthur. "Viagem ao Parnaso" in Teatro de Arthur Azevedo, tomo I, Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

ISHERWOOD, Christopher, Adeus a Berlim, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

RIO, João do, A Alma Encantadora das Ruas, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

RIO, João do, Dentro da Noite, Rio de Janeiro: INL, 1978.

ZOLA, Émile, Naná, São Paulo: Ediouro, s.d.

C - Biografias, Obras Memorialísticas e Dicionários

ABREU, Brício, Esses Populares Tão Desconhecidos, Rio de Janeiro: Ed. Raposo Carneiro, 1963.

ALENCAR, Edigar de, Nosso Sinhô do Samba, Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1981.

BASTOS, Antonio Sousa, Dicionário do Theatro Portuguez, Lisboa: Libanio da Silva, 1908.

CORTES, Araci e outros, Depoimentos III (Araci Cortes, Carlos Machado, Dercy Gonçalves e outros), Rio de Janeiro: Funarte/SNT, 1977.

EDMUNDO, Luiz, O Rio de Janeiro do Meu Tempo, Rio de Janeiro: Ed. Xenon, s.d.

- EDMUNDO, Luiz, Recordação do Rio Antigo, Rio de Janeiro: Biblioteca do Ex., 1949.
- Enciclopedia Dello Spettacolo, 8 volumes, Roma: Le Maschere, 1954/61.
- FERREIRA, Procópio, O Ator Vasques, Rio de Janeiro: Funarte/SNT, 1979.
- GAMMOND, Peter, Offenbach, Londres: Omnibus Press, 1986.
- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes, Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil, Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- GREEN, Stanley, Encyclopedia of the Musical Theatre (both in New York and London), Nova York: Dodd, Mead and Company, 1976.
- HIGHAM, Charles, Ziegfeld, Chicago: Henry Regnery Company, 1972.
- Illustrated Encyclopedia of World Theatre, Londres: Thames and Hudson, 1977.
- LAUFE, Abe, Broadway's Greatest Musicals, Nova York, Funk and Wagnalls, 1973.
- LESLEY, Cole, The Life of Noel Coward, Penguin Books, 1988.
- MACEDO, Joaquim Manuel de, Memórias da Rua do Ouvidor, São Paulo: Ediouro, s.d.
- MACHADO, Carlos, Memórias Sem Maquiagem, São Paulo: Ed. Cultura, 1978.
- MAGALHÃES JR., Raimundo, Arthur Azevedo e Sua Época, Rio de Janeiro: Ed. Saraiva, 1953.
- MAGALHÃES JR., Raimundo, A Vida Vertiginosa de João do Rio, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.
- MELO, Luis Correia de, Dicionário de Autores Paulistas, São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1954.
- MENEZES, Raimundo de, Bastos Tigre e a Belle Époque, São Paulo: Edart, 1966.
- MENEZES, Raimundo de, Dicionário Literário Brasileiro, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2. edição, 1978.
- MENEZES, Raimundo, José de Alencar - Literato e Político, Rio de Janeiro: LTC, 1977.
- MÉRIAN, Jean-Yves, Aluísio Azevedo: Vida e Obra, Rio de Janeiro/Brasília: Espaço e Tempo/ Banco Sudameris/ INL, 1988.
- RUIZ, Roberto, Araci Cortes, Linda Flor, Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- SEIDL, Roberto, Arthur Azevedo - Ensaio Bio-bibliográfico, Rio de Janeiro: Ed. ABC Ltda, 1937.

The Oxford Companion to the Theatre, Oxford: Oxford University Press, 1983.

D - Livros e Artigos

ABREU, Modesto de, "Popularidade de Arthur Azevedo" in Boletim do SBAT, 34 (283):1, jan-fev, 1955.

ABREU, Modesto de, "O Teatro de Revista" in Revista de Teatro SBAT, Rio de Janeiro, (449): 12-13, jan/mar 1984.

AMARAL, Antonio Barreto de, História dos Velhos Teatros de São Paulo, São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.

ALGERANA, V. de, "Arthur Azevedo" in Almanack dos Theatros, Rio de Janeiro, 1909.

AMIEL, Denys et alii, Les Spectacles a Travers les Ages (Théâtre, Cirque, Music-hall, Cafés-concertes, Cabarets Artistiques), Paris: Aux Éditions du Cygne, 1931.

APPIGNANESI, Lisa, Cabaret, Londres: Methuen, 1984.

