

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de História

Programa de Pós-Graduação em História Social

Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante

(Versão Corrigida)

Ana Karicia Machado Dourado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de
Doutora em História

Orientador: Professor Doutor Elias Thomé Saliba

São Paulo, 2013

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.

Carlos Drummond de Andrade, “Campo de Flores”

Para Luís Filipe Silvério Lima,
guardião incansável dos meus sonhos.

Agradecimentos

Quero agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Elias Thomé Saliba, pela dedicação, paciência e confiança. Para realizar as leituras e fichamentos de autores “macarrônicos” e obscuros durante a Iniciação Científica conheci diversos autores, acervos e instituições importantes na definição dos caminhos da minha própria pesquisa. Além de tudo, o professor Elias recebeu com simpatia a minha ideia de estudar um ator, o ator Grande Otelo. E assim, um projeto de mestrado acabou por ser transformado em um projeto intelectual de longa duração pois a biografia é uma forma bastante exigente de produção do conhecimento histórico. Sob sua orientação avançamos um pouco mais.

Aos membros da banca de qualificação pelas sugestões e pela leitura atenta, Professor Dr. Eduardo Morettin e Professora Dra. Maria Helena Capelato.

Agradeço a interlocução sempre interessada e muito generosa – inclusive quando meu trabalho se encontra com o dele —, de Tales Ab’Saber.

Aos colegas do Grupo de Estudos de História da Cultura e do Grupo de Estudos Projeto Sartre, meu muito obrigada. Sei que atravesso o samba muitas vezes!

É sempre com gratidão que me lembro dos cursos ministrados pelo Professor Franklin Leopoldo e Silva sobre a filosofia de Jean Paul Sartre, fundamentais para que eu possa ir desenvolvendo um certo horizonte teórico para o meu trabalho. Agradeço ao colega Eduardo Tomazini os empréstimos das gravações das aulas.

Agradeço ao Professor Ulpiano Bezerra de Menezes que leu o projeto inicial desta pesquisa e fez importantes sugestões.

Já faz mais de dez anos, André Francioli me perguntou perplexo: Você nunca viu nada de Rogério Sganzerla? Salve! Salve! Há um pouco de Maria Baderna nessa pesquisa!

A hospitalidade de Fúrio e Maria Alice foram fundamentais para que eu pudesse desenvolver parte importante da pesquisa no Rio de Janeiro. Valeu! Também Renato dos Santos Belo me recebeu em algumas ocasiões e sustentou durante horas conversas sobre Sarte suportando minhas intermináveis perguntas quase sempre formuladas sem o rigor conceitual necessário quando estamos entre os tem familiaridade com os problemas filosóficos. Muito obrigada!

Desejo tudo de bom aos amigos. As boas horas de convivência despreocupada renovou mais de uma vez meu ânimo!

Agradeço aos meus padrinhos, Fátima e João, por terem me ensinado a delicadeza.

Sem a ajuda do Dr. Emílio, do Dr. Maurício e do Dr. Liu, eu teria desistido. Muito grata!

Agradeço aos queridos da família, eles se esforçam. Ao Lú, por tudo.

Essa pesquisa contou com o auxílio de uma bolsa de estudos do CNPQ durante quatro anos.

Resumo

Esta pesquisa procura compreender os diferentes desenhos plásticos assumidos pela chanchada em sua importante trajetória na história da cultura no Brasil no século XX. Na constituição da chanchada como performance do insólito várias práticas teatrais desempenharam um papel importante, mas acreditamos que foi sobretudo o trabalho dos atores e atrizes brasileiros que mais contribuiu para sua constituição. Presente em produções artísticas interessadas em figurar a insolidéz da vida nacional e notando a importância do trabalho do ator Grande Otelo nesse processo, nosso interesse foi situar a trajetória existencial de vida de Grande Otelo compreendendo como ele foi constituído a partir da performance dos personagens que ele ajudou a constituir, ou seja, verificar quais as implicações da performance social e artística de uma certa dinâmica social brasileira, a dialética da malandragem, e da performance social e artística do insólito na constituição de uma subjetividade singular e concreta.

Palavras-chave: Chanchada, Grande Otelo, Teatro de Revista, Improvise, Performance

Abstract

The present dissertation seeks to understand the different plastic forms taken by the “chanchada” in its significant trajectory in the Cultural History of Brazil. In “chanchada”'s constitution as performance of the unusual, several theatrical practices had an important role, but we believe that the actors' and actresses' works were the main factor for its constitution. Noticing the relevance of Grande Otelo's work and the presence of artistic productions interested on figure national life's insolidity, we tried to situate the existential trajectory of Grande Otelo's life, understanding how it was formed by performances of characters which he helped to compose. In other words, we tried to verify how the social and artistic performance of the dialectics of the “malandragem”, a social dynamics, and the performance of the unusual implicates on the constitution of a singular and concrete subjectivity.

Keywords: “Chanchada”, Grande Otelo, Revue, Improvise, Performance

Sumário

Introdução: De Macunaíma a Macunaíma, a chanchada o que é?	p.06
Parte 1. Chanchada I: no início era a bagunça ou como performar o insólito?	p.26
Um modernista e um certo “espelhinho de turco ordinário e barato”.....	p.26
Um cronista satírico e a produção social da chanchada.....	p.44
A produção social da chanchada: práticas dos autores.....	p.63
A produção social da chanchada: práticas dos atores e das atrizes.....	p.70
A produção social da chanchada: práticas do público.....	p.92
Parte 2. Chanchada II: a performance da identidade entre a dialética da malandragem e uma poética da vida improvisada	p.104
A vida só é possível improvisada.....	p.104
Circuito imaginário: paradoxos de um comediante no país do futuro eternamente sem passado.....	p. 113
A paródia do real parodiado.....	p. 139
O sequestro político do corpo simbólico popular	p. 148
Parte 3. Chanchada III – Dissolução de identidades e a “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”	p.153
Um pequeno buquê de flores feitas de conchas	p. 153
A alegria do mau filme brasileiro	p. 184
Considerações finais	p. 201
Referências	p. 206

Introdução – De Macunaíma a Macunaíma, a chanchada o que é?

Em algum momento, a pergunta que nomeia a primeira parte desta exposição se impôs como a melhor expressão de duas dificuldades fundamentais e recorrentes no percurso desta pesquisa. A dificuldade de circunscrever o objeto chanchada entre balizas temporais claras, apesar de sucessivas tentativas, foi tão persistente quanto a impossibilidade de encontrar uma resposta simples para a pergunta: o que é chanchada? Talvez esses impasses fiquem melhor elucidados se considerarmos, brevemente, e visando apresentar o problema, algumas passagens em que se cruzam, sempre com a presença da chanchada, a história do cinema, do teatro e da literatura ao longo da história da cultura no Brasil no século XX.

Nessa breve explanação há certa ênfase na discussão de acontecimentos artísticos concentrados na década de 60 e embora o diálogo com a bibliografia sobre a chanchada e o teatro de revista não esteja ausente nas próximas páginas, referências mais extensas serão realizadas posteriormente, segundo os recortes de cada capítulo. Inicialmente, peças e filmes realizados na década de 60 serão evocados por oferecerem, assim nos pareceu, um excelente atalho se quisermos apresentar a formulação inicial do problema, o ponto de partida da pesquisa, ou seja, compreender a contribuição do trabalho dos atores/atrizes para a constituição do potencial figurativo da chanchada – se passarmos a considerá-la de maneira bastante abrangente como performance do insólito, como é nossa proposta.

No percurso argumentativo desenvolvido nos próximos capítulos a constelação de acontecimentos artísticos evocados aqui de maneira introdutória será retomada em análises mais aprofundadas a partir de recortes adiante explicitados. Além do desejo de ser breve, algo mais fundamental justifica essas escolhas. Peças e filmes realizados na década de 60, ao elegerem a chanchada como uma de suas referências estéticas, tornaram-se decisivos na história da chanchada já que essa eleição desempenhou um papel fundamental na gênese da chanchada como objeto de

investigação, na gênese de certas linhas interpretativas sobre o tema, e também na constituição da chanchada como tradição reivindicada desde então como herança por artistas ligados ao cinema e ao teatro, por exemplo.

Durante as quatro décadas entre a publicação de *Macunaíma*, em 1928, e a passagem do livro para o cinema, em 1969, formou-se, atuando no teatro de revista e em filmes conhecidos como chanchadas, o ator que consagraria com sua espetacular performance as aventuras do *herói sem nenhum caráter*, inserindo, assim, no imaginário nacional, esse que foi considerado o herói de nossa gente e também a brasilidade bem brasileira, dizem, do personagem e a genialidade de seus criadores: Mário de Andrade, Joaquim Pedro e Grande Otelo. Criação capaz de sintetizar diferentes tempos e tradições da história cultural no Brasil – como Modernismo, Cinema Novo e Chanchada –, diferentes linguagens e também diferentes formas de trabalhar os elementos plásticos capazes de figurar a realidade brasileira e seus impasses. Há aqui um primeiro encontro entre história do cinema e história da literatura.

Macunaíma é muito parecido com e muito diferente de tantos outros malandros representados por Grande Otelo nas chanchadas. Mil e uma formas de viração movimentando enredos protagonizados por heróis quase sem nenhum caráter foram comumente representadas de maneira cômica nos filmes da Atlântida. Considerada como uma forma típica de toda uma fase do cinema brasileiro, a chanchada esteve presente também em produções representativas do Cinema Novo e, posteriormente, do Cinema Marginal.

Em suas declarações, tanto Joaquim Pedro como Rogério Sganzerla, por exemplo, mencionam a chanchada como elemento que participa na constituição da plasticidade das formas de figurar o Brasil e sua dinâmica social e histórica em filmes como *Macunaíma* (1969) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Para Joaquim Pedro, a chanchada, em *Macunaíma*, está “presente na grossura, no deboche, no ‘informal’ e até mesmo no ressurgimento de alguns atores”.¹ Já Rogério

¹ Holanda, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978, p.124

Sganzerla, quando procura definir seu filme como um “far-west sobre o terceiro mundo”, lembra que a “fusão e mixagem de gêneros” inclui, também, algo não muito definido, é “comédia ou chanchada (não sei exatamente)”, diz ele. E sobre o elemento indefinido compondo a indefinição, diz: “poderia falar muito sobre a chanchada, que considero uma das nossas mais ricas tradições culturais”. Chanchada e humor radiofônico são, para Sganzerla, duas tradições culturais relevantes “principalmente quando se tenta mergulhar nas origens e implicações do subdesenvolvimento”². Adiante, retomaremos esse potencial mencionado por Sganzerla.

O que é a chanchada e qual a sua plasticidade para que ela seja capaz de figurar a realidade brasileira em diferentes fases do nosso cinema, atravessando as décadas de 40, 50, 60 e 70? Como e quando a chanchada se constituiu? É a chanchada apenas um gênero cinematográfico? São formas cômicas e humorísticas presentes em filmes dos mais diversos gêneros? Se é uma “tradição cultural”, quais são os seus elementos e características e como são capazes de nos devolver, como pretende Sganzerla, ao processo histórico em que “origens e implicações do subdesenvolvimento” podem ser apreendidas?

Será que poderíamos, na tentativa de formular alguma resposta, confundir a gênese ou origem da chanchada com a fundação da companhia cinematográfica que se notabilizou como a grande produtora do gênero? Seria uma só, e a mesma história, a história da chanchada e a trajetória da Atlântida, fundada em 1941? Ou o momento Atlântida foi apenas uma fase na história da chanchada? Fase em que certos elementos foram se cristalizando ao serem insistentemente trabalhados dentro das possibilidades da linguagem cinematográfica hegemônica naquele momento?³

Evocar, novamente, um encontro entre literatura e cinema talvez seja elucidativo. Em 1944,

² Sganzerla, Rogério. *Bandido da Luz Vermelha in Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, 1979, p.19

³ Para a história e características da chanchada enquanto gênero cinematográfico ver: Augusto, Sérgio. *Este Mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, 1989. Dias, Rosângela de Oliveira. *O Mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, n. 1, outubro de 1973. Meirelles, William Reis. *Paródia e Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005. Piper, Rudolf. *Filmemusical brasileiro e chanchada posters e ilustrações*, São Paulo, L.Oren Editora, s/d.

por exemplo, foram filmadas as aventuras de dois mordedores exemplares. Verdadeiras enciclopédias de jeitinhos, habilmente inventando a existência dia após dia, os personagens Elpídio Barra Mansa e Mata-Sete poderiam ter sido perfeitamente desempenhados pela célebre “dupla do barulho”, formada por Grande Otelo e Oscarito, verdadeiras estrelas da Cia. Cinematográfica Atlântida. As façanhas tragicômicas narradas por Galeão Coutinho em um livro que alcançou bastante popularidade na década anterior acabaram sendo protagonizadas por Mesquitinha no filme *Romance de um mordedor*, dirigido por José Carlos Burle.

Novamente, o que é chanchada? São enredos, literários e/ou cinematográficos, povoados de personagens malandros, capazes de representar, recorrendo aos recursos da linguagem humorística ou cômica, certo traço estrutural e estruturante da realidade brasileira, nomeado, certa vez, dialética da malandragem?⁴ Se assim for, o encontro entre literatura e cinema, envolvendo novamente a chanchada, abre a perspectiva para uma linhagem de personagens composta por Macunaíma, por Elpídio Barra Mansa e Mata-Sete, e por outras tantas duplas de malandros frequentes nos filmes da Atlântida, e também no teatro popular, todos antecidos por um tal Leonardo Pataca, herói do livro *Memórias de um sargento de Milícias*, considerada como obra que figurou, pela primeira vez, uma performance social capaz de inventar a existência em condições históricas e sociais insólitas, insolidéz que acentua ainda mais a indeterminação constituinte da existência.

Seria a chanchada a maneira escolhida, em algum momento, para nomear a performance acentuadamente cômica da dialética da malandragem? E se a dialética da malandragem é, por sua vez, uma maneira de nomear a invenção da existência em certas condições históricas, desde de quando invenção da existência e performance do insólito estão, no Brasil, sobrepostas gerando performances macunaímicas? Esse encontro entre literatura e cinema, ocorrido na trajetória da Atlântida, em 1944, deveria, assim, nos fazer recuar até o XIX, até Leonardo Pataca, na tentativa de estabelecer um ponto de partida para uma pesquisa interessada na constituição da chanchada?

⁴ Cândido, Antônio. “Dialética da malandragem – caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 1970, nº 8.

Ainda no XIX, seguindo o fio da galeria de personagens tantas vezes representados por Otelo poderíamos passar para o teatro, na verdade, para o teatro de revista, e eleger o autor fundamental para a consolidação do gênero, Arthur Azevedo, e um personagem, como veremos, incrivelmente malandro, Faustino, como ponto de partida.... Já estaríamos aí em 1886, diante da interessante peça *O Bilontra*...⁵ Mas, agora, nos parece preferível fazer essa passagem para o teatro voltando para a década de 60. Se nem sempre é possível dizer precisamente quando a chanchada se constituiu é possível afirmar, sem dúvida, a importância de uma constelação de acontecimentos artísticos durante essa década em um processo que determinou uma verdadeira virada valorativa em relação a chanchada. Veremos o quanto acontecimentos marcantes na história do teatro deste período foram decisivos para a percepção da chanchada como performance do insólito.

Embora hoje em dia a chanchada seja comumente reconhecida como uma fase do cinema brasileiro, e ainda que faça parte da história do Cinema Novo, primeiramente entendido como momento de superação daquele tipo de produção cinematográfica, e também, como ficou assinalado, do Cinema Marginal, é preciso levar em conta ainda a presença da chanchada no teatro.

Antes da adaptação do livro de Mário de Andrade por Joaquim Pedro, o Grupo Oficina havia montado a peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, escrita em 1933, publicada em 1937, e encenada pela primeira vez trinta anos depois, em setembro de 1967. A atualidade da peça – escolhida por ser capaz, como nenhuma outra, acreditavam eles, de figurar “a chaciníssima realidade nacional”, logo após o golpe –, foi vertiginosamente atualizada pela montagem de cada um dos atos com uma linguagem própria.

Os três atos montados com estilos diferentes ora foram definidos como “show, teatro de revista, opereta”, ora como “circo, show, teatro de revista” e, por fim, também como “circo, revista, ópera”⁶. Se não são idênticas, são maneiras bastante significativas, ainda assim, de

⁵ Adiante, na segunda parte, retomaremos o trabalho de Mencarelli, Fernando Atonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: SP, Editora da Unicamp, 1999

⁶ Ver Martinez Corrêa, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1947)*. São Paulo, Editora 34, 1998, págs. 86, 89 (para as duas primeiras expressões, empregadas no Manifesto Oficina lançado quando encenada a peça pela primeira vez) e pág. 109 para a terceira expressão usada por Zé Celso em entrevista concedida em 1968.

reconhecer a participação de formas expressivas da tradição artística popular na constituição da linguagem teatral da peça e de sua encenação, segundo a atividade interpretativa dos artistas do Oficina. E embora chanchada não apareça em nenhuma das três fórmulas indicativas da economia formal da encenação, o efeito paródico do recurso – justaposição de gêneros – permitiria afirmar sua presença? Vejamos, por enquanto, o que é possível apreender a partir de menções mais diretas em alguns trechos dos escritos de Zé Celso, reunidos no livro *Primeiro Ato* – no terceiro capítulo também analisaremos passagens em que os críticos nomeiam de chanchada certos elementos da encenação realizada pelo Grupo Oficina.

Em 1968, meses após a estreia de *O Rei da Vela*, avaliando o impacto do estilo de atuação dos atores no trabalho do ator de maneira mais geral, encontramos a expressão “teatro de chanchada” na seguinte passagem: “há toda a colocação do problema do ator da nova geração perante uma tradição de teatro de chanchada, interrompida abruptamente pela aridez aristocratizante do TBC”⁷. Interessantemente, sublinhamos, o termo está qualificando antes de mais nada, nessa passagem, o trabalho do ator, da atriz, situando-o em uma tradição que teria sido perdida.

Em outro momento, é bastante significativo que chanchada seja uma escolha estética do grupo quando da remontagem de *Pequenos Burgueses* que havia sido encenada inicialmente, em 1963, como “peça psicológica” e depois - após o Golpe, e após a descoberta de Buñuel em uma viagem pela Europa –, “como uma grande chanchada”⁸. Encontramos a chanchada ainda em um balanço muito interessante que leva em conta o gosto e suas implicações ideológicas, numa reflexão sobre o desejo de distinção social via cultura – problemática que retomaremos em vários momentos. Zé Celso revela: “Meu pai vinha do campo e tinha horror de coisa caipira. Queria ser um homem da cidade. No fundo, era um louco que ria das chanchadas”⁹.

⁷ Martinez Corrêa, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1947)*. São Paulo, Editora 34, 1998, p.112

⁸ Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p.41

⁹ Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p.19

Por fim, há a consideração da chanchada como elemento importante na composição de “nossa arte popular” a partir da qual foi possível a figuração da “chacriníssima realidade nacional”:

“Nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da *commedia dell'arte*, nem do russismo piegas do operariado, nem muito menos do joanadarquismo dos shows festivos de protesto. Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo o que recalamos, na violência do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país: plumas e recalques. Somente soltando tudo é que podemos explodir uma obra como a de Oswald. Esse rompimento de repente passa a ser um painel que ilumina toda consciência possível do seu tempo, de sua realidade. E também da nossa”¹⁰

As escolhas plásticas do grupo Oficina possibilitaram a criação de algo chamado, no Manifesto lançado na estreia da peça, de “superteatralidade”, ou seja, “uma arte teatral síntese de todas as não artes, circo, show, teatro de revista etc”. A insólita mistura de gêneros, poderia ter resultado em uma dispersão figurativa.... No trecho a seguir, fica evidente a consciência que o grupo tinha de um problema formal sério:

“Aparentemente há desunificação. Mas tudo é ligado às várias opções de teatralizar, mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências. E onde não há ação real, modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde ‘só o faz de conta tem vez’.

A unificação de tudo formalmente se dará no espetáculo através das várias metáforas presentes no texto, nos acessórios, nos cenários, nas músicas. Tudo procura transmitir essa realidade de muito barulho por nada, onde todos os caminhos tentados para superá-la até agora se mostraram inviáveis”¹¹

A pergunta do grupo parece ser: se o drama é a mímese da ação como mimetizar a ação insólita entendida como própria da realidade brasileira? Para o grupo, *O Rei da Vela* era uma peça “escrita por uma consciência dentro dos entraves que são os mesmos de 1967”¹². Ainda no Manifesto o grupo afirmava: “História não há” - já que por aqui compreendiam que “a história não passa do prolongamento da história das grandes potências”. No Brasil de Oswald, o poder estruturado no país sofria os efeitos da crise do café decorrentes de 29, de maneira análoga ao Brasil

¹⁰ Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p. 105

¹¹ Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p. 92

¹² Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p. 86

dos artistas do Oficina com os efeitos após o golpe de 64 no contexto geopolítico da Guerra Fria. Eventos que pareciam evidenciar o quanto sofremos os efeitos da ação real que ocorre em outro lugar, no centro, não na periferia. Como seria possível performar essa insolidez? São inquietações formuladas pelo grupo naquele momento e publicizadas no Manifesto Oficina lançado na estreia.

Com nitidez, são colocadas a necessidade e a possibilidade de figurar o insólito, a insolidez:

“A única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver “pop” e irreal é o teatro de revista, a Praça Tiradentes”.¹³

A compreensão do Grupo Oficina, guiada pela percepção primeiramente de Renato Borghi, retoma o potencial mimético do teatro de revista no momento em que há uma grande necessidade de figurar o que há de insólito, de insolidez, na história brasileira, figuração que deveria realizar, por sua vez, na encenação, o insólito já presente na composição de Oswald. O teatro de revista, espelho fragmentário por excelência, possibilitou a construção de uma imagem transfigurada de algo que, historicamente, nos caracteriza, segundo o Grupo, tornando possível a constituição da “superteatralidade” necessária para, finalmente, colocar a peça de Oswald em cena.¹⁴

A presença imediata do teatro de revista como referência para o Grupo Oficina, longe de contradizer ou negar, confirma o que propomos: compreender chanchada como performance do insólito – adiante esclarecemos porque insistimos em nomear esse fenômeno como chanchada. Em primeiro lugar, é notável que essa compreensão de como figurar a verdade de uma ação experimentada como continuamente descontínua só possa ter acontecido através do teatro de revista (discutiremos como a chanchada cinematográfica diminuiu o teor performático da atuação do ator interferindo na performance do insólito). Quer dizer, a percepção da forma de figurar a experiência da “falsa ação” na história do país foi possível para Zé Celso a partir da tradição do teatro de

¹³ Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p. 92

¹⁴ Para a história e características do teatro de revista no Brasil ver, principalmente, Süssekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. Ruiz, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, MinC/INACEN, 1988. Paiva, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado, vida e morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991. Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Pontes/Editora da Unicamp, 1991. Foi fundamental também a pesquisa seguinte (ainda não publicada) Chiaradia, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*, dissertação de mestrado, Centro de Letras e Artes da Unirio, 1997.

revista justamente pelo fato das chanchadas da Atlântida terem diminuído esse elemento ligado, sobretudo, mas não exclusivamente, como veremos, ao teor altamente performático da performance do ator e da atriz, sempre capazes de improvisar e com isso irem constituindo uma tradição de “humor excêntrico, que não admite limites à loucura cênica, que constrói o espetáculo ao aparentemente destruí-lo”, como dizia Décio de Almeida Prado.¹⁵

A ação da peça, por mais tênue que seja o enredo, pode ser dissolvida a qualquer momento se o ator resolve improvisar, acentuando ainda mais algo que é característico do teatro de revista: a fragmentação da ação dramática através da presença predominante de episódios na composição do enredo, por mais tênue que fosse. Ao mesmo tempo, improvisar no palco era uma necessidade da qual dependia o improviso da própria existência pois, para um ator ou atriz, no Brasil, no início do século, era também preciso inventar as próprias condições de atuação em um campo não totalmente formado, o teatral, e já determinado pela competição com o cinema. O processo histórico de profissionalização do ator e da atriz no Brasil exigirá que se tornem exímios em um padrão que poderíamos chamar de mambembe – quer dizer, exigirá uma capacidade de realização da encenação em condições muitas vezes precárias.

Não deixa de ser irônico que o repertório plástico constantemente desprezado durante décadas, sempre associado a uma constelação de valorações negativas, e constituído a partir das práticas dos artistas em formas das mais populares como o circo, o teatro de revista, as chanchadas, tenha participado da criação dos comentários artísticos corrosivos e radicais sobre o Brasil e sua história no momento pós-golpe. O potencial crítico alcançado desencadeou verdadeiras inflexões políticas e ideológicas produzindo grande impacto na vida cultural brasileira, ao provocar reviravoltas de visões de mundo como. Um exemplo: a virada interpretativa de autores como Paulo Emílio, narrada pelo crítico de cinema de maneira dramática quando chamou de “descolonização” certo momento de sua trajetória intelectual. A chanchada esteve (está?) ligada também ao processo cultural no qual assumir uma identidade historicamente constituída tanto quanto negá-la são

¹⁵ Prado, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*, São Paulo, Brasiliense, 1984. p.30

posições que devem ser igualmente problematizadas em suas implicações políticas e ideológicas, como veremos.

A virulência das representações do Brasil e sua história, virulência em grande parte alcançada a partir do uso de elementos com o potencial formal de figurar o insólito da insolidéz da vida no país, naquele momento pós golpe, acabou por despertar muita gente que tantas vezes, e por mil subterfúgios, vinha fugindo e evitando o momento de se mirar e se reconhecer no “espelinho de turco ordinário e barato”¹⁶ - formulação com a qual Alcântara Machado fez mais do que apontar potenciais do teatro de revista, revelou mesmo muito de nossa relutância em nos ver na precária realidade brasileira transfigurada pela chanchada performada no teatro popular.

A intuição plástica do Grupo Oficina parece ter realizado, negativamente, virtualidades percebidas algumas décadas antes, por Alcântara Machado, e sintetizadas em um texto de 1928 chamado “Teatro no Brasil”.

Entendia Alcântara Machado que “Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça sairá.”¹⁷

Naquele ano de 1928, avaliava ainda o momento como excelente para a criação de algo que não existia: o teatro nacional. Se perdida a oportunidade, dizia: “igual só virá quem sabe daqui a muito tempo ou nunca”.¹⁸ Provocava os que se proclamavam salvadores do teatro brasileiro: “Salvar o quê? Não existe nada”¹⁹. Mas algo poderia ganhar existência....

“... o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro”.²⁰

Se existem muitos lugares em que “o povinho se reúne e fala os desejos que tem” um deles

¹⁶ Para essa citação e as seguintes dos textos de Alcântara Machado ver: Lara, Cecília. (Org.) *Palcos em Foco: críticas de espetáculos, ensaios sobre teatro, tentativas no campo da dramaturgia (Antônio de Alcântara Machado)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p.406

¹⁷ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.376

¹⁸ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.374

¹⁹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.375

²⁰ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.375

foi, nas primeiras décadas do século XX, o próprio teatro. É por isso que será esse o espaço privilegiado nessa pesquisa para a investigação da constituição da chanchada como performance do insólito. Enquanto artistas europeus procuravam, segundo o crítico, o teatro voltando “ao princípio de onde veio” o teatro europeu, estávamos, aqui, no princípio: “o que ele procura é o informe que nós somos” – declarava Alcântara Machado²¹. De desordens e bagunças diversas poderíamos alcançar a fusão almejada pelos europeus:

“Assim, a fusão, (ensaiada por outros) de todas as expressões autênticas e mais ou menos disfarçadas de arte no teatro aqui no Brasil se verifica na vida. E em consequência o teatro nascido dessa fusão jogará forçosamente e naturalmente com ela. Esse recurso comum a geômetras e artistas – o absurdo – não é aqui invenção: é elemento da vida, intervém nela, é parte integrante dela. Este é o país sem lógica”²²

E por fim, afirma: “o material se apresenta tão rico e de tão fácil exploração que a revista carioca tem produzido sem querer (é a melhor maneira talvez) legítimas obras primas, cenas curiosíssimas com diálogo, música e dança”²³

E “nem nos faltam atores”, garante. Um certo realismo cômico é alcançado e o ator:

“inventa na cena, enxerta as réplicas que bem entende. A personagem fica viva, espontânea, a gente tem a impressão de que ela está ali por sua própria vontade ou obedecendo ao seu próprio destino. (...) Por mil e uma circunstâncias, sem a intervenção de nenhuma vontade orientadora, o que outros procuram nós temos mas não vemos. Tristeza.”²⁴

E essa capacidade de invenção do ator brasileiro estava muito ligada ao cotidiano dos artistas... Dizia Manuel Bandeira sobre nossos atores, em carta para Alcântara Machado, “são admiráveis vivendo no palco a vida já vivida fora dele”²⁵

Ainda na década de 20, em 1926, um texto de Coelho Neto, registra, talvez, o nascimento de algo. O teatro no Brasil estava tomado por uma “rainha que responde pelo nome pitoresco de *chanchada*”... E em um tom bastante reativo, Coelho Neto, continuava:

²¹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.376

²² Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.376

²³ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.374

²⁴ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.377

²⁵ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.377

“Essa lesma que por aí se arrasta viscosa e repugnante, saiu da lavra chamada revista, e, proliferando com a fecundidade com que se desenvolvem em esterquelínios as sevandijas, invadiu todos os palcos”.

E ainda no mesmo tom:

“O nosso Teatro, ou que melhor nome tenha, é uma feira de licenciosidades, um conjunto de barracas às quais escritores (?) emprestam nome, como certos diplomados de farmácia alugam os títulos a práticos, para que estes possam abrir botica e impingir drogas manipuladas sabe Deus como.

De letras em tais moxinifadas há tanto como em congadas de negros ou em tribos de índios carnavalescos. As peças cujos títulos se espantam em anúncios e cartazes à porta dos teatros ou saem sarapintados em carroções de reclamo, dentro dos quais zabumbam, tamborilam e trombeteiam chirinolas, são um misto de cenografias mirabolantes, indumentária curta, transparente e muito lantejoulada e cadilhada, música de regamboleio, luzes policrômicas, piadas de alcoceifa, tudo isso peneirado sensualmente a quadris anchos e remexidos, a pernas panturrilhadas de recheios, muitas das quais deviam ser recolhidas em museus de teratologia”.²⁶

Não se combate tão contundentemente algo que inexistente. Aqui, a bagunça composta por elementos muito parecidos com os arrolados em outro tom por Alcântara Machado ganha um nome: chanchada. É um gênero teatral? Quais seriam suas características? Como se constituiu? Como se tornou um gênero cinematográfico? Quais são seus elementos em cada um desses meios? Todos seus elementos são preservados quando da passagem do teatro para o cinema? São formas cômicas e humorísticas presentes em filmes, peças, romances? É uma tradição cultural, portanto, já que engloba dimensões diversas do fazer cultural? É uma performance social? É uma performance artística? É mais performance da dialética da malandragem ou é mais performance do insólito? Seria, melhor dizendo, a fusão dessas duas coisas?

O caminho argumentativo percorrido até agora nos permite enunciar algumas escolhas, verdadeiros eixos para os capítulos que se seguem. Acreditamos que o papel dos atores e atrizes foi fundamental na criação da chanchada, forma plástica capaz de figurar o insólito, a insolidez no Brasil. Papel fundamental determinado pelo alto poder performático do trabalho dos atores e atrizes, capazes de dissolver de uma hora para outra, através do improvisado, tanto a cena – desrealizando no interior da peça a ação sempre oscilante entre o jogo real e imaginário próprio da representação

²⁶ Nunes, Mário. *40 anos de teatro*, Vol. III, p.12

teatral –, quanto a performance de identidades através de personagens-tipo e, ao mesmo tempo, ainda assim, capaz de manter um jogo especular complexo com a performance cotidiana do público para sobreviver no país do absurdo embaralhamento entre a esfera do favor, arbitrariamente praticado, e a do direito, precariamente constituído.

Acreditamos poder demonstrar a adequação de uma compreensão abrangente de chanchada como performance do insólito se fizermos três movimentos que constituirão os três capítulos desse trabalho tornando possível acompanhar diferentes desenhos plásticos da chanchada assumidos ao longo do século XX. Qual o desenho plástico da chanchada na década de 20 no teatro popular? Qual o desenho plástico da chanchada na década de 40, no momento Atlântida? Qual o desenho plástico da chanchada na década de 60 quando se torna referência estética para artistas que estavam dialogando com o que havia de mais contemporâneo no teatro e no cinema?

Em **Chanchada I: no início era a bagunça ou como performar o insólito?**, primeiramente, analisaremos o conjunto de crônicas teatrais de Alcântara Machado procurando mapear as diversas posições do cronista teatral diante do teatro brasileiro do período como um todo – e sobretudo diante do teatro de revista²⁷. Machado, inicialmente, desprezava a revista. Em outro momento, entendeu que a relação dessa forma teatral hegemônica com a vida popular poderia ser explorada, fornecendo os elementos para a constituição do teatro brasileiro. Por fim, após a crise de 29 e a reconfiguração do poder no país com Getúlio Vargas, ocorreu em seus escritos a eleição da revista e da burlata como formas teatrais capazes de refletir, ainda que negativamente, “qualquer coisa nossa”, sendo esse reconhecimento um dos últimos lances da relação do autor com as formas teatrais populares.

Para melhor localizarmos nosso objeto, a chanchada como performance do insólito,

²⁷ De certa maneira, nesse primeiro movimento e em outros momentos, retomo um percurso interpretativo já percorrido por Décio de Almeida Prado em ensaio de 1972, “O teatro e o modernismo”, no qual o autor busca “estabelecer nexos entre o teatro que se desejava fazer na década de 20 e o que se fez efetivamente” nas décadas seguintes. Ao mesmo tempo, embora existam movimentos paralelos, o objetivo deste trabalho, ou seja, pesquisar a chanchada, também exigiram outras abordagens e análises dos textos de Alcântara Machado, por exemplo. Ver do autor, o primeiro ensaio do livro *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira à Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

realizaremos em seguida uma análise das crônicas humorísticas de Mário Nunes, importante crítico teatral do período, publicadas em *O Malho*, durante a década de 20 – sob pseudônimo revelado em 1928 quando uma seleção das crônicas foi publicada no volume *Pateadas*. Em suas crônicas, Mário Nunes dá inteligibilidade a uma série de práticas já existentes que vão compor a bagunça, a insolidez, o informe da vida no Brasil e de sua representação no teatro brasileiro – será possível perceber o quanto a chanchada é uma relação mimética complexa entre uma performance social e sua performance artística, e será possível ainda perceber uma certa poética da existência improvisada sendo constituída. E essa inteligibilidade é alcançada por algo que poderíamos entender como possuindo um movimento reflexivo bastante interessante: é mimetizando as formas humorísticas e cômicas frequentes no teatro popular que Mário Nunes acabou por revelar, dramatizando, em formas jornalísticas parodiadas, o que o próprio processo mimético teatral põe em jogo: a performance do insólito – quer dizer, a figuração mimética de uma ação descontínua através de uma performance que pode até mesmo dissolver a ação dramática durante a encenação. O que está em jogo é a capacidade de “construir o espetáculo ao aparentemente destruí-lo”.

Para nós, aqui, foi fundamental, bem como em todo o percurso da pesquisa, o trabalho do historiador Elias Thomé Saliba, já que a escolha desse caminho metodológico mais uma vez nos coloca diante do alto potencial de representação da linguagem cômica e humorística quando se trata de figurar os dilemas e impasses da história brasileira. Tanto é assim que embora a leitura de diversos outros cronistas²⁸ tenha sido muito importante, inclusive, como veremos, para a

²⁸Foi algo inestimável poder acompanhar a genealogia de diversos problemas abordados satiricamente por Mário Nunes em crônicas escritas por outros autores e, agora disponíveis, a partir de preciosos volumes, recém-publicados. Ver. Faria, João Roberto. (Org.) *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, São Paulo, Perspectiva, 2008. Lara, Cecília. (Org.) *Palcos em Foco: críticas de espetáculos, ensaios sobre teatro, tentativas no campo da dramaturgia (Antônio de Alcântara Machado)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009. Levin, Orna Messer e Dias, Larissa de Oliveira. (Org.) *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009. Peixoto, Níobe Abreu. (Org.) *João do Rio e o palco: Página Teatral (vol. I), Momentos críticos (vol.*

composição do percurso argumentativo do primeiro capítulo, foi apenas diante das crônicas humorísticas de Mário Nunes que a percepção da possibilidade de compreensão da chanchada como performance do insólito se consolidou.

As crônicas de Mário Nunes e a peça *Chanchada*, de 1926, compõe o conjunto de fontes que nos fez eleger a década de 20 como início da periodização²⁹. Veremos que as crônicas das quais dispomos apontam a constituição da chanchada como anterior. Um conjunto de práticas (empresariais, de encenação, de autoria tanto de peças originais quanto de traduções, de atuação dos atores e atrizes, dos cronistas, várias práticas do público...) foram compondo a chanchada desde o século XIX. Mas a peça e, sobretudo, as crônicas humorísticas de Nunes, reunidas em volume publicado em 1928, talvez tenham oferecido aos próprios artistas implicados na constituição da chanchada um momento de inteligibilidade do seu fazer e, talvez, tenham sido importantes para passar a nomear esse fazer de chanchada ou, pelo menos, consolidar essa forma de nomear seu fazer, nomeação circunscrita inicialmente aos bastidores.

Como o nosso interesse, desde o início, sempre foi compreender a contribuição dos atores e atrizes brasileiros na constituição da chanchada destacaremos o trabalho de atores e atrizes, sobretudo o trabalho de Alda Garrido, “ídolo das platéias populares” nos anos 1920, e também as práticas dos autores e as práticas do público.

Ora representando um personagem-tipo dentro das convenções consolidadas do personagem-tipo, ora, através do improviso, assumindo o caráter mais performático da atuação, Alda nos pareceu emblemática do papel dos atores e atrizes na constituição da plasticidade da chanchada, já que dissolvia a muitas vezes cristalizada representação da vida na encenação teatral e suas convenções - repondo no palco a invenção, o indeterminado da vida, a bagunça, a chanchada, e algo de uma poética da existência ligada às práticas do público. A trajetória da Companhia Alda

II), São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009, 2 vol.

²⁹ Não analisaremos nesta tese a peça de Marques Porto lançada em 1926. Para uma análise da mesma, ver o quarto capítulo, “Chanchada”, de minha dissertação de mestrado: *Fazer rir, fazer chorar: a arte de Grande Otelo*, FFLCH/USP, dissertação de mestrado, 2005, págs. 173-194

Garrido, a encenação das peças e a recepção do público serão consideradas em nosso caminho argumentativo a partir do que é possível apreender através da sondagem das crônicas satíricas de Mário Nunes – é relevante lembrar que algumas temporadas da atriz foram comentadas por Nunes apenas em *O Malho* e ignoradas em sua atividade crítica para o *Jornal do Brasil*.

De certa forma, iremos decompor a chanchada, quando ligada ao trabalho do ator, da atriz, em representação adequada de personagens-tipo, ou seja, respeitando as convenções dos personagens-tipo, e também consideraremos a chanchada como atuação que dissolve os personagens e a própria ação da peça muitas vezes, sendo assim uma performance. No desenho plástico da chanchada na década de 20 o trabalho do ator pôde oscilar entre essas modulações. Na década de 40, no cinema, nas chanchadas da Atlântida, mesmo os atores formados no teatro de chanchada acabam atuando mais “encarnando personagens” - em geral personagens-tipo que realizam a performance da malandragem de maneira cômica. Já na década de 60, a performance do insólito, retomada por artistas do teatro e do cinema, dialogando com tendências no mundo da arte daquele momento, possibilitam a retomada do trabalho dos atores e atrizes oscilando dentro daquelas modulações³⁰. É a própria história da chanchada que nos sugere essa divisão, já que o jogo oscilante entre representação do personagem dentro das convenções do personagem-tipo e improvisado foi prática recorrente e persistente no trabalho dos atores/atrizes brasileiros. Essa decomposição foi reforçada também pelas modificações sofridas pelo trabalho dos atores e atrizes ao longo do século 20, modificações ligadas à crise da mimese no mesmo período. Crise com muitas dimensões. Para nós a mais importante é o papel decisivo da mimese na constituição de identidades dentro de equações de poder...³¹

³⁰ Exemplar nesse sentido é o filme *Sem essa aranha*, de Rogério Sganzerla, 1970, que trabalhou essas possibilidades plásticas da performance chamando Zé Bonitinho (Jorge Loredo) para o papel de um dos protagonistas – em uma oportunidade futura desenvolveremos essa hipótese.

³¹ Para questões ligadas à performance utilizamos a seguinte bibliografia: Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*, Routledge, 1996. Loxley, James. *Performativity*, Routledge, 2007. Para as questões envolvendo a mimesis foram fundamentais as seguintes obras: Halliwell, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts & modern problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002. Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph. *mimesis: culture, art, society*, University of California Press, 1995, trad. Don Reneau; Ricouer, Paul. *Tempo e narrativa*, São Paulo, Editora Wmf Martins Fontes, 2010

Aproximar a crise da mimesis e a ênfase na performance e a presença da filosofia existencialista, sobretudo a sartriana, ao longo do século XX, acabou por constituir uma certa posição interpretativa tanto neste capítulo como em outros. Desde o primeiro capítulo, é possível compreender como a atuação improvisada dos atores e atrizes estava relacionada com toda uma poética da existência capaz de viabilizar a vida, no teatro e fora dele, dentro das condições históricas brasileiras – é preciso compreender, portanto, como o caráter indeterminado da existência é vivido em condições sociais muitas vezes experimentadas como insólitas. Assim, as práticas dos próprios artistas para viabilizar suas vidas artísticas iam gerando com o público e para o público, todo um repertório de formas para lidar com o indeterminado da vida, com a contingência, toda uma poética de existência muito próxima de uma poética da encenação mambembe (o improvisado é uma prática exemplar nesse sentido).

De maneira muito redutora, sabemos, podemos lembrar, o existencialismo afirmou: a existência precede a essência. Pensar as subjetividades como identidades fixas se torna um problema filosófico importante no século XX. As filosofias da existência preocupam-se em destacar a constituição das subjetividades a partir do caráter processual da existência. Assim, o poder de determinação dos processos históricos na formação dos sujeitos é fundamental – inclusive para compreender como certas identidades são assumidas, fazendo cessar o processo contínuo e histórico de formação das subjetividades a partir da liberdade.

