

...E O DESCARTÁVEL
VIROU MONUMENTO:
Ô O O O O O O B A !!!

Antonio Manoel Nunes
Museu da República

AZEVEDO, Artur. Teatro de Artur Azevedo IV. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.
RUIZ, Roberto. O Teatro de Revista no Brasil. Das origens à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.

Quando Luís Antônio Martinez Correa e Marshall Netherland resolveram revisitar aquilo que mais tarde denominariam, em dois estimulantes espetáculos, Theatro Musical Brasileiro, certamente se depararam com dificuldades inerentes à pesquisa de um gênero dramático que sempre vivera na clandestinidade das cartilhas de teatro. Se, por um lado (porção generalizante), o levantamento de fontes sobre quaisquer aspectos da malfadada memória nacional esbarra na orfandade dos estímulos privados ou nos obstáculos burocrático-institucionais; por outro lado (porção particularizante), o quadro vai-se enegrecendo ao se tentar reunir textos, partituras e registros de encenação — principalmente os oitocentistas — que tratam da intensa produção brasileira de comédias musicadas.

Abre parêntesis. Ao se mencionar comédia musicada, vale traçar a genealogia do teatro de costumes. Sua neta, a comédia musicada, nasce da união dos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos com a bastarda comédia de costumes. Esta, por sua vez, cidadina por opção, localiza-se entre o teatro de *boulevard* e o realismo dramático delineado, naquela época, na França, por Alexandre Dumas Filho, Émile Augier e Octave Feuillet. Em linhas gerais, a comédia de costumes ao se (con)fundir com o então moderno teatro realista — que aliava intenção moralizadora a uma reprodução objetiva da realidade social —, vai pretender apoiar-se no cômico e na sátira, até alcançar em seu desenlace o equilíbrio moralista burguês. Fecha parêntesis.

A questão do teatro musicado, no Brasil, passa pelo tipo de relacionamento existente entre gosto popular e vigência de padrões normativos eruditos. Apesar de sua re-

ceptividade nas camadas médias urbanas da capital federal, o gênero enquadrava-se subalterna e marginalmente na ordem hierárquica da criação dramática. Os obstáculos à pesquisa devem-se, por contigüidade, à obnubilação oficial de seus registros e ao descaso da historiografia literária. O humor, a caricatura traziam a marca de inferioridade. O deboche verbal e a ingenuidade melódica não condiziam com a *mesure* lítero-dramática daquele tempo impregnado de naturalismos.

Ao se resgatar a importância da paródia, do cômico, revertem-se também valores, gostos e expectativas. Nos últimos anos, pesquisadores intentam recuperar esse acervo marginal, trazendo para a luz dos palcos o que se quedava clandestinamente nos bastidores. Com isso, mais do que uma revisão, vem-se fazendo um trabalho de escavação arqueológica do intenso movimento dramático da segunda metade do século XIX, que funcionava como espaço-espelho de uma sociedade: ali, ela se via em cena e era vista na plateia. A partir dos textos de França Júnior, Artur Azevedo, Macedo e Alencar e de informações fragmentárias sobre suas montagens, reconstitui-se a cena teatral da sociedade fluminense envolvida em padrões burgueses de gosto e comportamento europeus.

Com o estabelecimento do texto sob a responsabilidade de Antonio Martins de Araújo, o INACEN apresenta o IV tomo de *Teatro de Artur Azevedo* para a Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Dando continuidade ao projeto de publicação das obras do comediógrafo maranhense, esse volume reúne significativo número de revistas de ano (“revistas fluminenses”) — o *must* da crítica atual. Apresenta, ainda, tanto a tradicional comédia-opereta “A Capital Federal” quanto a hilariante e desconhecida pachuchada em um ato “Amor ao Pêlo”. Esta, ao demolir em tom lírico-parodístico o drama simbolista de Coelho Neto “Pelo Amor!”, cuja ação se passava na Escócia do século XIII, resultou em duelo que, dos palcos, transferiu-se para os rodapés dos jornais.