ARAGÃO, Pedro Muniz de, "Arthur Azevedo" in Dionysos, 3 (2): 19-27, jun, Rio de Janeiro: MEC, 1952.

ARAÚJO, Antonio Martins, "Arthur Azevedo" in Revista SBAT, (448):23-29, out-dez, 1983.

ARAÚJO, Vicente de Paula, A Bela Época do Cinema Brasileiro, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Vicente de Paula, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.

ARENDRT, Hannah, Entre o Passado e o Futuro, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

ARNAUD, Claude, "Le Retour de la Biographie: d'un Tabou à l'Autre" in Le Débat - Histoire, Politique, Société, n. 54, mar-avril, Paris: Ed. Gallimard, 1989.

ASLAN, Odette, O Ator no Século 20, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1994.

ASSIS, Machado de, Bons Dias!, São Paulo: Hucitec/ Ed. Unicamp, 1990.

ASSIS, Machado de, Crítica Theatral, Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1942.

AULNET, Henri, Le Music-Hall Moderne et Les Revues a Grand Spectacle, Paris: Presses Modernes, 1936.

- AUTRAN, Cristina, "Teatro de Revista" in Revista de Teatro SBAT", Rio de Janeiro, (363): 17-19, maio/jun 1968.
- AZEVEDO, Aluísio (entrevista), "Lembranças de Arthur Azevedo" in Jornal do Brasil, 3 de outubro de 1984.
- B., J., "Viagem Através de Três Revistas" in Teatro Brasileiro", São Paulo, (5): 25, mar 1956.
- BAKHTIN, Mikhail, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.
- BARROS, Olavo de, "Teatro Popular Musicado" in Dionysos, Rio de Janeiro: SNT, n 18, págs. 26-32, ano XXI, dez 1970.
- BATY, G. e CHAVANCE, R., El Arte Teatral, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BENJAMIN, Walter, Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, São Paulo: Editora Cultrix/Edusp, 1986.
- BENJAMIN, Walter, Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor e HABERMAS, Jurgen, "Textos Escolhidos" in Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BERGSON, Henri, O Riso - Ensaio Sobre o Significado do Cômico, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1983.
- BERTHOLD, Margot, Historia Social del Teatro, Madrid: Ed. Guadarrama, 1974.
- BOLL, André, Théâtre Spectacles et Fêtes Populaires dans l'Histoire, Paris: Sagittaire, 1942.
- BONAVENTURA, Arnaldo, Saggio Storico sul Teatro Musicale Italiano, Roma: R. Giusti, 1913.
- BROCA, Brito, A Vida Literária no Brasil - 1900, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1960.
- BROCA, Brito, Naturalistas, Parnasianos e Decadistas, Vida Literária do Realismo ao Pré-Modernismo, Campinas: Ed. da Uncamp, 1991.
- BURKE, Peter, A Escrita da História - Novas Perspectivas, São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.
- BURKE, Peter, Cultura Popular na Idade Moderna, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.
- CACCIAGLIA, Mario, Pequena História do Teatro no Brasil: Quatro Séculos de Teatro, São Paulo: TAQ/Edusp, 1986.

- CALVET, Aldo, "A Revista, Origem e Posicionamento" in Revista de Teatro SBAT, Rio de Janeiro, (449): 19-22, jan/mar 1984.
- CAMARGO, Joraci, "Arthur Azevedo e a Realidade Brasileira de seu Tempo" in Boletim SBAT, 34 (284):1, mar/abr, 1955.
- CARVALHO, Alberto Marques de, "Processo do Bilontra" in Causas Célebres Brasileiras (Estudos de Direito Criminal Aplicado), Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1898.
- CARVALHO, Enio, História e Formação do Ator, São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CARVALHO, Jarbas de, "Arthur Azevedo Reclama o seu Teatro" in Dionysos, n. 7, ano VII, março, Rio de Janeiro: MEC, 1956
- CARVALHO, José Murilo de, Os Bestializados, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.
- CARVALHO, José Murilo de, A Formação das Almas, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHO, José Murilo de e outros, Sobre o Pré-Modernismo, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- CASSE, A. du, Histoire Anecdotique de L'Ancien Théâtre en France (Théâtre Français, Opera, Opera-comique, Théâtre Italien, Vaudeville, Théâtre Forains etc.), Tomos 1 e 2, Paris: E. Dentu Ed., 1864.
- Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário de Arthur Azevedo, Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC e Biblioteca Nacional, 1955.
- CHALHOUB, Sidney, A História nas Histórias de Machado de Assis: uma Interpretação de Helena, Primeira Versão n. 33, Campinas: IFCH/Unicamp, 1991.
- CHALHOUB, Sidney, A Guerra Contra os Cortiços: Cidade do Rio, 1850-1906, Primeira Versão n. 19, Campinas: IFCH/Unicamp, 1990.
- CHALHOUB, Sidney, Trabalho, Lar e Botequim, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- CHALHOUB, Sidney, Visões da Liberdade, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger, A História Cultural, Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger, "El Mundo como Representación" in História Social, n. 10, Valencia, 1991.
- COHN, Gabriel (org.), Theodor W. Adorno, São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- COURSAGET, René, Cent Ans de Théâtre: Comédiens et Comédiens d'Hier, Paris: Gauthier, s.d.