Nesse sentido, no caso brasileiro, aconteceu de práticas, inicialmente relacionadas com a invenção da existência a partir de uma determinada dinâmica social e histórica, passarem a compor um imaginário nacional. Ter um certo jogo de cintura, por exemplo, para lidar com situações inesperadas da vida pode deixar de ser uma conduta significada apenas a partir de um ponto de vista existencial e passar a ser compreendida também dentro de uma certa equação histórica, inclusive com implicações ideológicas. O “jeitinho brasileiro” encerra essa ambivalência: pode ser tanto a “dança do lícito e do ilícito”, ou seja, uma certa performance da dialética da malandragem; e pode,

também, ser uma capacidade de lidar com a vida, com as contingências, com o imprevisto. De qualquer maneira, porém, a ambivalência acaba sendo cristalizada quando passa a caracterizar personagens-tipo que chegam a povoar o imaginário nacional, fazendo esquecer muitas vezes a ligação com aquelas práticas cotidianas do aqui e agora e sua historicidade. Com isso, mais de uma discussão sobre a necessidade de superação de certas características geradas em determinada situação histórica fica prejudicada. Necessidades de existências historicamente situadas acabam sendo consolidadas como identidades nacionais, muitas vezes.

Em seguida, nesse sentido, em **Chanchada II: a performance da identidade entre a dialética da malandragem e uma poética da vida improvisada**, nos ocuparemos do segundo desenho plástico da chanchada, privilegiaremos a trajetória da Atlântida, a partir de certos recortes, como o momento em que a chanchada como performance do insólito ficou circunscrita, atenuada, em relação ao momento anterior em que o artista dispunha do contato direto com o público. Esse contato, ao possibilitar e até exigir a performance do improviso mantinha a oscilação entre performance do personagem-tipo e performance do insólito, ou seja, momento em que a encenação podia ser simplesmente dissolvida.

Analisaremos três momentos da trajetória da Atlântida. Partiremos do livro de Galeão Coutinho, *Vovô Morungaba*, povoado de muitas modalidades de malandros, livro no qual a dimensão trágica das vidas vividas na viração é explorada – já que nem o roteiro e nem o filme, lançado em 1944, chegaram até nós, o romance tornou-se uma fonte inestimável. Em seguida, retomaremos a entrevista do ator Grande Otelo, que inspirou o filme *Moleque Tião*, de 1943. Novamente, na fase inicial da Atlântida, essa fita, primeiro longa da produtora, aponta que uma certa pesquisa em busca de formas narrativas capazes de representar uma dimensão trágica da vida no Brasil interessava ao núcleo fundador da companhia. A partir de uma perspectiva fundada em uma subjetividade singular retomaremos uma série de impasses sociais e históricos que formam o paradoxo do comediante Grande Otelo. Em seguida, nos pareceu adequado analisar o filme

Carnaval Atlântida, de 1952, para marcar o contraste existente entre as aventuras iniciais da Atlântida (busca de um certo realismo capaz de recuperar uma dimensão trágica da existência) e a forma que se tornou hegemônica na história da produtora: a chanchada.

A diminuição do teor performático da chanchada nas chanchadas da Atlântida, acabam, talvez, favorecendo certa tradição de recepção desses filmes. O público, os críticos, muitos pesquisadores, ressaltam nas chanchadas a expressão de certo momento de constituição do imaginário da brasilidade marcado pela busca de essências, possível graças a uma mimesis ligada ao trabalho do ator como encenação de personagens-tipo que acabam sendo compreendidos como encarnação de traços característicos da dinâmica social brasileira (no caso de *Grande Otelo*, por exemplo, a encarnação de um personagem-tipo: os malandros em suas diversas modalidades). No Brasil, os paradoxo do comediante *Grande Otelo* estará sempre ligado ao jogo de sobreposições ideológicas interessado, por vezes em perceber a chanchada ora como performance da vida improvisada, ora como performance da malandragem que deve ser julgada de um ponto de vista apenas moral, nunca criticamente situado.

Em seguida, na última parte, em **Chanchada III: dissolução de identidades e a “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”**, a chanchada será discutida em uma equação estética na qual a mimesis, ou certo entendimento da mimesis pelo menos, é cada vez mais pressionada pelo papel preponderante que a performance assume também no trabalho dos atores e atrizes. Há um deslocamento para a existência e a equação da constituição de identidade é alterado. No trabalho do ator, ao menos, a atuação (ligada, historicamente, aos termos personagem-tipo, essência, nacionalismo, em uma equação histórica que procuraremos delinear) é alterado e a performance ganha cada vez mais visibilidade por ser capaz de fazer explodir as essências e revelar, evidenciar, o caráter dramático da vida em sua indeterminação, tanto mais em um país no qual a invenção cotidiana da vida precisa lidar também com a “falsa ação” experimentada como algo constituinte de nossa situação histórica em uma equação interpretativa em que o poder real está em outro lugar –

como compreendeu o Grupo Oficina, por exemplo.

Retomaremos em nossas análises a presença da chanchada na vida artística da década de 60, sobretudo através da análise da encenação da peça *O Rei da Vela*. Procuraremos relacionar os efeitos desse acontecimento artístico na vida cultural e ideológica brasileira através de uma análise da virada valorativa que a chanchada sofreu na obra do crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes. Virada verdadeiramente reveladora do potencial da chanchada de nos devolver ao nosso processo cultural e histórico, ainda que negativamente, através do tal “espelhinho de turco ordinário e barato”.

Nesse sentido, um autor fundamental para o caminho argumentativo do primeiro capítulo e dos seguintes foi Paul Ricoeur já que a brincadeira séria de propor uma tripla mimesis em *Tempo e Narrativa* foi, aos poucos, se tornando fundamental em nossa pesquisa. Em primeiro lugar, nos ajudou tanto na compreensão como na formulação de nossa problemática. De maneira indireta, ou seja, citando um outro autor também importante para a nossa pesquisa, Stephen Halliwell, fica mais evidente a importância da tripla mimesis para o nosso trabalho:

“This suggests, as Paul Ricoeur has argued, that the *Poetics*’ interpretation of mimesis requires and draws on the preexisting intelligibility of action and life in the world at large: mimetic art may extend and reshape understanding, but it starts from and depends on already given possibilities and forms of meaning in its audiences’ familiarity with human world. Yet that does not imply that mimetic significance duplicates or merely mimics the nature of the social world. Aristotle’s terms and standards of analysis throughout the *Poetics* are irreducible either to a reading of the poetic work as a surrogate of the audience’s world (a reading that had generated moralism such as Plato’s), or the aesthetic absolutisms of the contrary kind (aestheticism, formalism, the semiotics of the autonomous text) that assert a self-sufficiency for the artworks internal properties – hence what I have called Aristotle’s dual-aspect mimeticism”³²

Assim, a compreensão da inteligibilidade da ação dos personagens na peça depende do sentido que o agir tem para o público em sua vida cotidiana. A mimesis realizada pelos atores não era nem cópia da vida nem simplesmente forma estética que pode ser entendida com uma análise interna apenas das peças, por exemplo. A mimesis realizada pelos artistas (autores mas sobretudo

³² Halliwell, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts & modern problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p.174

atores/atrizes) figurava algo marcante na dinâmica social e histórica da vida no Brasil, o insólito, a insolidez – compreendida novamente como “falsa ação”, por exemplo, na década de 60. E muitas vezes chamada por Mário Nunes e outros críticos e artistas, durante décadas, de chanchada.

Parte I - *No início era a bagunça ou como performar o insólito?*

Um modernista e um “espelinho de turco ordinário e barato”

A eleição da revista e da burleta como formas teatrais capazes de refletir “qualquer coisa nossa” aparece apenas em 1933 em um texto chamado “Onde não há tendência nem nada”, resposta de Alcântara Machado a um inquérito. Muito provavelmente, o reconhecimento da existência de um “espelinho de turco ordinário e barato” nas formas teatrais mais populares do período é resultado das necessidades críticas negativas engendradas pela interrupção da experiência modernista após “três lances conjugados: a crise econômica de 1929, o colapso da cafeicultura e o golpe de 1930, que levaria Getúlio Vargas ao poder”.³³

Some do texto de 1933 o tom eufórico presente em um outro, publicado anos antes. Em 1928, quando sai o quase manifesto “Teatro do Brasil”, algo inédito parecia plenamente possível: a criação de um teatro brasileiro a partir de elementos aqui disponíveis, constituintes da nossa experiência cultural e histórica no mundo, e, naquele momento, buscados pelos artistas europeus mais contemporâneos através de uma virada estética em que formas teatrais passadas e populares eram pesquisadas e participavam da formação de um teatro novo.

Para esse autor que vinha desde de 1923 acompanhando a vida teatral no Brasil a oportunidade era excelente: “Igual só virá quem sabe daqui a muito tempo ou nunca”³⁴ A ascensão

³³Sevcenko, Nicolau. *Pindorama revisitada cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo, Peirópolis, 2000, p.94. Ver Cândido, Antônio. “A Revolução de trinta e a cultura”, in *Novos Estudos Cebrap*, vol. II, n 4, São Paulo, Abril, 1984.

³⁴Machado, Antônio de Alcântara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos/Ensaio sobre teatro (1923-1933) Tentativas no campo da dramaturgia*; São Paulo, Edusp, 2009, p.374

da revista, o retorno da farsa, uma nova teatralidade que deslocava a mimesis da ação de uma certa configuração hegemônica até ali, a mistura do trágico e do cômico, a valorização antiburguesa do riso e do divertimento, e também a experimentação produzindo renovações no trabalho do ator, todo um campo de pesquisa, enfim, levava Alcântara Machado a eleger como criador o característico mesmo do nosso meio cultural teatral.

Se as vanguardas europeias buscavam o informe nas origens do teatro, por aqui nem era preciso procurar: “sem regras e sem modelos” (pois entre nós, acreditava Machado, “o campo é inédito e livre”) “um teatro bagunça da bagunça sairá”. E arremata irônico, e provocante, fazendo ecoar o devir utópico do refrão revolucionário : “Ça ira” ? ³⁵

Depois, em 1933, o que temos em mãos já não é mais o horizonte de possibilidades disponíveis para a criação de formas teatrais brasileiras sintonizadas com as vanguardas. Dispomos de algo mais humilde e precário, menos positivo e, por isso mesmo, talvez, mais real.

“Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformando e acanalhando embora, um pouco do que fomos. O espírito do nosso povo tem nela o seu espelhinho de turco ordinário e barato”. ³⁶

A bagunça ganha um sinal radical e negativo.

E antes mesmo de pensarmos sobre qualquer imagem que esse espelho possa refletir – desde as mais poéticas, distantes dos regimes realistas de representação, até as mais ideológicas, formadoras de um imaginário nacional-, gostaríamos de notar nessa formulação de Alcântara Machado a intuição do artista interessado no que pode haver de revelador, sobre a constituição dessas imagens, na própria materialidade do espelhinho: ordinário, barato, de turco, incapaz, talvez, de mediar sem acanalhar e deformar a relação entre nós e qualquer imagem que possa evidenciar o que nos caracteriza. Algo do potencial paródico desses meios parece já ficar assinalado.

E, ainda assim, espelhinho útil e disponível como todos, ou melhor, mais disponível do que outros espelhos, desejados e, por fim, preteridos, como por exemplo a comédia e o próprio teatro

³⁵ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 377

³⁶ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 406

municipal com suas temporadas líricas, como veremos.

Retomando o conjunto de crônicas teatrais publicado entre 1923 e 1926, no *Jornal do Comércio*, é possível destacar, na trajetória crítica de Alcântara Machado, momentos de inflexão importantes se quisermos ir nos aproximando do reconhecimento da revista e da burleta tal como está expresso no ensaio de 1933. Publicado dois anos antes da morte do autor, nesse ensaio é evidente o quanto Machado estava ainda comprometido com o processo cultural e histórico de pensar uma identidade nacional através da criação de um fazer teatral de expressão brasileira, e ao mesmo tempo, já intuindo, talvez, algo mais: o potencial dessas formas de nos devolver ao processo cultural e histórico precário que nos caracteriza, mas não nos define de uma vez por todas, embora muitas vezes nos determine muito, quase como um destino.

É tão rara a presença da revista nas crônicas teatrais de Alcântara Machado que é possível perceber uma primeira inflexão na postura crítica do autor a partir de duas únicas crônicas teatrais. A de março de 1924 poderia ter sido escrita por qualquer cronista teatral do período - para quase todos eles a revista era mesmo simplesmente desprezível.

“Com a revista de Marques Porto e Afonso de Carvalho, *Penas de Pavão*, estreou a Companhia Otília Amorim.

Nem a peça nem o conjunto de Otília Amorim são elogiáveis. *Penas de Pavão* tem incontestavelmente algum espírito, sobretudo no quadro “Casa de Penhores”. Mas é revista nacional, o que vale dizer: é uma série de cenas copiadas umas, desenxabidas outras, imorais quase todas.

O elenco possui dois ou três artistas apreciáveis, tão somente: o resto não vale dois caracóis...

A verdade é que *Penas de Pavão* faz rir a valer a assistência que ontem encheu duas sessões. Conseguiu o que desejava, portanto. E de revistas nacionais, infelizmente, mais não se pode exigir...”³⁷

As inexistentes oportunidades de compreender as complexas relações entre determinado segmento do público e seus gêneros teatrais prediletos é resultado da própria impossibilidade de aproximação do crítico, ainda que imaginariamente, da posição estética de “um público como o nosso, que se satisfaz plenamente com farsas e revistas ignóbeis!”³⁸. Desta forma, também ficamos

³⁷ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.170

³⁸ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 59

quase sem elementos para compreender a própria virada de Alcântara Machado já que é outra a postura crítica mais de um ano e meio depois. A virada fica evidente em dezembro de 1925.

“Eu acho uma graça enorme das revistas nacionais. Enorme. Boas ou más, sempre me fazem rir. Quase todas são ignóbeis, deliciosamente estúpidas. Lá de vez em quando, o Rio produz uma de fato espirituosa. Lá de vez em quando, surge um quadro em verdade bastante cômico. Raramente. Em geral, a revista brasileira é um compêndio de pornografia, sem nenhuma graça.

Mas, assim mesmo, eu rio. Não com a peça. Mas com a interpretação. As companhias de revista são, no Brasil, de décima ordem. E aí é que está a graça. Gente que em tudo na vida falhou, vem para a cena encarnar coisas sérias: a história, o povo, o maxixe, o Brasil, a arte, o carnaval, e assim por diante. É delicioso.

Comidas, Meu Santo..., tal como é levada à cena no Pathé pela Companhia Nacional de Revistas, constitui para mim um espetáculo sem preço.

A revista é uma revista brasileira. Tem tanto espírito quanto uma anedota genuinamente alemã, por exemplo. É engraçada porque é distraída. Idiotamente comicíssima.

A interpretação é que vale ouro. Diante de cenários regulares, desfilam mulatas italianas, cantores tipo disco Edson, estrelas invisíveis mesmo para o sr. Belfort de Mattos, mulheres com uma lamentável falta de vocação para o nú artístico, e outras coisas igualmente notáveis.

Tudo errado. Saborosamente errado. Orquestra para um lado, artistas para outro, entradas atrasadas, coristas de meias caídas, uma atrapalhação no palco impagável, caroços, o diabo!

Poucas vezes, tenho rido tanto. Como é um espetáculo só para homens maiores de 21 anos (até a estátua de d. Pedro I no quadro do largo do Rocio, faz pornografia!), é a eles que eu recomendo com calor e sinceridade os espetáculos do Pathé.

Querendo gargalhar, já sabem: *Comidas, Meu Santo...* “³⁹

A bagunça, que será evocada como possibilidade mesma de criação de um teatro brasileiro no texto manifesto de 1928, está todinha aí e é paradoxalmente figurada como supressão da ação na atitude radicalmente vazia de intencionalidade designada, é expressivo, como distração, descrita com simpático entusiasmo, e, ainda mais revelador, espirituoso entusiasmo – talvez suscitado pelo resultado anárquico da encenação. Nem o trabalho de um autor talentoso e nem mesmo características do gênero revista de ano causam a graça. Impressionante é a atuação dos artistas - “a interpretação é que vale ouro” - nos diz Machado. Se não cantam, se não dançam e se não atuam como deveriam e ainda assim impressionam e agradam o nosso crítico é porque na encenação realizam a performance do insólito e é isso que causa o riso - “tudo errado”, “saborosamente

³⁹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 267-268

errado”, com “orquestra para um lado, artista para outro, entradas atrasadas, coristas de meias caídas, uma atrapalhação no palco impagável, caroços, o diabo!”.

Ainda assim, quando mencionada no texto de 1928, a revista não vale por si, é antes exemplar do uso que vinha sendo feito das possibilidades plásticas dos elementos da bagunça. Por isso, deveria interessar todos aqueles empenhados em criar o teatro brasileiro a partir do Brasil. Vejamos um trechinho do texto de 1928.

“O material se apresenta tão rico e de tão fácil exploração que a revista carioca tem produzido sem querer (é a melhor maneira talvez) legítimas obras-primas, cenas curiosíssimas com diálogo, música e dança”⁴⁰

Assim, a simpatia crítica do cronista expressa primeiramente em 1925, posteriormente incorporada e expandida no entusiasmado texto manifesto de 1928, é uma verdadeira virada valorativa em relação à revista, deixando para trás a postura crítica de 1924.

Para Cecília Lara, pesquisadora da obra de Alcântara Machado, por ela considerado como o autor que foi capaz de pensar o teatro dentro do movimento modernista, um acontecimento deve ser tomado como decisivo.

“Bacharel egresso da tradicional Escola do Largo de São Francisco, com sua formação europeizada, A. de A. M. de início via o próprio país com a perplexidade de quem o observava de fora. Mas, quando efetivamente pôde olhar com perspectiva a realidade brasileira, em sua permanência na Europa, seu pensamento sofreu uma espécie de conversão, como se pode considerar, da tradição para a renovação, em moldes nacionais”⁴¹

Quando retomou a atividade de cronista, em novembro de 1925, atividade interrompida no final de março do mesmo ano, Alcântara Machado era, então, um autor renovado pelo contato direto com o teatro europeu do período. A renovação, insinuada em algumas passagens, acabou ganhando contornos eloquentes na crônica considerada acima, de dezembro de 1925, e foi expressivamente exposta no próprio texto manifesto de 1928.

Esse momento de inflexão, portanto, teria sido motivado por uma compreensão da relação entre a produção teatral popular brasileira e a experiência social e histórica do país com outros

⁴⁰ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 376

⁴¹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 43

olhos, os da vanguarda europeia. Estudada por Machado em suas tendências, como fica evidente em vários textos, testemunhos da atualização constante do autor, atualização realizada através da leitura de periódicos estrangeiros e também com viagens - em 1928 Machado viaja novamente para a Europa.

Mas a crise de 1929, seus desdobramentos, e os acontecimentos políticos no início da década de 30, parecem produzir mais uma inflexão no pensamento do autor. Desta vez, qualquer coisa do uso que o público já fazia das mais populares formas teatrais se revela, revelando seu potencial mimético.

No momento mesmo em que se dissolvem as bases materiais e simbólicas estruturantes do poder estruturado no país, Alcântara Machado vira-se para o mais vivo da vida teatral brasileira e reconhece não o informe, campo inédito de possibilidades plásticas para a exploração dos modernistas, mas algo já constituído na revista e na burleta, algo com o potencial de se tornar, a partir mesmo do mais precário, do mais ordinário e barato, forma plástica capaz de realizar a performance do insólito, traço distintivo da experiência mais íntima das plateias populares, performada na própria relação do público com suas formas teatrais prediletas, como veremos.

A bagunça não é informe. A bagunça é a poética de uma existência que se faz a partir da experiência do precário, do quase nada. No teatro popular, a bagunça, cotidianamente experimentada pelos expectadores no mais cotidiano de suas vidas, resultou em algo chamado, pelo menos desde 1926, de chanchada.

Diz muito do potencial mimético da performance dos artistas que ele tenha sido comunicado por Alcântara Machado tanto com a imagem do espelho quanto com a imagem da distração. A primeira imagem é uma figuração acentuando a precariedade material do meio e suas implicações. A segunda é uma maneira de apreender o inefável resultado cômico da interpretação capaz de suprimir a ação, que esvazia a encenação de qualquer sentido alheio ao aqui e agora da performance. E com isso se construía o espetáculo do insólito imediatamente após e, muitas vezes,

simultaneamente ao espetáculo da insolidéz.

Aqui, gostaria de assinalar algo: perceber o potencial mimético da performance teatral dos artistas em sua dimensão negativa não leva Alcântara Machado a abandonar as formas revista e burleta. Ele bem que poderia ter saltado sua posição modernista, e ido retomar, lá atrás, antes de sua conversão ao modernismo, a forma teatral que primeiro mobilizou no jovem cronista uma certa atitude militante: a comédia, mais especificamente, a comédia ligeira. É revelador que no último escrito do autor esse movimento não tenha ocorrido.

Nas crônicas de Alcântara Machado dedicadas ao teatro nacional, nem a revista nem a burleta (a burleta menos ainda aliás) ocuparam o espaço ocupado pela comédia. Antes de mais nada, no entanto, é preciso apontar: companhias estrangeiras e suas temporadas líricas, dramáticas, de comédia ou até mesmo, embora raramente, de revista, absorvem quase toda a atenção do cronista, tornando uma importante dimensão da vida teatral do período, a atuação das companhias nacionais, menos evidente no conjunto de crônicas teatrais publicado entre 1923 e 1926 no *Jornal do Comércio*. Como tantas vezes aconteceu na vida cultural brasileira, a produção artística nacional ficava em segundo lugar.

O privilégio concedido às temporadas das companhias estrangeiras faz com que a presença do teatro nacional na vida teatral da cidade de São Paulo seja avaliada apenas quando as companhias brasileiras de comédia são tratadas. Ainda assim, não encontramos nas crônicas de Alcântara Machado o tom quase sempre elogioso com o qual vinham sendo apreciadas, fazia alguns anos, as temporadas dessas companhias. Em suas considerações críticas, ele acaba acentuando insuficiências.

Desejada por várias gerações de intelectuais, artistas e críticos, e perseguida em inúmeras campanhas, a consolidação do teatro nacional, ou seja, do teatro em prosa, parecia ter sido finalmente alcançada quando a diminuição ou ausência de companhias italianas, portuguesas, francesas e espanholas, entre outras, durante o período da Guerra Mundial de 1914, facilitou a

criação e atuação contínua de companhias brasileiras de comédia. As principais adotaram como prática realizar suas temporadas anuais entre São Paulo e Rio, onde muitas haviam, aliás, sido fundadas.

A ausência de companhias estrangeiras abriu espaço para o teatro nacional de algumas maneiras: primeiro deixou vazios os teatros. E era esse um ótimo ponto de partida para qualquer iniciativa dos artistas nacionais. Ao mesmo tempo, a interrupção do fluxo dessas companhias deixou disponível pelo menos dois segmentos do público, já que “o teatro de prosa vivia às expensas de Portugal para o grosso do público e de Paris, para um nucleozinho endinheirado”⁴², dizia Machado.

Como veremos, as companhias brasileiras de revista e burleta, as formas teatrais mais populares do chamado teatro com música, conquistaram um público para si muito antes do 1914. O grande beneficiado com o impacto do conflito na circulação de companhias europeias foi mesmo o teatro em prosa, quer dizer, de comédia ou drama - sobretudo de comédia, no caso.

Por fim, na crônica teatral da época o patriotismo foi mais de uma vez mencionado como estímulo determinante da produção de originais brasileiros:

“Exacerbado, pela grande guerra, o sentimento patriótico, alguns dos nossos autores, de parceria com as empresas teatrais, cedendo aliás, à sugestão do que se passava em outras terras, escreveram, como puderam, as peças que tinham por cenário o interior de Minas e São Paulo, as catingas do nordeste, as planícies do sul”⁴³

Desde o início da década de 20, porém, parecia dissolver-se o momento promissor experimentado por uma geração de artistas que acompanharam Cristiano de Souza, Oduvaldo Vianna, Viriato Corrêa, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, em iniciativas que haviam consolidado o teatro de comédia. De qualquer maneira, eles inscreveram na história do teatro brasileiro a fase que ficou conhecida na historiografia do teatro como o grande momento do teatro nacional após anos de decadência – quer dizer, após anos de domínio exclusivo da burleta e, sobretudo, do teatro

⁴² Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 395

⁴³ Nunes, Mário. 40 anos de teatro. vol. III, p. 15

de revista.

Certamente contribuiu para iniciar a relativização desse êxito toda a animosidade em torno da campanha que foi preciso fazer para garantir que o teatro brasileiro estivesse representado nas comemorações do Centenário da Independência em 1922. O sentimento de que ainda não tínhamos um teatro foi reavivado, e quando a crise do teatro nacional, ou seja, a crise das companhias de comédia, produziu também, e mais uma vez, polêmicas e campanhas, a questão da formação do teatro nacional foi recolocada com um elemento novo e elucidativo, a comparação com a situação argentina.

Mário Nunes, desde 1913 crítico teatral do *Jornal do Brasil*, ao noticiar a visita de um autor argentino, vai delineando o problema, já agudo em 1925:

“No seu discurso na S.B.A.T o Sr. José Antonio Saldias fez um rápido histórico da evolução do teatro argentino, evidenciando seu flagrante paralelismo com a evolução do nosso. Ao tratar da fase última, em que tomou decisivo impulso mercê da guerra europeia, explicou como passada a guerra os autores souberam conservar a posição conquistada, não cedendo mais lugar ao teatro estrangeiro, que está agora adstrito às representações das companhias em “tournée” e lamentou que nos tivéssemos deixado avassalar, de novo, pela produção estrangeira”⁴⁴

O fluxo das companhias estrangeiras, já normalizado fazia algum tempo, embora interferisse novamente na disponibilidade dos teatros, não parecia ser um elemento tão decisivo quanto a preferência de atores como Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, ao compor seus repertórios, por peças traduzidas. Não faltou quem lembrasse aos dois que na origem da popularidade de ambos estavam personagens vivendo em ambiente bem brasileiro, criados por autores nacionais.

Será que a fase vitoriosa do teatro nacional-regional havia se esgotado? Logo no início de 1926, no texto “Indesejáveis”, que nos ajuda a situar o teatro nacional na vida teatral do período, Alcântara Machado repete, sobre a produção teatral nacional, um diagnóstico que confirmava e resumia o que ele vinha dizendo desde de 1923. Ferino, começa brincando com um esquecimento e segue disparando três ou quatro diagnósticos terríveis sobre a vida teatral do período...

⁴⁴ *Jornal do Brasil*, 15 de maio de 1925

“Sinto muito. Eu não me lembrei. Senão tinha posto atrás da porta, na véspera do Natal que passou, o meu sapato número 39 para que nele o São Nicolau que preside aos nossos destinos teatrais colocasse os presentes por que anseio. Com este pedido ao bom barbaças: que me desse tudo, tudo, menos para o ano de 1926, a companhia lírica do empresário Walter Mocchi, o conjunto francês de quinta ordem, e o teatro nacional que não o é.

Sou inimigo pessoal desses três fatores da nossa miséria em matéria de teatro. Quanto me falam deles, pego logo em madeira”⁴⁵

E prossegue justificando o tom enfezado...

“Walter Mocchi é o homem que, desde muitos anos, vem tocando realejo italiano para desgraça dos ouvidos indígenas. Aparece-nos aí por outubro ou novembro, instala o seu aparelho no palco do Municipal, e vira a manivela vinte dias sem parar. Horrível.

(...)

Em toda a parte o lírico esta decadente. Agoniza de podre. Aqui nem decadente está. Nunca chegou a prestar. Nunca passou da transviada.

Os elencos, então, só dizimados a tiro. O conjunto desembarca em Buenos Aires sofrível. Desfalcado de um terço, aborrece o Rio. Chegam a São Paulo os coristas e os comprimários. Só. Sempre.

Inventam que o nosso público não merece mais. Mentira. Merece sim. A prova é que quer outra coisa. A prova é que não vai ver o mambembe canoro de Mocchi. Mocchi tem perdido dinheiro. Bem feito! Melhore, e apareça”.⁴⁶

E tendo liquidado, peremptório, um dos assuntos, passou ao seguinte com a mesma animosidade:

“Grande Companhia Francesa do Théâtre de La Porte St. Martin. Grande Companhia Francesa do Théâtre du Vaudeville. Com tais rótulos é que elas têm aparecido. Vai-se ver uma: droga. Vai-se ver outra: droga. Droga todas.

Compõem-se assim. Pega-se uma figura para ser o santo da procissão (Francen, Dorziat, Rosemberg ou Signoret). Lança-se o resto entre os que fazem papéis de criados. Ensaiam-se mal e mal, durante a viagem umas peçazinhas de Capus. Gavault, Hennequim e um drama para arrancar lágrimas de Bernstein ou Bataille. Arranjam-se chegando ao Brasil os cenários de uma companhia nacional qualquer. Pronto! Para que mais?

Com essa exploração, perdem a nossa platéia e o teatro francês. Aquela perde dinheiro, tempo e paciência. Este perde no conceito daquela.⁴⁷

Enfim, chega a vez do teatro nacional...

“O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Para a farsa ou comédia de costumes. Chama os personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscoito, dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo.

Resultado: o absurdo delicioso da peça de costumes nossos, mas com essência e trejeitos

⁴⁵ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.337

⁴⁶ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 337-338

⁴⁷ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.338

parisienses. É fantástico. É irreconhecível.⁴⁸

Vem de longe essa irritação de Alcântara Machado com o teatro nacional. Nem mesmo a consciência desmistificada diante das insuficiências gritantes do próprio teatro estrangeiro (italiano, francês, português) que por aqui andava ameniza o tom. Talvez as práticas das companhias estrangeiras em excursão tenham se tornado insuportáveis para o cronista teatral que acabara de conhecer tanto as inquietações do teatro europeu mais contemporâneo quanto o teatro mais tradicional, bem realizado, ou pelo menos mais profissionalmente realizado, inclusive em suas modalidades comerciais. Ainda em 1926, em julho, aliás, Alcântara Machado deixou o posto de cronista teatral no *Jornal do Comércio*. Em breve, em 1928, ficaria para trás, também, a aposta na comédia ligeira.

Ele bem que tentou contribuir com a solução da crise, participando do debate sobre as insuficiências do teatro de comédia nacional. Já de saída, na primeira vez em que o repertório de uma companhia brasileira de comédia foi considerado, em janeiro de 1923, uma crítica às insuficiências perceptíveis em uma peça de Oduvaldo Vianna insinuava-se:

“*Terra Natal* (não será demais lembrar-lhe o enredo) a exemplo de muitas peças do nosso teatro de comédia, resume-se na história banal de um moço brasileiro, que, tendo estudado nos Estados Unidos, volta para cá desnacionalizado e pretensioso, pondo-se então a dizer mal de tudo e de todos, ridicularizando os hábitos, amesquinhando a gente e as coisas de seu país.

Encontra, é claro, quem faça frente, e com vantagens às suas arremetidas antipatrióticas, como também lhe dê lições na matéria em que se especializou; encontra mesmo alguém que o faz penar de paixão.

Diante de tudo isso, é impotente o seu ódio às coisas brasileiras, ódio tão acentuado que o leva a matar uma corruíra só porque a pobrezinha canta sob estes céus... Constituindo aqui família, reconciliado com a gente e as coisas da sua terra, volta a ser o bom brasileiro de antes, para satisfação de todos no palco, e do público cá fora”⁴⁹

Fica aí posto, sem ser sublinhado, um reparo: a ausência de originalidade. O desejo de ser construtivo e não a discrição explica o tom. A crítica mais incisiva, porém, vem um pouco depois, revelando que a atividade do crítico equilibrava-se em um dilema... distribuir “rijas palmatoadas”

⁴⁸ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.338

⁴⁹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 58

ou “aplausos e incentivos” visando “premiar o esforço daqueles que se batem por causa nobre cercados de hostilidades”⁵⁰. Equilibrando-se nesse dilema, algumas vezes, destruía com a crítica de hoje o elogio ou discrição de ontem. E foi assim que, para destacar o que havia de elogiável em uma peça de Viriato Corrêa, *A Juriti*, encenada no final de janeiro, Machado acabou marcando o que havia, afinal, de criticável em produções como *Terra Natal*.

“Antes de mais nada a peça de Viriato Corrêa merece incondicionalmente louvor por não incluir no número de seus personagens um rapaz estroina recém-chegado do estrangeiro; criadas pernósticas, geralmente mulatas, que estropiam o francês; velhos ridículos e femeeiros; meninos bonitos e meninas estouvadas; uma senhora veneranda cuja única função no palco é fazer valer as tradições e as coisas pátrias; sujeitos gagos, ciciosos; negros e caipiras boçais que dizem disparates e quejandas figuras intoleráveis do nosso teatro... indefectíveis. *A Juriti* é bem nossa, bem brasileira: tem como cenário um pedaço do Norte bravio, com seus vaqueiros desempenados, as suas caboclas bonitas e honestas, as suas almas bem formadas, as suas infundáveis querelas políticas, os seus tipos populares, a sua mexerique, o seu atraso, toda a rudeza e toda a poesia de sua vida”⁵¹

A banalização de enredos, personagens e efeitos, uma vez consagrados em alguma temporada de sucesso, não era a única insuficiência na produção dos autores nacionais. A ausência de teatralidade nas peças de comédia foi, mais de uma vez, apontada. Machado considerava uma falta de habilidade técnica a incapacidade dos autores brasileiros de delinear a ação das peças. Uma ação configurada de acordo com a comédia ligeira, por exemplo, parecia impossível. Peças do teatro de comédia nacional frequentemente recebiam reparos mais ou menos como esse:

“Não possui teatralidade: sua ação se desenrola e se resolve chochamente, inexoravelmente, sem um acidente que desperte interesse, sem um pingão de imprevisto, apresenta graves e muitos defeitos de técnica”⁵²

Os efeitos das insuficiências técnicas eram variados: a peça tornava-se um “rosário de absurdos” aqui, uma borracheira acolá, “precipitações” eram constantes no andamento dos enredos e, mais de uma vez, acontecia mesmo tornarem-se, as peças, indefiníveis... *Zuzu*, por exemplo, de Viriato Corrêa, encenada em outubro de 1923, aparentemente em nada singular, já que “noventa e

⁵⁰ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.62

⁵¹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.61

⁵² Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.62

sete por cento das peças nacionais obedecem a esse padrão”⁵³, era “comédia ultraligeira, meio de costumes, meio de sátira, descambando às vezes, para a farsa”⁵⁴...

A opção era, segundo Machado, de se lamentar em um autor como Viriato Corrêa...

“Podendo, graças a seu grande talento, à sua fantasia, à sua técnica aprimorada, escrever comédias à boa maneira de Romain Coolus, de Pierre Weber, de Maurice Hannequin, de Paul Gavault, tantos outros, isto é, comédias que sendo ligeiras nem por isso deixam de ser essencialmente literárias, o escritor, o escritor eminente das *Novelas Doidas* produz peças como *Zuzu* e *Juriti*, que não são obras de arte, mas que alcançam facilmente, duzentas representações”⁵⁵.

Caracterizar uma peça como ligeira, portanto, não era, necessariamente, desprezá-la... O teatro ligeiro era assim chamado, segundo o autor, não por ser “inferior a qualquer outro, mas porque não põe em cena choques dramáticos de temperamentos antagônicos ou violentos debates de almas ou conflitos tremendos de interesses”.⁵⁶ Ainda em 1923, adotando um padrão do tempo, e antes de atualizar-se no contato com as renovações vividas e buscadas pelo teatro europeu, Alcântara Machado julgava completo o autor teatral com uma obra abrangendo “a variedade do gênero dramático”, ou seja, escrevendo “da peça mais ligeira à de ação mais veemente”⁵⁷. É interessante assinalar a relação, própria da época, e presente em um gênero difundido, entre o tratamento dado aos conflitos e o desenvolvimento da ação dramática.

Na vida teatral do período eram pelo menos cinco as modalidades de comédia: “de costume à maneira realista, ligeiras, sentimentais, de tese e de amor”⁵⁸. A comédia ligeira, hegemônica desde antes da guerra, muito ligada, inicialmente, com a dramatização de um tema, o adultério, havia alcançado, partindo de Paris, tanto a vida teatral inglesa ou argentina, por exemplo, como a brasileira.⁵⁹ Por aqui, no entanto, muitos autores podiam ouvir do crítico: “pretenderam, talvez,

⁵³ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.135

⁵⁴ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.134

⁵⁵ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.135

⁵⁶ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.149

⁵⁷ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 87

⁵⁸ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 79

⁵⁹ Entre outras passagens, ver, por exemplo, Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.317

escrever uma comédia ligeira, mas de fato fizeram uma farsa, e uma farsa das mais ignóbeis”⁶⁰.

O que vinha sendo criticado aqui e ali, de maneira esparsa, como nos trechos acima, relativos à temporada de 1923, é sublinhado, em tom atravessado, no artigo “O que eu disse a um comediógrafo nacional”, texto de dezembro de 1924. Foi então que Machado descreveu definitivamente o esgotamento dos três tipos de comédia existentes por aqui - piegas, caricatural e de costumes, todas pertencentes ao teatro ligeiro-, e também ofereceu uma solução. As sugestões para os impasses - banalização dos enredos, personagens e efeitos e ausência de teatralidade -, são de um autor que é modernista e quer modernizar a comédia ligeira, mas não viveu ainda a virada expressa no texto manifesto de 1928 a partir do qual o teatro mais popular será a referência para a criação de um teatro brasileiro.⁶¹

E o que ele disse aos comediógrafos brasileiros, após exclamar, fazendo ecoar o verso de Castro Alves, “Colombo! Fecha a porta dos teus mares!”, foi:

“Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são contraditórios, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, procurando passageiros, quero dizer autores... Olhe: ali vai um, com bandeirinha vermelha içada. Está livre. É tomá-lo! É tomá-lo! Não vê ? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira. Pronto, ali vai outro. É um cavalheiro gordo, de gestos duros e gravata vermelha. Ontem engraxate; hoje industrial.

A escalada desse homem é o mais empolgante dos enredos teatrais. Dê passagem a mais este que ali vem.

É um grileiro. Resume toda a epopeia da terra roxa. Saiu da cidade cheio de audácia; voltou do sertão cheio de títulos. Anhanguera moderno, mais inteligente, mais feliz. Atenção: mais um. Sim, mais um que passa. Nasceu na Itália. Três anos de idade: São Paulo. Dez anos: vendedor de jornais. Vinte anos: bicheiro. Trinta anos: chefe político, juiz de paz, candidato a vereador.

Sê-lo-á. Veja você, meu prezadíssimo comediógrafo indígena, que estupenda sementeira de tragédias, dramas, comédias, sátiras, farsas!”⁶²

Será mesmo que a modernização de enredos e personagens seduziria um público há tanto tempo interessado em acompanhar as peripécias de personagens desnacionalizados por alguma

⁶⁰ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.143

⁶¹ A pesquisadora Rabetti interpretou de outra maneira as insuficiências apontadas por Machado, faziam parte de um certo modo de produção de comédia para as condições da vida teatral do período. Ver Rabetti, Betti. *Teatro e comicidade 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

⁶² Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.334-335

viagem internacional ou pela vivência em um ambiente urbano e novamente abrazeiros pelo contato com uma imagem patética de alguns recantos do país? Vivendo em um ambiente urbano, o público parecia gostar de retomar, no espaço imaginário aberto no palco, o ambiente no qual vive “o sertanejo, o caipira ou o gaúcho” com seus modos e usos distintos.⁶³ A universalidade do dramático desenvolvimento de São Paulo, esbarra em uma experiência social de temporalidades sobrepostas e não superadas, verdadeira matéria dramática dos banalizados enredos sentimentais criticados por Machado. É interessante pensar que se a modernização desejada por Machado pode ser realizada por ele em sua obra literária continuou sendo impossível de ser efetivada na vida teatral brasileira que ele tentou transformar mais de uma vez. Em todos os enredos que Machado propõe a ação dramática tem uma inteligibilidade que parece ignorar o desafio que é tornar inteligível no teatro o drama da história brasileira.

Em seguida, é considerada a solução para a outra parte do problema... Com “argumentos nacionalíssimos”, dizia ele, “há a importar as fórmulas, tão somente as fórmulas”⁶⁴. Mas, preferencialmente, as “fórmulas inovadoras e moças” de autores como Shaw e Pirandello, por exemplo.

O sucesso alcançado pelo teatro nacional, leia-se pela comédia brasileira, inicialmente experimentado quando estavam ausentes as companhias estrangeiras, sucesso constituinte da fase nacional-regionalista, esteve baseado na assimilação, nem sempre muito fiel, da forma comédia ligeira. Mas essa incapacidade de copiar não chega a ser problematizada por Alcântara Machado e foi, por isso, reduzida a um defeito de técnica.

Uma única vez ele vai em uma direção mais interessante, perceptível, é significativo, em um juízo crítico emitido após o contato com o teatro europeu contemporâneo... Diz ele de uma peça encenada em janeiro de 1926, sobre a qual discutia-se a procedência: “A ação é arranjadinha em demasiado para ser verídica. Veridicamente brasileira, sobretudo”... Como realizar em uma obra

⁶³ Nunes. Mário. 40 anos de teatro. Vol. III, pág.15

⁶⁴ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.335

dramática a mimese de uma ação “veridicamente brasileira”?⁶⁵

De qualquer maneira, quando Machado sugerir saídas para os impasses ligados à produção da comédia ligeira, as soluções nunca serão retomadas com a mesma convicção com que foram expressas pela primeira vez, ou seja, em 1924. E, afinal, o campo de possibilidades a partir do teatro popular, expresso no texto manifesto de 1928, deixa evidente o quanto o autor havia se distanciado do teatro de comédia. Sua militância tornara-se outra. A eleição do teatro popular foi definitiva. Em 1932, foi mesmo reafirmada, antecedendo, assim, o momento em que o autor encontraria refletida na burleta e na revista “qualquer coisa nossa” já que “o espírito do nosso povo tem nela o espelhinho de turco ordinário e barato”.

Foi em um tom extremamente negativo que Alcântara Machado realizou uma reflexão crítica sobre a trajetória artística de Leopoldo Fróes, síntese, ela mesma, da própria trajetória de ascensão e queda do teatro nacional de comédia desde a oportunidade criada pela primeira Grande Guerra.

Publicado em julho 1932, poucos meses após a morte do ator, o texto afirmava: “A passagem dele pelo teatro não fica marcada por qualquer coisa aproveitável”.⁶⁶ A conclusão contundente do texto reitera o tom negativo, elucidando-o: “Acabou como começou:português”.

Após anos de atividade jornalística em que o teatro e a vida teatral de seu tempo nunca deixaram de ser tematizados, Alcântara Machado colocava toda a história do teatro brasileiro em perspectiva ao afirmar: “Num país em que não existe literatura dramática o ator ganha uma importância excessiva”⁶⁷ A conclusão da premissa seria: “Entre os dois fluminenses, entre João Caetano e Leopoldo Fróes, se desenrola a deplorável história do teatro brasileiro de prosa, do horroroso melodrama à pífia comédia ligeira”. A extensão do fenômeno, envolvendo toda a vida teatral brasileira, ou seja, tanto o teatro em prosa quanto o com música, revelava-se quando sua causa provável era considerada: “O que se explica pela predominância entre nós (e desde cinquenta

⁶⁵ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p. 273

⁶⁶ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 397

⁶⁷ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.393

anos pelos menos) do teatro de revista onde o ator é quase tudo”⁶⁸

Em seguida, esmiuçando as razões do sucesso de Leopoldo Fróes, fez uma análise sociológica do meio artístico teatral e acabou por realizar também uma compreensão, psicológica, digamos, da unidade formada entre o ator e o seu público.