Polêmico, também, foi o embate, na imprensa, entre o que Artur Azevedo considerava arte cênica popular (obra ligeira) e o que Cardoso da Motta chamava de purismo estético (teatro sério), em sua crítica. Aos “dramalhões patafuados e mal-escritos”, Azevedo preferia a “paródia bem feita e engraçada”. Até aquele momento, os projetos e discussões que Alencar começara sobre os autênticos padrões dramáticos nacionais — na série de artigos “Ao correr da pena”, que o *Correio Mercantil* veiculava em 1855 e 1856

— estavam longe de resolver-se. De cada ingerência do estado na cultura resultavam desde dramas bocejantes e pieguices mal-alinhavadas (“bombachatas”) até projetos de incentivo à criação teatral com o fim de cercear a influência do jogo na sociedade. A cada cobrança de uma obra de longa e bela-letrista, Artur Azevedo servia ao público com mais um exemplo de seu laconismo na fixação dos tipos e costumes sociais dentro de uma montagem dinâmica, plena de vivacidade.

Artur Azevedo abriu mão do sério e, ao fazê-lo, obrigou-se a ocupar por muito tempo escalões inferiores na galeria dos autores nacionais. Pagou seu preço à imortalidade, ao tratar com contundência crítica a evolução dos costumes e as transformações políticas do país. Relações clientelistas do favor, subterrâneos das politiquices, enriquecimento pelo dote matrimonial, confrontos/dissimulações entre valores rurais e citadinos, problemas do crescimento urbanístico, o Rio como pólo condutor dos modismos, esquetes sobre assuntos factuais foram cobertos pela lente corrosiva e sem recalques do humor.

Humor e música. E foi com o intuito de acompanhar as transformações do discurso da “revista” que o INACEN coloca à disposição dos leitores o volume — resultado de um rigoroso levantamento descritivo e analítico — *Teatro de Revista no Brasil: das origens à 1.ª Guerra Mundial*, de Roberto Ruiz; a partir da pesquisa deste e de Tânia Brandão realizada, principalmente, no acervo documental de Brício de Abreu, Walter Pinto e nos arquivos pessoais de diversos revistógrafos. Em sua análise, o autor traça a rota evolutiva desse teatro popular ligeiro: desde as afrancesadas revistas-de-ano (em 1859, estréia “As surpresas do Sr. José de Piedade”, de Figueiredo Novais) e sua solidificação/popularidade com Artur Azevedo, Moreira Sampaio e Joaquim Serra, até a influência do tom lusitano no espetáculo, o nascimento do *music-hall* e a crise das casas de diversões cariocas frente à conjuntura da 1.ª Grande Guerra.

Por todo esse tempo, a “revista” passou a conviver com a crise em seus fluxos e refluxos, jogando (e blefando!) com a construção e afirmação de uma sociedade de massas. A cada conquista técnica, sua importância declinava em detrimento das modas, do “progresso”. Assim aconteceu quando do surgimento do cinematógrafo. O próprio Artur Azevedo, por volta de 1907, em *Fon Fon e A Notícia*, escrevia sobre a fraqueza qualitativa dos textos e sobre sua atual preferência pelo que se passava nas telas cinematográficas. Sempre num ritual de se levantar, sacudir a poeira

ra e dar a volta..., a “revista” enfrentou, posteriormente, a concorrência do rádio, da televisão e do próprio teatro em intenso processo de experimentação nos anos cinquenta.

Tem jornalismo nos palcos! O discurso do gênero “revista” se comporta de modo a realizar uma colagem cenográfica de *fait-divers*. Dependendo de “atualidades” para sua matéria e de fantasia para seu suporte, esse discurso passa pela mão e contra mão das mudanças e permanências sócio-culturais. Ao pegar a barca ou o bonde da história, comporta-se, ainda que de forma dissimulada, como um jornal-mural, inicialmente pintado nos painéis de pano do cenário, ou, posteriormente, realçado no brilho e piscar das luzes da boca-de-cena. Popular e descartável, o teatro musicado e a “revista” tornam-se monumento à platéia revisionista e revisitada do pós-moderno.