- CUNHA, Maria Clementina Pereira, Cidadelas da Ordem, São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira, O Espelho do Mundo, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira, Grupo Carnavalesco República do Brasil, projeto de pesquisa em andamento, Unicamp.
- D'AMICO, Silvio, Historia del Teatro Universal, Buenos Aires: Ed. Losada, 1954.
- DARNTON, Robert, Boemia Literária e Revolução, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.
- DARNTON, Robert, O Beijo de Lamourette, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.
- DARNTON, Robert, O Grande Massacre de Gatos, Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1986.
- DAVIS, Natalie Zemon, Culturas do Povo, Sociedade e Cultura no Início da França Moderna, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DAVIS, Natalie Zemon, O Retorno de Martin Guerre, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1987.
- DEMONGIN, Jacques, Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures, Paris: Larousse, s.d.
- DORT, Bernard, O Teatro e sua Realidade, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- DUARTE, Regina Horta, Noites Circenses, Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- DUCHARTRE, Pierre-Louis, La Commedia Dell'Arte, Paris: Ed. Art et Industrie, 1955.
- DUMUR, Guy (org.), "Histoire des Spectacles" in Encyclopédie de la Pléiade, Paris: Ed. Gallimard, 1965.
- DUVIGNAUD, Jean, Sociología del Teatro, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- ECO, Umberto, Apocalípticos e Integrados, São Paulo: Ed. Perspectiva, 4. edição, 1990.
- ECO, Umberto, Viagem na Irrealidade Cotidiana, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.
- EFEGÊ, Jota, Figuras e Coisas do Carnaval Carioca, Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1982.
- EFEGÊ, Jota, Meninos, Eu Vi, Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1985.
- ESTEVES, Martha, Meninas Perdidas, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1989.
- EWEN, David, A História do Musical Americano, Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1967.

- EULÁLIO, Alexandre, Literatura e Artes Plásticas, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- FARIA, Gentil de, A Presença de Oscar Wilde na Belle Époque Literária Brasileira, São Paulo: Edições Pannartz, 1988.
- FARIA, João Roberto, O Teatro Realista no Brasil, São Paulo: Ed. Perspectiva/ Edusp, 1993.
- FLETCHER, Ifan, The Theatre of the Nineteenth Century, Londres: IK Fletcher, 1969.
- FOCILLON, Henri, "Arte e Cultura Populares" in Revista Brasileira de História, n. 15, São Paulo: Ed. Marco Zero, set. 87/ fev. 88.
- FREITAG, Bárbara e ROUANET, Sérgio Paulo (org.), Habermas, São Paulo: Ed. Ática, 1980.
- FRIEDRICH, Otto, Olympia, Paris no Tempo dos Impressionistas, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GAMA, A. A. Chichorro da, Através do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: Ed. Luso-Brasileira, 1907.
- GASSNER, John, Mestres do Teatro I, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- GEERTZ, Clifford, A Interpretação das Culturas, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GINZBURG, Carlo, A Micro-história e outros Ensaios, São Paulo: Bertrand/Difel, 1991.
- GINZBURG, Carlo, O Queijo e os Vermes, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.
- GINZBURG, Carlo, Mitos, Emblemas e Sinais, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.
- GOMES, Danilo, Antigos Cafés do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1989.
- GRAHAN, Sandra Lauderdale, Proteção de Obediência - Criadas e seus Patrões no Rio de Janeiro, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HAUSER, Arnold, História Social da Literatura e da Arte, São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982.
- HESSEL, Lothar e RAEDERS, Georges, O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II, Porto Alegre: URGs/Instituto Estadual do Livro, 1979.
- HOBSBAWM, A Era dos Impérios (1875-1914), Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence, A Invenção das Tradições, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984.