A “realeza de caolho” alcançada por Leopoldo Fróes levava-o a pairar entre atores e autores nacionais, mas não só. Era doutor e de família importante. E assim, “acabou com a tradição de ator pobre-diabo vindo de não sei onde, vivendo não se sabe como”, tornara-se “distinguível de longe entre os zé-ninguéns do teatro brasileiro”..⁶⁹

Formara-se ator em Portugal - “de Lisboa guardou para o resto da vida o sotaque, a boa colocação dos pronomes, a maneira de se vestir e a nostalgia”⁷⁰. Dono de um “senso comercial apuradíssimo”, quando em excursão pelo Brasil, percebeu a conveniência de passar da “opereta para a comédia”.

“Aproveitou-se da oportunidade que lhe oferecia a inexistência de uma companhia brasileira de comédias. O teatro em prosa viva às expensas de Portugal para o grosso do público e de Paris para um nucleozinho de endinheirados. Representações esporádicas ao sabor das temporadas. Fora isso, raras tentativas indígenas nascidas sem vida. Fróes lançou então um conjunto na realidade luso-brasileiro mas rotulado de nacional. E escolheu um repertório quase todo de bobagenzinhas parisienses. Venceu logo, como era de esperar. Satisfazendo seus próprios pendores, satisfez os do público oferecendo-lhes por preço módico uma série de comédias de desenvolvimento mais ou menos picante e desenlace bem sentimental. Essa mentalidade chamada de normalista, entre nós predominante, regalou-se e Fróes virou ídolo”⁷¹

Desde então, e talvez até mesmo antes, sua “sem-cerimônia diante dos autores era pasmosa”⁷². Colaborava enxertando frases, comprometendo o diálogo, e até mesmo modificando o trecho das peças. Em determinado momento, por exemplo, virou uma prática sua “empurrar sempre uma canção no meio das peças”, com isso “fazia a plateia delirar”⁷³. Estava decidido, portanto, a destacar a interpretação do “tipo macho sedutor, fazendo frases de espírito, meio cético, desejado para amante e requestado para marido, sonhado assim pelas depravadas como pelas

⁶⁸ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.394

⁶⁹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.394

⁷⁰ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.394

⁷¹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.395

⁷² Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.395

⁷³ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.396

virgens”⁷⁴. A unidade público-ator determinava o lugar relativo do autor. Prejudicando sobretudo o autor nacional.

Segundo Alcântara Machado, Leopoldo Fróes acabou consagrando um tipo criado a partir do teatro francês: “era o sedutor do palco, desabusado e elegante, cabelo grisalho nas têmporas, veterano do amor, etc.”, ou seja, “uma das inúmeras variações internacionais do padrão francês, lançado em 1895, com o Vétheuil dos *Amants* de Donnay”⁷⁵. Essa eleição levava o ator, pensava o crítico, a ir deixando para trás momentos importantes de sua carreira: “O curioso é que, tendo gasto sua carreira de ator encarnando galãs de sedução fulminante, as três melhores criações dele foram de caracterização: o Brito do *Genro de muitas sogras*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, o herói do *Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro e o do *Quebranto*, de Coelho Neto”. E continuando, acabou Machado emitindo um julgamento: “quer dizer que (para satisfação sua e do público) enveredou por caminho errado”⁷⁶. E por ter sido imitado em suas práticas por muitos outros artistas provocou um verdadeiro descalabro na vida teatral brasileira, avaliava o cronista.

Considerando as análises de Machado é possível supor que atores como Leopoldo Fróes podiam justificar suas escolhas lembrando, por um lado, as insuficiências da produção dos autores dramáticos brasileiros, tantas vezes apontadas pela crítica, e por outro as preferências do público. De qualquer maneira, não seria demais inferir que da oportunidade criada pela guerra para o teatro nacional, no caso para a comédia ligeira, saia vencedora a figura do ator Leopoldo Fróes, disposto a representar originais brasileiros ou peças traduzidas. As alternativas podendo ser habilmente manejadas em um jogo político não ignorado por críticos, autores, e atores. Se a identificação do público era com o ator, para manter o seu lugar de destaque ele podia simplesmente, sem comprometer a bilheteria, passar a compor um repertório com peças estrangeiras e relativizar, desta forma, o lugar do autor nacional. Por outro lado, um elenco luso-brasileiro relativizava o lugar dos atores e atrizes brasileiros e, por fim, a própria cultura brasileira poderia ser deslocada por quem

⁷⁴ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.395

⁷⁵ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 397

⁷⁶ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p. 396

havia sido um dos promotores do teatro regional-nacional. Fróes, assinalava Machado, “dominava de tal forma o público desta terra que o fez aceitar sem estranheza o seu legítimo sotaque de lisboeta”. A desejada consolidação do teatro nacional, portanto, acabava não acontecendo.

E diante do descalabro do teatro nacional de comédia, Alcântara Machado evocava a salvação... Vejamos o movimento do autor, momento final do texto sobre Fróes...

“A passagem dele pelo teatro não fica marcada por qualquer coisa aproveitável. À literatura dramática estrangeira emprestou o que ela tem de pior. O voo mais alto que desferiu foi nas purpúreas vestes de um dos cardeais da Ceia Nefelibática de Júlio Dantas. Morreu em 1932 absolutamente alheio ao teatro novo que a guerra formou. Nunca demonstrou perceber a função essencialmente socializante do teatro”.

Se por um lado o melhor papel de Fróes foi em uma peça de autor português, por outro, suas condutas influenciaram a vida teatral brasileira de maneira bastante negativa, acusava o cronista.

“E pelo nacional que é que fez ? Incentivou toda uma série de peçazinhas sem nenhuma importância, tipo *Flores de Sombra* e *Longe dos Olhos*. E, embora involuntariamente, foi causa da proliferação atual de mambembes nacionais. Qualquer ator de sucesso menos medíocre se julga hoje habilitado a fundar uma companhia: a companhia brasileira de comédias Fulano, da qual faz parte a atriz Sicrana. Ou vice-versa. De forma que, elementos apenas suficientes para a formação de um elemento regular metem-se a diretores de elencos inqualificáveis. Querendo seguir um modelo, sem os mesmos títulos que Leopoldo Fróes apesar dos pesares possuía, não se resumem nisso: imitam-no também na escolha do repertório. Vão buscá-lo em regra no mais infame teatro popular europeu.”

O estrelismo do ator e a escolha de seu repertório parecia distanciar todos os que se dedicavam, no Brasil, à vida teatral da verdadeira solução que ela necessitaria. São expressivas as conclusivas palavras de Machado:

“Quando a salvação pelo popular é o que se pode tentar no teatro brasileiro. Que venham a farsa grosseira, a comédia de costumes, os galãs de pé no chão, as ingênuas de subúrbio, o folclore, o samba, o carnaval, a feitiçaria, o vernáculo estropiado, os dramas do sertão, flores de papel nos lustres, carapinhas, dentes de ouro, a fauna e o ambiente, graça e desgraça da descivilização brasileira.”⁷⁷

E aqui foi dado o passo definitivo de uma consciência moderna em direção ao espelhinho... capaz de nos devolver muito da *graça e desgraça da descivilização brasileira*.

II. Um cronista satírico e a produção social da chanchada

⁷⁷ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit.p.397-398

O momento em que a chanchada se afirma publicamente, deixando de ser um termo circunscrito aos bastidores e passando a circular nos debates realizados entre 1925 e 1926, é um momento de crises e transformações na vida teatral nacional. A banalização de enredos, personagens e efeitos, a ausência de teatralidade e também a identificação do público com atores que preferiam muitas vezes representar traduções, como faziam Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes, são alguns elementos da crise, se nos basearmos em Alcântara Machado. E embora a comédia ligeira tenha se consolidado, formado um público e, com isso, incentivado a proliferação de companhias dedicadas ao gênero, não se podia falar de um teatro nacional ainda, diziam os críticos. Em 1922, as esperanças de constituição de um teatro nacional, reavivadas com a ascensão da comédia ligeira a partir da situação favorável criada com a Guerra Mundial de 1914. Entretanto, foram definitivamente negadas quando o resultado do sucesso do gênero não permitia afirmar a existência de um teatro nacional justamente quando as comemorações do Centenário da Independência aconteciam.

Na esfera do teatro popular, a revista, forma teatral hegemônica no Brasil desde o final do XIX⁷⁸ passava por inúmeras transformações. As montagens tornavam-se cada vez mais luxuosas, encarecendo o espetáculo, e os números musicais e dançados ganhavam mais destaque exigindo artistas com técnica cada vez mais apurada.⁷⁹ As companhias nacionais compreendiam a necessidade de mudar quando, com entusiasmo, o público e a crítica passavam a discutir e celebrar um novo padrão de espetáculo presente nas temporadas das companhias de revista em excursão por aqui (francesas ou espanholas, por exemplo).⁸⁰ Ao mesmo tempo, as propostas de renovação

⁷⁸ Ver Sússekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986; e também Mencarelli, Fernando Antonio. *Cena Aberta, a Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

⁷⁹ Ver Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Pontes/Editora da Unicamp, 1991; para os impactos das transformações a partir da trajetória de uma companhia específica ver: Antunes, Delson dos Santos. *O Homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro 1925-1944*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Unirio, 1996;

⁸⁰ Sobre a circulação de companhias, ainda que o autor tenha excluído o Brasil, embora ele considere que o Rio de Janeiro seja um destino importante, Ver Charle, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

também podiam ser feitas por artistas que atuavam no circuito do teatro popular e, vez ou outra, viajavam, trazendo novidades - Paris sendo um destino quase exclusivo explorado por Luiz Peixoto e Luiz de Barros, por exemplo. Acentuando a crise, além de tudo, desde de algum tempo havia também a influência decisiva do cinema e suas práticas de exibição determinando muito da vida teatral brasileira.

A chanchada, interessante, é criticada por ter sido tomada como uma saída para esse momento de crise. Sem condições de apresentar espetáculos segundo o padrão tornado hegemônico por companhias europeias, ou ainda, na tentativa de competir com o cinema e suas práticas de exibição, as companhias apresentavam espetáculos que resultavam muitas vezes em uma encenação insólita, em uma chanchada.

Há um testemunho eloquente, bastante negativo e revelador, do nascimento da chanchada. O esbravejante Coelho Neto, em setembro de 1926, promovia verdadeira “cruzada pelo bom teatro”. O artigo intitula-se Reação...

“Nisso de guerras, há de tudo – desde assaltos em que figuram hecatônquiros, como Biriareu (sic.), até recontros nos quais enxameiam formigueiros de mirmidões, ou bicharia ainda pior, e tal é o nosso caso. As praças que assediamos, são viveiros patuscos e alçam por bandeira uma fraude de camisa, que outra não pode ser a insígnia da rainha relamboria de tais farranchos, rainha que responde ao pitoresco nome de *chanchada*.”⁸¹

Há sempre a possibilidade de não se sentir ofendido quando se tem um adversário culto como Coelho Neto – as ofensas podem ser quase indecifráveis. Alcântara Machado, lembrando que não era necessário “remontar a Grécia” para termos um teatro nacional, os caminhos eram outros por aqui, diferentes dos experimentados pelos europeus, encerrava a questão, certa vez, em um artigo, dizendo: “A viagem é longa e Coelho Neto é muito capaz de querer ir também”.⁸² E foi evocando Briareu, um dos três gigantes filhos de Urano e Gaia, com os quais Zeus contou em uma de suas batalhas, e também os mermidões, povo tido como lendário, auxiliares de Aquiles na guerra de Troia, que Coelho Neto iniciou seu combate um tanto quanto delirante. Evocava todo um legado

⁸¹Nunes, Mário. Op. Cit. Vol. III, p.12

⁸² Machado, Antônio de Alcântara. p.376

clássico para combater algo que julgava uma “rainha relamboria”, ou seja, insípida e sem graça.

“Essa lesma que por aí se arrasta viscosa e repugnante, saiu da lavra chamada revista, e, proliferando com a fecundidade com que se desenvolvem em esterquelínios as sevandijas, invadiu todos os palcos”

Era mesmo necessário evocar forças heroicas mitológicas para combater uma adversária por ele considerada tão desprezível?

“O nosso Teatro, ou que melhor nome tenha, é uma feira de licenciosidades, um conjunto de barracas as quais escritores ? emprestaram nome, como certos diplomados de farmácia alugam os títulos a práticos, para que estes possam abrir botica e impingir drogas manipuladas sabe Deus como.

De letras em tais moxinifadas há tanto como em congadas de negros ou em tribos de índios carnavalescos. As peças cujos títulos se espantam em anúncios e cartazes à porta de teatros ou saem sarapintados em carroções de reclamo, dentro dos quais zabumbam, tamborilam e trombeteiam chirinolas, são um misto de cenografia mirabolantes, indumentária curta, transparente e muito lantejoulada e cadilhada, música de regamboleio, luzes policrômicas, piadas de alcoceifa, tudo isso peneirado sensualmente a quadris anchos e remexidos, a pernas panturrilhadas de recheios, muitas das quais deviam ser recolhidas a museus de teratologia.

E é tal choldra o nosso teatro, o mostruário do nosso progresso, o espelho da nossa cultura, o índice da nossa moral!”⁸³

Agora, à sujeira e à porcaria juntam-se outras significações. A partir de termos como choldra, moxinifadas, chirinolas, é composto um campo semântico em que desordem, embrulhada, trapalhada, festa, farra, armadilha, logro, coisa confusa, mistura de comidas, bebidas e ingredientes, mistura de coisas, tumulto causado por gente desordeira, coisa que não presta, vil, ralé, escória, de má índole, e outros termos definem a experiência cultural popular de maneira negativa, desprezível, detestável. O diagnóstico exaltado e reativo visava animar seus colegas para o embate e também lembrava o papel dos poderes públicos na tarefa.

“Contra tão aviltante degradação, que vai de ribanceira abaixo apesar da censura e de outros empeços – as cheias quando transbordam lodosas saltam por cima de todas as barreiras e levam de roldão nas ondas tudo que encontram pela frente – rebelaram-se alguns homens de fê e de boa vontade e assentaram medidas de reação e de defesa do teatro honesto contando, para o que empreendem, com a boa vontade do Prefeito e dos representantes do Distrito Federal, entre os quais é dos mais dedicados o Dr. Vieira de Moura.

Convidados para tal assembleia, a ela compareceram homens de letras que se interessam sinceramente pela restauração do teatro honesto, outros escreveram dando decidido apoio aos promotores da reunião.

Acenderam-se, entretanto, ânimos de revolta, surgiram protestos contra as resoluções

⁸³ Nunes, Mário. 40 anos de teatro. Vol. III, p.12

tomadas na assembleia. Tais revoltados ou defensores do teatro chulo não podem ser homens de letras, não é crível que o sejam, porque, quem empunha uma pena e a presa, não a prostitui praticando o mais vil de todos os lenocínios, que é o da Arte.

Bom será que os revoltosos apareçam e bradem, porque assim ficarão conhecidos os vendilhões do templo”.⁸⁴

Coelho Neto embora em um outro tom e com outras intenções percebeu, tanto quanto Alcântara Machado, algo real sobre a vida teatral nacional do período. Não havia mais lugar para peças dramáticas literárias na produção contínua das formas teatrais populares hegemônicas. Parece, aliás, que não havia lugar sequer para o autor. O tempo das revistas de ano como as produzidas por Arthur Azevedo havia passado. A chanchada é menos um gênero e mais uma performance insólita próxima das performances da cultura popular – “a congada de negros” e as “tribos de índios carnavalescos”. A alteração percebida por Coelho Neto parece ter deixado para trás até mesmo as práticas autorais que puderam, na fase seguinte à de Azevedo, adotando a “movência dos textos” e a escrita voltada para a cena, realizar a produção das revistas no ritmo necessário e nas condições existentes, como notou a pesquisadora Maria Filomena Chiaradia.⁸⁵

O teatro nacional, sobretudo o mais popular, era então fundamentalmente uma performance. Como vimos, um ano antes, em dezembro de 1925, Alcântara Machado recomendava a “revista brasileira” *Comidas, Meu Santo...* com aquela ressalva reveladora. O espectador riria, ou melhor, gargalharia... “Não com a peça. Mas com a interpretação”. O que Alcântara Machado não sabia era que essa performance tão impressionante - “a interpretação é que vale ouro”, dizia ele – performance em que tudo estava “saborosamente errado” - “orquestra para um lado, artistas para outro, entradas atrasadas, coristas de meias caídas, uma atrapalhação no palco impagável, caroços, o diabo!” – tinha um nome: chanchada.

Na gíria de bastidores, chanchada significava peça para fazer rir. Em um conjunto de crônicas satíricas, escritas pelo crítico Mário Nunes, chanchada pode ser apreendida como performance do insólito. A análise das crônicas humorísticas de Mário Nunes talvez nos faça

⁸⁴Nunes, Mário. Op. Cit. Vol. III, p.12

⁸⁵ Ver Chiaradia, Maria Filomena Vilela. A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto, dissertação de mestrado, Centro de Letras e Artes da Unirio, 1977.

compreender melhor o teor da recomendação de Alcântara Machado. Antes, porém, vejamos os momentos que nos pareceram decisivos para a constituição da chanchada.

Se a revista engendrou a chanchada é interessante retomar a trajetória do gênero revista de ano no Brasil. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, publicado em 1986, é o primeiro trabalho de fôlego dedicado ao gênero. As análises realizadas pela ensaísta Flora Süssekind – inspiradas em um referencial teórico composto por autores como Walter Benjamin, Michel Foucault e Jürgen Habermas –, possuem um grande potencial interpretativo e são muito instigantes, já que abrem caminhos inéditos para a compreensão do sucesso do gênero, desacreditando com insuficientes e redutoras as recorrentes explicações baseadas em uma suposta permissividade dos autores diante do duvidoso gosto do público, também suposto.

As primeiras tentativas de introdução do gênero no Brasil – em 1833, 1859 e 1857 –, não são analisadas pela autora, seu foco principal é a produção de Arthur Azevedo, autor responsável pela consolidação do gênero no país. A primeira revista de ano de Azevedo, *O Rio de Janeiro em 1877*, passou despercebida. Em 1884, porém, o sucesso da revista *O Mandarin* deu início ao longo período de popularidade do gênero que durou até a década de 60 do século XX.

Todas as dezenove peças consultadas pela autora, escritas entre 1877 e 1905, realizavam a principal característica do gênero: “passar em 'revista' o que se julgara mais marcante, 'os principais acontecimentos', do período que findava”⁸⁶. Assim, seguindo por uma “trilha dupla”, a revista de ano, segundo Süssekind, era tanto uma espécie de “registro factual” quanto uma “ficcionalização cômica do cotidiano”⁸⁷. Um enredo muito tênue e os comentários de um personagem obrigatório, o *compère*, muitas vezes acompanhado pela *commère*, proporcionavam certa unidade a ação dramática da peça, já que alinhavavam uma quantidade relativamente grande de acontecimentos e situações não necessariamente ligados entre si.

A relação entre revista de ano e momento histórico imediato é ainda mais realçada por

⁸⁶ Süssekind, Flora. Op. Cit. p.7

⁸⁷ Süssekind, Flora. Op. Cit. p.7

Süssekind a partir de Walter Benjamin, pois a autora também procura dar conta de uma dialética entre forma literária e matéria social, como fez Benjamin em *Paris, capital do século XIX*, sobretudo em uma passagem na qual a opereta, forma teatral de maior sucesso na capital francesa, em meados do XIX, é citada: “O Império está no apogeu de seu poder. Paris se afirma como capital do luxo e da moda. Offenbach prescreve o ritmo da vida parisiense. A opereta é a irônica utopia de um duradouro domínio do capital”.⁸⁸ De maneira análoga, Süssekind procurará estabelecer a relação entre revista de ano e história do Rio de Janeiro na segunda metade do XIX.

Se a popularidade da opereta teve uma relação tão estreita com um determinado momento histórico, a explicação para o sucesso da revista de ano nos últimos decênios do século XIX, no Rio de Janeiro, não deveria ser procurada seguindo o mesmo caminho metodológico? Desta forma, para a ensaísta carioca, as revistas de ano desempenharam um papel tranquilizador, pois funcionaram como verdadeiros “mapas teatrais renovados anualmente”⁸⁹, atraindo espectadores graças a sua enorme capacidade de aliviar tanto as tensões quanto a sensação de desorientação, ambas causadas por constantes “reformas urbanas” e “transformações políticas” do período – Proclamação da República e Abolição, por exemplo.

A fonte de popularidade da revista estaria no fato da mesma poder ajudar um habitante perplexo a viver um processo no qual a perda constante de referências espaciais e simbólicas pedia novas coordenadas espaçotemporais. Diante de diversos personagens teatrais perdidos, já que por motivos diferentes não reconheciam a cidade como um espaço familiar, o espectador poderia, segundo Süssekind, reviver e quem sabe até elaborar seus próprios medos e ansiedades.

O pressuposto teórico no qual a autora baseia-se para atribuir um papel tranquilizador ao gênero é a obra *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. Desta maneira, “a perda do controle sobre o próprio ambiente” é compensada pela “visão de mapas pictóricos ou teatrais”, os quais geram “a sensação de que é, de certo modo, o olhar do espectador o agente das reformas” - a sensação de

⁸⁸ Benjamin, Walter. *Paris, capital do século XIX* in Walter Benjamin: sociologia. São Paulo, Editora Ática, 1991, p.36

⁸⁹ Süssekind, Flora. Op. Cit. p.8

controle decorrente teria sido um alívio.⁹⁰

Por fim, todas as transformações vividas no Rio de Janeiro estão na gênese de algo novo e incipiente no Brasil, a formação de um espaço público, e aqui a autora dialoga com a obra de Habermas para valorizar algo muito recorrente nas revistas de ano de Arthur Azevedo: a polifonia. Em outras palavras, a presença no palco de personagens oriundos dos mais diversos segmentos sociais, emitindo suas opiniões divergentes sobre os processos e acontecimentos que influíam tão decisivamente no cotidiano de todos e de maneira singular no de cada um, é interpretada como uma teatralização muito habilidosa de um outro processo histórico: o surgimento da opinião pública. Entretanto, sempre é bom termos em vista as limitações de se pensar uma esfera pública para a realidade brasileira do período, marcada por uma confusão entre público e privado como mostra Saliba ao tratar da dimensão cômica da vida privada da República.⁹¹

E quando, na primeira década do século XX, “se solidificam a República e a modernização da então Capital Federal”⁹², o gênero, segundo Sússekind, entra em decadência... Será mesmo? Talvez seja mais adequado falar em transformação. E se a popularidade do gênero permaneceu apesar de passada a conjuntura ligada a sua consolidação não seria preciso recolocar a pergunta sobre as relações de um público com seu gênero predileto no momento histórico seguinte?

De qualquer forma, através da análise de quase vinte peças de um autor fundamental para o gênero, a autora construiu uma compreensão renovada da relação entre o público e um dos seus gêneros prediletos; além disso, Sússekind elucidou também os mecanismos de funcionamento, as convenções e as estruturas, em outras palavras, a poética do gênero revista de ano.

No entanto, observamos que o fato da análise das peças de Arthur Azevedo ter sido o aspecto metodológico mais importante para fundamentar as abrangentes e instigantes interpretações formuladas por Sússekind, dispensou a autora de analisar os trabalhos dos atores e das atrizes. A

⁹⁰ Sússekind, Flora. Op. Cit. p.60

⁹¹ Ver Saliba, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República” em Sevcenko, Nicolau.(org.) *História da Vida Privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

⁹² Sússekind, Flora. Op. Cit. p.7

qualidade da encenação das peças havia sido fundamental para a consolidação do gênero, segundo Arthur Azevedo. No momento de estabelecimento do gênero no Brasil a qualidade cênica dos atores e atrizes conquistou a predileção do público para a revista de ano.

No final do século XIX, mais precisamente em 6 de dezembro de 1894, em folheto publicado em *A Notícia*, um texto de José Veríssimo foi comentado longamente por Arthur Azevedo:

“No primoroso livro *Estudos Brasileiros*, com que José Veríssimo acaba de enriquecer as nossas bibliotecas, figura um capítulo que se intitula o *Teatro Nacional* e não é outra coisa mais que a repetição das velhas jeremiadas provocadas pela ruína da nossa literatura dramática.

‘O que por aí vai em matéria de teatro, diz José Veríssimo, 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 das 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’.

E continua assim:

‘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 da nossa literatura. Prova também que, longe de ganharmos, com o evoluir da nossa vida histórica, originalidade e caráter, estamos perdendo essas qualidades que distinguem entre aí (?) os indivíduos e povos.’”

Arthur Azevedo ao destacar o trabalho de atores e atrizes brasileiros, ao buscar responder os argumentos de Veríssimo sobre a “ruína de nossa literatura dramática”, leia-se ruína dos gêneros considerados mais nobres, drama ou comédia.

“ Se o fluminense prefere assistir a representação de uma mágica, de uma opereta ou de uma revista de ano a ir ouvir um drama ou comédia, é porque naqueles gêneros inferiores, o desempenho dos respectivos papéis satisfaz plenamente, ao passo que no drama e na comédia os nossos artistas não dão, em regra, a menor ideia 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 em cena”.⁹³

A performance talentosa dos atores e atrizes brasileiros será extremamente relevante em uma fase decisiva para a história da revista no Brasil e também para o surgimento da chanchada⁹⁴.

⁹³ Ver Azevedo, Arthur. *O teatro: crônica de Arthur Azevedo*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009. A crônica está no CD que acompanha o livro.

⁹⁴ Sobre o ator mais popular do período, muito admirado por Azevedo, ver: Santos, Marcos. *Popularíssimo: o ator Brandão e o seu tempo*, Rio de Janeiro, Edição do Autor, 2007

Quatro anos após a morte de Arthur Azevedo, em 1908, foi fundada uma companhia interessada em encenar os gêneros mais populares do teatro musicado ligeiro com uma proposta inovadora: formar um elenco com artistas nacionais para representar originais também de autores nacionais.

A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José foi criada por iniciativa do empresário italiano Pascoal Segreto que vivia no Brasil desde 1886. Fundada em 1911, atuou até 1926 e tornou-se singular por diversos motivos.

Em primeiro lugar, tão longa existência fez dela, nas palavras de Mário Nunes, uma “exceção nesse tumultuar de companhias temporárias e fugazes”. Em segundo lugar, em seus 15 anos de existência, a Companhia São José desempenhou papel importantíssimo para a “fundação do teatro brasileiro”. Em sua trajetória, a companhia, “na sua faina de baluarte do teatro popular musicado”,⁹⁵ tornou-se um dos “viveiros de autores e artistas” nacionais, ao lado de outras companhias pertencentes ao empresário⁹⁶. A contribuição foi extremamente relevante pois muitas companhias, mesmo proclamando-se nacionais, costumavam contar “com alta percentagem de artistas lusos e peças, em sua quase totalidade, de autores estrangeiros”⁹⁷ Certa vez, por exemplo, a montagem de determinada peça teve seu desempenho prejudicado, merecendo o seguinte reparo: “interpretação artística muito razoável – menos em relação à ideia de distribuir a portugueses, papéis de caipiras brasileiros...”⁹⁸

A valorização tanto da prosódia brasileira quanto do artista nacional marcou a trajetória da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José. Anos depois, em uma crônica sobre a Praça Tiradentes, local que concentrava as companhias ligadas ao teatro musicado ligeiro, afirmava-se: “o teatro de tipos, linguajar e assuntos exclusivamente locais, nasceu no palco do teatro São José”.⁹⁹

A atuação da Cia. São José foi fundamental também por acabar institucionalizando uma

⁹⁵ Nunes, Mário. op. Cit. Vol. I p.199

⁹⁶ Nunes, Mário. op. Cit. Vol. I p.272

⁹⁷ Nunes, Mário. op. Cit. Vol. I p.96

⁹⁸ Nunes, Mário. op. Cit. Vol. I p.174

⁹⁹ Chiaradia, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do teatro São José: a menina dos olhos de Pascoal Segreto*, dissertação de mestrado, Centro de Letras e Artes da Unirio, 1997, p.50 Adiante retomaremos o trabalho dessa autora.

série de alterações na produção do gênero revista de ano no Brasil. Em sua pesquisa, Maria Filomena Vilela Chiaradia, notou o quanto a presença da revista e da burleta no repertório da companhia tornou-se expressiva e na trajetória de sucessos desses gêneros encontramos muitas vezes trabalhos da dupla de autores Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Ao analisar peças representativas do trabalho da “feliz pareceria”, Chiaradia percebeu a existência de práticas autorais que facilitam a produção contínua de peças. A “*movência dos textos*” possibilitava a inserção de quadros de uma revista em outra – procedimento que tornava a valoração de uma peça por sua originalidade algo deslocado. Ao mesmo tempo, as práticas autorais tornaram-se mais permeáveis, mais ligadas às exigências cênicas, à performance. Aos poucos, o trabalho dos atores e atrizes, o que eles sabiam fazer melhor, tornava-se um elemento fundamental na própria criação da peça.

São alterações que de uma forma ou de outra interferem nas práticas de escrita da revista e da burleta. É claro que a importância tênue do enredo na revista de ano favorecerá sua produção sob essas condições novas. No processo de surgimento da chanchada, no qual a performance improvisada é fundamental, essas alterações serão decisivas.

Determinando essas transformações está a necessidade de produção contínua de revistas – que “já não eram mais de ano, mas do ano todo”¹⁰⁰ como disse, certa vez, Mário Nunes. Para explorar o gênero predileto do público surgiam companhias ocasionais e até mesmo autores ocasionais. Além da predileção do público, havia ainda, também pressionando a produção, a adoção da prática de representação do espetáculo em três sessões. Na maior parte das vezes, em uma semana já era preciso substituir um espetáculo. Ao mesmo tempo, e mais uma vez, a trajetória da Cia. São José é exemplar para a produção social da chanchada. Foi fundamental a incorporação de um público bastante popular, ampliação resultante do valor dos ingressos que as três sessões tornavam quase tão baratos quanto as entradas de cinema.

Eram diversas as práticas adotadas pelo empresário italiano Paschoal Segreto para manter a “sua menina dos olhos”, a companhia São José, competindo ano após ano com o cinema e as

¹⁰⁰ Nunes, Mário. Op. Cit. Vol. I, p.34

companhias em excursão (sobretudo as de revista, principalmente as portuguesas) e também com as companhias nacionais mambembes atuantes nos circuitos ainda mais populares que a sua rede de teatros, circuito composto, por exemplo, pelos cine-teatros. Desde pelo menos a Primeira Guerra alguns cinemas passaram a manter um programa misto: exibição de filme e encenação de peças teatrais.

Com uma das práticas mais criticadas, as tais “perniciosas sessões”, acompanhadas de temporadas sem descanso semanal, Segreto havia conseguido manter-se bastante competitivo, tornando os ingressos da Companhia S. José tão acessíveis quanto os ingressos para uma sessão de cinema – disputava, portanto, com o cinema no universo de diversões existente, uma parcela do público bastante popular.

Os resultados eram ambíguos. A atuação de empresários como Segreto, resultou na instauração de um certo padrão mambembe de produção. Ao mesmo tempo, permitiu uma certa continuidade da produção teatral voltada para gêneros populares desenvolvendo o meio teatral brasileiro. Tanto é assim que, em 1917, os autores nacionais avaliaram que o meio comportava a criação de uma Sociedade Brasileira de Autores Teatrais visando a defesa dos direitos do autor .

Assim, um das personalidades teatrais do período, o “mais competente ensaiador com que contávamos”, Eduardo Victorino, posicionava-se em 1914:

“Uma peça dramática cuja ação tenha de se desenrolar em 1 hora e um quarto, tem de ser muito bem observada, sinteticamente escrita, em cenas rápidas mas impressionantes, mais sentidas que faladas, devendo as situações sucederem-se com clareza, deduzidas umas das outras, sem tempo para explicações, para cenas intermediárias.

Pois bem, com o advento do teatro por sessões aqui, onde apenas se esboçam algumas vocações dramáticas e literárias, surgiram inúmeros escritores, como por encanto, cada qual mais convencido do seu talento...

Foi o primeiro prejuízo. Esses rapazes que, aliás, demonstram alguma habilidade, se se tivessem dedicado ao verdadeiro teatro, poderiam enriquecer nossa literatura dramática com algumas peças que ficassem. O que escreveram, porém, para o teatro por sessões está abaixo da crítica, são produções mirradas, desconexas quase sempre, mal conduzidas, mal urdidas, e o que é pior, carregadas de sal grosso, de imoralidades, como um meio fácil de alcançar o sucesso, sempre fugidio”¹⁰¹

¹⁰¹ Nunes, Mário. op. Cit. Vol. I. p.57

Fomentando a produção teatral e também reduzindo o tempo do fazer artístico contido na atividade criativa dos autores, o “teatro por sessões”, determinando tanto a vida de companhias musicadas quanto a vida das dedicadas ao teatro declamado (comédia e drama), também produzia impactos no tempo implicado no fazer teatral dos atores e atrizes. São também de Eduardo Victorino, as seguintes observações sobre os intérpretes:

“Em segundo lugar é de lamentar-se a sorte dos artistas obrigados a representar tais baboseiras.

Admitimos, porém, que sejam magníficas as peças a interpretar e que sem temer a sobrecarga de trabalho, o artista tome a sério, conscienciosamente, seus encargos.

Abstraindo da dificuldade dos papéis sintéticos, carecendo de muita expressão, veríamos o artista forçado a sentir três vezes por noite as mesmas emoções em um repetido esforço nervoso e intelectual. Não há ser humano que possa resistir a semelhante trabalho e, assim, não se pode condenar, sem injustiça o artista que nesses espetáculos se descuida da pintura de uma paixão, não delinea os tipos que cria, desiste de comover e não se emociona.

Mais como vive dos próprios sucessos, apela para esgares, as momices, e as palhaçadas, desejoso de que o público se divirta, ria, bata palmas, peça *bis*”.¹⁰²

Havia, porém, entre os favoráveis à adoção do “teatro por sessões”, alguém como Rego Barros, “o ativo braço direito de José Loureiro”, empresário teatral português responsável, por exemplo, pela contratação de muitas companhias portuguesas que vinham, em excursão, ocupar os teatros por sua empresa administrados. Apenas quando corria o risco de ver seus teatros fechados – em 1913 eram dois, o Apolo e o Recreio – voltava-se para o teatro nacional e assim “ocupava-se ocasionalmente do teatro indígena”. Posicionava-se Rego Barros sobre a questão nos seguintes termos:

“Quanto ao teatro por sessões penso que para o nosso país é o melhor gênero de espetáculos, principalmente na época do calor.

Unicamente o teatro por sessões, aqui, está errado. As peças que se representam por sessões, não são, absolutamente, peças de sessões, são espetáculos inteiros, espetáculos completos que, infelizmente, para os atores são repetidas duas e, às vezes, três vezes por noite.

Tais espetáculos deviam ser feitos como se fazem na Espanha e na Argentina, com peças em um ato que durassem no máximo 30 minutos.

O público prefere a revista porque basta ouvir boa piada, música alegre, ver bonita encenação, figurinhas belas e assim, tudo está direito”.¹⁰³

Já J. Brito, “humorista e escritor aplaudido”, também ele fazedor de “peças para sessões”,

¹⁰² Nunes, op. Cit. Vol. I p.57

¹⁰³ Nunes, op. Cit. Vol. I, p.58

condenava tal prática.

“Não sou partidário do teatro por sessões. Não lhe vejo vantagem nenhuma, a não ser uma questão de hora para os que se deitam cedo, ou para os que só podem chegar tarde ao teatro. Não sendo isso, a vantagem da bilheteria que funciona duas e três vezes por noite – o teatro por sessões serve para inutilizar as peças, inventar autores teatrais que pululam como cogumelos ou como tiririca, a cansar inutilmente o artista. É uma praga, uma desgraça. Aspiro vê-lo completamente banido dos nossos teatros!”¹⁰⁴

De qualquer maneira, a prática persistiu e a única mudança foi serem reduzidas as sessões de três para duas. A empresa que mais adiou alterar esse padrão de funcionamento foi justamente a de Paschoal Segreto. A Companhia de Revistas e Burletas do S. José só adotou as duas sessões em 1922 - após uma reforma que aumentava a lotação do teatro.

Durante anos, Mário Nunes, entre outros, apresentou os mais diversos argumentos contra essa prática. O empresário Paschoal Segreto, por seu turno, rebatia-os com suas motivações. Se havia sido introduzido por companhias portuguesas, sua aceitação e difusão, no entanto, estava ligada, salvo engano, ao surgimento do cinema. É o que é possível inferir de uma carta escrita por Paschoal Segreto em outubro de 1917. No momento em que a S.B.A.T estava sendo fundada, Segreto, a frente de uma “empresa seriamente atingida em sua economia”, segundo Mário Nunes, já que a Cia. S. José “viviu de peças nacionais”, posiciona-se pedindo que a iniciativa dos autores fosse adiada, deixada para um momento mais favorável.

“Queixam-se os Srs. autores teatrais, da pouca equidade no pagamento dos direitos autorais. Eu desejava que aqueles senhores esmiuçassem os meus livros, ou mesmo, acompanhassem a minha receita diária da bilheteria em dois ou três meses, para que vissem que, embora pagando mal, não só os autores, como os artistas e demais empregados de um teatro – uma verdadeira multidão – os resultados são diminutos, e nunca relativos aos grandes capitais empregados, e que estão sempre sujeitos à mercê da sorte. Ora é a peça que não agrada, ora é a noite de chuva”¹⁰⁵.

E prosseguia eximindo os empresários da acusação de ganância e lembrando a responsabilidade do público. Mesmo empregando o sistema de três sessões a bilheteria deixava a desejar e não dava nem para cobrir as despesas.

“O público não vai ao teatro, e a prova é que numa capital adiantada, como a nossa, só existem 'seis' teatros funcionando e, alguns, como os meus, por exemplo, de pequena lotação. Os

¹⁰⁴ Nunes, op. Cit. Vol. I, p.58

¹⁰⁵ Nunes, op. Cit. Vol I, p.114

demais, o Municipal, o Lírico, e mesmo o Fênix e Palace, que embora agora estejam funcionando, vivem constantemente fechados. Enquanto que outros, Parque Fluminense, Chantecler, Rio Branco e Lucinda, tiveram que fechar as suas portas por não poderem suportar as enormes despesas que fazem, para as quais não dava a receita”¹⁰⁶

Por fim, lembrava a “prejudicial concorrência” do cinema sobretudo em tempos de crise...

“Aliás, essa situação desesperadora para a gente do teatro, dura desde que o cinematógrafo entrou a fazer-lhe séria e prejudicial concorrência. Há, mesmo, um país na Europa, segundo ouvi dizer, que regulamentou o funcionamento do cinema até as 8 horas da noite, a fim de que a arte teatral não fosse prejudicada.

E agora, com a situação crítica mundial, nem os próprios cinemas, cujas despesas de manutenção são inferiores às de um teatro, escaparam”

E após ponderar se não deveriam os autores esperar um momento menos inoportuno para suas “justas reclamações”, acaba revelando o padrão mambembe por meio do qual a vida teatral brasileira era constituída. E tomando como exemplo as temporadas das companhias estrangeiras em excursão, afirmava que poucas haviam lucrado.

“As demais dissolveram-se, ou retiraram-se, com grandes prejuízos, sendo que destas, algumas tiveram que fazer benefícios coletivos para poderem regressar. Não tem sido mais promissora a sorte dos artistas nacionais. Para usar bem o termo empregado eles vivem “mambembando” nos subúrbios, em Niterói e nas cidades do interior, onde trabalham em associação, até em baixo de toldos de circo, como se fossem saltimbancos.

Não há exemplo de uma destas companhias que tivesse vingado. Ou então entregam-se a empresários poucos escrupulosos, que prometem mundos e fundos, e fazem-nos perder meses em ensaios, para finalmente, nem estrearem, por falta de recursos.

Foi ainda este, o elemento que agora, faltou à *troupe* organizada pelos Srs. Álvaro Pires e Raul Soares, no Meyer, e presentemente no Teatro Carlos Gomes, fazendo com que fosse o seu material penhorado, devido a empréstimos contraídos para sua manutenção.

Essa é que a verdade, e que tem sido proclamada pela própria imprensa.”¹⁰⁷

De qualquer maneira essas práticas tornaram possível a existência da companhia São José e de um fluxo produtivo contínuo de peças. A vida teatral brasileira foi sendo constituída por diversas práticas ligadas ao processo de produção assim caracterizado e seus desdobramentos. Foram todas amplamente satirizadas por Mário Nunes na crônica semanal que passou a publicar no periódico humorístico O Malho. “Troçando e destroçando” os costumes dos artistas (autores, atores, atrizes), dos jornalistas, dos empresários e do público, Nunes visava, talvez, modificar um pouco as coisas.

¹⁰⁶ Nunes, Mário. op.cit. Vol I, p.114

¹⁰⁷ Nunes, Mário. op.cit. Vol I, p.114

Aprendemos, ao ler suas crônicas, como os artistas brasileiros foram se formando e sendo formados por todo um conjunto de práticas mobilizadas para fazer o espetáculo nas condições em que a produção artística tornou-se possível.

Do ponto de vista do trabalho dos artistas, atores e atrizes, acabaram por constituir para si todo um repertório plástico e uma tradição de representação que ia desde a performance adequada de personagens tipo considerados bem brasileiros – favorecendo a constituição de todo um imaginário de identidades, inclusive nacionais - até a performance do insólito resultado do fazer teatral realizado em condições precárias – dissolvendo aquelas mesmas identidades e explicitando as dificuldades de ser formar identidades por aqui.¹⁰⁸

Com muitos elementos os atores e atrizes construíam o espetáculo teatral ao aparentemente dissolvê-lo. Movimento criativo negativo correspondente a transfiguração, e incorporação como linguagem, das condições precárias da produção teatral estritamente ligadas com as condições precárias de produção e reprodução mais amplas da vida. Vejamos então uma variante da dissolução do espetáculo teatral, dissolução tão bem figurada por Alcântara Machado ao descrever a distração como resultado de uma encenação bagunçada, variante que aponta o absurdo tão bem performado pela atuação improvisada dos artistas... Conta-nos Mário Nunes, em 1919, um resultado absurdo relacionado à “voga do espetáculo musicado por sessões”, padrão de exibição do período...

“Há muita gente que frequenta o São José, mas há também muita gente que o não frequenta. Pois não sabem, os que lá não vão, o que perdem. Há cenas impagáveis, liberdades a que os artistas se entregam, secundados, às vezes, pelos espectadores, que nunca se viram em teatro algum, e que justamente, pelo ineditismo, causam as delícias do *habitués*, alguns dos quais já nos têm afirmado, babando de gozo, que aquilo é o *suco*.

A última sessão é mais fértil nesses episódios. Uma noite dessas, assistimos a uma delas. Um renque de cabeças no alto, assinalava as *torrinhas*; dois camarotes ocupados, um com um diplomata nosso, de destaque pelo seu mérito e ilustração; na plateia algumas dúzias, poucas, de espectadores.