- HOBBSAWM, Eric, História Social do Jazz, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.
- HUNT, Lynn (org.), A Nova História Cultural, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.
- JAY, Martin, As Idéias de Adorno, São Paulo: Ed. Cultrix/Edusp, 1988.
- JIMENEZ, Marc, Para Ler Adorno, Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1977.
- KOTHE, Flávio (org.), Walter Benjamin, São Paulo: Editora Ática, 1985.
- KUHNER, Maria Helena, O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular, Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- LE GOFF, Jacques, “Comment Écrire une Biographie Historique Aujourd'hui?” in Le Debat - Histoire, Politique, Société, n. 54, mars-avril, Paris: Ed. Gallimard, 1989.
- LEITE, Miriam Moreira (org.), A Condição Feminina no Rio de Janeiro - Século 19. São Paulo/Brasília: Hucitec/ Edusp/ INL.
- LENHARO, Alcir, Cantores do Rádio, Campinas: Ed. Da Unicamp, 1995.
- LEVI, Giovanni, “Os Perigos do Geertzismo” (trad.) in Quaderni Storici, 58/ aXX, n.1, abril de 1985.
- LEVI, Giovanni, “Les Usages de la Biographie” in Annales ESC, 44, n. 6, nov/dez 1989.
- MARINHO, Henrique, O Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Garnier, 1904.
- MAGALDI, Sábato, O Texto no Teatro, São Paulo: Ed. Perspectiva/ Edusp, 1989.
- MAGALDI, Sábato, Panorama do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: Mec/Funarte/SNT, s/d.
- MAGALHÃES JR, Raimundo, “Arthur Azevedo, Inovador da Linguagem” in Dionysos, n. 7, ano VII, março, Rio de Janeiro: MEC, 1956.
- MARTINS, Antonio, Arthur Azevedo: a Palavra e o Riso, São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Perspectiva/UFRJ, 1988.
- MARTINS, Wilson, História da Inteligência Brasileira, vols. V e VI, São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977-78.
- MENDONÇA, Carlos Sussekind de, História do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: MM, 1926.
- MENEZES, Lená Medeiros de, Os Estrangeiros e o Comércio do Prazer nas Ruas do Rio (1890-1930), Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MESQUITA, Alfredo, Notas Sobre a História do Teatro em São Paulo, São Paulo: s. e., 1951.

- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, Prosa de Ficção (1870-1920), São Paulo: Edusp, s.d.
- MONTELLO, Josué, “Aspectos Literários de Arthur Azevedo” in Dionysos, n. 7, ano VII, março, Rio de Janeiro: MEC, 1956.
- MORENO, Francisco, “O Teatro de Revista” in Anuário da Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1985.
- MOURA, Roberto, Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Mec/Funarte, 1983.
- MURICY, Katia, A Razão Cética, Machado de Assis e as Questões de Seu Tempo, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NEDELL, Jeffrey D., Belle Époque Tropical, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NELLO, Nemo, “O Teatro de Revista” in Máscaras, São Paulo, (33): 9, set 1958.
- NUNES, Mário, 40 Anos de Teatro, 4 vols, Rio de Janeiro: SNT, 1956.
- OLIVA, Cesar e MONREAL, Francisco Torres, Historia Básica del Arte Escénico, Madrid: Ed. Cátedra, 1990.
- PAIXÃO, Mucio da, O Theatro no Brasil, Rio de Janeiro: Brasília Ed., 1936.
- PARIS, Robert, “A Imagem do Operário no Século 19 pelo Espelho de um Vaudeville” in Revista Brasileira de História, n. 15, São Paulo: Ed. Marco Zero, São Paulo, set. 87/ fev. 88.
- PEREGRINO JUNIOR, “Como Nasceu e se Desenvolveu o Teatro de Revista no Brasil” in Revista de Teatro SBAT, Rio de Janeiro, 35 (298): 7-9, jan/fev 1956.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, O Carnaval das Letras - os Literatos e as Histórias da Folia Carioca nas Últimas Décadas do Século 19, Rio de Janeiro: SMC, 1994.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, “Literatura e História Social: A Geração Boêmia no Rio de Janeiro do Fim do Império” in História Social, n. 1, Campinas: IFCH/Unicamp, 1994.
- PISCATOR, Erwin, Teatro Político, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira”, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida, “A Evolução da Literatura Dramática” in A Literatura no Brasil (dir. de Afrânio Coutinho), vol. 2, Rio de Janeiro, 1955
- PRADO, Décio de Almeida, O Teatro Brasileiro Moderno, São Paulo: Ed. Perspectiva/Edusp, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida, “Do Tribofe à Capital Federal” in O Tribofe, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