Representava-se a revista *Contra a mão*. A orquestra toca a introdução de um número que Otilia Amorim devia cantar. Otilia não estava disposta, ao que parece, olhou desanimada para o auditório escasso, sorriu e ficou muda. O maestro pensando ser distração da atriz repete o introito e Otilia, nada! Não queria cantar, e a orquestra prossegue sozinha. Então João de Deus, não se

¹⁰⁸ Em sua pesquisa de doutoramento, *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 1920*, lançada em livro em 2004, Tiago de Melo Gomes discute a relação entre teatro e formação de identidades. Retomaremos esse trabalho adiante.

conteve e, com aquele tom de molecagem que tão bem vai aos papéis que, pro vezes, interpreta, disse:

- Assim, minha *nêga*, castiga, castiga esses trouxas que vieram à 3 sessão....
E o teatro riu, riu com tamanho estrépito, que parecia estar completamente cheio!
Somos, dessa noite em diante, dos que não perdem a 3 sessão do Teatro S. José”¹⁰⁹

Não sabemos se o episódio narrado foi apenas transfigurado ou totalmente inventado pela imaginação satírica que o cronista teatral do *Jornal do Brasil* irá exercitar em mais de quinhentas crônicas humorísticas publicadas em *O Malho* entre 1922 e 1930. Pode ser também que tenha sido justamente a recorrência desse tipo de situação, exemplar impagável da veia satírica dos artistas, que tenha despertado a imaginação do cronista para a possibilidade de narrar a vida teatral brasileira a partir das formas plásticas por ela mesma performada...

No decorrer da pesquisa, aos poucos, embora crônicas de vários autores tenham sido lidas, a primazia foi sendo concedida à produção satírica de Mário Nunes publicada em *O Malho* durante a década de 20. Essa escolha reside, inicialmente, em um reconhecimento: o uso da linguagem humorística e cômica realizado por Nunes em suas crônicas, reitera, excepcionalmente, o potencial do conjunto dessas formas para representar dilemas e impasses históricos de nossa formação social e cultural – como já apontou o historiador Elias Thomé Saliba. Uma articulação interessante acontece: os procedimentos cômicos e humorísticos das peças são apropriados pelo cronista e viram, em suas mãos talentosas, instrumento para uma reflexão sobre as condições de existência do próprio teatro por aqui. A chanchada produzida pelas diversas práticas satirizadas por Nunes – sátira engenhosamente construída com os mais diversos procedimentos cômicos e humorísticos -, é a própria performance do insólito.

Se a encenação mimetiza a bagunça – ou seja, as condições de existência do brasileiro, em geral, improvisadas -, a crônica analisa\explicita a chanchada que é a encenação da vida improvisada. Recorrendo à linguagem humorística e as formas cômicas que circulavam na própria encenação Nunes nos possibilita assistir ao momento de dissolução do espetáculo, à performance da

¹⁰⁹ Nunes, Mário. op.cit. Vol. I pág.179

chanchada como performando no limite do insólito do espetáculo realizado em condições muitas vezes de extrema insolidéz.

Diversas práticas implicadas no fazer teatral foram dissecadas e articuladas por Nunes. Além das práticas dos próprios críticos teatrais, terrivelmente satirizadas. Nunes não deixou escapar as práticas dos autores, as dos empresários, as dos reclamistas, as dos artistas (atores e atrizes sobretudo, mas também as dos músicos), não foram esquecidas as práticas da claqué, as dos públicos, as dos fãs (principalmente dos apaixonados por atrizes, os tais gabirus), as dos censores e, não podemos esquecer, a dos poderes públicos - tantas vezes responsabilizados pela situação calamitosa vivida pelo teatro nacional. Mobilizando todos esses agentes, transfigurados em personagens, criticando suas práticas, Nunes faz o próprio meio teatral surgir como chanchada, palavra polissêmica, gíria teatral empregada pelos próprios artistas, e que nos remete, muitas vezes, ao plano de uma existência insólita no Brasil – seja considerando-a em sua dimensão social, cultural ou histórica.¹¹⁰

Nunes, em muitos momentos, move seus personagens uns contra os outros. Assim, o cronista satírico no faz saltar da fala de uma atriz para a de um empresário e depois para a de um autor... Em cada movimento, a compreensão oferecida desde uma posição específica do fazer teatral acaba sendo relativizada pela enunciação seguinte e através desse jogo cada posição e seu respectivo ponto de vista sai relativizado e nós, leitores, ficamos diante de uma totalidade complexa, fragmentariamente constituída por meio de vários sketches, totalidade anarquicamente oferecida. No fazer teatral, todos se isentam de qualquer responsabilidade, fazendo o jogo sem fim de responsabilizar o outro, Nunes torna todos responsáveis. Uma certa tensão ética parece apontar que suas intenções eram moralizadoras.

¹¹⁰ Adaptamos aqui a proposta de Chartier “O historiador deve poder vincular em um mesmo projeto o estudo da produção, da transmissão e da apropriação dos textos. (...) Reunir estas diferentes abordagens permite responder à questão central que está por trás do meu projeto intelectual. De um lado cada leitor, cada espectador, cada ouvinte produz apropriação inventiva da bora ou do texto que recebe. (...) De outro lado, deve-se considerar o conjunto de condicionamentos que derivam das formas particulares nas quais o texto é posto diante do olhar, da leitura, da audição, ou das competências, convenções, códigos próprios à comunidade a qual pertence cada espectador ou cada leitor singular” *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo, Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999, p. 18-19

Antes de retomar esse conjunto de crônicas bastante singular, com a intenção de surpreender a performance do insólito, ou seja, com a intenção de surpreender a chanchada, é interessante assinalar uma outra dimensão dessas crônicas.

Ao mesmo tempo, Mário Nunes, nessas mesmas crônicas humorísticas, realiza a paródia de diversas formas jornalísticas e dos procedimentos retóricos de cada uma, criticando, assim, todo o modo de fazer crítica teatral na imprensa brasileira.

Com isso, Mário Nunes alcança, assim nos pareceu, um posição crítica dupla: o cronista teatral, tanto quanto os artistas teatrais, precisam produzir e produzem muito pressionados pela velocidade com a qual a peça e o jornal, já transfigurados na forma mercadoria, precisam circular. Mais de um cronista teatral criticou a repetição, por exemplo, dos enredos das peças. Mário Nunes, ao parodiar as formas jornalistas e denunciar seus procedimentos retóricos recorrentes, acaba por mostrar aos seus colegas jornalistas, que estavam todos, jornalistas e artistas, no mesmo barco: produção incessante que vai transformando quase tudo em clichê. Momento emblemático dessas contradições todas é a reunião de suas crônicas em livro, publicado em 1928, definitivamente revelando o autor que se escondia sob o pseudônimo de Mari Noni, pela mesma casa impressora do periódico *O Malho*, ansiosa, talvez, em lucrar com as bem-sucedidas crônicas semanais.¹¹¹

Mas existiam críticos teatrais ainda mais alienados. Existiam os que tinham horror a verdade da vida teatral brasileira. Achavam-se muito melhores por estarem fazendo coisa diferente, e mais nobre, já que estavam exclusivamente voltados para as companhias estrangeiras em excursão e seus repertórios. Eles também estavam alienados, aliás, estavam mais alienados ainda: eram críticos dos produtos de um processo cultural distante, estrangeiro. E para Mário Nunes não poderia existir coisa pior do que a falta de sensibilidade crítica para as oportunidades, oferecidas pelo teatro popular, de nos retomarmos a partir de nosso próprio processo cultural e histórico.

Então, para começar, vejamos a crônica publicada em 28 de janeiro de 1922. É bom

¹¹¹ Para a relação imprensa e humor ver Janovitch, Paula Ester. *Preso por trocadilho – a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911*, São Paulo, Alameda, 2006

relembrar que o meio teatral estava bastante agitado por uma questão que andava dilacerando todas as consciências: qual seria o lugar do teatro nacional na comemoração do Centenário da Independência?

“Cada vez mais nos convencemos de que a crítica teatral está muito mal entregue na nossa grande imprensa. Veja-se o que acaba de acontecer com a revista *Ver, ouvir e calar*, levada à cena no Recreio; a quase unanimidade da crítica disse as piores coisas do interessantíssimo trabalho dos Srs. Alvaro Brêda e Indê Vieira, quando na verdade, basta o final do primeiro quadro para revelar a acuidade de espírito satírico dos autores, que não valem, nem issozinho, menos do que o Eça. A coisa passa-se do seguinte modo: O Brasil dá recepção às Nações, rodeado de doze de seus vinte e um filhos, e satisfeito pelas homenagens de que é alvo, depois de algumas amabilidades, e para fecho de cerimônia tão solene, de pé, exclama: “Sois na verdade, meus filhos, dignos de mim e assim espero que cada um cumpra o seu dever”. É a deixa para a orquestra, que ataca com valentia, música que se desmancha toda em requebros e mexidos. Então os Estados enlaçando (ilegível) as Nações, caem no maxixe gostosamente.

Fixam os sinopisantes autores, magistralmente, nessa cena que quase passa despercebida a nossa noção de dever. Há alguém que espera que cumpramos o nosso dever ? Maxixemos! O momento é solene e grave ? Maxixemos! Há que cuidar do futuro ? Viva o maxixe! Mas, e os outros nove filhos, (pergunta o espectador) não gostam de maxixe ? Gostam, mas vamos apostar como se meteram em algum mafuá. É outra instituição nacional que tem seu favor ser recente, e que depois de felicitar a população dos subúrbios, felicita, agora todos os brasileiros, o Brasil em peso. Deve-se isso ao Dr. Delfim Carlos, pois que os seus Bônus da Independência não são senão um mafuá em grande...

Ver, ouvir e calar nada mais apresenta de notável, mas o que vimos de exaltar nos basta. Qual é o garimpeiro que não fica satisfeito de encontrar, em trezentas toneladas de cascalho, um diamante ?”¹¹²

É essa sensibilidade do crítico, atenta às formas de representação do Brasil e dos brasileiros, que nos possibilitará retomar de maneira muito viva, o insólito da vida no Brasil sendo figurado na vida teatral brasileira.

A produção social da chanchada: práticas dos autores

Produzir em um ritmo alucinante peças para serem representadas em sessões, por companhias mambembes, permanecendo às vezes uma semana em cartaz e concorrendo com o cinema e com as companhias estrangeiras do mesmo gênero, sobretudo as portuguesas, afetava o trabalho dos artistas de diversas formas. Vamos começar com as representações das práticas dos

¹¹² *O Malho*, 28 de janeiro de 1922

autores.

O que caracterizava a situação dos autores no ritmo de produção do período foi satirizado em uma crônica humorística de Mário Nunes de julho de 1929 chamada de “Primeiro congresso brasileiro de revistógrafos sem ideias”...

“Chaga ao nosso conhecimento iniciativa louvabilíssima da ex- parceria Irmãos Quintiliano, a próxima reunião nos arredores do Canal do Mangue de um congresso de revistógrafos sem ideias de que são membros natos todos os nossos autores de revistas, passados, presentes e futuros”

Logo de saída a vida teatral brasileira acaba sendo tão satirizada quanto a vida da nossa imprensa. Afinal, uma reportagem sobre um congresso de revistógrafos sem ideias é um tanto quando absurda. De saída, Nunes brinca com o tom noticioso das formas jornalísticas empregadas diversas vezes para falar do nada. E ao situar, mordaz, o evento em um local popular da cidade já figura toda a precariedade da situação. E prossegue introduzindo na reportagem também a entrevista. É irônica a inserção de um recurso mais objetivo para documentar... o absurdo do assunto...

“- Nossa ideia – disse-nos o mais velho dos Quintilianos, o Antônio – é apurar a razão da vacuidade dos nossos cérebros...

- E, também, - ajuntou o mais novo, o Otavio – estudar o motivo por que tudo o que copiamos, copiamos mal....”

E eis como, em poucos lances, fica colocada toda uma problemática da formação cultural do país¹¹³. Na sequência, a sátira continua quando Nunes faz seus acusados acusarem os poderes públicos. Assim, prosseguindo a entrevista, Nunes amplia o delineamento do problema colocando-o em perspectiva histórica a partir de pontos de vista deterministas, maliciosamente escolhidos.

“- Muito nobre! – fizemos. E quando pensam em levar a efeito tão útil reunião? E de que maneira?
- Já nos entendemos a respeito com o Ministro do Interior, a quem, tendo em vista sua notável falta de ideias quanto ao teatro, oferecemos a presidência de honra. S. Ex. achou a ocasião oportuna, pois que estão se realizando neste momento, no Rio de Janeiro, vários congressos médicos e o nosso poderá ser considerado, também comemorativo do centenário da Academia Nacional de Medicina, pois que estudará um dos nossos males hereditários. Somente não podia gastar nada com o

¹¹³ Schwarz, Roberto. “Nacional por subtração” em *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

congresso, porque o governo está juntando dinheiro para comprar ouro com que fabricará no dia de são nunca cruzeiros de bronze dourado..

- Aí, acomodei as coisas – interrompeu continuando o mano Antônio -, dispensando a hospedagem e fazendo ver que não precisávamos de instalações luxuosas. Reuniríamos, mesmo, na Zona do Canal do Mangue. Questão de cor local: é ali que buscamos, todos nós, inspiração para as nossas revistas.

- E que resolveu o Ministro?

- Que a presidência de honra cabe, de pleno direito, ao presidente da S.B.A.T e que devíamos eleger presidente substituto o Luiz Peixoto e o Marques Porto, ou vice-versa.

- E por fim, veio com essa pilheria: pediu que organizássemos o programa do congresso...

- Meu caro, programa pressupõe ideias e nós não temos ideias de nada!

- Então, que raio de congresso vai ser esse?

- É o que perguntamos também...

- Palavra que não compreendemos.”

Após caracterizar satiricamente as condições de produção da vida teatral brasileira e a responsabilidade dos poderes públicos – a falta de ideias era geral -, Nunes acabou criticando também a própria representação pitoresca da vida dos mais humildes, recurso exaustivamente utilizado nas revistas, utilização invertida quando na crônica Nunes situa o congresso no Canal do Mangue para igualar o fazer da vida teatral brasileira à vida que o teatro pensa, muito simplesmente, representar com um pouco de cor local. Por fim, a solução, o congresso, repõe o mesmo problema que visa solucionar, a falta de ideias. É meio cômico fechar o circuito com um beco sem saída. Ou melhor, quase sem saída.

- Já vai compreender... É que eu e o Antônio vamos escrever uma revista não sabemos ainda se para o Pinto ou o Neves – esses dois notáveis compradores de bondes do meio teatral.... Ora, não temos ideia alguma para “sketches” de chanchada... Assim, inventando essa história, talvez o amigo...

- Meus caros, se tivéssemos ideias elas não lhes aproveitariam, porquanto sabem melhor do que nós que revistas com ideias não tem nem empresário nem público... Mas lhe damos uma indicação. Procurem o Pinto Filho, conversem com ele, estudem-no... É assim que o Luiz faz. A Alda também servia, mas está fora do Rio...

- Mas a ideia do congresso?

- É perigoso... Antes um tribunal... O julgamento do Revistógrafo sem ideias que matou a Revista. Fará a acusação a Crítica e a defesa o Analfabetismo. Como juiz o Público. Final, absolvição plena e um furioso cancan josephinabakico.

- Excelente.

- Muito bom!

E partiram ambos a correr, antes que se esquecessem . Agora é esperar pelo novo flagelo...¹¹⁴

Chanchada, aqui, aparece ligada ao fazer dos autores e já surge negando qualquer estrutura dramática. Surge ligada ao quadro, ao *sketch*, que compõe, justamente, a “*movência* dos textos” de

¹¹⁴ *O Malho*, 27 julho de 1929

revista. As formas jornalísticas mais de uma vez transfiguradas pelo humor alimentaram a crônica bem adequada ao tom de *O Malho*. Diversas contradições são satirizadas e ao mesmo tempo diversas práticas são reveladas nessa crônica. A entrevista, já desacreditada no título, resulta em um desdobramento absurdo, talvez até cínico, e quase como um *sketch* foi articulando o meio e as condições de criação dos autores e também suas práticas. Falta de originalidade, tentativas de cavação aproximando-se do Estado, descaso do poder público em relação ao teatro, primazia dos atores no fazer teatral, formulas desgastadas, práticas empresariais visando apenas o lucro, representações correntes e cômodas sobre a responsabilidade atribuída aos espectadores cada vez que a decadência do teatro nacional era discutida... e finalmente o fim apoteótico da revista finalizada com um julgamento, uma absolvição geral, verdadeiro cancan inspirado na sensação dos anos 20, Josephine Baker, fecha a entrevista estapafúrdia.

Ao mesmo tempo, certos padrões de criação são evocados: a importância da vida popular como referente, indicando a identidade entre o gênero e a vida popular; a importância do trabalho dos atores e atrizes nos processos de criação dos autores; a pacto entre autor e certos segmentos do público; e há mesmo um tratamento irônico das práticas implicadas na criação dos autores já que as parcerias muitas vezes desenvolviam uma peça através de uma conversa em que iam trocando pilhérias... ou pelo menos assim foi muitas vezes representado o processo criativo das parcerias...

A falta de originalidade, exaustivamente satirizada, vinha muitas vezes articulada ao plágio. Em crônica de junho de 1925, chamada “Mais comidas...” - comidas significa, na gíria, arranjo escuso, negociata ¹¹⁵-, Nunes malhava o assunto mais uma vez e apimentou ainda mais a crítica inventando uma espectadora atrevida que, com malícia, e sem rodeios, concluía certa o reparo. De certa forma, também as práticas e características do público popular ficam humoristicamente representadas. A encenação da mesma peça já havia encantado Alcântara Machado. Os autores, por sinal, poderiam perfeitamente figurar entre os “imaginosos” e “inconscientes” escritores teatrais

¹¹⁵ Ver Pederneiras, Raul. *Geringonça carioca: verbêtes para um dicionário de gíria*, F. Briguet, 1946

que compunham o grupo de “nossos irresponsáveis 'chanchadistas’”¹¹⁶

“O Marques Porto e o Ary Pavão, curados já contra a mordidela dos torcidas de porão – os dois são aliás famosos mordedores – sapecaram mais uma d’aquelas que vão ao centenário... o gancho, deixando a negrada tonta!

Comidas, Meu Santo... é uma verdadeira maravilha, possui todos os matadores e só em uma coisa se parece com as produções anteriores desses e dos outros autores: não é original. Como as suas ilustres predecessoras, foi escrita furta aqui, furta acolá, o que lhe dá um encanto todo especial, furta-cor. Mas que maestria nos furtos! Uma pequena, no intervalo do 1º para o 2º ato, apreciando o açodamento com que os dois intemeratos revistógrafos correram para a cena, afim de receberem as palmas do público, murmurou, em um suspiro: Que pena serem só ladrões!”¹¹⁷

Em uma outra crônica porém, chamada “Pata...coada”, sobre a opereta *Patativa*, representada em agosto 1924, temos a inversão sorrateira da questão: era possível ainda pensar em plágio quando a banalização dos enredos havia se generalizado para manter um ritmo de produção cada vez mais intenso?

Nunes, no início, satírico como sempre, brincava com o fato de que não poderia existir sucesso teatral no Rio de Janeiro sem que todos os autores se abalassem a dizer que a ideia do espetáculo bem sucedido era deles – entre os lembrados, aliás, estava Gastão Tojeiro, “querido fabricante de *chanchadas*”¹¹⁸.

“resultou andarem convencidos o Paulo Magalhães, o Freire Junior, o Gastão Tojeiro, o J. Ribeiro, o Catulo da Paixão Cearense, todos os nossos burlatógrafos, e até mesmo o Rubem Gill, de que *A Patativa* é obra deles senão no todo, em pedaços, senão escrita já, a escrever...”¹¹⁹

Em seguida, em um diálogo imaginário com uma atriz famosa na época, Mariana Soares, considerada cabotina e maliciosa, Nunes desconstrói a ideia de plágio deixando evidente a banalização dos enredos no mesmo movimento em que sua interlocutora pensa construir uma prova irrefutável de plágio.

“O caso mais grave, porém, é o do 'Diabinho de saias'. A Mariana Soares procurou saber que tal fora a estreia da companhia e ouviu do Mario Nunes que o enredo se resumia na vinda de um tio ao Rio, à cata do sobrinho que devia casar com a prima, mas que leva para a fazenda, disfarçada em

¹¹⁶ *O Malho*, 11 de dezembro de 1926

¹¹⁷ *O Malho*, 13 de junho de 1925

¹¹⁸ *O Malho*, 3 de julho de 1926

¹¹⁹ *O Malho*, 30 de agosto de 1924

rapaz, a cançonetista com quem jogara a bisca no Palace Club. Tal foi ouvindo a Mariana e foi exclamando:

- Essa peça é do Olímpio!

(Convém explicar que o saudoso Olímpio Nogueira deixou espalhado por diversas mãos muitos originais seus e que, por isso, sempre que a Mariana sabe que vai á cena uma burleta qualquer, pensa logo consigo mesma: Deve ser do Olímpio!)

E perguntou:

- Tem um caipira que é o coronel?

- Tem, respondeu o inquirido.

- Tem um *cabaret*?

- Tem.

- Tem fazenda?

- Tem.

- Tem luar?

- Tem.

- Tem uma roceira que se apaixona por um moço da cidade?

- Tem.

- Tem uma cançonetista que quer casar com o fazendeiro?

- Tem.

- Tem uma velha ridícula que suspira por um tálamo conjugal?

- Tem

- Tem um gigolô que vive...

- Tem

- E tem...

- Tem

- Então é do Olímpio! Desaforo! O que é que você acha que eu devo fazer?

- Deve ir assistir a peça...

A Mariana foi. No dia seguinte dizia ela: A opereta é do Olímpio, somente não se reconhece porque está muito mal representada e trocaram todos os números de música, por não haver na companhia quem os cantasse. Tinham sido escritos para mim¹²⁰

Mário Nunes não se cansava de tratar do assunto. A recorrência do tema aponta tanto a persistência do problema quanto as possibilidades, quase inesgotáveis, de representá-lo se uma inteligência engenhosa como a de Nunes aproveitasse a linguagem humorística e cômica que o próprio teatro popular desenvolvia. Em março de 1924, o cronista inventou um préstito carnavalesco completo para não perder a ocasião de comentar a vida teatral apropriando-se da mais célebre das festas nacionais. Se o teatro de revista não deixava um carnaval passar sem homenagear, com alguma apoteose, os clubes carnavalescos da cidade, queridos do público, Nunes inventava um préstito em que havia um carro alegórico que comentava as práticas dos autores nacionais:

¹²⁰ *O Malho*, agosto de 1924

“3º carro de crítica – Casemira inglesa... – uma dúzia de patuscos assenhoreia-se de fazenda estrangeira, retira-lhe a etiqueta, põe outras em português, duvidoso, e vende, por um bom preço, no balcão, à freguesia que, para ser servida, ainda implora por favor. As novas etiquetas, contem a iniciais S.B.A.T (Somos batutas, açambarcamos tudo)”¹²¹

Para garantir o ritmo de produção de originais brasileiros nem sempre era possível que fossem tão originais assim. A tradução de peças era uma prática recorrente para tentar atender as demandas das companhias. Mas muitas vezes as peças pareciam mais uma cópia do que havia feito sucesso nas temporadas das companhias estrangeiras em excursão. Em outro momento, aproveitando a estada, em Paris, de um autor nacional, talvez o mais cabotino de todos, Nunes foi publicando umas correspondências terríveis, parodiando o que havia de auto promoção nesse tipo de prática recorrente, ou seja, enviar telegramas e correspondências quando em alguma viagem internacional.

“Paulo Magalhães, o jovem escritor e cronista teatral brasileiro que, representando o Brasil no Congresso de Arte Dramática reunido em Paris, ganhou uma taça correndo em motocicleta em Nice, não esqueceu *O Malho*, acaba de nos enviar, da cidade-luz, a primeira de suas correspondências. A ela abrimos, gostosamente, espaço. Ei-la:

(...)

Estou deveras indignado! Nada encontrei, de novo, nas revistas de Paris! Tudo já visto e revisto no Rio! Como levar à cena, logo que chegue aí, uma revista de minha autoria, com ideias originais minhas? O Luiz Peixoto tem sido mais feliz...”¹²²

De qualquer maneira, essas práticas de produção vinham garantindo o sucesso de muitas revistas e burletas. Havia uma parcela do público que gostava muito dessas formas teatrais. E se insistimos em retomar o tema, as práticas dos autores, analisando diferentes passagens em que foi satirizada é para atestar que a repetição nem sempre é enfadonha se a figuração do problema for engenhosa e comunicativa. A repetição de enredos, situações e personagens, constantemente criticada, podia ser criativa. Do mesmo modo, a cópia não era uma questão simples. A prática capaz de garantir a produção foi formando, com outras práticas dos autores, algo que Mário Nunes, irônico, dizia poder ser reconhecido como caracteristicamente *nosso*...

¹²¹ *O Malho*, março de 1924

¹²² *O Malho*, 20 de agosto de 1927

“Foi um sucesso! O popular teatro parecia a Avenida em terça-feira de Carnaval. Dizia-se que o Bittencourt trouxera, encaixotados de Paris, quadros de revistas inteirinhos, e que o Cardoso passara noites a fio no cais do Porto, Cascadura, morro do Nhéco, Catumbi surpreendendo a alma da cidade no que, assim, íamos ter uma produção teatral feita à nossa imagem, metade francesa, metade combinada. E *Alô!... Quem fala?* não desmentiu o prognóstico, para honra das nossas terras e gozo de nós todos. Só se lamentava que falhasse, por doente, a Aracy Côrtes, pois teria enfrentado, com honra para a mescla, como diz o Bernardino, a picante Mariska.

Não vamos descrever aqui o que é a revista, quem quiser que a vá ver. Preferimos cair a fundo sobre os interpretes, troçando-os e destroçando-os.”¹²³

Colocando o tom elogioso sob suspeita e mais uma vez brincando com as formas jornalísticas, “A pedido” foi o título dado por Nunes ao que deveria ser a análise imparcial da peça, arranhando mais uma vez os costumes teatrais e também as práticas jornalísticas.

E para finalizar o tratamento humorístico que as práticas dos autores recebeu, vejamos uma outra crônica, “Colcha de Retalhos”, na qual Nunes descreve comicamente possíveis efeitos de uma tentativa de moralização que a Sociedade de Autores Teatrais iria lançar, em 1927.

“A S. B.A. T não para aí, ao que nos informa o Fonseca Moreira, o único autor nacional cujas peças são dele mesmo. Vai exigir, dentro em breve, que os nossos revistógrafos declarem de quem são os quadros e números de suas revistas.

A macacada vai ficar maluca! Desta vez a Societé des Auteurs Dramatiques Français se enche! Vai ser um nunca acabar de receber direitos autorais. E os nossos autores, desfalcados na sua renda, morrerão à fome...”¹²⁴

A produção social da chanchada: práticas dos atores e atrizes

Se retomarmos uma outra prática recorrente entre os autores, também amplamente satirizada por Nunes, poderemos começar a nos aproximar de uma outra importante dimensão da produção social da chanchada: a performance dos atores e atrizes. Entre os autores era recorrente responsabilizar o desempenho dos atores e atrizes por qualquer fracasso.

Diziam muitos, segundo Nunes, que as práticas dos artistas brasileiros eram a forma de enterrar o “teatro, nacional do Brasil e de outras terras”¹²⁵. Sem dúvida, a capacidade de dissolução

¹²³ *O Malho*, 12 de abril de 1924

¹²⁴ *O Malho*, 23 de outubro de 1927

¹²⁵ *O Malho*, 04 de abril de 1930

paródica que a performance teatral mambembe imprimia no que quer que fosse poderia produzir esse efeito. Eram dois os problemas. Formados na prática, não havia no Brasil como formar um ator e uma atriz para a comédia, para a revista, para a tragédia, para a opereta. A mesma situação que tornava uma formação para cada gênero impossível também dificultava que uma companhia ficasse representando um gênero só. Querendo aproveitar a onda do último sucesso, fosse de qual gênero fosse a peça que estava dando bilheteria, a companhia acabava por exigir dos artistas uma capacidade de interpretar vários gêneros.

“ *A Aranha*, embora de origem americana, é a maior sátira de que já foi alvo o nosso misero teatro. É, a um só tempo, drama, comédia, farsa, opereta, variedade e ópera, tal e qual os nossos artistas, que são disso tudo e ainda são de circo. O público – o público do República, que é desencabritado – não toma a sério nada daquilo, nem a peça, nem os intérpretes.

(...)

O Abbadie de Faria Rosa anda desatinado. A peça norte-americana que traduziu do espanhol, através da versão francesa, é um drama emocionante no país de origem. No República é pantomima, e pantomima dessas de gargalheiro. A macacada goza com as atrapalhões do Armando Rosas, fantasiado de fakir, tendo de representar sem ponto; com a Itália colossal, parada todo o tempo, sem saber se há de rir ou chorar; com a magricela da Amélia de Oliveira, com a vozinha irritante de lima em serrote, de olhos arregalados, para fingir que está dormindo; com a Otília Amorim, a falar em dar de mamar ao filho, o que é o cúmulo da extravagância.”¹²⁶

Esse é um dos exemplos, de vários, no qual a produção do espetáculo dá-se pela produção da dissociação criado por um efeito paródico involuntário. Gerado pelas diversas práticas misturadas, ele acaba transformando totalmente o espetáculo que se pretendia realizar. Os caminhos tortuosos da tradução descaracterizam a peça e os caminhos tortuosos da formação dos atores e atrizes transformam a encenação em pantomima. E o mais importante: há uma impossibilidade de encenação de qualquer ação dramática nessas condições. A performance torna-se a performance do insólito, torna-se chanchada. A foi intitulada: *A última peça... pregada ao público*.

Nos títulos, como já dever ter ficado evidente, Nunes usou e abusou dos trocadilhos. Na crônica *Lá vai... lenha* sobre a revista *Lá vai... bala*, Mário Nunes começa mais uma vez apontando a insolidéz do meio teatral brasileiro. Mas do que tudo o teatro nacional era uma experiência sempre negativa em suas crônicas e isso não parecia impedir uma intensa comunicação com o público. O

¹²⁶ *O Malho*, 19 de abril de 1930

próprio Mário Nunes nos faz compreender o porquê quando evidencia o lado engraçado da coisa.

"Não é que a revista não seja interessante está mesmo repleta de novidades: a dança dos apaches, a caninha verde de uma aldeia portuguesa, o samba caipira do nordeste, mas falta-lhe qualquer coisa, uma qualquer coisa que não sabemos bem se é espírito, se é graça, se é alegria, se é ação, se é assumpto ou se é ideia... Poderíamos dizer, como disse o Tojeiro, que falta tudo isso, mas preferimos ouvir o autor"¹²⁷

O autor, é evidente, vai culpar o desempenho dos atores e atrizes. A ironia de Nunes é fazer com que a defesa do autor, na estrutura de sua crônica, acabe por completar a enumeração dos defeitos que ele, Nunes, já havia iniciado. Aos defeitos da peça o autor junta os da interpretação. Não há nada que se salve, portanto. Há também o espetáculo da maledicência, característica que Nunes comumente atribuí aos artistas. E a entrevista com o autor começa:

“Este não nos deu tempo a considerações e foi dizendo:

- O que falta é interpretação!

- Mas o Alfredo Silva....

- Qual Alfredo Silva, qual nada! As falas, ele estrofia, o que canta não se entende... Eu não podia escrever um papel para ele assim: “Sai... jaburú! Sai... capivara! Sai... pimenta de cheiro! Sai... caco de vidro!”

- Mas a Celeste....

- Ora a Celeste! Canta, não há duvida, mas remexe-se demais. Parece que tem o diabo no corpo!

- Mas a Pepita...

- Pior ainda! Parece que está sendo comida de formigas! Como todo o mundo gosta do nú...pensa que gostam do seu nú... Pinta os joelhos de maneira que se tem a impressão que os ralou e os tem em sangue... Mal comparando, até lembra o Mártir do Calvário...

- Mas a Ítala...

- A Ítala! A gordura mata o talento – há exceções (e sorriu modestamente) e a Ítala está pesando 243 quilos.

- Mas a Zenatti...

- Osso? Nem por contrapeso!

- Mas a Henriqueta....

- A arranha-ouvidos?

- A Elisinha...

- Nossa senhora! Basta que lhe diga que em todo o Rio de Janeiro – 1.200.000 almas – só encontrou uma pessoa que lhe achasse graça!

- Duas, retificamos.

- Duas, sim... uma depois da outra.

- Mas...

- Chega de mas! Quer falar da Marieta, que é sempre a mesma? Da Belmira, que põe doente os nervos a plateia? do Figueiredo, eterno pé de anjo? Do Franklin? Do Mattos? Do Begonha? Do Raio que o parta? Quer falar?

Avançou para nós. Lembramo-nos das várias surras que o Borgongino tem apanhado de tenores italianos. Maciamente murmuramos:- Mas, Rego Barros, a Letícia Flo....

¹²⁷ *O Malho*, 16 de dezembro de 1922

Nem terminamos. O pacato secretário da Empresa Loureiro, de browning de punho, aos gritos, de “lá vai bala!”, detonava-a seguidamente contra nós. Contamos até 27 tiros e quando a fuzilaria terminou, dissemos-lhes 'com um ar de muitos bons amigos':- Meu caro Rego Barros, é muito *tiro* junto...”¹²⁸

Tiro na gíria teatral era um espetáculo com bilheteria certa. Quando as coisas não iam bem bastava representar este ou aquele sucesso do repertório para melhorar a situação – o clássico dos clássicos é o drama religioso *O Mártir do Calvário*, funcionava mesmo sendo a companhia muito mambembe. Mário Nunes retoma o termo brincando com sua ambivalência e o título da peça. Para ficar mais claro basta recorrermos ao livro de Raul Pederneiras, *Geringonça Carioca*, de 1922, que nos diz muito simplesmente... tiro é assalto. Mário Nunes, satírico, atribui o fracasso justamente ao que costumava salvar as companhias.

Talvez o excesso de tiros acabe mesmo fazendo com que a peça desça ao porão, como se dizia. Mas em “Lá vai... bala” não reencontramos todos os elementos da interpretação que faziam, na expressão de Alcântara Machado, uma encenação valer ouro. O enredo tênue da crônica humorística de Mário Nunes dá inteligibilidade a performance do insólito no mesmo movimento em que possibilita sua apreensão. Conforme sua imaginação satírica avança, nos fazendo rir, se torna perceptível a própria dissolução do espetáculo, que deveria nos fazer chorar, provocada pelas práticas criticadas com os recursos da linguagem cômica e humorística. Mais de uma vez imaginamos o impacto que a leitura dessas crônicas possa ter tido na compreensão que os próprios artistas passaram a ter de seu trabalho a partir desse espelho satírico engenhoso, engraçado e muitas vezes cruel.

Os atores e atrizes costumavam tentar salvar com suas interpretações, cheias de improviso, mais de um espetáculo. E produziam um espetáculo ainda mais insólito também. A censura tentava impedir o improviso, multando-o; era uma forma de tentar evitar a introdução de um tom imoral ou de assuntos políticos. Mas muitos autores também quiseram extinguir a prática. Alegando que a dificuldade ou impossibilidade dos atores e atrizes em decorar e compreender os seus papéis tinha

¹²⁸ *O Malho*, 16 de dezembro de 1922

uma úncia causa - o analfabetismo -, visavam também, de certa forma, mostrar que não se devia admitir o improvisado, a prática invariavelmente acabaria, pensavam eles, por deturpar um texto escrito com zelo pela língua. E assim, em março de 1923, no chamado “Combate ao analfabetismo”, Mário Nunes dizia para todos os autores que quisessem ouvir, inclusive o animador da campanha, Cláudio de Souza, aliás escritor de comédias e não de revistas ou burletas, sendo *Flores de Sombra* uma delas - peça que era um dos sucessos do repertório de Leopoldo Fróes.

“O Dr. Claudio de Souza, o ilustre e erudito autor de *Flores de Sombra*, *Eu Arranjo Tudo*, *A Jangada*, *A Renúncia*, *O Turbilhão*, *Bonecos Articulados* e várias outras peças centenárias, representadas em Portugal, Argentina, Turquia, China, Austrália e Groenlândia, acaba de descobrir que o relativo atraso do nosso teatro deriva da falta de cultura geral dos nossos artistas. Em brilhantes folhetins insertos na *Gazeta de Notícias*, aos domingos, expõe o desgosto que lhe causa ter de reconhecer que poucos atores e poucas atrizes vão além do saber ler e escrever e conclui que tal ignorância o impede, assim como aos seus colegas de letras teatrais, de escrever primorosas peças...

Ao leitor desavisado parecerá que há aí erro de lógica, mas está certo. Os nossos autores armam o esqueleto das peças, mas a carne, o bom *filet* de que as plateias se mostram gulosas, fica por conta dos artistas. Se os interpretes sabem improvisar bobagens com graça, ganham em pouco tempo 10 contos de réis por mês, as peças vão ao centenário e o autor é representado pouco depois da Cochinchina. Se dos mirrados e incultos cérebros nada sai, os canastrões deram com a peça no porão e o autor clamará que não pode haver teatro sem artistas cultos”¹²⁹

Da mesma forma que autores precisaram desenvolver uma série de práticas para continuar produzindo, os atores e atrizes brasileiros também precisaram inventar formas de, “defendendo-se como leões”, levar a peça ao centenário. Se a repetição de enredos, personagens e situações eram resultados das práticas de autoria existentes, o trabalho dos atores e atrizes poderia ajudar a contornar essas insuficiências embora o improvisado sempre pudesse produzir um espetáculo sem pé nem cabeça desfigurando a ação dramática. No conjunto, os artistas procuravam desenvolver uma série de práticas buscando firmar-se em um meio mambembe. Um dos resultados foi uma constante tensão: um espetáculo de sucesso tinha sua autoria disputada pelos autores da peça tanto quanto pelos “autores” da encenação, ou seja, pelos atores e atrizes.

Todo um repertório criado pelos artistas teatrais para, destemidos, saírem de situações difíceis fica muito bem exemplificado em uma crônica de 1929. O possível impacto que teria a

¹²⁹ *O Malho*, 3 de março de 1923

invenção do cinema falado no meio teatral brasileiro é o tema. Satirizando mais uma vez o gênero jornalístico entrevista, Mário Nunes nos aproxima das performances artísticas capazes de enfrentar a insolidez própria do fazer teatral no Brasil. Insolidez constituída tanto pelas condições precárias de produção cultural em um país na periferia do capitalismo, quanto pelas atualizações que invenções vindas de fora exigiam. A chanchada foi a tradição cultural inventada para lidar com essa insolidez e, em algum momento, foi percebida em sua capacidade de figuração da totalidade de nossa história. Vejamos, então, a crônica de Mário Nunes...

“A propaganda que ora se vem fazendo, em torno do filme sonoro e do filme falado está produzindo alarma no meio teatral. Até a hora de fecharmos a presente edição não havia chegado, no entanto, ao nosso conhecimento, nenhuma comunicação convocadora de assembleia geral extraordinária do solerte Grêmio dos Artistas Teatrais do Brasil para tratar do momentoso assunto.”¹³⁰

Há muita ironia nessa passagem. Toda a gente do teatro andava se organizando em associações de classe menos os atores e atrizes. Eles resistiam à regulamentação do seu trabalho pois daí poderia resultar, por exemplo, maior rigidez nos contratos e na aplicação de multas. A conduta dos atores e atrizes era criticada por contribuir com a perene “instabilidade das companhias”, pois pulavam de cá pra lá, e também eram censurados por enfrentarem os problemas de maneira dispersa, dificultando a ampliação de direitos dos quais gozavam só os mais bem-sucedidos – as estrelas das companhias, por exemplo. Como lembrava Viriato Corrêa em conversa relatada por Alcântara Machado, havia uma razão sociológica nisso tudo: “Gente itinerante, sem bens de raiz, ganhando o necessário para se vestir e comer, não tem com que pagar uma multa por mínima que seja.”¹³¹ Assim, Mário Nunes prossegue fazendo graça: o cinema falado, como tantos outros perigos, como tantas outras contingências, seria enfrentado com as armas que cada um possuía e não encontrando soluções coletivas.

“Há razão para alarma. O filme falado ou sonoro dará o golpe de morte no teatro, no dia em que todos os cinemas puderem oferecê-los ao público. Quisemos, a respeito, ouvir algumas das nossas mais conspícuas figuras de teatro.

Procuramos, em primeiro lugar, o ator Pinto Filho:

¹³⁰ *O Malho*, 16 março de 1929

¹³¹ Machado, Antônio de Alcântara. Op. Cit. p.325.

- Não creio nessa história de filme falar, cantar e tocar música...
 - Mas é fato...
 - Que o seja! São filmes feitos nos Estados Unidos... Quase ninguém no Brasil sabe americano.
 - Inglês, Pinto Filho!
 - Ou isso!
 - Mas os sonoros? Os com música, que dispensam orquestra?
 - Seria preciso traduzi-los!
 - Traduzir música, Pinto Filho?
 - Então? Não está aí o *Guarani*, música brasileira traduzida em italiano?
 Tinha razão.
 Corremos à Margarida Max.
 - O caso não me afeta. O tal Movietone é uma espécie de gramofone. Ora, não há gramofone que possa comigo!
 Tinha razão...
 Buscamos a Alda Garrido.
 - Pode ser que faça mal ao teatro, a mim não; Alda Garrido não é teatro.
 - É circo?
 - Também, não! É excentricidade... E a minha companhia é formada, sempre, de artistas excêntricos, como sabe.
 Tinha razão!
 Corremos à cata do Procópio, que anda com a mania de perseguição.
 - Ah! meu caro, o que quer? Combatem-me de todas as maneiras! Não querem que eu eduque minha filha como manda a Santa Madre Igreja, e, agora, trazem para a Avenida comédias gramofônicas como as minhas! Vou agitar de novo a classe e proclamar que o invento americano visa, apenas, a minha pessoa, a minha individualidade.
 Tinha razão...
 Foi a vez da Aracy Côrtes.
 - Qual Movietone, qual Vitafone, qual nada! Invenção americana lá se compara com... a invenção portuguesa? Movietone... Movietone... Mas, seja franco! Move... assim?
 Entravamos pelo terreno da técnica e não quisemos dar nossa opinião, que não era de entendidos. Interrompemos a entrevista por um instante, fomos buscar o Sr. Alberto Rosendal, diretor da Fox Filme do Brasil, propagandista do Movietone, que é da Fox, aparelho de que conta maravilhas, pois que o viu funcionar em Nova York. Levamo-lo à presença da querida atriz brasileira. O Sr. Alberto Rosendal, no mesmo instante, entregou os pontos. Confessou que, se o aparelho norte americano é uma verdadeira maravilha, o nacional é um assombro!...
 Aracy Côrtes tinha razão.
 Desistimos de prosseguir no nosso inquérito. O filme falado ou sonoro só fará mal ao teatro se não encontrar um Pinto Filho, uma Margarida Max, um Procópio Ferreira, uma Alda Garrido, ou uma Aracy Côrtes pela frente.
 Pela frente... ou pelas costas.”

Cada um com o “seu jogo”, linguístico e\ou corporal, e “defendendo-se como leões”, os atores e atrizes entrevistados vão revelando o que, de fato, os faz tão destemidos: sua capacidade de improviso e invenção. A mímese da performance dos atores e atrizes realizada na própria crônica humorística nos coloca, ainda que de maneira mediada, diante da própria natureza fundante da

encenação realizada pelos artistas ligados à revista e à burleta, sobretudo – Procópio Ferreira é o único entre eles que pertence ao teatro em prosa. Um após o outro vão aplicando uma rasteira no jornalista, antecipando a rasteira que poderão aplicar em qualquer adversário, o cinema sonoro ou falado, inclusive.

Nenhuma situação agônica os amedronta. Contavam com a esperteza maliciosa dos “ignorantes”; com a indefinição intencional dos gêneros constituindo a paródia das estruturas formalizadas e garantindo o sucesso de público; contavam ainda com a sutil capacidade de redução do nível técnico da última invenção tecnológica desmistificando seu ameaçador poder através de uma performance musical que bem podia ser o brasileiríssimo ruim gostoso¹³²; e, enfim, no último e decisivo confronto sabiam perfeitamente que, quando de um combate físico, quando de um enfrentamento do corpo com a máquina, o movimento não era só a celebração do rebolado da mulata, mas também e sobretudo a afirmação da vivacidade, a eleição do corpo popular em sua dimensão maliciosa, esperta, muito vivo para a dimensão real e concreta da vida por aqui. É preciso muita agilidade para se movimentar em situações nas quais a passagem da dimensão do direito à dimensão do favor, e vice-versa, poderia ser desconcertante, reforçando em uma equação histórica específica o que é próprio da dimensão imprevista da vida.

Assim, a esperteza linguística, a performance musical do “ruim gostoso”, a excentricidade contida na indefinição dos gêneros, o cabotinismo, o celebrado erotismo da mulata, coisas, enfim, arquiconhecidas no teatro e sempre, porém, *novamente* mobilizadas a partir do imprevisto, do improvisado, colocavam todos aptos para o combate, tornando-os capazes de vencer tanto o adversário da vez quanto as próprias condições de produção da vida, inclusive a teatral, no Brasil.

A presença do cinema como alternativa no universo de diversões já vinha determinando práticas de atuação dos artistas brasileiros desde o início da década de 10, pelo menos. Como vimos, as práticas de exibição dos filmes vinham fazendo com que os atores e atrizes brasileiros se

¹³² O “ruim gostoso” seria para Mário de Andrade, segundo Saliba, a “marca musical e popular da brasilidade”. Ver Saliba, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira, da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, São Paulo, Companhia da Letras, 2002. p. 299

apresentassem, primeiramente, e por um período, em três sessões seguidas, e depois, já na década de 20, após uma campanha que modificou a prática, em duas sessões consecutivas.

Mas é preciso lembrar ainda que na década de 20 iniciativas como a do empresário Francisco Serrador vinham ameaçando todo um circuito de atuação das mais precárias e mambembes companhias teatrais. A construção de salas especializadas, voltadas exclusivamente para a exibição de filmes, faria, mais cedo ou mais tarde, desaparecer as construções que poderiam tanto comportar uma representação teatral quanto a projeção de um filme.

Se a construção de salas exclusivas iria por um fim ao que vinha sendo uma prática desde de pelo menos o início da Grande Guerra, enquanto existisse a possibilidade de uma casa de diversões anunciar programas compostos pela encenação de peças e pela projeção de filmes, a economia da atividade teatral nesses circuitos, e indiretamente também em outros, estaria até lá determinada pela lógica empresarial ligada ao cinema como diversão...

“O teatro de arrebalde está florescendo no Rio. Surgem todos os dias novos cine-teatros. Inaugurou-se o Brasil, perto do largo da Segunda-feira; está quase pronto o Centenário na Praça 11, e em Madureira entra em obras de remodelação o Abigail Maia... Os grupos artísticos trabalham a preço de cinema, recebendo como remuneração quantia equivalente à que os donos dessas casas de diversões pagam pelo aluguel de um filme. É tolice pensar em fazer arte, qualquer coisa serve. O importante é dar uma peça em cada dois dias, e logo que isso se consiga, está tudo certo”¹³³

Quando, de variadas formas, o cinema tornou-se um elemento capaz de determinar diversas práticas teatrais, os artistas brasileiros já acumulavam um rico repertório de como sair de situações adversas. Sabemos que a performance dos atores e atrizes brasileiros não apenas salvou o teatro popular de qualquer adversário do dia como também alimentou toda uma fase da produção cinematográfica brasileira chamada chanchada, iniciada na década de 40. Como vimos, desde as últimas décadas do XIX, quando os desafios eram outros, o talento dos atores e atrizes brasileiros havia sido fundamental para a consolidação de formas teatrais populares.

Em algumas passagens dos ensaios de Alcântara Machado podemos recolher considerações que nos permitem ampliar a compreensão sociológica sobre essa capacidade de improviso. O

¹³³ *O Malho*, 21 janeiro de 1922

talento cênico das atrizes e dos atores brasileiros é reconhecido e também fica sublinhado o que há de singular em suas performances no texto manifesto “Teatro do Brasil” de novembro de 1928.

“Nem nos faltam atores. Os que possuímos vêm quase todos de um meio familiarizado com a poesia capadócia, o ritualismo das pajelanças, as desordens da vagabundagem suburbana, os hábitos e a língua da gente dos blocos, dos fusos, das sociedades recreativas e tal. É natural que fiquem ridículos e insuportáveis de fraque e V. Exa, para cá e V. Exa, para lá, parecidos com os coristas italianos que nas operetas costumam floridos e de luvas brancas dançar valsas na corte de Wurtemberg ou outra assim. Mas (como já me disse numa carta Manuel Bandeira) são admiráveis vivendo no palco a vida já vivida fora dele”¹³⁴

E ainda em 1928, em um texto de 14 de outubro, considerações sobre a performance dos artistas brasileiros mobilizam ainda mais os elementos sociológicos já considerados por Machado no trecho que acabamos de citar...

“Todas as vezes que vejo uma peça representada por atores nacionais me lembro da anedota de Lucien Guitry. Estava o pai de Sacha dirigindo um ensaio. Era o momento da entrada em cena de certa personagem muito ilustre. O ator encarregado do papel surgiu no fundo do palco tão cheio de importância, tão pretensioso e solene que Lucien não se conteve. Berrou logo:- Deixe o cavalo lá fora e volte a pé!

Sem tirar nem pôr é o que eu tenho também vontade de gritar à maioria dos artistas brasileiros. Só são naturais quando interpretam criados de servir, vendeiros ou coisa parecida. Mas quando a personagem é um bacharel já o negócio muda completamente: vestem fraque, arranjam umas polainas, falam grosso. E quando então é um conde ou mesmo um simples deputado, só vendo o jeito deles: enluvados, encartolados, engomados, assumem uns ares ridículos de membros do governo em dia de festa nacional. Como o ator da anedota de Guitry, dão a impressão de estarem a cavalo. A cavalo na própria fatuidade. Um desastre pedindo vaia imediata e justiceira.

E o mais engraçado é que, apesar da cartola e das luvas, a linguagem continua a usar colarinho. É cada termo de provocar síncope de vergonha até nos cenários. O que não destoa hoje em dia mesmo num ministro plenipotenciário mas com certeza tira o brilho da cartola e mancha as luvas.

Depois, ainda quando o ator só fala bonito, o ridículo não desaparece. Ao contrário: aí é que o tipo fica falso de uma vez. O melhor que os atores nacionais têm a fazer, portanto, é descer do cavalo e espalharem sem medo os pés pelo chão.”¹³⁵

Há muito tempo os atores e atrizes brasileiros vinham, nas formas teatrais populares, espalhando “sem medo os pés pelo chão”... Os adversários eram muitos: a concorrência do cinema, das companhias estrangeiras em excursão, a banalização de enredos, personagens e situações. Cada um desses elementos podia levar o público a se afugentar. Se os improvisos podiam salvar a peça desses perigos, as próprias práticas dos outros atores e atrizes constituíam um outro tipo de ameaça.

¹³⁴ Machado, Antonio de Alcântara. Op. Cit. p. 377

¹³⁵ Machado, Antonio de Alcântara. Op. Cit. p. 301-302

Como um ator ou atriz talentoso poderia salvar uma peça de um colega canastrão ? Os canastrões foram mais de uma vez satirizados nas crônicas de Mário Nunes...

Em janeiro de 1923 na crônica intitulada “As ligeirezas do teatro ligeiro”, temos:

“A representação no Trianon não foi má e no Carlos Gomes não foi boa. O Armando Rosas continua a representar por partidas dobradas, não há frase que não diga duas vezes para dar tempo ao *ponto* de proferir a seguinte.

(...)

Belmira de Almeida, com aquela sua voz macia, de disco de gramofone com dez anos de uso, deu boa conta do papel, e os demais, assim, assim”¹³⁶

Nada poderia fazer o ponto de qualquer companhia para melhorar a voz de uma atriz. O papel fundamental do ponto no teatro do período era outro. O “tumultuar de companhias temporárias e fugazes”, para lembrar a expressiva formula de Mário Nunes, tornava esse profissional muito requisitado. Formada por um elenco heterogêneo, representando um repertório não conhecido por todos os atores e atrizes e com a estreia ou a excursão pelos estados sempre iminente, o ponto salvava as companhias de muitas situações difíceis. Garantia, por exemplo, que uma peça entrasse em cartaz ainda que os ensaios não tivessem sido suficientes, ainda que os atores e atrizes não soubessem, portanto, seus papéis. Ao mesmo tempo, a cada vez mais preponderante presença do improvisado alterou a função do ponto. Da caixa que ocupava, continuava zelando pela fidelidade ao texto, soprando aos artistas as falas todas. E também, nos conta o músico e autor teatral Mário Lago, o ponto já fazia outra coisa: “caco que o ator enxertasse no texto, e arrancasse gargalhadas, era anotado no próprio fogo do espetáculo. No dia seguinte, podia ficar tranquilo o caqueador, o efeito cômico seria repetido.”¹³⁷

Mário Lago, aliás, lembra importantes e requisitados pontos: Mário Ulles, Alberico, o gordo Câmara. E é Mário Ulles quem, em suas memórias, nos surpreende ao revelar que o próprio ponto poderia contribuir com a chanchada. Havia uma anedota com a qual Ulles fazia os amigos e colegas morrerem de rir:

“É o cúmulo! Damos o *Mártir do Calvário* em Niterói, sendo que o Cristo é feito por um

¹³⁶ *O Malho*, 13 de janeiro de 1923

¹³⁷ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, p. 256

senhor chamado Gonzaga. Este camarada é um automato; se o ponto para, ele para, se respira, ele respira. Mas como não sabe o papel eu me esforço na 1º sessão; na 2º sessão. No segundo dia, o mesmo esforço. Tudo bem. No terceiro dia, eu estou crente que já posso pontar mais folgado para ele; e assim pensando, quando na cena do Pretório, Pilates diz à Cristo: 'Tentei salvar-te, não pude', brincando, digo-lhe: 'Estou pesado hoje'. E ele: 'Estou pesado hoje'; Foi uma bomba, e por causa disto quase saí da companhia, porque assumi inteira responsabilidade. Eu não podia compreender que o Gonzaga não percebesse o disparate”¹³⁸

Ao mesmo tempo, confiando que existia o ponto para salvá-los parece que mais de uma vez aconteceram estreias sem que o elenco todo soubesse suas falas. Mais uma vez as práticas de atuação dos atores da Cia. São José são mordazmente representadas por Mário Nunes em crônica de 22 agosto de 1925 chamada “Laranjada”.

“Meninos, quando se diz na roda teatral: 'amanhã vai à cena no São José, uma nova revista' a negrada goza! E goza porque antegoza a chanchada, o Alfredo Silva, o José Loureiro, o Albino Vidal, o Franklin, o Conceição Machado, a Antonio Denegri, a Marietta Fild, toda a velha guarda, fazendo o peru de roda em torno da *caixa* do ponto! Um sucesso! sucesso que se repetirá em quanto existir o teatro que mais gostamos, pelo assunto que, graciosamente, fornece às nossas apreciadíssimas crônicas”¹³⁹

Ora, os atores e atrizes, portanto, não precisavam da ajuda do ponto para desfigurar as peças. Em maio de 1924, na crônica intitulada “Pai que renega o filho”, referência à reação do autor da peça após vê-la encenada, temos:

“A Iracema de Alencar é a mais encantadora e aperfeiçoada máquina de falar que conhecemos. Profere 1.524 palavras por minuto, do que resulta chegar ao fim da peça enquanto os outros se arrastam ali pelo começo do terceiro ato...”¹⁴⁰

O insólito é produzido por todas as práticas, afetando todas as performances. As crônicas de Mário Nunes não deixam de ser uma divertida, quase absurda, enumeração de todas as práticas que, no limite, inviabilizariam a encenação da ação dramática por mais tênue que fosse – e esse era o caso sobretudo nos enredos das revistas. Os canastrões que atuavam no teatro brasileiro não tinham

¹³⁸ Ulles, Mário. *A vida íntima do teatro brasileiro, memórias de Mário Ulles, 50 anos de teatro, (1903-1953)*, São Paulo, Revista dos Tribunais Editora, 1954, p. 129

¹³⁹ *O Malho*, 22 de agosto de 1925

¹⁴⁰ *O Malho*, 17 de maio de 1924

paz, portanto. Um último exemplo, retirado de uma crônica de novembro de 1924. O assunto era a estreia da revista *Primavera* que “há dois anos vinha sendo ensaiada no Recreio”...

“Entra a Maria Lina. É graciosa e gentil mas representa aos arrancos. Parece que está dormindo, e a todo instante acorda assustada, com os berros do ponto. O Edmundo Maia come fogo com ela; de momento em momento, se atropelam, proferindo as mesmas frases. É que o Edmundo, para que o diálogo não morra, resolve apropriar-se das frases de Maria justamente na hora em que ela dá aqueles arrancos; por sua vez a Maria que nunca sabe quais são as suas falas, avança nas do Edmundo, pondo-o maluco.”¹⁴¹

A encenação torna-se, enfim, uma performance do insólito, uma chanchada. A atuação dos músicos também podia contribuir com a chanchada. Em novembro de 1925, o maestro do teatro São José, Assis Pacheco, mereceu um reparo com um complemento bem satírico que acaba por atingir todo o fazer teatral da companhia:

“Nessa altura a Otilia pôs-se a cantar, e aqui cabe uma observação, ou melhor, cabem duas:

1º: os números de canto das atrizes, no São José, constituem a hora do triunfo do maestro Assis Pacheco; mal elas abrem o bico, o maestro, de batuta em punho, olhando, ora para a direita ora para a esquerda, e nunca para os músicos, bate o compasso, tal como se fosse um baliza à frente do batalhão. A cantora, coitada, dá arrancos, corre à frente da música, retarda-se, faz força, desanima, esganiça-se, desafina, ruge arrelienta! E o nosso maestro impávido lá vai, sereno, feliz e contente, batendo o compasso!

2º: não seria possível introduzir uma modificação na disposição do palco, da orquestra e da plateia? Não tendo as atrizes voz que se perceba, e sendo a orquestra estridula e ruidosa, podia a Empresa Paschoal Segreto localizar o maestro Assis Pacheco e o seu bando de celerados na Travessa da Barreira, as atrizes em um tablado em cima do logar da orquestra, o ponto na passarela, e o público, como agora, na plateia e camarotes munido cada espectador de uma corneta acústica. A claqué ficava bem no cais do Porto.”¹⁴²

Com a sugestão de desmembrar o todo espetáculo-público para, talvez, conseguir alguma unidade, Mário Nunes revela, satírico, o quanto há muito o espetáculo era uma verdadeira performance da dissociação, do insólito, quase como se seus elementos estivessem em espaços sem integração possível.

Mas se para cada canastrão houvesse no elenco um ator ou uma atriz capaz de improvisar...

“... a Gui Martinelli, no dia da *première*, foi notável. Em certo momento, pronunciou ela uma frase picante de exito seguro: a torrinha virou de gozo. A Gui parou de representar e, enquanto o público ria, cheia de si, olhava para a direita e para a esquerda, para baixo e para cima, gozando

¹⁴¹ *O Malho*, 29 de novembro de 1924

¹⁴² *O Malho*, 28 de novembro de 1925

também. Um gozo!”¹⁴³

O improviso era também a marca de um ator como Pinto Filho e muitas vezes ele salvava a peça do porão, principalmente, atacava Nunes, se fossem originais sem nenhuma originalidade...

“*Bebidas, minha santa!* a começar pelo título, não se parece com nenhuma outra revista, é toda ela muito original. Principia friamente, faz-se uma grande força para encontrar coisa engraçada, até que surge o quadro 'Roupa suja lava-se... na rua' em que Pinto Filho, o homem do assobio, faz um delicioso trocadilho. Diz ele a Otilia, que é Guiomar, nessa altura: - Guiomar, minha nêga! Trago-te aqui uns colarinhos para enguiomar... O público morre de rir! Mas o quadro é bom e o número das engomadeiras, gracioso!”¹⁴⁴

Se divertia, a atuação eriçada de improvisos podia também provocar protestos dos autores. O improviso, ainda que tentando defender o espetáculo, acabaria por dissolvê-lo ainda mais. A colaboração dos atores e atrizes era de tal forma recorrente e fazia tanto sucesso que uma maneira certa de chatear os autores das peças era, por exemplo, afirmar, como em uma crônica de dezembro de 1925:

“Obtém a revista da 'feliz parceria' grande sucesso no Recreio e a frase-enxerto de João Martins – porque na meticulosa pesquisa a que nos demos, concluímos que as coisas mais engraçadas de *Meu bem, não chora!* não pertencem aos autores e sim aos atores... – populariza-se”¹⁴⁵.

No mesmo sentido, ainda na crônica “Pai que renega o filho”, já citada, a reação do cabotino autor Paulo Magalhães, diante de sua peça desfigurada pela encenação, foi mordazmente contada por Mário Nunes.

“Quis fazer um *meeting* de protesto na Confeitaria Cruzeiro. Dissuadimo-lo disso. Quantos filhos há, assim, que mudam com a idade? Não era razão bastante para que renegasse a pobrezinha... Concordou conosco. No íntimo, estava encantado com o sucesso do ato que não escrevera”¹⁴⁶.

Diante de algumas crônicas chegamos a nos perguntar se é possível ainda falar em

¹⁴³ *O Malho*, 29 de novembro de 1924

¹⁴⁴ *O Malho*, 26 de dezembro de 1925

¹⁴⁵ *O Malho*, 31 de março de 1923

¹⁴⁶ *O Malho*, 17 de maio de 1924

improvisado. Do mesmo modo que Paulo Magalhães, José do Patrocínio, foi terrivelmente satirizado por Mário Nunes.

“José do Patrocínio Filho, autor da revista em cena no São José, que o Ari Pavão diz que é dele também, no que ninguém mais acredita, andou com uma perigosíssima mania: - disciplinar a Companhia do São José, tarefa equivalente a comprar passagem para o hospício, com escalas pelo carro forte da polícia.

Relatemos os fatos com a imparcialidade que nos caracteriza: *Verde e Amarelo*, como é de rigor naquele teatro, subiu à cena sem que ninguém soubesse patafina dos papéis. Só o ponto os conhecia por ter feito, em um dia em que andava à procura de aborrecimentos, uma vaga leitura do calhamaçudo manuscrito. Nenhum artista sabendo uma palavra, é claro que, quando em cena, todos se limitavam a repetir servilmente o que o ponto soprava, e assim se comportaram eles durante sete dias, tempo bastante, não para decorarem os papeis, mas para apreenderem as intenções dos autores. (O plural – autores – nessa altura justifica-se; não se havia descoberto ainda que o Ari entrara de farol...) Começou então a orgia”¹⁴⁷

O cronista diz que José do Patrocínio recorreu, primeiro, ao diretor de cena, Isidro Nunes. Não resolveu nada e até piorou tudo. Quis então interromper os espetáculos e recorreu à polícia assegurando que a peça em cartaz não era a que ele havia escrito.

“Foi um reboliço na Empresa Paschoal Segreto. Os diretores conferenciaram, a todo instante; de automóvel corria um a falar ao 2º Delegado Auxiliar enquanto se catequizava o Zeca para retirar o pedido de retirada da revista... O Ari, que subscrevera o requerimento que o Zeca lhe apresentara, trabalhando, se desdisse por carta e não teve dúvida nenhuma em declarar à empresa e aos artistas que pouco lhe importava que *Verde e Amarelo* fosse à cena adulterada, mutilada, cortada e assassinada, contanto que os direitos fossem pingando... Toda a gente aí se lembrou do episódio bíblico da criança com duas mães: tão depressa o patusco do Salomão resolveu cortar o guri ao meio, a mãe de verdade fez um berreiro de todos dos diabos, enquanto a outra encolhia os ombros. Foi o que se deu no São José. O Patrocínio gritava, com lágrimas nos olhos: Filha das minhas entranhas! E o Ari, nem caso...”

A performance do insólito prosseguia:

“Passaram-se assim cinco dias. Bramava o Zeca: retirem a peça! e os Segretos, maneirosos. – Patrocínio, meu bem, espera um bocadinho... Prometeram providenciar, falavam aos artistas, afixavam tabelas, ameaçavam despedir este e aquele... À noite, já se sabe, era aquela chanchada! Um por um, dizia o que lhe vinha à cabeça, e quando nada lhe vinha, uma sandice qualquer.

O Patrocínio dava novos e medonhos estrilos! Esmurrava as mesas ao seu alcance e jurava: Hei de endireitar isto!”

A insólita solução, real ou inventada pela imaginação satírica de Nunes, foi uma chanchada:

“conciliatória e cordata” a empresa manteve em cartaz uma peça colocada novamente em ensaios.

Qualquer autor teria evitado semelhante contrariedade de tivesse lido uma crônica que

¹⁴⁷ *O Malho*, 25 de abril de 1925

“troçava e destroçava” da Companhia São José. No início da temporada do ano anterior, 1925, proclamando-se um “jornalista solerte e avisado” lá foi Nunes saber as novidades de cada companhia para o ano que se iniciava. Na S. José, pronunciou-se quem mandava de fato: uma atriz.

“Era a vez da complicadíssima direção do São José. A quem ouvir? O José Segreto? O Luiz Peixoto? O Isidro Nunes?

Ouvimos a Manoela Matheus....

- Aqui não ha programa. Cada um e cada uma faz o que quer. Isso de escolher revistas é tolice. Fecham-se os olhos, pega-se uma. Já se sabe, não presta, mas às vezes, o público se engraça com um número ou com um quadro e ela faz carreira. E se não fizer, é o mesmo. Nós os artistas, a direção, o pessoal miúdo, a orquestra, os cenógrafos, a *coutoumière*, todos recebemos direitinho o nosso dinheiro. Quem paga é a Empresa Paschoal Segreto....

- De modo que...

- ... daqui para diante, como daqui para atrás, a mesma coisa de sempre – chanchada!”¹⁴⁸

Para defender uma peça dos colegas canastrões, dos próprios autores, ou até dos efeitos das colaborações dos atores e atrizes - o improviso ainda que feliz, interrompia o fluxo da representação -, as atrizes também podiam “colaborar” com os autores com alguma “frase-enxerto” ou um trocadilho, por exemplo, ou interpelar o público com ele interagindo, mas era outra a prática mais destacada por Mário Nunes na atuação das atrizes quando elas queriam defender a peça na qual estavam atuando, garantindo, assim, a permanência no cartaz. É de novembro de 1927 o seguinte trecho:

“Cidália entra, assanha-se com a música, mexe-se, remexe-se, aparafusa, desaparafusa-se e uma vez o parafuso solto – e isso acontece no meio da plateia – a gente não vê mais nada, é Cidália por cima, é Cidália por baixo, é Cidália por todos os lados, o teatro faz assim, cai-se no vácuo, bate-se com a cabeça no teto, fica-se meio zozzo e quando, meia hora depois, deixa-se o teatro, os transeuntes na Avenida, murmuram: esse, coitado, bebeu demais!

Aracy Côrtes fica só espiando. Quando chega a vez dela com um 'uê, xentes' e um jeitinho que dá no corpo, mata a Cidália na cabeça. É que já estilizou a arte de ser mulata, e sabe quanto vale. Faz, de entrada, a Revista e faz, depois, coisas do arco da velha. Canta, também, um tango espanhol, mas não é o espanhol de Espanha nem o da Argentina, é o espanhol de Catumbi”¹⁴⁹

Mário Nunes, aliás, em um pequeno texto chamado *Arbitrariedade*, de maio de 1925, registrou insinuante e malicioso:

“As atrizes Lina Demoel e Nair Alvez foram intimadas pela polícia a não mexerem mais

¹⁴⁸ *O Malho*, 28 de fevereiro de 1925

¹⁴⁹ *O Malho*, 12 de novembro de 1927

com o público. É evidente a má vontade da polícia com as duas 'estrellas'.

No São José, quem mais mexe com o público é a Aracy Côrtes.

E mexe sem dizer palavra, mexe mexendo...”¹⁵⁰

Nas duas situações a atuação das artistas faz o espetáculo se dissolver. Agora é o erotismo que subjuga o enredo, a ação dramática, ou qualquer sentido que se estivesse procurando construir. Uma parcela do público muito interessada no rebolado da mulata ou de outras personagens, espanholas, por exemplo, foi constantemente satirizada nas crônicas de Mário Nunes. Mimetizando o olhar interessado de três importantes figuras da vida teatral do período: o gabiru, o coronel, o português, Nunes criticava uma dimensão do teatro popular que era, muitas vezes, apelativa, nem sempre libertária, e por vezes, acanhada. O gabiru era o espectador sempre meio apaixonado pela atrizes. Já o coronel, na gíria, era quem pagava as despesas ou ainda “fazendeiro que gasta à larga com damas fáceis” - o termo parece ter vindo da gíria paulista, segundo Raul Pederneiras em seu *Geringonça Carioca*. Por fim, o português vivia sempre em idílios com as mulatas – sendo a performance desses idílios interessantes maneiras de pensarmos, a partir de um circuito popular, a produção de representações sobre a formação nacional também formulada por Gilberto Freire em sua obra.

De qualquer maneira, destemidos e destemidas diante de quase tudo, inclusive diante do público, como veremos, havia uma coisa que, talvez, amedrontasse uma atriz ou um ator: a concorrência.

“‘Cruzomania’, sim, enche as medidas, agrada em cheio; a ‘Favella-Palace-Club’ não é mau. Aqui, porém, o duelo entre Pinto Filho e o Arthur de Oliveira, cada qual querendo ser mais engraçado, tem qualquer coisa de trágico.”¹⁵¹

Em outra crônica, na mesma passagem em que revela a competição entre os artistas, no caso, atrizes, Nunes acaba revelando também práticas empresariais que podiam dissolver o

¹⁵⁰ *O Malho*, 23 de

maio de 1925

¹⁵¹ *O Malho*, 26 de dezembro de 1925

espetáculo, promovendo a performance do insólito. Toda uma delicada política para não enfezar a estrela da companhia é tematizada.

“A caixa do Recreio está há três dias convulsionada por um facto gravíssimo: a supressão, arbitrária e violenta, por parte da empresa – que teria atendido a pedidos da Margarida Max, assoalham as más línguas, - do bis do número 'Mademoiselle Sombrinha e o Galanteador', feito por aquela atriz e pela Maria Mattos. O facto, segundo a narrativa de testemunhas oculares, teria se passado assim:

- Rangel, meu nêgo, você poderia mandar cortar o bis Galanteador e a Sombrinha? Tenho a garganta tão esbandalhada... gemeria a Margarida.

- Pois não, minha santa... Mas, e os vinte números novos que fazes sozinha e que eu tenho mandado bisar e trisar?

- Com esses não te preocupes; não fazem mal à garganta...”¹⁵²

Mais de uma vez os espetáculos terminaram após o horário por conta dos pedidos de bis, encomendados ou espontâneos. Essa prática de um jeito ou de outro também tinha o potencial de dissolver o espetáculo, a ação da peça. Talvez esteja aí uma das razões da hegemonia da revista. Sua estrutura fragmentada, com um enredo tênue, facilitava que o desejo do público fosse atendido – e também o das estrelas que podiam pedir a inserção, ou supressão, de números. Ao mesmo tempo, nas sessões seguintes da peça, naquele noite, algum número poderia ser facilmente retirado se fosse preciso evitar que a peça terminasse muito depois do horário esperado.

Essa não era a úncia prática empresarial que interferia na encenação, interferindo no trabalho dos artistas. Os aplausos encomendados da claque ou o bis de algum número musical, também encomendado, podiam até compor o espetáculo sem necessariamente dissolvê-lo. Já a atuação das carpideiras pelo avesso...

“Pois o Recreio encheu-se, a companhia agradou, a revista triunfou. Houve aplausos calorosos e houve riso, muito riso. Para puxá-los a empresa, seguindo o exemplo da defunta Otília Amorim (companhia, já se vê) contratou dois espectadores, escandalosíssimos, tão conhecedores do seu ofício de carpideiras pelo avesso, que até os artistas no palco desandavam às gargalhadas, rindo de ricochete”¹⁵³

Não é uma bagunça? Ou melhor, não é uma chanchada? Não importa qual o tema - seja a partir das práticas de autoria dos escritores teatrais, seja a partir das práticas de atuação dos atores e

¹⁵² *O Malho*, 19 de julho de 1924

¹⁵³ *O Malho*, 07 de junho de 1924

atrizes, ou ainda a partir das práticas empresariais - a vida teatral brasileira satiricamente representada nos conduz sempre à imagem da bagunça, ou seja, a encenação na qual a ação dramática foi suprimida e o espetáculo torna-se insólito.

Das práticas empresarias, as implicadas na formação de tantas companhias “temporárias e fugazes” foram mais de uma vez malhadas nas crônicas de Nunes. Uma delas é o resumo satírico da de como sair de uma situação apertada, ou seja, como salvar a companhia após um fracasso. Vejamos a crônica de janeiro de 1925, ironicamente intitulada “Uma revista de sucesso”...

“No dia em que morreu de inanição a pobre *Dança das libélulas*, Eduardo Vitorino, na clássica atitude de Napoleão em Santa Helena, quedou-se, torvo e mudo, a meio do palco do Lírico. Um a um os seus artistas, como crianças arteiras que tivessem quebrado alguma coisa, foram saindo dos camarins e agruparam-se, receosos, pelos cantos. Houve um longo silêncio. O sino ao longe, de novo, teatralmente, deu doze badaladas. Todas as corujas do Álvaro Moreira, para os lados de Copacabana, gargalharam sinistra e sarcasticamente. Eduardo Vitorino espalhou, em torno, os olhos úmidos, tristonhos, e disse:

- Isto não pode continuar assim!

Pelos recôncavos da ampla caixa vozes, como ecos, repetiram 'não pode, não pode'

- Precisamos ensaiar e montar uma revista, em doze dias.

E o eco: 'precisamos'...

E o Vitorino:

- Mas, que é da revista?

O eco embatucou.

Novo soturno silêncio. Nova atitude napoleônica. Por fim, o Eduardo Vitorino alçou a fronte augusta e declarou:

- Pois se não ha uma revista, faz-se uma revista!

E o eco, com entusiasmo 'é canja!'

O Vitorino:

- Primeiro o titulo. Um titulo de escândalo, à maneira do Costallat...

- *Mademoiselle Cinema* lembrou alvissareira, a Yvette.

- Muito bem, *Mademoiselle Cinema*.”¹⁵⁴

Resolvido o problema da peça, que nesse caso tinha apenas um título, os quadros vão sendo definidos a partir do que sabiam fazer, ou pensavam que sabiam, ou desejavam fazer, os artistas. O que significava reduzir à peça aos personagens. É a primazia do trabalho do ator que mais uma vez se evidencia se o padrão de espetáculo considerado é o das companhias mais populares. Ao satirizar as práticas de formação de uma companhia, Nunes não despreza as relações de poder implicadas. É um achado a forma encontrada para revelar a autoridade máxima da estrela que subjuga a do diretor.

¹⁵⁴ *O Malho*, 10 de janeiro de 1925

“- E *Mademoiselle Cinema*, já se sabe, sou eu, decidi peremptoriamente a Margarida Max; o papel me agrada e só pode ser feito por mim.

- Não sei porque... resmungou a Mariana Soares, entre dentes, ofendida nos seus melindres de *Mademoiselle Cinema*.

- Resolvo distribuir o papel de *Mademoiselle Cinema* à Margarida, decidi o Vitorino, mantendo o princípio da autoridade. Juvenal, o que é que você sabe fazer?”

A distribuição dos papéis continua e Mário Nunes vai encontrando diversas formas de antecipar o resultado absurdo e insólito de uma encenação realizada por uma companhia formada a partir da insólite e que precisa, ao mesmo tempo, apresentar novidades.

“- Eu faço uns jecas que parecem portugueses, e uns portugueses que parecem italianos.

- Muito bom. Como no Jeca de *Viva o amor!* não deste nada, farás desta vez, um compère, um português, um comendador. E você, Nino Nello?

- Os italianos são a minha especialidade.

- Bem, farás um italiano, mas como o público está farto de te ver em italiano, dar-te-emos um outro nome, anunciaremos um cafajeste, um jogador. Toca-te a vez, Viviani...

- Um turco. É o único sucesso que conto em teatro. Em Amparo, Baurú, Araraquara, fui muito aplaudido no Jacob...

- Farás o Jacob. E você, Leonardo?

- Faço como ninguém papéis de canastrão.

- Muito bem, será o Teatro antigo. Marinho, o que é que alvitras?

- Em teatro, minhas entradas são de leão mas as saídas... Cantando, sou pior do que o K.K. Réco contando a anedota do alemão...

- Excelente. Distribuo-te o papel de Leão-cavalo, especialista em injeções musicais. Lyson, minha nêga, você sabe fazer alguma coisa?

- Decerto que sei! O meu forte, porém, são as espanholas, pois minha mãe o era.

- Mas, você fala espanhol?

- Um pueco.

O Vitorino aprovou:

- Está bem, serás a Consuelo. Yvette, minha flor?

- Como sabe, só me faço ouvir em árias que o meu professor de canto haja, preliminarmente, aprovado; ou encarno múmias.

- Decidido. Inventaremos um bailado egípcio em que as ensemblistas dançam e você não se mexa. E você, Mariana?

- Eu não falo, não canto, nem danço, mas sei fingir muito bem que falo, canto e danço.

- De pronto, lembro dois papéis: o Perfume que apenas se sente, a Liga do Inquilinato, que todo o mundo sabe que existe, mas que não faz nada. É a tua vez, Alice...

- Delgada e esguia como sou, gostaria, à maneira de Mistinguett, de um papel espiritual...

- Carne seca. E você, Julieta?

- Ao contrário da Alice...

- Já sei: Dona do cachorro! Esta pronta a revista. Só me falta o autor...”¹⁵⁵

E Mário Nunes prossegue assegurando cada vez mais mordaz que o processo de “fabricar revistas” da Moderna Companhia de Revistas era, levando em conta esses e outros elementos,

¹⁵⁵ *O Malho*, 10 de janeiro de 1925

igualzinho ao padrão existente na vida teatral brasileira há muito tempo, embora contasse a nova companhia com um dos mais sérios encenadores do período: Eduardo Victorino.

O improviso, a colaboração, o trocadilho, a frase-enxerto, as várias formas de mexer com o público, enfim, as várias práticas com as quais os atores e atrizes podiam *construir o espetáculo ao aparentemente destruí-lo*, faziam também com que as peças ficassem irreconhecíveis para seus autores. Os atores e atrizes defendiam-se dizendo que, muitas vezes, as peças não tinham papéis...

Mas nem só de tensões sobre autoria vivia o meio... Houve muitos autores que passaram a escrever para determinados artistas – um exemplo é Freire Júnior, o autor preferido da atriz Alda Garrido. E, por fim, como atesta mais uma crônica de Mário Nunes, a própria produção da vida teatral como um todo passou a depender da “colaboração” dos atores e atrizes e as peças de alguma forma previam, incorporavam, essa autoria.

E assim, a crônica “Nosso Teatro” é mais uma vez uma sátira reveladora do meio e suas práticas. Um resumo de todos os ingredientes até agora comentados. O primeiro alvo são as práticas autorais, nenhuma das “celebridades da chanchada nacional” escapa:

“Um dos nossos diretores artísticos de companhias de revista recebeu da parceria Bitencourt-Menezes-Quintiliano- Marques Porto – Afonso de Carvalho – J. Praxedes- Pederneiras-Luiz Peixoto, o seguinte original de uma revista em dois atos e 27 quadros”¹⁵⁶

Em seguida, satiriza o que poderia haver de gratuito em um ingrediente obrigatório que visava atrair o público, sobretudo o masculino:

“1º ato – 1º quadro – Apoteose à mulher. – como o título indica, começa-se por onde os outros acabam. Esse quadro não tem poema nem música. É Vênus inteiramente nua, dentro de uma concha rodeada de golfinhos e sereias nuas, também; ou pode ser Eva antes do pecado, e portanto nua da cabeça aos pés, debaixo da macieira, sonhando com alentada maçã; ou talvez Popeia, em pelo, nos braços de Nero, bêbados ambos, em um dos seus invejados festins.

Como se vê, só se faz questão de uma mulher nua, uma ou muitas. Quanto ao cenário, nos dois primeiros casos, o Lazary que tem ideias; no terceiro, o Jayme cujo estoque de colunas e festões é inesgotável”.

No ato seguinte, para justificar um pouco o nú tudo fica esclarecido: era um sonho. Sonho

¹⁵⁶ *O Malho*, 09 de fevereiro de 1924

de um moleque da Favela, versão popular daquele “vou me embora pra Pasárgada” de Manuel Bandeira. Lá estava o pobre Benedito sem mulher e sem dinheiro.

“2º quadro – Do Olimpo à Terra; ou então, Do Paraíso à Terra; ou então, do Sétimo Céu à Terra, conforme for Vênus, Eva ou Popéia.

Benedito, moleque da Favela, que sonhara o primeiro quadro, cai da cama ao chão. Acorda e começa a falar de carestia da vida. Entra tudo quanto é de comer, só sendo obrigatório uma galinha por imposição do Carlos Bittencourt. Cantam versos dos outros com música compilada”.

Depois de um número musical, um quadro de atualidade em que os atores e atrizes comentam o que está na moda.

“3º quadro – Cortina.

Um fox-trot qualquer, o que estiver mais em voga, dançando.

4º quadro – Futurista – Calças curtas ou compridas?

Atelier do alfaiate. A mulher acaba de adotar a calça comprida para passeio na sua montaria preferida, o homem, que adotou a calça curta... para não fazer joelheiras.

Meia dúzia de atrizes e outros tantos atores. Dizem, acerca do assunto que o quadro explora, quanta burrice lhes vier á cabeça. O público achará mais graça do que em todo o nosso espírito reunido. O quadro acaba quando todas as burrices estiverem ditas”.

E como as revistas haviam sido reduzidas, dizia Nunes, ao “vem isso, vem aquilo”, nos próximos quadros: vem um número de dança, vem um reclame encomendado, vem um monólogo e vem, finalmente, o *filet*, ou seja, o quadro : Entra quem quer...

“8º quadro – Entra quem quer.

Os autores têm muita esperança nesse quadro. Não concebem o que ele possa ser, porque, como título está a dizer, depende dos artistas que nele queiram tomar parte...

E o manuscrito vai por ai a fora sempre nesse tom e cheio de novidades, de ideias inéditas. Termina em uma apoteose ao Carnaval; os três grandes clubes entram em grande salão e dançam o maxixe!

Depois dizem que não temos teatro...

Haverá, aí, quem negue a fecundidade dos nossos autores?

Então, quando eles se juntam em parcerias....”¹⁵⁷

Tudo o que constitui o gênero em sua fase de existência expandida, iniciada com os sucessos exemplares de Arthur Azevedo, está aí resumido. Ainda quando Azevedo estava em plena atividade as revistas “já não eram mais de ano, mas do ano todo”. O sucesso do gênero levou a ampliação da produção e sua existência em algum momento incorporou o trabalho autoral dos atores e atrizes, incorporando o improvisado, a qualidade cênica dos atores e atrizes não estava mais ligada apenas à

¹⁵⁷ *O Malho*, 09 de fevereiro de 1924

performance adequada dos personagens tipo. Aos poucos, o ritmo de produção cada vez mais ampliado do gênero popular mais consagrado na vida teatral brasileira durante décadas foi gerando uma performance que dissolvia a encenação, ou seja, a chanchada.

Como fica evidente na crônica acima, uma das características do gênero permanecia. Mas o comentário do acontecimento do dia havia se generalizado como momento de improviso dos atores. A forma revista circulava agora em sua expressão mais ordinária e barata pois no sentido da conversa mais cotidiana. O “espelhinho de turco ordinário e barato” circulava quando chegavam ao palco as formas prosaicas de comentar a vida e seus acontecimentos com humor e espírito. Os atores e atrizes souberam performar teatralmente essas formas. E o público, parece, gostava da performance bagunçada, distraída, ou, como já ficou dito em uma das crônicas, da performance chanchada. “O povo gosta é de farra!”¹⁵⁸ dizia, Mário Nunes.

A produção social da chanchada: práticas do público

O público não era nada passivo e participava (aliás dava a última palavra) na verdadeira produção social dos espetáculos. Produção social revelada nas crônicas de Mário Nunes, revelação que é um dos seus maiores méritos.

Diante de uma encenação assim, se uma parte do público se irritava, a outra certamente ria com riu Alcântara Machado depois de muito se irritar com o teatro popular brasileiro. Mas arriscaríamos dizer que o público em sua totalidade ria mais quando encontrava nas crônicas de Mário Nunes as práticas dos atores e atrizes com as quais estava familiarizado, caso frequentasse os teatros populares, ou talvez, o riso e a familiaridade fossem resultado da aproximação que fazia de tudo aquilo com sua vida, riam quando viam a proximidade de tudo aquilo com seu viver cotidiano. E talvez essa familiaridade os motivasse a participar da produção do espetáculo. Vejamos então algumas passagens das crônicas que nos permitem compreender o papel do público na produção

¹⁵⁸ O Malho, dezembro de 1925

social da chanchada, tal como representada por Nunes.