- REBELLO, Luiz Francisco, História do Teatro Português, Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.
- REBELLO, Luiz Francisco, História do Teatro de Revista em Portugal, vols 1 e 2, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1984.
- RIBEIRO, Joaquim, "Arthur Azevedo e o Teatro Abolicionista" in Dionysos, n. 7, ano VII, março, Rio de Janeiro: MEC, 1956.
- ROMAGNOLI, Ettore, Nel Regno di Dioniso: Studi Sul Teatro Comico Greco, Bologna: Nicola Zanichelli, 1918.
- RÓNAI, Paulo, O Teatro de Molière, Brasília: Ed. UnB, 1981.
- ROSENFELD, Anatol, Teatro Alemão, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1968.
- RUIZ, Roberto, "A Revista Vai Voltar?" in Anuário da Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1984, págs. 4-5.
- RUIZ, Roberto, "E a Revista?" in Anuário da Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, págs. 25-31, 1978.
- RUIZ, Roberto, Hoje tem Espetáculo? - As Origens do Circo no Brasil, Rio de Janeiro: Minc/ Inacen, 1987.
- RUIZ, Roberto, "Malícia, Mordacidade, Irreverência, Eis a Revista!" in Anuário da Casa dos Artistas, Rio de Janeiro, 1984.
- RUIZ, Roberto, O Teatro de Revista no Brasil - Das Origens à Primeira Guerra Mundial, Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1988.
- SALVADORI, Maria Ângela Borges, Capoeiras e Malandros: Pedacos de uma Sonora Tradição Popular, tese de mestrado, Campinas: Unicamp, 1990.
- SCHORSKE, Carl, Viena Fin-de-Siècle, São Paulo: Ed. Companhia das Letras/Unicamp, 1988.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, O Espetáculo das Raças, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARZ, Roberto (org.), Os Pobres na Literatura Brasileira, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SENNETT, Richard, O Declínio do Homem Público, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau, Literatura Como Missão, São Paulo: Editora Brasiliense, 2. edição, 1985.
- SILVA, Lafayette, História do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro: M.E. e S., 1938.

- SILVEIRA, Miroel, A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (1895-1964), São Paulo/Brasília: Ed. Quíron/Mec, 1976.
- SOARES, Carlos Eugênio Libânio Soares, A Negregada Instituição, Rio de Janeiro: SMC, 1995.
- SOUBIES, Albert, Le Théâtre Italien de 1801 a 1913, Paris: Fischbacher, 1913.
- SOUSA, J. Galante de, "Fontes para uma História do Teatro no Brasil" in Dionysos, n. 18, dez 1970/71, Rio de Janeiro: SNT.
- SOUSA, J. Galante de, O Teatro no Brasil, tomos 1 e 2, Rio de Janeiro: INL/MEC, 1960.
- SOUZA, Tárík de e outros, Brasil Musical, Rio de Janeiro: Art Bureau e Edições de Arte, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo, A Flor e o Cristal, São Paulo: Ed. Nobel, 1988
- SUBIRATS, Eduardo, Da Vanguarda ao Pós-Moderno, São Paulo: Ed. Nobel, 1984.
- SUSSEKIND, Flora, "Crítica a Vapor: a Crônica Teatral Brasileira da Virada do Século" in Papéis Colados, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- SUSSEKIND, Flora, As Revistas de Ano e A Invenção do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- SUSSEKIND, Flora, Cinematógrafo das Letras, São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos, Música Popular: Teatro e Cinema, Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.
- WEBER, Eugen, França Fin-de-Siècle, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- VALENÇA, Raquel Teixeira, "Nas Entrelinhas de *O Teatro*" in A Crônica, o Gênero, sua Fixação e suas Transformações no Brasil, Campinas: Editora da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- VARGAS, Maria Tereza, Da Rua ao Palco: Notas Sobre a Formação do Teatro na Cidade de São Paulo, São Paulo: CCSP, 1982
- VENEZIANO, Neyde, O Teatro de Revista no Brasil - Dramaturgia e Convenções, Campinas: Ed. Pontes/Editora da Unicamp, 1991.
- VENTURA, Roberto, Estilo Tropical - História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José, História da Literatura Brasileira, Brasília: Editora UnB, 1981.