Só em um momento era possível fazer ainda mais chanchada: no carnaval. Começava assim a crônica, “Ô Chanchada!”, que em fevereiro de 1925 comentava as peças em cartaz:

“Os nossos teatros, pensando que iludem o público, resolveram explorar o Carnaval e puseram em cena burletas-charges-revistas piores do que batalhas de confetti na Favela da Mangueira. Abriu a marcha o recreio com a revista *Entra no Cordão*, escrita por Marques Porto, que tratou de se escafeder para Portugal antes que ela subisse à cena pelo Antônio Quintiliano, que anda sendo procurado pela polícia”¹⁵⁹

Nunes prosseguia resumindo o enredo da peça - “*Entra no Cordão* é uma coisa incrível!”, advertia logo no começo. E contava como, os integrantes do bloco, para conseguir fazer o carnaval, recorreram a um dos sócios que era um “pronto”, ou seja, sem dinheiro, mas “manda na Tanajura, mulatinha depravada, feita pela Gui Martinelli (...) Ora, a Tanajura manda, por sua vez, em um turco, dono de armarinho, e em um português, perito em estábulos”. Conseguem, enfim, arranjar o dinheiro. “Como se vê, é notável a elevação moral da peça, mas isso não teria grande importância se fosse pretexto para frases de espírito e situações cômicas de verdade, o que nenhum dos impagáveis cronistas dos nossos jornais diários teve a coragem de afirmar”. Nem uma só vez Mário Nunes fez uma crítica guiada por um moralismo fácil. Ele compreendia e explicitava a produção da vida teatral brasileira a partir das condições que buscava, justamente, modificar satirizando. Aliás, combatia, mordazmente, os moralistas e chegou, certa vez, a se perguntar como é que eles viam tanto duplo sentido quando ele mesmo não conseguia encontrar sequer um, em vários quadros, de muitas peças.

De qualquer maneira, na crônica “Ô chanchada!” além da indefinição do gênero das peças intensificada no contexto carnavalesco, além das malandragens, Nunes satirizou ainda participação do público tumultuando tudo, produzindo também a chanchada. Depois de resumir todo o enredo da peça, destacando um único quadro, “Filhos da flauta”, “nome que é um dos melhores e mais engraçados trocadilhos da revista”, ele fazia uma avaliação final:

“O 2º ato é pior que o primeiro, e o 1º é o pior de todos. Dizem que o Rangel, aborrecido

¹⁵⁹ *O Malho*, 21 de fevereiro de 1925

com as críticas, no dia seguinte, deu ordem ao Rochinha para cortar o que não prestasse. O Rochinha, de mau, cortou tudo. O Rangel, então, pediu garantias à polícia e mandou que se representasse a revista como fora escrita; à noite, o público, indignado, pôs fogo no teatro”

Não foi essa a única vez em que Mário Nunes usando sua imaginação satírica nos possibilitou apreender as práticas do público também performadas em suas crônicas. Em algumas passagens Nunes caracteriza, mais ou menos mordaz, o público:

“ o nosso público não gosta de muito requinte em assuntos teatrais. Uns cenários de cores vivas com anjos e flores e que lembrem carros carnavalescos, artistas que digam o que entendem, colaborem à vontade, coristas que façam sinais à plateia, e o êxito está assegurado. Acreditamos, por isso mesmo, que o Brandão Sobrinho no Rialto vá longe. A lotação do elegante teatrinho é grande e o público dos sábados e domingos que gargalha às paspalhices de *A sorte do Casemiro* toma todos os lugares”¹⁶⁰

Em uma outra crônica, “Pró-chanchada”, de 30 de junho de 1928, a representação que Nunes faz do público popular permite ainda mais perceber a sua participação na produção social da chanchada. Naquela momento, o teatro São José, que já não abrigava mais a companhia fundada por Paschoal Segreto, dissolvida em 1926, exibia filmes e a situação de outros teatros parecia igualmente desanimadora. No Carlos Gomes, porém...

“O Rocio, conta, pois, apenas, com um último reduto, o Carlos Gomes. Nele, agarrado como a uma tábua de salvação, Jardel Jércolis assegura à chanchada lugar no palco nacional”.¹⁶¹

Nunes prossegue relatando que a companhia Trololó vinha sendo muito criticada. O programa da companhia andava carregado de imoralidades na opinião do responsável pela censura e na do juiz de menores. Nunes quis apurar o caso: “ baluarte que nos prezamos de ser da mais rigorosa moralidade em teatro e fora dele”, dizia ele bastante irônico, tomou suas providências: “transportamos o delinquente até a porta de nossa redação e o interpelamos acerca do seu programa”:

“- Não é de hoje que ouço censuras à orientação que tracei à Trololó, mas impávido e resignado caminho para a frente, começou o interpelado. Aqui onde me vê sou um apaixonado, dos homens e das coisas do meu país, e, para mim, o Rio não é a Avenida Atlântica é a Favela; não é o Dr. Ataulfo Napolés de Paiva são os bambambans da Mangueira. É uma questão de ponto de vista.

Meu teatro fica no Largo do Rocio. Duvido que a gente de Copacabana, Botafogo e Laranjeiras saia de seus penates (?) para ir ouvir transcendências poéticas nesse barração desaba não

¹⁶⁰ *O Malho*, 17 de junho de 1922

¹⁶¹ *O Malho*, 30 de junho de 1928

desaba que é o Carlos Gomes, mas sei, muito bem, que o pessoal dos morros, o do Catumby, Cidade Nova e adjacências corre para ele. Monto, então, revistas ao alcance das exigências artísticas desse pessoal, e se os camarotes ficam vazios a torrinha estoura de público”

E aproveitando a deixa, Jardel Jércolis prossegue justificando os atrasos nos pagamentos do elenco. A renda dos ingressos das torrinhas não cobriam as despesas. A entrevista continua evocando a arte como ideal, maneira desavergonhada de conclamar os artistas a suportar os atrasos nos vencimentos. E por fim, diz Jarcel Jércolis:

“A nossa arte, a arte brasileira é a que faço ao Carlos Gomes, arte nacional de cor parda. Quem não quiser ver que feche os olhos: quem não quiser ouvir que tape os ouvidos... Tinha graça que mais essa tradição se perdesse! Não senhor! Mantenho gloriosamente no Carlos Gomes os foros do São José dos bons tempos. Comigo é ali, na flor de massaranduba. Oi!

E ali, em plena rua do Ouvidor, às dezessete horas, Jardel Jércolis, um dedo na testa e outra mão apoiando o cotovelo, desmanchou-se todo em um maxixe, risco de Italia Ferreira, que nos obrigou a correr as cortinas de aço, pudicamente, em sinal de solene protesto contra o abastardamento do teatro nacional!”¹⁶²

O tom do final da crônica é um dos raros momentos em que Nunes se aproxima do tom de Coelho Neto.

Em uma outra crônica, “Uf! Sai!”, sobre a encenação da revista *Off-side*, as preferências do público foram novamente satirizadas. O público parecia não se importar muito com a ausência de enredos e a sucessão de quadros e favorecia algo que gostava: o improviso dos atores e atrizes.

“Vem o 2º e com ele o quadro de sucesso, o quadro que o J. Brito não escreveu limitou-se a recomendar aos artistas que fizessem o que entendessem. Aquilo virou em frege, mas o público ri a bom rir. Satisfeito com tanto caco de vidro. E vem a 'Ceia dos Engraxates' e acaba em um 'vem isto' e 'vem aquilo' que até parece ter entrado ali dedo dos Irmãos Quintilianos”¹⁶³

Também as práticas do público satiricamente representadas nas crônicas de Nunes nos possibilitam imaginar que estamos diante de um público nada passivo, que “colaborava” com os autores, e com a produção da chanchada. Assim, as peças e a encenação eram produzidas socialmente por autores, atores e atrizes e também pelo público.

“A sensação da semana foi a nova revista do São José. A 'feliz parceria' arvorada em salvadora do teatro popular da Praça Tiradentes de onde o público vinha sendo escorraçado por uma

¹⁶² *O Malho*, 30 de junho de 1928

¹⁶³ *O Malho*, 19 de janeiro de 1924

série de revistas dormideiras, deu tudo o que tinha e apresentou a sua *Olha o Guedes* que, ainda assim, só foi julgada boa depois que a assistência colaborou, gritando: isso é pau! Chega disso! Corta essa joça! Amáveis sugestões que foram imediatamente aceitas.”¹⁶⁴

E dizendo o mesmo com outras palavras:

“Mas... a revista? A revista... a revista.... foi feita pelo público! O autor, na verdade, inventou uma porção de quadros, uma porção de números e pô-los em cena, sem saber se prestavam ou não... O público foi escolhendo, foi escolhendo, e o que achou melhorzinho lá está no São José... Não será, talvez, muito bom, mas foi o que pode arranjar”.¹⁶⁵

E aqui temos mais um elemento que nos permite compreender a hegemonia da revista e a existência da chanchada. A forma revista, transformada em uma sucessão de quadros, com um enredo inexistente ou cada vez mais tênue -, facilitava não só a repetição dos quadros bisados (em geral os números com música) como também a eliminação dos quadros que não agradassem. Ou ainda, se durante o período em que a revista estivesse em cartaz algum acontecimento exigisse ser comentado um *sketch* poderia ser inserido sem maiores problemas. Na mesma direção, uma peça de sucesso poderia ser representada em outras temporadas acrescentando um ou outro quadro com acontecimentos recentes. A forma revista tinha um enorme potencial de comunicação com o público popular. Ao mesmo tempo, favorecia a chanchada, ou seja, uma performance que dissolvia a encenação e performava o insólito. Aqui é a participação dos espectadores que produz a dissolução do espetáculo.

Arriscaríamos, então, que uma das formas de participação do público na performance do insólito, ou seja, na produção social da chanchada, era sua prerrogativa de instaurar no espetáculo uma dimensão agônica no momento em que a encenação acontecia. Seriam os atores e atrizes capazes de improvisar o espetáculo tanto quanto eles próprios improvisavam suas vidas? Essa era uma das expectativas do público popular que ia aos teatros para ver sendo performada a chanchada, muito próxima de uma poética da bagunça experimentada em suas existências.

“Aquele pessoal que nos dias de aperto na Avenida se junta para fazer ondas e atropelar o

¹⁶⁴ *O Malho*, 27 de setembro de 1924

¹⁶⁵ *O Malho*, 07 de abril de 1926

burguês; que se pendura nos trens da Central e vai agarrado aos carros pelo lado de fora, de baderna, da Praça da República à Cascadura; que faz a torcida, no futebol, de pé, o sol a lhe queimar o coco, - estava firme, sexta-feira da semana passada, no São José.

É o público das primeiras do popular teatro da Praça dos Caboclos, e que comparece, não para apreciar a revista levada à cena, mas para gozar a atrapalhão dos artistas, das coristas, dos maquinistas, dos eletricitas, do contra-regra, da orquestra e do maestro, porque, já se sabe, em noite de *première*, no São José, ninguém se entende. Os autores comem fogo, os diretores andam esfogueados, os artistas reclamam, porque não há polícia nesta terra...”¹⁶⁶

A descrição de Mário Nunes nos remete aos trechos em que Alcântara Machado, citando inclusive Manoel Bandeira e Viriato Corrêa, caracteriza os atores e atrizes brasileiros. A proximidade social entre público das formas teatrais populares e os artistas de palco é muito importante para a produção social da chanchada. Ao descrever o ídolo dessas plateias na década de 20, a atriz Alda Garrido, Nunes comenta essa proximidade várias vezes.

“Alda Garrido, é a melhor cultora de um gênero teatral que há muitos anos se convencionou chamar *popular*, mas que na verdade, não é senão típico, pela reprodução, nem sempre fiel, mas sobretudo pitoresca, que faz de determinado ambiente social e das pessoas que o constituem.

É o teatro interessando às mais humildes classes sociais, cujos tipos característicos copia, com seus defeitos e suas qualidades, seus usos e costumes desabusados, sua extravagante maneira de falar; o teatro enfim, encarado de tal maneira que admite que se estabeleça, por força de simpatia naturalmente, certa familiaridade entre os artistas e o público que lhe é próprio – espécie de confraternização que temos vontade de qualificar de tocante, pela sinceridade de que se reveste, de parte a parte.

Os intérpretes desse gênero de teatro têm maneira artística própria – a maneira que agrada o seu público. Não se pode, portanto, sem incidir em erro, censurá-la por se dirigir frequentemente ao espectador, dizendo para a plateia, como quando palestra com amigos de todos os dias, as frases cujo sucesso sabe, de antemão garantido. É esse feitio inerente a tal espécie em termos da gíria, a sintaxe estropiada, a prosódia estropiadíssima.”¹⁶⁷

Os espetáculos de Alda Garrido eram a própria performance do insólito, eram a própria chanchada. Comentando um deles, *Alma de Jeca*, Nunes começava referindo-se ao trabalho dos autores:

“A imaginação dos que escrevem para Alda é admiravelmente fértil. Há sempre, a roceirinha e o doutor da cidade; há o sertanejo, namorado feliz, há o soldado de polícia caricato; e, tem de haver, ou um italiano, ou um alemão ou um turco, por causa do Manoelino Teixeira. A peça será, ainda, infalivelmente recusada, se não contiver um canastrão: é que o Garrido não gosta de ficar de fora.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ *O Malho*, 04 de abril de 1925

¹⁶⁷ Nunes, Mário, Op. Cit. vol II. p.79

¹⁶⁸ *O Malho*, 19 de dezembro de 1925

Os comentários sobre a música do espetáculo reforçam que a encenação é uma chanchada:

“Quanto à música é, invariavelmente, música dos outros: atacam-se, aqui e ali, números furtados de outras burletas ou dos nossos cantadores do sertão, devendo-se entender por sertão toda a zona suburbana, morros, mangue e adjacências”

Em seguida comenta que uma excursão ao norte não alterou muito os espetáculos:

“Seus espetáculos continuam os mesmos. Entra-se, senta-se em uma poltrona exatamente igual às cadeiras abre-e-fecha dos cinemas zurrapas de arrebalde, e o pano sobe, logo após a uma barulheira infernal da orquestra a que chamam de overture, galicismo horrendo, que devia ser substituído, em se tratando de companhia genuinamente nacional e tendo em vista o que fatalmente vai acontecer, pelo de abrideria. Algumas cenas muito cacetes, uns números de canto que o público perceberia se fossem acompanhadas por um ou dois violões, mas que metem sempre sons fortes de metais, prato e bombo, cremos que para despertar a plateia adormecida, e entra afinal, a Alda Garrido. (...) A Alda entra, começa a falar, o público começa a rir, ri muito. Ninguém presta atenção à peça, mas delicia-se com a comicidade excêntrica da Alda (...) Mas a Alda sai de cena. Começa, então, a longa espera pela sua segunda entrada. Entra, o público acredita bem empregado o tempo que perdeu esperando, porque dá boas gargalhadas. (...) Os espetáculos da Companhia Alda Garrido resumem-se nisso, portanto: rir com a Alda, esperar pela Alda.”¹⁶⁹

Mordaz, Mário Nunes sugere que fosse empregada uma campainha para que o público fosse refrescar-se enquanto Alda estivesse fora de cena e voltasse quando soasse a campainha avisando o retorno de Alda. A representação, claro, não precisaria ser interrompida. E terrivelmente satírico prossegue:

“Dirão os Araões Reis, isto é, os que gostam de discordar da gente – Mas assim ninguém entenderia a peça! Mas perguntamos nós: - Assistindo da primeira à última cena, (...), assistindo ao espetáculo, inteirinho, haverá alguém que entenda semelhantes peças?”

Em seguida, a declaração de Mário Nunes nos leva a intuir que há uma certa unidade entre Alda e seu público que estava além do que poderíamos chamar simplesmente identificação. Um certo enigma, ainda que mordaz, fica expresso, a os não iniciados ficam excluídos. E de um certo lugar do mundo que esse tipo de encenação faz sentido.

“E, na verdade, para compreender *Alma de Jeca*, e quejandas, é preciso ser como as comidas, que já o eram antes de o serem. (...) *Alma de jeca* irá ao centenário.”

O público de Alda Garrido deixava o crítico teatral e suas prerrogativas de hierarquização e disciplinarização do gosto anulados. Do mesmo modo, público devoto, com um berreiro tratava de

¹⁶⁹ *O Malho*, 19 de dezembro de 1925

se diferenciar da claque e suas palmas mecânicas. Quando Alda surgia no palco, era possível ouvir a torrinha “até mesmo no raio que o parta”...

“São gritos, uivos, silvos, gargalhadas, roncões, patadas ruidosas, qualquer coisa, assim, como uma assembléia geral da Casa dos Artistas.

A popularidade do artista, ali, está na razão direta da gritaria e na inversa das palmas que recebe da claque. Foi, pois, da sala de espera, que ouvimos a torrinha, podendo assegurar que grande e profunda foi sua emoção, tal foi o berreiro com que recebeu a Alda, não deixando, do instante em que ela entrou em cena em diante, ninguém ouvir uma só palavra de Teia de aranha, a peça que Freire Júnior escreveu para a estrela...”¹⁷⁰

São abundantes as passagens em que Mário Nunes representa mordazmente as práticas do público. Mas as mais expressivas estão, quase todas, em crônicas sobre a companhia de Alda Garrido. A comunicação acontece tanto por Alda Garrido ser uma grande intérprete de “mulatinhas sestrosas e caipiras grotescas” quanto por permitir que o público interfira na encenação. Sem dúvida, a identificação do público com Alda e sua trupe acontece quando ocorre a performance de personagens tipo, inserindo o espetáculo em um jogo de espelhamentos capaz de performar identidades. Ao mesmo tempo, um outro evento também ganha a cena – a produção social da chanchada ou seja, a performance do insólito, mimetizando dinâmicas sociais que nem sempre favorecem a formação de identidades – produzem, na verdade, muitas vezes, subjetividades dilaceradas.

Assim, em *Luar de Paquetá*, do mesmo maestro Freire Júnior, autor predileto de Alda, encontramos Alda “metida na pele de uma destorcida mulatinha que só anda em cena gingando e 'dizendo besteiras'”. E continua Mário Nunes,

“Faz sucesso. Representa sempre voltada para o público, e a ele se dirige. A torrinha criava-a de piadas. Ela ri e dá o troco. Em cena reina a maior liberdade também. Todos confraternizam. É um pagode rasgado”.¹⁷¹

O historiador Tiago de Melo Gomes estudou o quanto os palcos são um lugar de formação de identidades. A atuação de uma companhia como a de Alda Garrido pode constituir-se como

¹⁷⁰ *O Malho*, 14 de janeiro de 1928

¹⁷¹ *O Malho*, 12 de maio de 1923

possibilidade de formação de identidades, inclusive com projeção no imaginário nacional, por meio da performance dos personagens tipo.¹⁷² Ao mesmo tempo, se levarmos em conta as diversas práticas analisadas até agora, raramente consideradas na bibliografia sobre as formas teatrais populares, podemos afirmar também uma outra dimensão do espetáculo, ou seja, sua dissolução pelas mais variadas práticas revelam uma certa impossibilidade de formação dos sujeitos, uma dissolução de identidades.

Com suas formas de participar do espetáculo, comentando a cena, por exemplo, ou provocando os intérpretes das mais diversas maneiras, o público instaura no acontecimento teatral uma dimensão agônica. Mobiliza o ator, a atriz para o improviso, desafia sua capacidade de lidar com o imprevisto. Dissolve qualquer espetáculo ao dissolver a ação dramática, mesmo tênue, tanto da revista como da burleta. Dissolve os personagens tipo e sua coerência convencionalizada. Instaura uma outra ordem de representação. Uma “expressão baseada na ação (agônica)” é uma das características do pensamento em sociedades ágrafas, segundo Walter Ong. A rivalidade se faz presente na oralidade, mesmo em cultura orais residuais, não só por enfrentamentos físicos terem sido importantes em algum estágio da formação cultural da humanidade anterior a escrita (Ong cita a *Iliada*). É a própria estrutura da oralidade que faz da comunicação verbal um campo no qual a atração e o antagonismo das relações intersubjetivas é intensificada. A dimensão agônica ainda estaria ligada, segundo Ong, ao fato de em sociedade orais, ou residualmente orais, o conhecimento estar situado em um contexto de luta. Não podemos esquecer também que nas culturas marcadamente orais busca-se “um público empático e participativo mais do que um objetivamente distanciado”¹⁷³

Se considerarmos válidas essas características poderíamos nos perguntar quais seriam as relações entre elas e a sociedade brasileira do início do século XX, e mais especificamente, com a

¹⁷²Gomes, Tiago de Melo. *Um espelho no palco – identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004. Ver também Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*, London, New York, Routledge, 2004, sobretudo o capítulo 4 no qual a autora também já aborda a crise de representação de identidades que também ocorrerá no palco;

¹⁷³ Ver Walter Ong. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, 1998, Campinas, Papirus, 1998

vida teatral que até agora tentamos caracterizar. Toda essa produção social da vida teatral brasileira foi associada com a palavra chanchada nos textos de Nunes.

Nos parece que tão logo o espetáculo começa o público, muitas vezes, instaura imediatamente uma instância agônica¹⁷⁴, a partir da qual desafia a capacidade de improviso do ator ou da atriz (como eles precisam se equilibrar em uma corda bamba todo os dias, colocam também o ator nessa corda bamba). Corda bamba que tem um dimensão existencial mas também histórica. Essa dimensão agônica é um momento de performance das emoções. Uma autora da área de psicologia social, Elly Konijn¹⁷⁵, estudando as emoções envolvidas no trabalho do ator, da atriz, lembra que além da emoção do personagem – emoção que deve ser mimetizada no palco pelo ator, pela atriz, em determinadas escolas de representação – há também a emoção que o ator, a atriz, está de fato sentindo por estar em um palco, diante de um público, com uma tarefa a desempenhar, e sabendo que se errar não terá como esconder seu erro. Essa sobreposição de emoções parece corresponder com momentos da vida social brasileira em que certa “ética emotiva” - como diz Saliba -, também deve ser performada: o público parece querer ver no palco aquilo que vivencia todos os dias.

Não se satisfaz, entretanto, apenas com a encenação da dialética da malandragem, por exemplo, através de personagens malandros em todas as suas modalidades. Esse público quer mais dos atores e atrizes. Se a expressão é ação em uma cultura marcada pela oralidade, a encenação deve ir além da performance do personagem-tipo. Quando o público interfere desafiando o ator ou a atriz parece que ele demonstra que deseja mais do que uma boa encenação de qualquer personagem-tipo – o caipira, a mulata, o malandro – para ser apreciada com distanciamento ou através de uma relação de identificação. Precisa tornar próxima, talvez, a tensão emocional que é performar a dialética da malandragem diante de um outro que é quem decide se o registro será o da esfera do favor ou o da esfera do direito, posição das elites brasileiras que Roberto Schwarz caracterizou

¹⁷⁴ Ver Walter Ong. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, 1998, Campinas, Papirus, 1998

¹⁷⁵ Konijn, Elly. *Acting emotions*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000

sublinhando sua volubilidade.¹⁷⁶

É como se essas plateias populares fizessem a passagem de uma performance das emoções via formas humorísticas, via personagem-tipo, e instaurasse a tensão emocional ela mesma desafinado o ator, a atriz, a improvisar tanto quanto ela precisa improvisar diante da realidade insólita da esfera dos direitos no Brasil, diante da autoritária constituição da República brasileira.

Há uma passagem de uma entrevista de Coelho Neto que talvez possa nos ajudar. Em 1914, mais uma vez, a formação do teatro nacional estava em pauta. Coelho Neto empanhava-se na fundação de uma Escolha Dramática e de uma Companhia Nacional. A entrevista acontece quando a questão da votação, pelo Conselho Municipal, da autorização para criar as duas entidades gerava expectativa. Na entrevista, Coelho Neto, entusiasmado vai respondendo com convicção muitas das perguntas que assinalam as dificuldade de criação do teatro nacional. Em certo momento, o repórter interrompe o autor que desde o século XIX tinha essa causa: “O senhor não desanima...”. Coelho Neto responde: “_ Não. Conheço a terra em que vivo. Aqui tudo se faz como nas mágicas: de repente. Espero o momento do prodígio. Tudo está preparado para que ele se realize.”¹⁷⁷

Fazendo umas tantas considerações sobre o caráter do brasileiro a partir de Euclides e de *Os sertões*, sintetiza:

“_ Aqui tem, meu amigo, o retrato do brasileiro. Nós somos assim em tudo... e sempre – impulsivos. Inertes até o instante do arranque – na investida: raios. Esperemos o instante. O teatro virá inesperadamente, de ímpeto, como tem surgido tudo em nossa Pátria”.

Novamente o repórter interrompe:

“_ Mas, olhe que já esperámos de mais...”

E, enfim, no último trecho da entrevista:

“_ Esperemos ainda... até amanhã, talvez, quem sabe?

E, enquanto recolocava no armário o volume de Euclides, ajuntou:

- Olhe, na noite de 14 de novembro de 1889, ceiando na Maison Moderne com Guimarães Passos, que era, então, bibliotecário no Paço Imperial de São Cristovão, combinei com ele visitá-lo

¹⁷⁶ Ver Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000

¹⁷⁷ *O Imparcial*, 28 de janeiro de 1914

no dia seguinte para ver uma edição preciosa dos *Lusíadas*... No dia seguinte... Guimarães estava desempregado... pela República e eu, em vez de folhear Camões, acompanhei Deodoro...”¹⁷⁸

Talvez, a experiência que o público faz da ação em sua vida, na história, acaba referendando a própria impossibilidade de desenvolvimento da ação no palco, de encenação da ação dramática, e a dissolução do espetáculo por diversas práticas vai performando o insólito, dando paradoxalmente inteligibilidade a uma experiência social um tanto quanto absurda.

¹⁷⁸ *O Imparcial*, 28 de janeiro de 1914

Parte 2: Chanchada II - a performance da identidade entre a dialética da malandragem e uma poética da vida improvisada

A vida só é possível improvisada

“O Rio é enorme, está crescendo cada vez mais!”.¹⁷⁹ Com essa assertiva eufórica, Ezequiel – através de um raciocínio cínico – procurava explicar ao amigo Duarte como o senhor Rosendo Azambuja Fraga de Ataíde Monteiro, “descendente da inspiradora de Camões”, viúvo, com duas filhas moças, morava no Rio há anos sem nunca pagar aluguéis. Inquilino temível, enxotado de uma pensão ia instalar-se em outra e passava vivendo três ou quatro meses sossegado até o dia em que o dono da pensão descobria a verdade: o homem que mais de uma vez avistara com um “ar de capitalista farto e feliz”, “sempre elegante”, “sempre de polainas e monóculo” não passava de um “craque do calote” - “havia dez anos que andava de pensão em pensão sem pagar um níquel”.¹⁸⁰

“Dez anos sem pagar pensão! O Rio é enorme, está crescendo cada vez mais! Sempre há pensões novas...”. O progresso contínuo e inabalável da cidade exaltado dia sim, dia não, nos discursos dos seus mais diversos propagandistas favorecia cada um de uma forma. Pelo visto, até os mais famigerados, principalmente se fossem malandros, porque isso de ser honesto no Brasil, meu amigo, é para trouxas, não hesitaria em afirmar o senhor Rosendo Azambuja Fraga de Ataíde Monteiro. Ele, cheio de intenções ardilosas, certamente felicitava-se com os progressos da cidade maravilhosa. Não tinha do que reclamar. Continuasse as coisas naquele ritmo e demoraria muito para realizar o indesejável retorno ao ponto onde tudo começara. Iniciou sua carreira no Méier, um

¹⁷⁹ Retomo aqui, com poucas modificações, a paráfrase da obra de Galeão Coutinho utilizada no meu mestrado: “*Fazer rir, fazer chorar*”, *a arte de Grande Otelo* (dissertação de mestrado). São Paulo. Universidade de São Paulo, 2005

¹⁸⁰ Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1944, p.105-106

dia chegaria ao Leblon e de lá voltaria para o ponto de partida, “mais isto será daqui a muitos anos. O Rio é grande e o Rosendo já fez os cálculos direitinho”¹⁸¹.

O senhor Rosendo e o Ezequiel são personagens do livro *O último dos Morungabas* publicado em 1944. Tanto nesse volume, como no anterior, *Vovô Morungaba*, de 1938, o escritor Galeão Coutinho ocupou-se com o sortido universo da malandragem. Entre um livro e outro a passagem é feita pela dupla de piratas presente em ambos, Elpídio Barra Mansa e Mata-sete. As amofinadas aventuras pela sobrevivência da dupla em São Paulo estão narradas em *Vovô Morungaba*. No outro livro vamos encontrá-los no Rio. A mudança nos permite adivinhar que as gatunagens praticadas por eles não foram poucas.

No início, evidentemente, estranharam os ares. Ficavam retraídos com o “espírito civilizado e gentil de toda aquela gente”. No cartório onde Mata-sete foi parar todos se cumprimentavam muito respeitosamente com “bons dias” e “boas tardes” e, fato ainda mais notável, todo mundo era “doutor”. Doutor pra cá, doutor pra lá, um dia sobrou um doutor também para o Mata. Surpreendido com o tratamento, Mata “alçou o busto e tirou uma grossa baforada do charutinho”, comparou tudo aquilo com a lembrança da Pauliceia, “onde o caravanchera que tumultua de manhã à noite, confundindo a língua, os sentimentos e os caracteres, vive atropeladamente” e dispensa amabilidades, “lá ninguém repara se a gente cumprimentou, ou deixou de cumprimentar”.¹⁸² Não demorou muito estavam enturmados. No Rio também havia o “submundo dos pequenos funcionários cavadores, sujeitos que viviam ninguém sabia de quê”. Notaram, todavia, que os picaretas da Pauliceia eram uns aprendizes se confrontados com a “fauna encardida” da Capital Federal.

Havia, por exemplo, o Galdino Borges, sujeito ainda mais arrojado do que o senhor Rosendo Azambuja Fraga de Ataíde Monteiro. O Galdino sim era capaz de mamar em onça, afirmavam sem pestanejar, nos cafés, os mariscadores para os quais Galdino contava “de mil maneiras pitorescas”

¹⁸¹ Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1944, p.105-106

¹⁸² Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1944, p.76

como, além de sair sem pagar meses de aluguel, ainda conseguira morder o senhorio em 150 contos de réis para as despesas com a mudança. Liquidou o assunto com 10 e embolsou os outros 140. Era ou não era um doutor no assunto?¹⁸³

Em um café na rua Primeiro de Março, Mata-sete e Barra Mansa conheceram o Vieirinha. O circuito de atuações desse jovem era formado pelos diversos jornais cariocas, para os quais acorria oferecendo reportagens e, assim, “abiscoitava uns vinte ou trinta mil réis”. Além disso, ele sabia como fazer aquela atividade render, já que “à sombra de tais reportagens, fazia cá fora os seus negocinhos”.

Vieirinha não gostava nem um pouco da palavra emprego. Diante dela costumava dizer: “já me aconteceu um dia essa grande desgraça”. Alguém, dizendo-se seu amigo, arrumou-lhe alguma coisa em uma repartição. Foi um inferno. Desde esse dia ele viveu atormentado. Sem “ocupações fixas” não era muito difícil ir iludindo os cobradores. Mas até os mais fáceis de serem enganados ficaram rijos quando souberam a nova situação de Vieirinha. Resultado: estava empregado e todo mês, dez dias depois de receber os vencimentos, andava sem nenhum. Ora, trabalhar significa estar trancado oito horas em algum canto e deste jeito, concluía, não há como correr atrás da vida. Além disso, os cobradores tinham a vida facilitada. Acabava a história de viver como gato e rato, era só ficar plantado em lugar estratégico, próximo ao endereço comercial do caloteiro. Não, era melhor antes, vivia mais folgado. Andava, porém, muito prevenido: emprego? Nunca mais. E para encerrar arrematava: “Se eu não sou de circo, a estas horas não sei onde tinha ido parar...”.¹⁸⁴

Mata- sete e Elpídio Barra Mansa, quando ouviram Vieirinha discorrer sobre seus motivos para temer um emprego, acharam muito razoável: “concordavam todos que um emprego de trezentos mil réis e nada, são a mesmíssima coisa”.¹⁸⁵ Como julgar quem recorria a mil e um expedientes para cavar a vida? Ora, os cadáveres, ou seja, os cobradores assombram a vida de um sujeito, aparecem nos lugares mais inesperados, quase sempre impacientes.

¹⁸³Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1944, p.43

¹⁸⁴Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1944, p.82

¹⁸⁵Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1944, p.82

Essa verdade não estava apenas na imaginação dos personagens. Em 1944 uma propaganda engraçada fazia a publicidade de uma pasta de dente recomendando sem nenhum pudor: “Quando o alfaiate vem cobrar e você não tem dinheiro... Sorria com o seu sorriso Colgate!”

Na ilustração, um homem com os bolsos puxados para fora, os ombros encolhidos e uma expressão de inocência que não enganaria o mais incauto dos juízes recebia o outro, o que estendia a nota de cobrança, com um sorriso...

O texto da propaganda atacava:

“Que remédio amigo! As situações amargas da vida melhor se enfrentam com um sorriso colgate... dentes fortes, brilhantes, hálito puro, porque do contrário... piora tudo! Colgate é o creme dental que cria os mais belos sorrisos, porque Colgate contem um ingrediente polidor especial e exclusivo, usado pelos dentistas para dar mais brilho e maior atração aos dentes! Colgate faz mais... combate o mau hálito e fortalece as gengivas. Comece a usar hoje mesmo Colgate e, não esqueça... um bom sorriso resolve muitas vezes o problema! Um sorriso Colgate”.¹⁸⁶

Vendo as condições objetivas de existência da maioria dos brasileiros compondo dessa forma uma peça de publicidade nos perguntamos: é para rir ou é para chorar? Os dois, responderia Galeão Coutinho, e por isso a novela na qual narra a vida de Elpídio Barra Mansa é tragicômica. Elpídio Barra Mansa é um malandro, desde de já, porém, vamos esclarecer algo para evitar equívocos: se existe uma coisa que Elpídio Barra Mansa não conhece é a ociosidade. Aliás, nos dois livros de Coutinho, *O último dos Morungabas* e *Vovó Morungaba*, existem basicamente duas categorias de personagens: os malandros trabalhadores e os trabalhadores honestos.

É verdade que em um outro livro, *A vida apertada de Eunápio Cachimbo*, de 1939, o personagem principal é um malandro que não trabalha e vive muito bem, na mais deliciosa ociosidade. Um dia sua esposa lê no jornal uma notícia que virava a vida deles de cabeça para baixo, o periódico informava “que não haveria eleições, o Brasil ia entrar em uma fase nova” e, pelo menos na percepção de ambos, o pior de tudo: a constituição a ser outorgada não consentiria ‘acumulações remuneradas’”. Viam que o artigo 159 era claro, conciso, cruel, não deixava margens para interpretações: “É vedada a acumulação de cargos públicos remunerados da União, dos

¹⁸⁶ *O Cruzeiro*, 12 de fevereiro de 1944

Estados e dos Municípios”. Eunápio, que “acumulava nada menos que cinco empregos”, iria ficar reduzido a um. O tio de sua esposa Miriam não podia fazer nada, mesmo sendo senador. Pelo menos por hora sua situação política não lhe permitia interferir. Foi preciso deixar para trás o apartamento em Copacabana, instalar-se em uma pensão no Catete e o Buick conseguiram manter, por algum tempo.¹⁸⁷

Mas imaginamos que se por um desses acasos da vida Elpídio Barra Mansa e Eunápio Cachimbo trocassem um dedo de prosa sobre a existência jamais entrariam num acordo. Como dois sujeitos com cotidianos tão diferentes poderiam ter a mesma compreensão sobre o que era viver a vida na malandragem ou sobre a melhor e mais precisa definição do ser malandro? A incompreensão mútua pode ser explicada. É que o substrato comum à existência de ambos, a dialética da ordem e da desordem, traço estruturante da dinâmica social brasileira, como indicou Antônio Cândido¹⁸⁸, não determina a vida de cada um deles da mesma forma. Algumas contingências não podem ser esquecidas. E no caso em questão aquele tio senador muda tudo. Embora sob um ponto de vista ético as condutas de ambos possam até ser julgadas como equivalentes, seria equivocado confundir manifestações tão distintas de uma dinâmica social e histórica.

“O que faz rir, faz chorar”, título de um capítulo do livro *Vovô Morungaba*, já nos alerta para a dimensão trágica e cômica de uma existência assim vivida e toda a dramaticidade será desenvolvida na narrativa publicada em 1938. *Vovô Morungaba*, tanto quanto *O último dos Morungabas*, é um romance saturado pela presença das mais sortidas modalidades de existência de malandros trabalhadores e um ou outro exemplo de trabalhador honesto.

Elpídio, casado, oito filhos, morador da Freguesia do Ó, era funcionário de uma repartição, uma Delegacia Fiscal, na qual o que ganhava não dava para viver. Por isso, tão logo assinava o

¹⁸⁷ Coutinho, Galeão. *A vida apertada de Eunápio Cachimbo*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1939, pág. 18 e seguintes

¹⁸⁸ Cândido, Antônio. “Dialética da malandragem” (Caracterização de Memórias de um Sargento de Milícias), in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 8, São Paulo, USP, 1970, págs. 67-89

ponto, caía no mundo e em companhia do compadre Mata-sete arranjava jeitos os mais diversos para cavar a vida. É possível ler o livro achando hilários todos os procedimentos por ele inventados para *morder* - mas além de pedir dez tostões aqui e ali, ou seja, além de *morder*, recorria também de tempos em tempos a um expediente clássico: a rifa. Rifava de tudo: vitrolas que não passavam de gramofones, cabras inexistentes que providencialmente fugiam na véspera da entrega do prêmio, cãozinho de estimação que não fugia, mas era roubado e a reintegração de posse ocorria justo quando o ganhador da rifa já sentia o prêmio em seus braços. Havia também “maroteiras grossas”, como a venda de terrenos grilados, mas Mata-sete mantinha Barra Mansa numa certa opacidade sobre os detalhes em casos assim.

E houve até a venda de diplomas da sorte na sede do *Centro Espírita Vitor Hugo*. O compadre Mata-sete, muito empreendedor, avaliou que precisavam de algo mais consistente, “viver de espiritismo” parecia uma saída de gênio. E acreditando que o “sobrenatural”, o “supra-sensível”, era uma verdadeira mina de ouro, não perderam tempo, montaram o centro onde se faziam “macumbas”, frequentadas inclusive por senhoras de Higienópolis. Mas o negócio só deslanchou mesmo quando inventaram os diplomas da sorte, muito mais procurados do que as sessões.

Até morrer de mentirinha Elpídio Barra Mansa morreu. Era um golpe limite, pois aquele fim de mês não tinha concorrentes, de longe o pior de todos. Barra estava inclusive de licença para que os descontos roessem menos os seus vencimentos. Quais dos amigos de Barra recusar-se-iam a prestar socorro, ainda que com pouco, a uma viúva com oito filhos? O compadre Mata-sete passou a subscrição e conseguiu arrecadar um bom dinheiro. O montante estava bem longe de atingir os valores especulados, que iam subindo cada vez mais nas rodas de conversa, agitadas pela notícia de que Barra estava vivo. É um dos grandes momentos da narrativa. Que coragem! A licença findara-se, era preciso retomar a vida. Deixou para trás o sítio de conhecidos e na manhã seguinte, antes de sua chegada, todos na repartição já sabiam que o morto era bem vivo, mais do que todos eles juntos. E ao comentário de uns: “Quero só ver com que cara ele vem aqui”. Outros respondiam: “ Com que

cara? Com a mesma de sempre. O Barra é cínico; o Mata é pior ainda.”¹⁸⁹

Só mesmo o riso para lidar com algumas situações absurdas da vida. Por alguns dias os mais espirituosos não deixaram Elpídio em paz: “Como é, Seu Barra, o inferno é quente ou frio?” Ou ainda: “Olhe, Barra Mansa, disseram que você logo que São Pedro abriu a porta, mordeu ele...” E assim, com uma profusão de pilhérias os colegas de Elpídio mais uma vez mostraram uma “jovial indulgência para com as suas fraquezas”. Uma única voz dissonante de punhos cerrados e rangendo os dentes protestava: “Isto também é já demais! Não há polícia nesta terra!”.

Existia um delegado no livro, porém, acabava sendo um mediador. A autoridade contribuía na acomodação dos conflitos tentando sempre resolvê-los de modo a evitar a abertura de um processo. Enfim, o delegado alimentava os “jeitinhos” de Barra Mansa, dos quais, diga-se de passagem, ele era uma verdadeira enciclopédia. A figura do delegado nos faz perceber o quanto o leitor poder ir simpatizando com Elpídio e acabar perdendo, por fim, os seus deslizes – não apenas pela consciência da situação difícil na qual ele vivia – aquela “jovial indulgência”, quase resvalando para cumplicidade, decorria principalmente da astúcia do personagem, aquele jeito artiloso faz rir, diverte, cativa. Reencontramos em Elpídio “arquetipos folclóricos da esperteza popular”.¹⁹⁰ Ou seja, um conjunto de práticas para inventar a vida enfrentando as contingências e também as adversidades decorrentes das relações de poder em tempos e lugares diversos.

Simultaneamente, a linguagem humorística, utilizada em sua variedade de formas e muito engenhosamente ao longo de toda a novela de Coutinho, causava um riso que dissolvia os conflitos, transfigurados, por fim, em algo pitoresco, anedótico.¹⁹¹ O autor produz um dos primeiros momentos de distanciamento em relação às ambiguidades produzidas pela utilização da linguagem cômica quando introduz a personagem do delegado. Não fosse a presença dele, por mais permissivo

¹⁸⁹ Coutinho, Galeão. *Vovô Morungaba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1977, p. 145

¹⁹⁰ Schwarz, Roberto. “Pressuposto, salvo engano, de “Dialética da malandragem”, in *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.p. 133

¹⁹¹ Saliba, Elias. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.p. 271

que seja, esqueceríamos que sempre alguém sai prejudicado com os procedimentos de Elpídio. Ele poderia repetir uma frase dita por um personagem malandro de uma revista de Arthur Azevedo logo após ser absolvido de uma de suas gatunagens, um golpe de estelionato: “O júri absolveu-me: estou livre... Escapei arranhado; por uma atenuante que não está no código: porque tive graça”¹⁹²

Outro personagem que se conduz com “jovial indulgência”, com o qual possivelmente o leitor se identifica, é um médico muito generoso, sempre disposto a ajudar Barra Mansa em momentos de grande aperto e, simultaneamente, muito amigo de saber a última do Barra. Que prazer sentia ao ouvir aquelas anedotas que nada mais eram do que as amofinadas e tristes aventuras daquele mordedor incansável. Mas prazer ainda sentia em recontá-las aos amigos, causando grande hilaridade. No entanto, ao final, a morte trágica da filha de Elpídio, menos pela demora do remédio e mais pela vida terrível que levavam faz o médico recolher o riso. Deixa de considerar anedótico tudo o que era gerado pelos expedientes, loucos subterfúgios, inventados para sobreviver em um país no qual boa parte da população vivia em situações-limite e sem perspectiva de futuro. Certa vez, Galdino Borges disse um refrão que poderia ser repetido aqui e resumir a vida de Barra, bem como a de muitos brasileiros: “Enquanto o pau vai e vem, folgam as costas”

O que havia sido a vida de Barra até ali? Uma vez fez a retrospectiva:

“Desde de que se entendia por gente, quantos apitos tocara? Nem tinha mais conta. Em menino, lavrador em Barra Mansa; em moço, prático de farmácia em Resende; ajudante de pedreiro na Barra do Pirai, mestre-escola em além do Paraíba, palhaço de circo em Vassouras, viajante de empresa de sorteios, soldado, cabo, chefe de claque no Colombo, passador de rifas, funcionário público, corretor, porteiro de *cabaret*, vendedor de terrenos, agora *médium*”.¹⁹³

A discrepância entre um elemento e outro da lista é tão risível que se torna difícil negar o lado cômico de tudo isso. Mas em seguida nos vem um mal-estar por lembrar que uma lista como essa não é só artifício de um autor. Quantos brasileiros não fariam sobre suas vidas de viração um retrospecto semelhante? De certa maneira, como nos diz Saliba sobre o potencial de certas formas de representar os impasses e dilemas nacionais, “o cômico correspondia à busca de uma singular e

¹⁹² Mencarelli, Fernando Atonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: SP, Editora da Unicamp, 1999, p.19

¹⁹³ Coutinho, Galeão. *Vovô Morungaba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1977, p.162

peculiar forma de representação”, incansavelmente almejada por muitos intelectuais brasileiros. Enfim, certo “dilema coletivo de representação do país”, enraizado na pergunta perplexa: “com que linguagem descrever essa experiência de sobreposição de tempos, de anulação de espaços e de esterilização dos destinos individuais”¹⁹⁴, parece ter encontrado uma solução ao encontrar “a atitude cômica, sensível ao deslocamento e a ausência de sentidos”.¹⁹⁵

A instabilidade da vida e seus sentidos estava ligada também ao lugar do trabalho na sociedade brasileira, lugar atravessado por contradições durante todo o período republicano. O historiador Fernando Antônio Mencarelli investigou os significados sociais atribuídos ao trabalho em um momento em que a transição entre trabalho escravo e trabalho assalariado ocorria. A partir da análise de uma peça, *O Bilontra*, de Artur Azevedo, e de suas relações com um processo judicial, foi possível elucidar as tensões sociais existentes em torno do trabalho. Em 1886, a revista de ano *O Bilontra*, aproveita, como de costume, um incidente ocorrido no ano anterior e que havia despertado “uma jovialidade geral na imprensa e em todas as conversações”¹⁹⁶. O caso, por si só risível, envolvia um certo Miguel José de Lima e Silva que estava sendo processado pelo comerciante português Joaquim de Oliveira por ter conseguido uns bons dinheiros em troca de um falso título de barão. Segundo Mencarelli, a pesquisa sobre a peça – exploração cômica hábil de um caso de estelionato -, possibilitou sondar uma disputa histórica importante: de um lado havia as elites querendo afirmar uma ideologia burguesa do trabalho em detrimento das diversas modalidades de trabalho informal ligadas à sobrevivência da maior parte da população. É como se aquele traço estrutural, “dança entre o lícito e o ilícito”¹⁹⁷, conhecido certamente entre os brasileiros, inclusive entre os que viviam de expedientes, estivesse sendo posto em cheque por um projeto de modernização ambíguo, pois como viveriam os que foram sem mais abandonados à própria sorte

¹⁹⁴ Saliba, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada no Brasil” in Sevcenko, Nicolau. (org) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.297

¹⁹⁵ Saliba, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada no Brasil” in Sevcenko, Nicolau. (org) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.398

¹⁹⁶ Mencarelli, Fernando Atonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: SP, Editora da Unicamp, 1999, p.268

¹⁹⁷ Cândido, Antônio. “Dialética da malandragem” (Caracterização de Memórias de um Sargento de Milícias), in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n 8, São Paulo, USP, 1970, págs. 67-89

após a Abolição? Esperava por eles uma vida de viração como a vivida por Barra Mansa.

Não era por acaso que vivia Barra Mansa um pouco perturbado. No início do capítulo “Interferência de Ondas” há uma das mais tocantes e significativas passagens da novela de Galeão:

“A imaginação de um homem castigado pelo mau destino acaba por se converter numa espécie de aparelho de rádio mal sintonizado. O cérebro de Barra Mansa não podia mais controlar-se. Em meio das coisas trágicas acudiam-lhe episódios cômicos: num momento de franca hilaridade lhe sobrevinham história tristes.

Já aconteceu ao leitor ouvir duas ou três estações ao mesmo tempo? Por vezes uma canção plangente se mistura com um maxixe capadócio, uma tirada de orador solene, gorjeando imagens retóricas sobre a pátria, é cortada por uma anedota caipira.

Dir-se-á que o Barra estava descaindo para a loucura; é possível. O espetáculo do ridículo sincronizado com o grave, a dor misturando-se ao riso o levava a baralhar tudo”.¹⁹⁸

A incrivelmente expressiva imagem da loucura destroça o meio de comunicação massivo que deveria, supostamente, integrar. Assim, ao figurar a desintegração psíquica de Elpídio - “espécie de aparelho de rádio mal sintonizado” - embaralhando os gostos justapostos (erudito e popular) e contrastando outras polarizações, a programação da rádio produz, talvez, também a imagem da dissociação social sem solução em um país imensamente desigual.¹⁹⁹

Circuito imaginário: paradoxos do comediante no país do futuro eternamente sem passado

Também Grande Otelo havia experimentado o que há de trágico e o que há de cômico em existências como as narradas nos romances de Galeão Coutinho. Tanto a vida do ator como a novela *Vovô Morungaba* viraram filmes lançados por uma companhia cinematográfica nova, a Atlântida, fundada em 1941. *Moleque tião* entrou em cartaz em 1943 e no ano seguinte foi lançado *Romance de um mordedor* estrelado por Mesquitinha no papel de Elpídio Barra Mansa.

A revista *Diretrizes* de 27 de março de 1941, recomendava, entre as matérias do próximo número uma “sensacional reportagem exclusiva”. Os interessados poderiam conhecer um pouco “a

¹⁹⁸ Coutinho, Galeão. *Vovô Morungaba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1977, p. 112

¹⁹⁹ A imagem sintetiza muito da dimensão dramática contida nos desafios enfrentados pelas populações que improvisavam a vida em um momento em que intensas mudanças tecnológicas exigiam todo um esforço de adaptação da própria percepção às invenções do tempo como nos lembra Nicolau Sevcenko sobre a vida na Primeira República. Ver Sevcenko, Nicolau. “O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso” em Sevcenko, Nicolau. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, Companhia das Letras, 1998. págs. 7-48.

vida atribulada do maior 'cartaz' negro do Brasil". Alinor Azevedo, argumentista da Atlântida, um dos leitores da reportagem, quis transformar a trajetória de vida de Grande Otelo em um filme.

Com maestria Grande Otelo guiou a reportagem desde o início explorando toda a dimensão intersubjetiva da forma jornalística entrevista. Ele começa invertendo as expectativas – quem esperaria que um ator cômico consagrado fosse logo de saída contando uma tentativa de suicídio? Aproveitando a situação da entrevista, bastante dialógica, ele conduziu a comunicação como quem dirige um filme, uma peça, uma encenação. Algumas reticências, por exemplo, obrigavam o repórter a fazer certas perguntas, aproveitadas pelo ator como verdadeiras deixas capazes de instaurar passagens entre os momentos que foram constituindo a narrativa dramatizada. Os comentários e intervenções do repórter acabam por produzir, em momentos precisos, talvez os mais patéticos, uma certa distância em relação a essa forma determinada pelo timing da performance do ator - permanecemos, de qualquer forma, ainda que distanciados, diante de uma encenação. A situação dialógica foi de tal maneira dramatizada que a entrevista foi publicada como se fosse uma peça: com 2 atos, divididos em vários quadros, e mais dois epílogos.

Entretanto, coube ao repórter, que permanece anônimo, intitular o espetáculo: “O Grande Otelo não tem culpa!”. Que cena social é essa que converte uma peça em julgamento fazendo o leitor vivenciar diferentes posições: sendo ora convocado como público, ora como juiz e também, talvez, até mesmo como acusador?

“ _ Não. Não me chamo Otelo. Mas a culpa não é minha. Foi a cantora Abigail Parecis que achou que eu devia ter um nome artístico, lembrou-se do *Mouro de Veneza*, Shakespeare e tal e decidiu me crismar assim. Pegou. Quanto a esse negócio de Grande, o Jardel Jércolis pode explicar direitinho. A culpa também não é minha.

Acendeu um cigarro e continuou:

_ Olhe, na minha vida tem sido assim. Quase sempre não tenho culpa.

É batendo a cinza de cigarro:

_ Acontece...

Nesta palavra encerra-se toda a filosofia de Grande Otelo, o negrinho que hoje faz delirar qualquer público do Brasil. Acontece... Esta palavra denuncia nele um estranho fatalismo, um fatalismo adquirido numa vida curta de anos, mas longa de experiência. Perguntamos-lhe o porque

desse fatalismo. O negrinho silenciou durante alguns segundos. De quando em vez nota-se que ele faz um esforço para parecer original, tão original quanto o deve ser um artista. E por isso pronuncia-se um tanto misteriosamente:

_ Não sei, não. Acho que é porque sou heterogêneo...
_ Heterogêneo ? Que história é essa, Grande Otelo?"²⁰⁰

Avisando que não estava tão absorvido no jogo que havia sido convidado a jogar, embora participasse com empatia da encenação, o repórter, após fazer a pergunta prevista, ou seja, após agir como havia calculado o ator ao definir-se de maneira tão enigmática, prossegue:

“O negrinho sorri satisfeito. Acertara em cheio. E diz:

_ Vou lhe explicar. Sou um tanto fatalista porque em muitas ocasiões de minha vida, tudo parecia contra mim. Eu lutava desesperadamente para vencer a corrente contrária, e nada adiantava. De repente acontecia qualquer coisa e... zás, eis que minha sorte mudava. Por isso mesmo cheguei a conclusão de que as coisas têm que acontecer mesmo. Basta fazer um pouquinho de força”²⁰¹

Aproveitando uma pergunta para responder outra, Grande Otelo coloca novamente o repórter na situação de refazer a pergunta anterior, repondo a deixa. Otelo aproveita e circunscreve o significado de fatalismo a partir de sua perspectiva - ele parece querer recuperar qualquer coisa de um sentido trágico para o termo enquanto o repórter busca colocar uma dimensão moral, um jogo de responsabilidades que acabará por prevalecer no título. De qualquer maneira, o ator acaba introduzindo uma mediação, cria um certo suspense para o momento que estava por vir. Diz o repórter, revelando a própria expectativa impaciente produzida pela atuação de Otelo...

“_ Sim, Otelo, mas que tem isso a ver com a classificação de heterogêneo?

_ Tem, e muito. A minha vida virou tanto nesses últimos dez anos, ora em baixo, ora em cima, ora bem, ora mal, que minha psicologia também começou a variar. Aprendi a me tornar adaptável às circunstâncias, a acertar os prós e contras, daí a minha heterogeneidade...”²⁰²

Será mesmo que devemos compreender essa passagem, como quer o repórter, como certo esforço de Grande Otelo para, como todo artista, parecer original? Se o silêncio do repórter diante dessa passagem parece abandonar o leitor diante da cena, seu comentário anterior também já abre certa distância em relação a dramaticidade do momento que irrompe. Poderíamos então perguntar:

²⁰⁰ *Diretrizes*, 03-04-1941

²⁰¹ *Diretrizes*, 03-04-1941

²⁰² *Diretrizes*, 03-04-1941

será mesmo pose? Galeão Coutinho teria entendido a resposta de Grande Otelo de outra forma, imaginamos. Ele também já havia percebido o quanto custava, do ponto de vista psíquico, levar a vida que levavam os pobres no Brasil.

Uma dimensão psicológica de uma problemática histórica mais geral – uma cidadania nunca realizada ainda que fosse uma das expectativas e promessas do momento republicano - fica aqui, na entrevista de Otelo, enunciada tanto quanto no capítulo “Interferência de Ondas”. Certo desejo de Grande Otelo, fazer chorar, fala muito da impossibilidade de integração de dimensões trágicas da existência por aqui no campo de representações do brasileiro. Otelo prossegue, pontuando a cena com um comentário que produz certo distanciamento e faz a passagem para o próximo momento, ainda mais dramático...

“Novo sorriso do negrinho. Faz pilhéria, como que para quebrar a seriedade da palestra.

_ O senhor me desculpe essas palavras meio complicadas. Mas é que hoje estou com a “bossa”...

_ E qual foi, então, o acontecimento que mais contribuiu para lhe transmitir essa heterogeneidade?

_ Um suicídio!

_ Suicídio? De quem?

_ Meu.

_ Como? Suicídio artístico?

_ Não. Suicídio de fato.

E o Grande Otelo começou a contar o momento culminante de sua vida de 24 anos.

_ Há uns dez anos, mais ou menos, eu vagava pelas ruas de S. Paulo, desesperado pela falta de perspectivas. Tinha cometido uma grande burrada e estava sem destino. O senhor sabe o que são as noites de São Paulo? Pois bem, para um menino romântico, como eu era então, nada mais angustiante que uma noite ao relento da Praça da República. Um cansaço mortal invadiu-me, um desânimo absoluto, uma descrença total. E foi numa dessas horas que tentei o suicídio. A Assistência não deixou que eu morresse. Não sei porque eles fizeram tanta força para salvar a vida do negro Sebastião de Souza Prata. Mas o fato é que sai da Assistência outro homem. A lição me valera bem. Atirei-me com maior coragem à luta. E hoje o senhor vê...”²⁰³

²⁰³ *Diretrizes*, 03-04-1941

Aqui o repórter interrompe. Não faz nenhum comentário sobre o que acaba de ser narrado. Distancia-se de tudo de outra forma: indica um gesto do ator - “Grande Otelo lançou um longo olhar para o público que nos estava examinando com a maior curiosidade”. O repórter evidencia a conversão da situação dialógica, ou seja, contar ao entrevistador sua vida, em situação teatral, ou seja, encenar uma vida diante de um público. Ao comentar o gesto do ator, o jornalista leva o leitor a indagar-se sobre sua própria posição. Estaria o leitor ocupando o lugar em que o ator havia posicionado seus interlocutores? Poderia ter deixado de compor, com outros, uma plateia, diante de uma cena em que está o repórter e o ator, um minuto depois de um episódio bastante dramático ter sido narrado? Como participava dessa cena, sendo um ator distanciado, papel que o repórter criou para si, ou compondo o público cativado? Ao mesmo tempo, quando o ator olha seu público deixa de ser objeto para os olhares que o acompanham na encenação que faz de si mesmo. Quando Grande Otelo passa a ver, no olhar de cada um, como está sendo visto, a encenação é rompida. Nessa passagem, o público é transformado em juiz?

“E o Grande Otelo lançou um longo olhar para o público que nos estava examinando com a maior curiosidade. E continuou:

Compreendi então que minha vocação nada tinha a ver com suicídio. Eu tinha era que fazer os outros rirem e não chorarem. Pouco antes eu estava dominado pela obsessão da morte, e minutos depois me agarrava desesperadamente à vida. Compreendi então que era heterogêneo...”²⁰⁴

Como inventar um sentido para a vida sendo um moço negro entre outros homens, mulheres e crianças, negros e afrodescendentes, todos pertencendo às primeiras gerações dos que iriam vivenciar o desafio de passar da situação social, tão recente, de objetos, para a situação de sujeitos? Não há como não reconhecer o caráter dramático da situação. Existiam, no Brasil, formas narrativas que pudessem representar a dimensão por vezes trágica que a vida dos libertos assumia? E se não existissem essas formas como integrar na experiência social, na memória social, uma vivência que fica sem poder ser simbolizada para cada um e para todos? Novamente, o repórter parece não compreender do que estava falando Grande Otelo... É a forma que não comunica? Ou é a matéria social em jogo que não pode ser comunicada? O que deve ser calado é compreendido como

²⁰⁴ *Diretrizes*, 03-04-1941

excentricidade? O que deve ser calado produz excentricidade?

“A coisa não estava muito bem explicada, mas em todo caso o Grande Otelo conseguiu salvar os brios de sua filosofia. Entretanto a recordação daquele amargo de sua vida fez a conversa encaminhar-se para outros momentos de seu passado. E ele começou a nos contar a história de sua infância:

_ Eu nasci na roça. Meu pai era peão de uma fazenda em Minas Gerais quando apareci neste mundo. Minha mãe era tecedeira. Quando o velho morreu, ela veio comigo e mais meu irmão para a cidade. São Pedro de Uberabinha se chamava a cidade. Minha mãe trabalhava de cozinheira. Passei a minha infância entre a cozinha e a rua. Desde criança fui saliente. Fazia as minhas macaquices. O pessoal achava graça. E eu, confesso, procurava tirar proveito das minhas habilidades. Tinha sete anos quando entrei para a Escola Pública. Fui mau aluno. Custei a aprender a ler. Repeti o primeiro ano. Já estava no fim do primeiro ano quando surgiu um 'mambembe' na cidade.”²⁰⁵

Fim do primeiro quadro chamado, estranhamente, de “Quadro Regional”. Título que indica uma escolha do repórter. O pitoresco da vida na roça é destacado. A história do suicídio é deixada de lado. A figura do réu aparece e confessa algo importante para as passagens seguintes: era esperto e desde cedo “procurava tirar proveito” das habilidades socialmente experimentadas e constituídas nas relações intersubjetivas. Os momentos seguintes da narrativa, divididos em dois quadros “O Mouro de Veneza” e “Looping-the-Looping” parecem poder elucidar um pouco a tal filosofia do ator, ou seja, a visão de mundo de Grande Otelo.

“O Grande Otelo fala com simplicidade, sem afetação:

_ A companhia foi um sucesso. O teatro enchia todas as noites. Eu, que vendia balas na plateia, assistia, encantado aos espetáculos. Senti atração por aquilo. E como era metido a cantor, um dia me apresentei ao diretor da Companhia. Não me lembro se o homem ficou ou não admirado. Sei dizer que acabei cantando para ele ouvir. A estrela da companhia gostou muito. Perguntou pelo meu nome. Engoli uma saliva parada na garganta e respondi: Sebastião Bernardo de Souza Prata. _ Hi que nome comprido, disse ela. Não. Isso não serve para um artista. Precisamos arranjar um nome para você. Espera aí. A moça pensou um pouco (era inteligente!), bateu na testa e descobriu: _ Otelo, Otelo é ótimo!

O repórter não quer interromper a narração. Deixa o entrevistado contar o que lhe vem a memória:

_ Pois bem. Naquela mesma noite, eu estreei. O público era todo meu conhecido. Não encabulei nem nada. Meti os peitos naquela velha canção: _ Tarde. Morre o dia tristemente. Um véu de sombras cai do céu à terra lentamente. As avezinhas vão voando... Agradei. O dono da companhia estava radiante. Tinha arranjado um novo ator. Mas como? Eu era menor de idade. (O senhor verá como isso atrapalha!). Precisava autorização do Juiz de Direito, etc., e tal. O homem não quis saber de histórias. Procurou minha mãe e esta confiou-me a este cidadão que, por sinal, tem o nome de Manoel Gonçalves e é o padrasto da cantora Abigail Parecis, que nesse tempo estrelava a companhia.”

Sabia Grande Otelo perfeitamente, e aprendeu desde muito cedo, que contar a vida de “mil

²⁰⁵ *Diretrizes*, 03-04-1941

maneiras pitorescas”, de maneira anedótica, e até com a inserção, vez ou outra, de um número musical, poderia trazer os ouvintes para perto de si, como tantas vezes fez Elpídio Barra Mansa para deleite do médico generoso que o socorria em momentos apertados. A memória do Otelo parecer trazer as marcas de sua construção social prévia. Toda a narrativa nos coloca diante do resultado de um longo trabalho intersubjetivo de contar e recontar passagens até transformá-las em anedotas perfeitamente pontuadas para provocar os efeitos emocionais anteriormente atingidos com uma sensibilidade técnica que ganhava precisão ao mesmo tempo em que o nosso herói tornava-se senhor de sua arte: fazer rir, fazer chorar.

O artifício perceptível na narrativa socialmente trabalhada não impede momentos de empatia. E assim, nos perguntamos: que graça é essa que podemos sentir quando nos vemos diante de um menino tão novo já inventando para si um destino? A forma anedótica que Grande Otelo escolhe parece feita para tranquilizar. É como se ele enunciasse: veja é preciso inventar a existência, enfrentar as adversidades, é preciso agir. Se ele, tão menino, foi capaz, qualquer um poderia ser. Há ainda algo mais. Se a anedota toca uma dimensão existencial, já que ouvir uma anedota pode nos ajudar a compreender como é humanamente possível superar as contingências, tornando-se, assim, forma narrativa contra o medo que sentimos diante do indeterminado da vida.²⁰⁶ Há, ao mesmo tempo, e mesmo que o menino ainda não saiba plenamente, há também toda uma performance emotiva historicamente constituída sendo realizada por Otelo. Aprendendo a tocar todas as cordas do coração dos seus espectadores Grande Otelo ensaia o domínio de algo fundamental para sua profissão, todavia acaba realizando ainda a performance do que foi chamado de “ética emotiva” do brasileiro. Como compreendeu o historiador Elias Thomé Saliba, as “raízes do riso” no Brasil guardam relações complexas com uma “ética emocional” do brasileiro.²⁰⁷ O réu é um ator situado

²⁰⁶ Ver Kuperman, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003

²⁰⁷ O pesquisador Tadeu Pereira dos Santos, em sua dissertação de mestrado, ao acompanhar toda uma memória que a cidade de Uberlândia constrói em torno de seu ilustre filho, discute uma série de contradições sociais que a formação dessa memória explícita. Um momento importante é, por exemplo, uma crônica de Lycídio Paes, de 1972, diretor do grupo escolar que atendeu ao pedido da avô de Grande Otelo que queria uma vaga para o neto; retomando as impressões que o novo aluno provocara: “Aquele indeciso projeto de gente tinha inteligência e vivacidade um pouco fora do comum, um tanto excêntricas, dispersivas, contrastando com a vivacidade e a inteligência dos demais elementos das classes. O seu aproveitamento não era satisfatório porque não frequentava o grupo com assiduidade. A professora

em uma performance social que lhe escapa?

Sabem os leitores da entrevista, ainda que seja o saber de “uma cultura tácita e silenciosa”, que a situação de inventar uma vida para si, para todos angustiante, é ainda mais dramática para os negros no pós-abolição. E eis que um menino escolhe-se, escolhendo ser artista. Entretanto... E lá vem, na continuação da narrativa, mais um ensinamento contado como quem conta apenas uma anedota... Entretanto, nossas ações caem no mundo e escapam de nossas intenções iniciais. Se temos a liberdade de nos escolher agindo, fazendo algo com o que fizeram de nós, não podemos escolher o que os outros farão do que fizemos de nós – ainda mais se somos uma criança, mesmo que “saliente”. Quando nossas ações caem no mundo, ainda que transfiguradas pelo o que os outros fizeram delas, podem voltar a compor uma situação que novamente exige de nós que façamos algo, novamente nossa capacidade de invenção é convocada... Às vezes, só uma reviravolta põe tudo no lugar, ou seja, põe tudo de acordo com uma certa escolha original que fizemos...

“Faz calor na sala. Mas o Grande Otelo não se mexe na cadeira. E continua falando:

_ Com seu Manoel fiquei três anos, pouco mais ou menos. Andei com o “mambembe” por São Paulo, Minas e Rio. Em S. Paulo apareci na primeira Companhia Negra de Revistas. De casaca e cartola (imagine: tinha uns dez anos!), fazia a apresentação dizendo uma porção de burradas e terminando assim: _ Vai começar a inana. Mas a inana, de fato, ainda não havia começado. Continuei com seu Manoel que me vestia, dava casa e comida. Vim para o Rio, onde trabalhei no Cinema Central em números de variedades. Soube depois que ganhava duzentos mil réis por noite. Eu mesmo não sei porque nunca vi a cor desse dinheiro. Paciência! Não me queixo da vida. Nunca fiz questão de dinheiro. Sempre gostei de representar. Dando para comer, o resto está muito bom. Seu Manoel me levou depois para o Norte. Recife, Bahia e Vitória. Em Vitória, aparece em cena a senhora do Seu Manoel. Não sei até hoje porque acabei ficando com ela, que me trouxe de volta para São Paulo.

Grande Otelo emudece. O repórter pergunta. E ele responde quase à contra gosto:

_ Aí virei menino fujão. Andei pelas ruas de São Paulo ao Deus dará. Fui jornalista. Fui engraxate. Dormia nas calçadas. Passava o diabo. Acabei num Abrigo de Menores. A vida no Abrigo era bem melhor. Tinha cama, tinha cobertor, tinha o que comer. O pessoal descobriu que eu era artista e isso melhorou muito. Cantei para todo mundo ouvir e até o Juiz de Menores virou meu

queixava-se à avó, mas esta não tinha autoridade suficiente para impor um regimento ao impor um regime ao recalcitrante. Este gostava mais de perambular pelas ruas palestrando aqui e ali com os que apreciavam a sua precocidade e as suas facécias, mormente os caixeiros-viajantes que sentavam à tarde na porta dos hotéis e que lhe davam níqueis para que cantasse lundus fasceninos quando não versos francamente pornográficos, sem imaginar que com isso contribuíam para a corrupção de um menor ainda em estágio de inocência. (...) Em breve os periódicos das capitais anunciavam os sucessos de Grande Otelo, que não era mais nem menos do que o Sebastião da Silvana, que toda a gente da cidade conhecia como contador de quadrinhas picantes a que ele dava cadência e ritmo sem compreender às vezes o seu sentido” (p.235) Apud Paes, Lycídio. O neto da Silvana. Jornal O triângulo, Uberlândia. 12 out. De 1972. In: Coleção Lycídio Paes, CDHIS, Universidade Federal de Uberlândia, 2000 Santos, Tadeu Pereira dos. *Grande Otelo\ Sebastião Prata: caminhos e desafios da memória*, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2009

camarada”²⁰⁸.

Fugir? Não, nunca Elpídio Barra Mansa experimentou tal saída. Fugir? Um menino? Por que? Fazemos as contas. Quantas vezes já tivemos vontade de fugir? Quantas vezes já fugimos? É um rompimento radical demais, não é para qualquer um. Fugiu? Por quê? Desgostoso por nunca ter visto a cor do dinheiro que ganhava? Ou, como conta em outra entrevista, por não querer embarcar com a família que iria para a Itália? Se importa saber a situação que tanto o oprimia importa ainda mais saber que ele, novamente, escolheu, inventou uma saída, a fuga... E a liberdade tem gosto de rua e viração... Um trabalho aqui e outro ali para ir vivendo... E como Elpídio Barra Mansa encontrou um médico camarada, Otelo com o seu charme de menino artista faz do Juiz de Menores e de todo o pessoal seus amigos...

O que significa sempre estar diante do outro como quem está diante de um público? Será que significa viver uma vida imaginária por mais baseada que seja em fatos reais? O público é exigente, tem seus caprichos, é preciso agradá-lo... Não há aí um risco... Mas esse ator está vivendo a plenitude de sua arte... Em algum momento da entrevista ele afirma: “Um bom artista faz do público o que quer”... Ou talvez esteja bem consciente do seu meio... Em algum momento o jornalista declara: “O Grande Otelo, apesar de ser a primeira vez que concede uma entrevista a um repórter, tem o dom de aguçar a nossa curiosidade. Ele é inteligente e quer aproveitar a oportunidade”²⁰⁹. E assim, ele contou mais uma... Contou como virou o “queridinho da família”,

²⁰⁸ *Diretrizes*, 03-04-1941

²⁰⁹ Em sua biografia, *As palavras*, Jean Paul Sartre, declara: “Eu era uma falsa criança: sentia meus atos se transformarem em gestos”. Sobre essa passagem, Jean Galard, faz o seguinte comentário: “Porque aprendeu a se ver pelos olhos dos adultos, o pequeno ator conforma seu comportamento às expectativas deles e compõe para outrem um ser artificial” Galar, Jean. *Beleza do Gesto: uma estética das condutas*. São Paulo, Edusp, 2008, p.104; Vejamos, também, a passagem em que Simone de Beauvoir, por sua vez, comenta a mesma obra, ao realizar uma reflexão sobre a infância: “Algumas crianças, por assim dizer, não têm infância. Aos cinco anos, um pequeno engraxate mantém com seus fregueses uma relação de trabalhador com patrão, não de criança com adulto. Mesmo se ele entrega o que ganha aos pais, enquanto trabalha com a escova é um indivíduo autônomo que se capta através de uma prática sem a mediação do outro. Outras, especialmente em famílias numerosas e pobres, são tão negligenciadas que mal despertam para a consciência: em casos extremos – na Índia, por exemplo – tornam-se crianças selvagens, uma criança não tem possibilidade de realizar a operação reflexiva sobre si mesma. No entanto, em nossa sociedade, a grande maioria das crianças experimenta ao mesmo tempo – como acabo de indicar – a alienação e a autonomia: mesmo a mais alienada se coloca como essencial e consegue, através de lampejos, realizar a experiência de sua própria presença. Em *As palavras*, Sartre descreve seus cabotinismos. Mas por momentos ele descobria que existia de maneira diferente desses simulacros: descobria a verdade nua de seu ser para si e perturbado fazia caretas diante de seu espelho; encontrou sua salvação em atividades autônomas: ler, escrever.” Como ator, Grande Otelo não poderá ter com o imaginário a mesma relação que um escritor. Com o seu próprio corpo, e diante de um público, o ator instaura-se entre o real e o imaginário. ver

nome do quarto quadro do primeiro ato....

“Agora, meu entrevistado fala com prazer:

_ Acontece que uma tarde sou chamado ao Gabinete do Diretor. O que será, meu Deus? Perguntei cá, com os meus botões. Fui. O Juiz lá estava. Ao lado dele, uma senhora bem vestida. Quando entrei na sala vi logo que tinha simpatizado comigo. O Juiz disse-me então: _ Esta senhora precisa de um menino para ajudar na cozinha e eu me lembrei de você. Você quer ir? _ Como não, quero sim senhor. Ali mesmo, depois de tudo assentado, cantei uma porção de coisas para a minha futura tutora ouvir. Ela gostou enormemente. Quando cheguei na minha nova moradia, um palacete formidável da rua Dona Veridiana, fiquei deslumbrado. Cantei, então, para o meu tutor ouvir. Ele riu muito e perguntou à esposa: _ Mas é isso que você arranjou para ajudar na cozinha. Não, esse crioulinho não é da cozinha.

_ Que gente boa aquela! Vinha para ser empregado da cozinha e passava de repente a queridinho da família. Meu novos tutores foram bondosos para comigo. O casal Queiroz – o doutor Antonio de Queiroz e sua esposa, dona Maria Eugenia de Queiroz- é gente da mais alta sociedade de São Paulo. Eu estava magro, doente, sujo. Tinha me esquecido que era menino. Estranhei a princípio. Tanto carinho, tanta dedicação! Na primeira semana cai doente, de cama. Também é brincadeira? Quando me levantei aí passei a viver a minha verdadeira infância. Não tinha ainda completado os meus doze anos”.²¹⁰

E foi assim que Grande Otelo contou aos leitores de 1941 como mais uma vez escolheu-se, forjou um destino para si, aproveitando com todas as suas habilidades de menino artista a oportunidade que surgia, engendrada pela estranha forma que tinha a generosidade pouco antes, quando, por volta de 1928, a Abolição fazia quarenta anos. A anedota é uma forma narrativa que muitas vezes nos lembra: diante das contingências é preciso saber improvisar. Ele estava ali diante de dois destinos, pelo menos – afinal, já sabia que sempre se pode fugir -, trabalhar na cozinha ou então... ser um agregado? Ele ficou sendo o “queridinho da família”, ficou sendo menino novamente. Poderíamos concluir que dessa cena paternalista ele tirou a melhor? O filme inspirado em sua vida, primeiramente nomeado *Sonho de Artista*, acabou sendo chamado *Moleque Tião*. Estava Otelo condenado a ser sempre um ser relativo?

O que significa, reiteradamente, relacionar-se com o outro como se diante de um público? Será impossibilidade de romper com o prazer narcísico e infantil experimentado nas ruas de Uberabinha quando ainda pequeno encantava toda a gente com suas habilidades? Ou talvez, ainda muito novinho, aprendendo a fazer rir ou chorar, tenha intuído as formas da vida social e seu

Beauvoir, Simone, *Balanço final*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 14

²¹⁰ *Diretrizes*, 03-04-1941

pathos, experimentando as reações de seu “público”...

Pode ser as duas coisas e ainda mais: talvez tenha tido a experiência muito viva de passar a existir para o outro sendo um menino... saliente. Escapando, assim, de uma experiência comum entre os negros que experimentam o seu ser, em sociedades desiguais e racistas, como um ser evanescente, um ser com uma “densidade ontológica rarefeita”. Em sociedades nas quais ser negro é ser um ser relativo - como dizia Simone de Beauvoir sobre a condição da mulher no mundo-, ser uma criança saliente pode ser uma armadilha, ainda que atenda ao desejo fundamental de ser. Quando se é negro, ainda criança e engraçadinho, talvez se torne possível experimentar ser, sendo para esse outro que ri da engenhosidade do menino arteiro... mas e depois?

De qualquer maneira, no próximo quadro, encerrando o primeiro ato, ficamos sabendo, pelo título irônico, que “Os gran-finos pedem bis...”. Ser artista foi uma escolha que tornou-se um destino?

“ _ Bem. Depois entrei para a Escola. O Grupo Escolar do Arouche, era longe de casa e isso preocupava minha madrinha. Ela, então, me matriculou na Escola da Praça da República. A professora se chamava dona Zuleika e era quase tão boa quanto a minha madrinha. Em pouco, esquecia-me do passado. Fiquei um menino rico, igualzinho aos outros meninos ricos. Terminei o meu curso primário. Fiz o exame de admissão ao curso ginasial. _ Vou fazer de você um advogado – dizia meu padrinho. Mal sabia ele, coitado!, a bisca que eu sou. Entrei para o Liceu Coração de Jesus ali fiquei até o terceiro ginasial.

O Grande Otelo não muda a voz para contar:

_ Minha madrinha sempre que organizava as suas recepções, eu fazia o meu quarto de hora artístico. Os gran-finos de São Paulo gostavam de ouvir o negrinho da casa de dona Filhinha Queiroz. Pediram bis. Eu brilhava, fardado com o uniforme bonito do colégio, todo satisfeito da vida. Mas a minha madrinha um dia lembrou-se de me levar a uma estação de rádio: _ Convidou-me a cantar no programa infantil. Pagava-me. Era tentador! Olha, o demônio mexendo comigo. Convenci minha madrinha de que devia cantar na Rádio. Ela acabou concordando. Pudera: fazia tudo que eu queria. Assim, foi na Rádio Educadora de São Paulo que recebi o meu primeiro salário de artista: oitenta mil réis por mês”.²¹¹

E assim, ele que escapou de trabalhar na cozinha como criado, começava a receber uns trocos por seu trabalho de artista e ia conhecendo um sentido ético na relação com um outro que não se assenhorava dos trocados ganhos com seu trabalho artístico e muito menos o negava em seus desejos, ao contrário, sonhava com Otelo seu sonho de ser artista...²¹² Embora existisse uma outra

²¹¹ *Diretrizes*, 03-04-1941

²¹² Agradeço à Tales Ab’Saber o comentário, a partir de Winnicott, sobre a importância do sonhar junto como forma de

possibilidade: transformá-lo em advogado. Nova oportunidade para que mais uma vez Grande Otelo conte como a vida que vivia no momento da entrevista era resultado de suas ações, de seu poder de sedução, de sua habilidade diante do real e do grau de adversidade que pode apresentar contrariando nossas intenções e projetos, dos mais ínfimos aos mais fundamentais.

A entrevista é interrompida. Na estrutura da “peça” trata-se de um “Intervalo Musical”. Título escolhido pelo repórter para o quadro em que Grande Otelo interrompe a narrativa para ir trabalhar. Assim, saindo dos bastidores do Cassino da Urca, domina, parece, o palco, e seu número é descrito com entusiasmo pelo repórter.

“E eis que o nosso entrevistado vai para o palco. O que sucede então é indescritível. Como se um demônio de alegria tivesse saltado subitamente no meio do salão, espoucam gargalhadas por todos os lados. Não gargalhadas de quem ri porque está pagando para se divertir, mas gargalhadas sinceras, gargalhadas causadas por um verdadeiro espetáculo surrealista. Os espectadores ficam presos àquele descomunal par de beijos que aumentam cada vez mais, àqueles dois círculos alvi-negros que fazem as vezes de olhos, àquela voz que se quebra nos mais diversos tons, àquele esquisto corpo que assume as mais diversas poses. As loiras e estereotipadas girls desaparecem da lembrança da gente, as lânguidas vozes de lânguidas cantoras perdem-se no espaço, e o Grande Otelo domina. Domina com o absolutismo que causaria inveja a qualquer um dos mais truculentos ditadores.

— Señoritas e señoras. Voy a cantar para ustedes una canción que por cierto los agrada-
rá muchísimo. Es una canción mui bonita de Juan José Pancho Villa de Cucaracha, intitulada “Vol...
verás!”...

O público ri antes mesmo de Otelo começar a cantar. A voz e a figura de Pedro Vargas apossam-se subitamente do petulante negrinho, que com o microfone na mão domina toda a assistência. A imitação de Pedro Vargas é perfeita. Os bis e as palmas coroam o sucesso da interpretação. E começa então o desfile de Jean Sablon, Luciene Boyer, e outros astros, astros internacionais que nunca receberam certamente tantos aplausos.

Agora as luzes se acendem novamente. O primeiro 'show' já acabou. O ator já representara o seu papel. Cabe agora a vez ao público. E enquanto o tablado se enche de bailarinos e bailarinas, começa o segundo ato da vida do nosso herói.”²¹³

Esse “Intervalo Musical”, intrigantemente caracterizado como “espetáculo surrealista”, foi também a consagração da paródia e dos recursos do artista, descobertos e estilizados pela saliência de menino sensível e muito vivo na relação com seus “públicos” - verdadeiros momentos de realização das escolhas sociais do seu ser artístico. É interessante que uma certa autenticidade existencial, já que ele sempre se escolhe, parece ser confirmada na apresentação dominada

inserção de um novo ser na cultura.

²¹³ *Diretrizes*, 03-04-1941

justamente pela imitação, e no contraste com o todo homogêneo das *girls* – homogeneidade física e gestual. Ao contrário do que esperaríamos, sua atuação o singulariza e o esteriótipo está em outro lugar, na performance das *girls*, na percepção do repórter.²¹⁴

Enfim, o segundo ato – “No mundo outra vez!” – narra um momento decisivo, de consolidação da escolha original. Foi bom para ele ter uma vida de “queridinho da família” mas queria mesmo era uma “vida de artista”... Ele prossegue com a narrativa dramatizada de sua existência tão logo volta a ocupar aos bastidores do Cassino da Urca....

“ _ Mas essa boa vida vai acabar. Desta vez, a culpa foi minha. A gente tem o direito de dar as suas cabeçadas, pois não tem? Falei com meu padrinho: _ Quero ir embora. Minha vida é o teatro. Minha madrinha ficou muito triste e eu tive o primeiro tutor escolhido por mim: o artista Miguel Max. Não nos demos bem. Eu desejava o Rio de Janeiro. Max não saía de São Paulo. Decidi procurar o Juiz de Menores a quem expliquei: _ Doutor, posso ganhar a vida à minha maneira. Não preciso de ninguém que me proteja. O senhor não podia dar um jeito? O juiz disse que não podia. Então sai a procura de um novo tutor até que encontrei o cenógrafo Rubens Assis. Convidei-o. Ele aceitou. Dois ou três dias depois, assinava o termo de tutela.

O negro abaixa a voz:

_ Foi aí que pude me espalhar. Agir como bem entendia. Jardel Jércolis estava em São Paulo com uma grande companhia de revistas. Ia começar a temporada. Procurei-o. Mostrei do que era capaz. E o empresário me animou: - Volte quando estiver no fim da temporada. Era uma esperança. Mas a temporada ia demorar e eu ia ficar a nenhum todo esse tempo. Não faz mal. Dava-se um jeito. Meti-me num 'mambembe', estrelado pela sambista Zaira Cavalcanti, e rumei para o interior paulista”²¹⁵

Nos próximos quadros do segundo ato – primeiro, “Vida de Artista”; segundo, “Montevideu, Buenos Aires, Lisboa, Barcelona, Rio”; terceiro, “Miséria não envergonha ninguém” e, enfim, o último, “Boneca de Pixe” -, Grande Otelo continuou contando de “mil maneiras pitorescas” como inventou, para cada situação apertada, uma saída e mais outra e assim sucessivamente até se tornar cartaz do Cassino da Urca contratado por uns bons quatro anos. E foi assim...

“Um novo cigarro para ajudar e Otelo prossegue:

_ Quando soube, pelos jornais, que Josephine Baker ia cantar músicas brasileiras, tive uma ideia, que eu considero, se me permite, genial. Tinha que fazer uma dupla com ela. Fui a Luiz Peixoto. Disse a ele que eu podia cantar *Boneca de Pixe* com Josephine. Luiz Peixoto achou interessante. E eu, então, comecei a subir. Hoje, tenho um excelente contrato. Pelo menos, até 1944 estou com emprego garantido”²¹⁶

²¹⁴ Para momentos importantes na constituição inicial do repertório do ator ver: Brito, Deise Santos de. *Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA, USP, 2011

²¹⁵ *Diretrizes*, 03-04-1941

²¹⁶ *Diretrizes*, 03-04-1941

Novamente a iniciativa do ator fica sublinhada. Grande Otelo já havia percebido o quanto o momento de consumo interno do que fazia sucesso no mundo das artes lá fora abria uma oportunidade para atuação de um artista negro no Brasil – sua participação na Companhia Negra de Revistas, o jazz que havia cantado na rádio de São Paulo, e, agora, Josephine Baker no Cassino da Urca cantando com ele músicas brasileiras, demonstram a verdade da avaliação do ator. Por fim, em seguida, vem o que foi chamado na reportagem de “Final com toda a Companhia...”

“Sem que o repórter tenha tempo par um aparte, ele fala:

— Como vê, sou um artista como outro qualquer. Só que tenho uma vida mais ou menos acidentada. Dei as minhas cabeçadas. Que é que eu vou fazer? Podia ter sido advogado se continuasse em casa dos meus padrinhos. Não quis. Meu destino é o teatro. Tenho que seguir o meu destino. Houve um tempo em que pensei que a minha sina era ser engraçado. Fazer graça ou morrer. Mas não. Hoje em dia minha maior ambição é um papel sério, que faça o público chorar. Um papel como o do Mickey Ronney em *Com os braços abertos* ou como o de Jackie Cooper em *O Campeão*. Reconheço que tenho muito a aprender. Não faz mal. O tempo há de chegar. Foi sabendo disso que recusei o papel de Cristiano, na peça 'Iaiá Boneca' que Delorges Caminha me oferecera. Estava sem emprego mas não me sentia com força suficiente para viver o moleque.”²¹⁷

Mencionando as formas de dramatização de conflitos sociais e históricos experimentadas por uma cinematografia estrangeira que circulava no país, Grande Otelo lembra a inexistência de uma cinematografia nacional que trabalhasse o potencial dramático de uma vida vivida como a dele. No filme com Mickey Ronney, meninos delinquentes ou abandonados experimentam a própria existência quase como a realização de um destino. A marginalização sem volta os persegue – de certa forma o drama no filme evocado é resultado de um impasse histórico: equalizar como tensão moral a turbulência social da Depressão pós 29. A possibilidade de futuro do protagonista está em aceitar um vínculo conflituoso com um outro, uma autoridade, no filme um padre generoso, fundador da casa de apoio habitada por meninos marginalizados. São tensões, conflitos, impasses, constitutivos também da forma como o ator se percebe no mundo: por mais que ele escolha há uma série de componentes de sua situação que podem, por fim, determiná-lo. E finalizando a entrevista, como quem coloca um caco perturbador no diálogo, faz surgir a oportunidade de um imprevisto e

²¹⁷ *Diretrizes*, 03-04-1941

deixa uma tensão no ar...

“O grande Otelo tem mais alguma coisa para contar:

— Sim, eu quero contar que minha mãe está em São Simão, no Estado de São Paulo e que eu vou buscá-la ainda este ano para morar em minha companhia. Meu irmão continua em São Pedro de Uberabinha, hoje Uberlândia. É o tipógrafo do jornal local. Rabisca muita coisa. É metido a jornalista. Minha madrinha e ele são as únicas pessoas que escrevem. Acho que sou o único artista de rádio que não recebe cartas dos fãs”²¹⁸

Diante dessa deixa, imediatamente o repórter se sente convocado a tentar explicar o fato. Mobiliza-se elencando possibilidades não de maneira assertiva mas fazendo uma série de perguntas. Acaba por colocar o leitor na mesma situação enunciativa que passara a ocupar com a deixa do artista. O último lance da performance do ator faz com que perguntas fiquem no ar...

“Este último detalhe chamou-nos a atenção. Por que não recebia Otelo cartas de fãs de rádio? Seria ele um fracasso radiofônico? Seria sua voz suficiente, quando não acompanhada pelo gesto, por esses que fazem de Otelo um artista tão excepcional? Iniciou-se uma discussão em torno do assunto”²¹⁹

É claro que entre as hipóteses nenhuma mencionava a cor do ator. Embora a declaração de Grande Otelo, ainda que sutilmente, nos convoque - não é verdade? -, a pensar nessa possibilidade também. Como é que Grande Otelo iria um dia poder realizar o seu sonho de também fazer chorar se as possibilidades de um papel trágico, para um ator negro, no Brasil, naquele momento, acabavam por ficar circunscritas na própria impossibilidade de abordar o racismo. Havia algo que não poderia ser perguntado e nem mesmo pensado... Essa deixa o repórter não preencheu. Poderia ter arriscado: Será que é por causa da sua cor? Você acha que existe preconceito no Brasil? Ele não pergunta e como vinha jogando o jogo do ator, ou seja, vinha aproveitando com perguntas as oportunidades criadas intencionalmente na própria performance do artista para fazer prosseguir o jogo dialógico da entrevista, o leitor sente que há um assunto interdito, há uma interrupção no jogo intersubjetivo que vinha sendo jogado.

Algo fica no ar... certa tensão torna presente o que não pode ser dito... E a entrevista termina, enfim, com um improviso...

²¹⁸ *Diretrizes*, 03-04-1941

²¹⁹ *Diretrizes*, 03-04-1941

O repórter desafia Grande Otelo...

“Desde que manifestava tamanha confiança em sua capacidade de dramatização, porque não experimentava Otelo o público ali mesmo? A hora do segundo “show” se aproximava. Cabia-lhe cantar o famoso tango *Mano a Mano*, que todas as noites transformava numa engraçadíssima paródia, extraindo da melodia sentimental e dos versos românticos todo o ridículo que neles se encerrava. Por que não experimenta cantar a sério o *Mano a Mano*”²²⁰

Ele aceitou mesmo sabendo que não deveria alterar o espetáculo...

“E quando ele surgiu no palco começamos a nos arrepender da aposta. Para que fazê-lo correr um risco desnecessário? As gargalhadas que saudaram sua entrada aumentaram nossa ansiedade. Mas o negro não se intimidou. Ninguém sabia o que ali se passava. A orquestra deu os primeiros acordes, quando o maestro sentiu que algo de estranho se passava. Otelo cantava diferente. E um impressionante silêncio estabeleceu-se no salão. O negro cantava cada vez mais comovido, cada vez mais trágico, interpretando o tango com toda a languidez e com toda a melancolia de uma Libertad Lamarque. Sua voz inundava o salão de lamúrias verdadeiras, em seus olhos brilhavam lágrimas. Ninguém riu, ninguém o perturbou com gargalhadas que em outros momentos se comunicavam a todo o público. E quando ele terminou de cantar, uma enorme salva de palmas o saudou. As melhores palmas que o Grande Otelo já ganhara em sua vida de artista.”²²¹

A interpretação dramática do material costumeiramente apresentado como “engraçadíssima paródia” seria a única maneira de tornar presente algo do que havia tornado Otelo heterogêneo? De qualquer maneira, a façanha de Grande Otelo não foi nem um pouco desprezível. Conduzindo um entrevista nos bastidores do Cassino da Urca, ambiente no qual os negros não eram bem vindos, grande Otelo alcança as telas da cidade. As plateias dos cinemas, no dia da estreia de *Moleque Tião*, eram compostas por um público de negros e afrodescendentes que como ele havia experimentado o que poderia haver de cômico e de trágico na trajetória dos negros no imediato pós-abolição.²²²

O final da entrevista (da peça) parece explicitar um impasse: o que há de trágico na existência de Grande Otelo compõe a narrativa realizada nos bastidores do Cassino da Urca, circulou de maneira mais ampla através da narrativa dramatizada publicada na revista, mas só pôde ganhar expressão nos palcos se aprisionado na forma paródia. A trajetória que vai da entrevista até a realização do filme será marcada por esse impasse? Ou seja, a adaptação da entrevista para as

²²⁰ *Diretrizes*, 03-04-1941

²²¹ *Diretrizes*, 03-04-1941

²²² Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado) Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006. p.80 Uma passagem de um depoimento de Alinor Azevedo ao MIS, citada por Melo, nos fornece elementos sobre a recepção do filme no Rio de Janeiro : “Eu me lembro que me emocionei quando cheguei de carro com minha mãe, saltei, entrei de braço com ela... e a plateia quase toda de negros. Eu me emocionei com aquilo”.

telas sofrerá com esse impasse?

Como vimos, há de tudo na entrevista. Antes de mais nada há um protagonista inventando-se a cada momento. O que não deixa de ser um elemento moderno adaptado por Otelo da cinematografia americana, talvez. A ação dramática vai avançando sendo pontuada por lances cômicos, dramáticos e até trágicos, sabendo introduzir pausas e também silêncios o ator vai conduzindo o repórter, o público, por inúmeros ambientes. Nesse enredo temos números musicais, improviso, paródia e até ironia – temos, enfim, elementos do teatro de revista que serão incorporados pela chanchada cinematográfica dos anos 40 e 50. Por fim, são também produzidos, de maneira diversa, distanciamentos em relação às formas cômicas, comparáveis aos produzidos por Galeão Coutinho, esses procedimentos deslocam, da mesma maneira, o público: não estavam fartos de rir das “mil formas pitorescas” socialmente constituídas para contar existências que procuravam, nas situações as mais adversas, improvisar a vida?

Há no entanto uma diferença fundamental entre essas histórias. A experiência da pobreza podia circular no tecido da vida social em formas narrativas anedóticas, pitorescas, cômicas. Em sua novela, Galeão Coutinho aproveitou habilmente essa possibilidade para, no momento adequado, transformar toda esse conjunto de anedotas em meio reflexivo no qual a vida improvisada dia após dia era retomada a partir do dilaceramento subjetivo que muitas vezes produz – na novela, Elpídio Barra Mansa vai avizinando-se da loucura. Aquilo que era inicialmente cômico ganha uma dimensão trágica e o leitor é levado a se reposicionar durante a narrativa. Assim, como essas vivências podiam circular socialmente como anedotas, Coutinho pode levar o médico generoso, mas também todos os seus leitores, a se distanciar do prazer que sentiam em saber mais uma do Elpídio. Parece que o autor coloca diante de seus leitores a pergunta: como continuar achando engraçadas as histórias dos que no desespero contínuo inventavam suas existências entre uma precária dimensão dos direitos e uma persistente e arbitrária dimensão do favor?

A narrativa tragicômica teve três edições sucessivas, em um curto espaço de tempo, desde o

seu lançamento em 1938. Com o sucesso alcançado fica indicado algo da sensibilidade do autor para a dimensão simbólica e material dos problemas existentes no mundo em que vive bem como sua poderosa capacidade de comunicação com o público. Não deixa de ser interessante que no prontuário sobre o escritor Galeão Coutinho, no Deops, digam dele, em 1933: “Galeão tem um modo de exprimir muito complicado, de modo que os operários que assistem às suas conferências ficam quase na mesma”.²²³

Já no caso da história de Grande Otelo é surpreendente que nem mesmo uma vez a questão do preconceito racial seja abordada. Durante toda a entrevista nenhuma palavra. Certa dimensão da experiência de passar da situação de objeto para a de sujeito em um país desigual e racista no imediato pós-abolição parece não ter uma forma narrativa ainda. Ou melhor, acaba sendo equalizada com as “mil formas pitorescas” de contar uma vida de virações. Ainda assim, essas formas narrativas, se esculpem a memória do ator, compondo a trama da “peça” que ele encenou nos bastidores do Cassino da Urca, não podiam instaurar no espetáculo no qual trabalhava algo da experiência social e histórica que acaba por torná-lo heterogêneo. Estamos diante de uma dimensão da vida social que permanece sem possibilidade de simbolização? Uma narrativa anedótica, aparentemente, não poderia ser a forma de comunicar certas dimensões da vida de toda uma parcela da população. Como integrar então essa experiência à vida social?

A questão se torna ainda mais complexa se a narrativa for cinematográfica. Essas histórias, adaptadas pela Atlântida em seu momento inaugural, não poderão ser contadas através de formas mais realistas – embora estejam na origem de uma pesquisa sobre a possibilidade dessa cinematografia no Brasil. Nem a experiência dos negros no pós-abolição, que sequer dispunha, parece, de uma forma de circular, se nos basearmos na experiência de adaptação da história de Otelo, nem a experiência da pobreza no país da viração, que dispunha da forma anedótica, pitoresca, poderiam ganhar formas narrativas distantes das formas hegemônicas na época. Em um

²²³ apud Florindo, Marcos Tarcísio. *O serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na Era Vargas*, São Paulo, Editora da UNESP, 2006, p.148 – “informe reservado”. (Guarany, 1933), Prontuário Deops\SP n 163, de Galeão Coutinho

artigo publicado na revista *A Cena Muda* – não conseguimos identificar o autor – é possível localizar certas prescrições sobre as formas de dar a ver certa matéria social no início da década de 40. Podemos investigar as dificuldades que a adaptação dessas histórias pela Atlântida enfrentou – sobretudo a de Grande Otelo - ao nos depararmos com prescrições sobre como dar visibilidade ao que deveria ficar interdito.

“Segundo noticiou a imprensa em rasgados noticiários e provas fotográficas, Walt Disney acompanhado do seu *staff* deixou o Copacabana Palace e foi ver uma batucada lá para as bandas de Madureira. Era a visita oficial do autor de Fantasia a uma escola de samba, esquisito fruto pedagógico de nossa evolução social. Escolheram naturalmente um *bamba* desses improvisadores de versalhada delirante, capaz de acrescentar por simples contágio, mais uns 20% ao nosso trágico e doloroso analfabetismo. E lá se foi a embaixada para o morro. Dizem os cronistas que Disney chegou ao anoitecer e saiu às 21 horas. Durante 120 minutos viu e admirou a dança afro-brasileira dos batuqueiros na digestão de gostosíssima peixada. Está muito bem, sim senhor. O samba do morro é uma característica interessante e digna de ser vista pelos homens ilustres, pelos artistas e literatos que nos visitam. Mesmo os nacionais. O que não se compreende, entretanto, é a maneira por que costumamos, de ora em quando, mostrar esse africanismo deprimente a pessoas ilustres”²²⁴

Em seguida, o jornalista prescreverá formas de dar a ver “esse africanismo deprimente”.²²⁵

Como ponto de referência para orientar a visibilidade pública que as manifestações culturais dos afrodescendentes poderia ter, o autor vai lembrar o exemplo modelar da casa, explicitando toda uma economia de como dar visibilidade ao que dever permanecer socialmente interdito.

²²⁴ *A Cena Muda*, 02 de setembro de 1941.

²²⁵ A sensibilidade de uma artista como Cecília Meirelles viu muito mais do que um simples “africanismo deprimente” nas manifestações culturais da população afrodescendente. Algumas das belíssimas aquarelas resultantes de sua pesquisa de gestos e ritmos, realizadas desde o final da década de 20, foram reproduzidas em um catálogo que acompanhou a exposição desta pouco conhecida dimensão da obra da consagrada poetisa. Ver Meireles, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. São Paulo, Martins Fontes, 2003. Tensões sociais em relação ao valor do trabalho dos artistas, sobretudo músicos, ainda mais se forem negros, marcam possivelmente a recepção de posições como as expostas no artigo publicado na revista *A Cena Muda*. O trecho seguinte, extraído das memórias de Mário Lago, é revelador dos ressentimentos sociais em jogo: “pontos que dificultam a briga dos compositores pro seus direitos: a condição social da grande maioria, gerando certo elitismo na análise da rapaziada. E ainda havia, como há até hoje, uma razão fortíssima: ninguém gosta de pagar sambista. E muito menos admite que el ganhe dinheiro. Afinal de contas, samba sai na batida da caixa de fósforo, ninguém aprende no colégio, como ensinava Noel Rosa. (...) Não posso esquecer o encontro, uma tarde, com um antigo colega da Faculdade de Direito. Nunca foi capaz de uma atitude que pudesse ser interpretada como de revolta. Muito ao contrário. As eleições para o Diretório punham a Faculdade em efervescência, e ele se segurava. Impunha-se um protesto contra a suspensão de um aluno ou pelo conserto de uma latrina, que fosse, e ninguém lhe punha os olhos em cima. Pois na tarde do encontro, era a imagem do possesso. '- Onde já se viu uma coisa dessas, seu Mári-o? Onde! Depois chamam de comunista quem diz que somos subdesenvolvidos. Mas somos!' - Comunistas?' - Subdesenvolvidos! Já leu isto?' O jornal, que mais parecia uma desamparada Desdêmona estrangulada em suas mãos enfurecidas, dava notícias de que o bom Zuzuca tinha ganho aproximadamente 200.000 cruzeiros com o samba *Pega no ganzê*. Eu queria explicar ao desatinado que o Zuzuca poderia ter ganho muito mais, até, se no Brasil o direito autoral fosse mais respeitado, mas sua irritação não me deu tempo. '- É o cúmulo! Onde já se viu um tamanho absurdo!? Um crioulo analfabeto ganhar com um sambinha mais do que eu, que estudei e me arrebento de trabalhar o dia inteiro, aturando constituintes, advogados das partes contrárias, promotores. Dá vergonha, palavra de honra que dá vontade de ir para Tegucigalpa”. Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977. p.118

“Todas as cidades grandes têm seus contrastes, muitas vezes vertiginosos. O Rio, Buenos Aires, Nova York, Londres etc, possuem aspectos pitorescos, curiosidades originais que podem ser mostradas ao estranho, mas tudo dentro de uma certa maneira de apresentação. Num palácio aristocrático, nem tudo o que está lá dentro é opulência, luxo, conforto. Há uns tantos lugares discretos de uso privado de serviçais, cocheiros, vigias, e tal, que podem ser mostrados aos visitantes mas, dentro de certas condições de prudência. O samba é um dos ramos de danças importados com o tráfico negro e que se fixou e evoluiu entre nós, transpondo o terreiro para os salões, através do palco”.

O palco que pode produzir essa mediação entre os terreiros e os salões está mais próximo de um palco dos Cassinos do que do palco anárquico do teatro popular que acompanhamos no capítulo anterior. De qualquer maneira, no palco, o samba ganhara uma forma para ser exibido. Mas o que haveria no samba do morro que não deveria ser mostrado?

“o samba do morro, a batucada, dança litúrgica bárbara e sensual, invocadora de Ogum, tipicamente africana, cujos ritos se erguem ao céu como um apelo aos orixás protetores, não tem beleza nenhuma, é monótono e triste como todo produto anímico de povos torturados e incultos; o outro é o samba de arte, suportável no salão e no teatro nutrido pela influência de mais altos pendores líricos, mobilizando em torno de si inteligências apuradas nas letras e na música. Possuímos mesmo alguns espécimes de alto quilate dentre composições de samba, até com instrumentação internacional. Desta forma, há uma espécie de samba que pode levar, sem receio nosso, a etiqueta made in Brasil; este outro, porém, o do morro, a batucada grotesca, selvagem, senegalesca, tem que ser ajustada a ambiente teatral para ser mostrada a certos hóspedes”²²⁶

Não é interessante que a entrevista que acabou virando o enredo do filme *Moleque Tião*, primeiro longa da produtora Atlântida, tenha sido convertida, graças ao timing do ator, em uma peça de teatro? Nessa “peça”, tão próxima dos filmes da Atlântida, e tão próxima do teatro de revista, tanto no enredo – pois há uma história de viração, de improvisação da existência -, como nos elementos - há a paródia e há o número musical, ou seja, há o show dentro da peça ²²⁷-, um dos momentos que poderia abrir a possibilidade para um tratamento realista da situação do negro – a declaração inicial de Otelo como sendo heterogêneo - some no “Quadro Regional” nomeação que prefere o pitoresco da vida na roça. Ao mesmo tempo, a ausência do tema é tensionada quando Otelo declara não receber cartas dos fãs. Estava Grande Otelo consciente de que sua história para

²²⁶ *A Cena Muda*, 02 de setembro de 1941

²²⁷ Para a formação da chanchada e seus elementos ver Augusto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, Companhia das Letras, 1989; ver também: Bernardet, Jean Claude. *Chanchada* in *Cinema*, Revista da Fundação Cinemateca Brasileira, n 3, 1974.

ser contada deveria passar pela mediação da forma narrativa anedótica teatralmente trabalhada? Utilizou Grande Otelo toda a habilidade adquirida no palco para manejar a “ética emotiva” do seu público e, ao ser ouvido, fazer com que a experiência narrada, aproveitando-se da mediação do palco, chegasse ao salões, ganhando espaço, visibilidade, na vida social? Sabia Grande Otelo os limites dessa encenação, ou seja, sabia que certo tratamento realista não seria suportado? Veremos que nem tudo que Otelo contou, e portanto circulou na forma entrevista, poderá ganhar a tela.

Moleque Tião e também *Romance de um Mordedor*, entre outros filmes da Atlântida, foram considerados posteriormente como pertencentes “a uma tendência até então difusa no cinema brasileiro que (à falta de melhor termo) poderíamos chamar de pré-neo-realistas, expressa na preocupação de enraizamento social dos filmes na realidade carioca”.²²⁸ Como bem notou o pesquisador Luís Alberto Rocha Melo nem sempre fica elucidado, mesmo após retomar a recepção do filme, o porquê do lugar proeminente ocupado por *Moleque Tião*, por exemplo, em uma linhagem batizada de “realismo carioca”.

Em sua pesquisa, Melo estuda, justamente, o destaque que o argumentista de *Moleque Tião*, Alinor Azevedo, ganhou em obras consideradas como representativas da “historiografia clássica do cinema brasileiro”, produzidas por Alex Viany, Glauber Rocha e também por Paulo Emílio Salles Gomes. Glauber Rocha, por exemplo, nos diz Melo, ligava o cinema novo ao que foi chamado, por Glauber, de “realismo carioca”. A atuação de Alinor Azevedo teria sido fundamental e a adaptação da história de Grande Otelo para as telas um marco. No entanto, é revelador, para intitular um artigo seu de 1957, Alinor Azevedo cunhou a expressão “neo-realismo cá de casa”.²²⁹ A formulação comunica, irônica, certa consciência das dificuldades enfrentadas se um diretor quisesse dar um tratamento realista ao abordar certos assuntos e ambientes em um momento em que dimensões da

²²⁸apud, Galvão, Maria Rita, e Souza, Carlos Roberto de Souza, “Cinema Brasileiro 1930\1960”, in *O Brasil Republicano*, Tomo III, volume 4, Economia e Cultura (1930-1964) São Paulo: Difel, 1984. p.62 in Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994, pág. 63-64

²²⁹Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado), Niterói, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006, p.221

memória social e histórica do país ficavam circunscritas por uma vida pública sem autonomia em relação à casa, como o artigo publicado em *A Cena Muda* parece atestar.

Em um dos capítulos de sua dissertação, Melo tenta compreender o lugar ocupado por *Moleque Tião* na “história clássica do cinema brasileiro”. Analisa a entrevista publicada em abril de 1941 na revista *Diretrizes*, ponto de partida para o argumento de Alinor Azevedo, retoma o filme tal como foi contado pelo seu diretor, José Carlos Burle, em depoimento de 1982, e retoma ainda a recepção do filme em 1943. Depois desses passos analíticos o próprio pesquisador arrisca uma resposta para o problema que parecia permanecer, todavia, não resolvido. O que teria levado Alex Viany a considerar o filme *Moleque Tião* “bem brasileiro” não em um sentido pitoresco mas em um sentido realista?

A partir da crítica escrita por Vinícius de Moraes quando o filme foi lançado, Melo destaca “três aspectos que serão insistentemente ressaltados pela maior parte das crônicas”:

“1) a oscilação entre o 'naturalismo' e os excessos teatrais dos atores; 2) o 'realismo' dos cenários, particularmente o ambiente da pensão dos artistas e as tomadas nas ruas; 3) o ritmo irregular das sequências, que alternam momentos em que predominam a ação rápida e os enquadramentos de efeito, com momentos em que a ação se desenvolve de forma mais estática ou 'arrastada”

Mesmo após analisar a recepção a partir dessas constantes, o pesquisador entende que permanecia não elucidado o que poderia haver de realismo “bem brasileiro” no filme. Portanto, diz Melo, “cabe então perguntar: o que faria de *Moleque Tião* um filme 'bem brasileiro', tanto para alguns dos cronistas daquela época, quanto para Viany?”.²³⁰ E prossegue:

“Nas crônicas que recolhi há sugestões para várias hipóteses: a figura e a 'história' de Grande Otelo, o ambiente rural do início do filme, o ambiente suburbano da pensão, a questão social traduzida de forma talvez tênue pelo núcleo dos moleques de rua e pelo orfanato, alguns possíveis tipos populares como o vendedor português de laranjas que morre atropelado e os artistas desempregados. Já vimos que a busca do realismo na composição dos cenários e as cenas em exterior causaram nos cronistas uma impressão favorável, decorrente não apenas dos momentos em que o filme alcança bons momentos de 'efeito filmico' (Fon-Fon), mas também pelo seu 'pitoresco' (Mário Nunes). O caráter 'brasileiro' de *Moleque Tião* pode ter sido deduzido da junção de todos

²³⁰Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado).Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006, p.82

esses elementos, alvos de elogios tão entusiasmados quanto imprecisos”²³¹

Em seguida, Melo distancia-se da crítica e situa o que poderia haver de “bem brasileiro” no filme em outro lugar:

“Apesar da natural ênfase dada às expressões visuais, arriscaria dizer que um dos elementos que mais permitiriam aos comentaristas identificar em *Moleque Tião* características 'brasileiras' - e estendo o meu comentário ao Alex Vianny de *Introdução ao Cinema Brasileiro* – não estaria propriamente nas *imagens* mas sobretudo nos diálogos escritos por Alinor Azevedo e Nelson Scultz, com a provável colaboração de Grande Otelo”.²³²

Citando diversas expressões usadas pelos críticos o pesquisador procura referendar sua interpretação. O diálogo de *Moleque Tião* definido pela crítica como fluente, expressivo e preciso, passa a ser uma realização ainda mais relevante se lembrarmos, e é exatamente o que faz Melo, o quanto o “bom filme dialogado brasileiro” era uma questão que ocupava muito espaço nas discussões sobre o cinema nacional.

Finalizando o capítulo sobre *Moleque Tião*, Melo, enfim, conclui:

“Creio que o impacto causado por *Moleque Tião* em 1943 se deveu não só ao inegável talento de Grande Otelo e às prováveis experiências de um realismo fotográfico e cenográfico aplicado a uma comédia dramática entremeada de canções, mas sobretudo pelo grau de *realismo* alcançando em seus diálogos, com o uso de gírias e piadas populares e um jogo de réplicas dinâmico e fluente”.²³³

Para nós, ainda que a interpretação de Melo considere aspectos importantes, continua intrigando a questão: o que poderia conferir ao filme *Moleque Tião*, e também ao filme *Romance de um mordedor*, adaptação da novela *Vovô Morungaba*, a classificação de, digamos, “neo-realismo cá de casa”?

Na verdade, talvez fosse melhor reformular a pergunta. Não dispomos dos filmes, ambos não chegaram até nós. Os roteiros e argumentos de cada filme também não poderiam ser comparados com a entrevista e com o romance, se quisermos acompanhar a adaptação, já que não

²³¹Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado).Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006, p. 87-88

²³² Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado).Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006, p.87

²³³ Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado).Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006, p.90

foram até agora localizados. Ao mesmo tempo, supomos que para as adaptações terem ocorrido, certas prescrições sobre modos de dar a ver dimensões da vida social encontraram certas tradições ou ausência de tradições narrativas para fazer circular a experiência social dos pobres e dos negros. Em outras palavras, poderíamos nos perguntar, aonde está, na narrativa de Galeão Coutinho e na história de vida de Grande Otelo, o *realismo* que poderia ter atraído gente como Alinor Azevedo e José Carlos Burle, por exemplo? E em seguida, será que essa matéria social poderia circular e ganhar visibilidade nas telas?

Tanto Galeão Coutinho, em *Vovô Morungaba*, quanto Grande Otelo, na entrevista que conduz, colocam algo poucas vezes lembrado: a experiência da pobreza acaba por produzir subjetividades dilaceradas. A malandragem, forma de improvisar a vida oscilando continuamente entre uma esfera precariamente constituída, a dos direitos, e outra, arbitrariamente praticada, a do favor, performance tantas vezes narrada de maneira anedótica, dilacera e dissocia, pode mesmo enlouquecer. De um lado, Elpídio Barra Mansa, “descaindo para a loucura” - “em meio das coisas trágicas, acudiam-lhe episódios cômicos, em um momento de franca hilaridade lhe sobrevinham histórias tristes”. Do outro, Grande Otelo declarando “a minha vida virou tanto nesses últimos dez anos, ora em baixo, ora em cima, ora bem, ora mal, que minha psicologia também começou a variar. Aprendi a me tornar adaptável às circunstâncias, a acertar os prós e contras, daí a minha heterogeneidade...”.

Tanto Galeão Coutinho quanto Grande Otelo procuram deslocar seus leitores, seu público, da posição em que teimavam em permanecer. Coutinho, por exemplo, faz com que o médico cesse de rir e compreenda a dimensão trágica da situação de Barra Mansa, contada tantas vezes de “mil formas pitorescas”, e ouvidas em franca hilaridade. Já Grande Otelo, vai conduzindo sua entrevista como quem diz: o que faz rir faz chorar – afinal sua vida, cheia de lances cômicos, também fez com que sua psicologia fosse variando e ele desejava papéis dramáticos que pudessem, talvez, começar a inserir na vida social do país essa dimensão que seguia não simbolizada, pouco narrada, até mesmo

interdita se estivéssemos diante, por exemplo, da trajetória dos que foram inventar uma vida para si no imediato pós Abolição.

No filme *Moleque Tião*, é significativo, a cena paternalista desaparece. Some, portanto, do universo de representações sociais de 1943 práticas que davam continuidade, no final da década de 20, às formas de trabalho e relações sociais determinadas ainda pela existência de uma sociedade escravocrata não transformada. Vejamos, a partir do depoimento do diretor do longa, José Carlos Burle, retomado por Melo, como foi mostrado, no filme, o início da história de Otelo:

“O filme tem início numa região rural do interior do Estado do Rio. O menino Tião (Grande Otelo) vive com sua mãe numa fazenda. Muito extrovertido e comunicativo, sua diversão é imitar os tipos interioranos com os quais convive, teatralizando cenas da vida pacata do lugarejo. Isso o torna muito querido por todos. Tião tem um sonho: tornar-se artista de teatro.

Certo dia, Tião lê num jornal a notícia de que uma Companhia Negra de Revistas estava fazendo uma temporada de grande sucesso no Rio de Janeiro. Toma a decisão de ir para a capital tentar a sorte com essa companhia”.²³⁴

Quando conduziu a primeira entrevista de sua vida, em 1941, Grande Otelo parecia acreditar na possibilidade de controlar a imagem que o outro - o repórter, o público -, iria formar dele. Procurava preservar sua autonomia na situação intersubjetiva, pois parecia sempre retomar-se como sujeito na relação com o outro e com a vida - deixava-se ser visto, apreendido, mas estava escolhendo os ângulos, como tantas vezes havia escolhido seu futuro. Enfatizava constantemente sua capacidade de invenção diante das contingências. Contava como quem conta uma anedota a delicada história de sua adoção. Colaborava, talvez sem o saber, para que ela desaparecesse pelo menos no outro meio em que viria a circular – o cinema. O que ele dramatizou e a revista *Diretrizes* publicou não podia ganhar as telas sem interdições. A escolha narrativa final recaiu na enfatizada capacidade de inventar uma vida para si e faz desaparecer algo fundamental para situarmos historicamente a trajetória existencial do ator. A cena paternalista e as evidentes contradições de uma sociedade escravocrata, deveriam, parece, sumir da memória social. A forma final da narrativa preferia fazê-lo saltar direto para uma cidade moderna na qual ele chegava para tentar

²³⁴ Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado). Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2006, p.73

realizar seu sonho de ser artista e saia vitorioso. Some a cena paternalista. Pôde ele se reconhecer no enredo que contou em 1943, quando o filme inspirado em sua vida estava sendo lançado?

“Você conhece o argumento, ou melhor, a história? É um molecote do interior que se encasqueta de vencer como cantor, como artista. Consegue uma carona num caminhão e, depois de uma série de peripécias, vai parar numa pensão de artistas fracassados. Era o seu primeiro contato com a vida artística da metrópole. A primeira vitória não foi das mais completas: empregou-se como entregador de marmitas. Seu protetor era um pianista de talento, mas sem grande chance. Apesar de toda a confiança que tinha em si, moleque Tião acaba é num orfanato. Aí, morre o pai de um seu grande amigo, o Zé Laranja. Há um desastre... Bom, há uma porção de coisas, e o moleque Tião acaba mesmo é de casaca branca fazendo um número de cassino. Estava realizado o seu sonho. Neste ínterim, porém, há uma história de amor, há umas lagrimzinhas, música bonita”.²³⁵

Aos poucos a narrativa de vida de Grande Otelo vai sendo modificada e, enfim, exclui certas passagens de sua existência, toda uma série de escolhas sociais influem nesse processo de invenção de uma nova narrativa socialmente suportável. Momentos importantes que determinaram sua vida por muito tempo são simplesmente excluídos. Essas exclusões e transfigurações nos levam a indagar: existiriam então experiências sociais que não poderiam chegar aos salões nem mesmo através da forma artística cinematográfica devendo ser ocultadas em algum lugar inacessível da casa? Do ponto de vista da formação de uma subjetividade, como a de Grande Otelo, ao não poderem ser integradas à memória social essas experiências dilacerariam ainda mais quem as viveu?

A produção da Atlântida, portanto, será marcada pelas interdições que tensionam a memória e a vida social brasileira nas décadas de 40 e 50. Inicialmente, Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Moacyr Fenelon tinham como projeto contar histórias como as de Grande Otelo, como as de Elpídio Barra Mansa. Bem antes da interferência da Severiano Ribeiro, que teria sido determinante, segundo certa tradição interpretativa, para uma guinada na produção da companhia, guinada rumo à hegemonia da chanchada, antes mesmo da atuação de Severiano, em 1946, havia a dificuldade de contar certas histórias. As formas de fazê-las circular na vida social eram circunscritas por um certo regime de visualidade que sua passagem para as telas impunha.²³⁶

²³⁵ Ver Barros, Orlando. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas, 1930-45*, Rio de Janeiro, Funarte, 2001, p.275

²³⁶ Ver Augusto, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo, Cinemateca Brasileira:

A paródia do real parodiado

A Atlântida entrou para a história do cinema brasileiro como a mais bem sucedida companhia produtora de chanchadas. Ao mesmo tempo, a produção da companhia relacionada à pesquisa das formas realistas na cinematografia brasileira nem sempre é lembrada. De qualquer maneira, até mesmo nas chanchadas é possível perceber as contradições implicadas na busca de formas de representar o país, com seus impasses e dilemas.

Carnaval Atlântida é uma chanchada interessante nesse sentido. Lançado em 1952, conta a realização de um filme e torna-se, de certa forma, um comentário sobre os dez anos da Atlântida, ou seja, possui uma dimensão reflexiva sobre os rumos que tomaram a produção da companhia que havia sido fundada com a intenção de elevar o nível técnico dos filmes e também de tratar de “assuntos sérios” - a primeira tentativa tendo sido *Moleque Tião*. A produção que tornou-se hegemônica, porém, foi a das tais chanchadas da Atlântida. Dirigido por José Carlos Burle, *Carnaval Atlântida* já foi considerado como verdadeiro Manifesto em defesa da produção das chanchadas e de seus elementos: os malandros ganhando a vida na viração e a paródia por exemplo, sem falar na carnavalização da vida, do mundo.²³⁷

Carnaval Atlântida teria todos os elementos que tornariam a chanchada duplamente transgressora e política, segundo a bibliografia. Por um lado, se considerarmos as relações de poder entre Brasil e Estados Unidos, a chanchada é apontada como a única fase em que o cinema nacional

Companhia das Letras, 1989, pág. 28,29; para a opinião de Glauber sobre Severiano Ribeiro ver p. 50; para controle acionário assumido por Severiano Ribeiro ver pág. 103; para as intenções iniciais dos fundadores da Atlântida ver p. 104;

²³⁷ Ver Dias, Rosângela de Oliveira. *O Mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993; Augusto, Sérgio. Op. Cit.; Meirelles, William Reis. *Paródia e Chanchada – imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina, Eduel, 2005

conseguiu enfrentar satisfatoriamente a concorrência do cinema americano. A relação entre o cinema nacional e o americano é central em *Carnaval Atlântida* e a paródia e a carnavalização são muito importantes na equação do confronto. Do ponto de vista das relações de poder internas, haveria a tensão entre “elite dominante” e “classes subalternas”, e a comicidade popular era política ao relativizar valores culturais e formas de poder das elites – novamente, a carnavalização e a paródia seriam fundamentais. Além do mais a chanchada revelaria a capacidade crítica das classes populares em relação ao seu próprio cotidiano e assim, uma visão de mundo baseada no humor, no deboche e na sátira estaria expressa nesses filmes.

Antes de mais nada, em *Carnaval Atlântida*, não há, propriamente, nenhum desocupado. Essa é uma linha de continuidade com o universo narrativo de Galeão Coutinho. Grande Otelo e Colé formam a dupla de malandros e estão todo o tempo cavando formas de viver. Quase no final do filme ficamos sabendo o nome de um deles – Colé é Piru, já o personagem de Otelo termina o filme sem nome próprio. E como foi que se tornaram malandros? No início do filme, estão reunidos com quem os havia contratado, o produtor Cecílio B. De Milho, para fazer um argumento sobre *Helena de Troia*, filme que seria lançado por sua companhia, a Acrópole Filmes. Mas o produtor nega completamente o trabalho da dupla. Autoritário, Cecílio B. De Milho, não quis conversa: “Cavalgaduras! Eu quero um argumento sobre Helena de Tróia e vocês trazem uma chanchada carnavalesca?” Os dois sofrem então a primeira transformação: viram faxineiros do estúdio já que não serviam para argumentistas. A ocupação foi oferecida e eles, embora Grande Otelo estivesse visivelmente contrariado, aceitam. Grande Otelo protesta com uma voz em falsete: “Isso é uma ofensa a dois intelectuais!”. Cecílio impacienta-se: “É? E daí? Aceitam ou não aceitam?”. Eles dizem que sim. “Podem começar a trabalhar”, ordena o diretor.

Adiante, as diferenças entre os dois projetos fica evidente. Estão, Grande Otelo e Colé, diante de um dos cenários do filme, desempenhando, sem muito entusiasmo é verdade, a função de faxineiros, quando passa por ali o diretor. A dupla não perde a oportunidade e tenta emplacar o

argumento que haviam escrito.

“ Colé: Tá vendo, eu vou atrás de você, dá nisso.

Cecílio: Que é isso? Que malandragem é essa?

Colé: Eu estava fazendo um exame de consciência.

Cecílio: É! E quem foi que disse que vocês tem consciência?

Grande Otelo: Olha, Dr. Cecílio, eu conheço uma mulatinha que se chama Helena... e é porta-estandarte da Escola de Samba do Morro do Formiga.

Cecílio: Ora! Que barbaridade! Essa não é de Tróia!

Colé: Eu não disse!

Grande Otelo: Pode não ser de Tróia mas que é muito boa, é!

Cecílio: A Helena que eu quero é da mitologia grega! Era a própria imagem da beleza! Não tem nada que ver com o Morro do Formiga. Olhem para aquele cenário. Será possível que vocês não sintam a sua grandiosidade. Já estou vendo Helena de Tróia sendo servida pelos seus fiéis criados”.

Na cena imaginada por Cecílio, em primeiro plano e ao som de uma música instrumental, bailarinas ocupam o espaço horizontalmente realizando evoluções rente ao chão até que ocupando seus gestos, por fim, acabam por dirigir o olhar do espectador para o lugar de destaque da cena. Acima delas, Helena de Tróia, deitada em um divã, e abanada por Colé e Otelo, parece compor uma imagem nostálgica de um mundo em que a sujeição estava perfeitamente integrada ao que poderia haver de mais civilizado e sofisticado. Grande Otelo e Colé desejam outra coisa.

“Grande Otelo: Ah! Eu não vejo nada disso.

Colé: Nem eu. Isso não dá bilheteria. Tem que ser uma coisa mais chacoalhada. Mais Movimentada.

Grande Otelo: É. O senhor quer ver como é que que nós faríamos essa cena? Pois olhe lá.”

A cena que os dois imaginam começa com os personagens representados pelos mesmos artistas e na mesma posição em que estavam na cena imaginada por Cecílio. Irrompe, porém, uma outra sonoridade, uma música de carnaval e, assim, os “fiéis serviçais” saem dos lugares em que haviam sido posicionados e começam a cantar e a dançar uma marchinha, ocupando verticalmente o espaço acompanham Grande Otelo, Blecaute e Maria Antonieta Pons (Helena), pois são os três que puxam o bloco – embora Grande Otelo e Blecaute continuem com seus gestos e movimentações destacando, emoldurando, a performance de Pons. Não é estranho que no quadro, projeção do imaginário mais popular dos personagens de Colé e Grande Otelo, não esteja presente Helena, a

porta-estandarte do Morro do Formiga? Mesmo assim, já era o suficiente para que Cecílio visse sua concepção de belo e de organização do mundo confrontados, e o diretor da Acrópole Filmes interrompe tudo irritado:

Cecílio: “Chega! Chega! Não sei ainda como estou perdendo tempo com vocês. Continuam na faxina”

Ficamos em dúvida: o imaginário de Cecílio foi realmente parodiado pelo imaginário da dupla? Ou será que há apenas duas visões de mundo justapostas? E talvez nem isso. Se a carnavalização é realmente a inversão das hierarquias, por que no imaginário projetado por Colé e Grande Otelo não aparece, substituindo Maria Antonieta Pons, Helena a porta-estandarte da Escola de Samba do Morro do Formiga? Se há um confronto entre um imaginário popular e outro, considerado elitista, de qual popular estamos, portanto, falando? O regime de visualidade da cultura popular explicitado no artigo da revista *A Cena Muda* parece operar aqui também.

Um pouco depois, passando por um outro lugar, Cecílio encontra o encarregado de fazer os cenários do filme. Nota que o empregado tenta dissimular o que estava fazendo. Insiste para ver os desenhos. Fica espantado! Não podiam ser cenários para o filme *Helena de Tróia*! Encurralado, o funcionário acaba entregando: no filme que ia pela cabeça da filha de Cecílio, Regina, pape da atriz Eliana, no “Taboleiro da Baiana” era um número que poderia perfeitamente ser integrado. Ele esbraveja mas não rasga os desenhos. Talvez pudesse conceder à filha o que acabara de negar aos faxineiros. Ao mesmo tempo, a posição de sua filha torna ainda mais complicada a afirmação de uma oposição, no filme, entre cultura erudita e cultura popular. De qualquer maneira, o que começa a ser delineado é que o projeto de Cecílio parece não ter a adesão de mais ninguém.

Já os personagens de Grande Otelo e Colé, ao verem sua concepção do filme definitivamente rejeitada, pouco antes, resmungaram uns protestos com uma convicção desbotada, como se estivessem já acostumados com o papel de gênios incompreendidos, encenam uma revolta arrefecida. E a vida prossegue. E como eles vivem na viração, em seguida, passam por uma segunda transformação: viram detetives. A secretária de Cecílio estava precisando de um. Seu chefe

pretendia seguir o noivo da sobrinha, um tal Conde Verdura, considerado um inoportuno – desejava, ou melhor, reivindicava para si, o papel de Páris. Como se livrar do sujeito? O trabalho de um detetive poderia ajudar na questão. Dona Fifi fez várias ligações e nada. Vivendo na viração, Otelo e Colé ao saberem que o trabalho seria bem pago, lembram de uns conhecidos. No outro dia, eles apresentam-se, disfarçados, para começar a missão e são contratados, já podem contabilizar duas remunerações. Acharam que para atestar sua competência não precisavam mais do que se apresentar como: Nick Carter Jr. (Colé) E Sherlock Holmes Neto (Grande Otelo). Funcionou. Ora estão no estúdio na função de faxineiros, ora estão seguindo o Conde Verdura.

Na primeira perseguição não encontram nada. Mas o Conde Verdura, acabarão por descobrir, é um chofer que finge ser nobre e pensa que é ator - além de querer entrar na gaita casando com Lolita, a cubana incendiária do filme, sobrinha do dono da Acrópole Filmes. Mas o conde que não é conde, investigado pelos detetives que não são detetives, mas fizeram seu trabalho, quando desmascarado, propõe um acordo. Os detetives que não eram detetives e haviam sido também descobertos aceitam na hora. A gaita, após o casamento, seria de todos. Eram todos uns malandros, estava tudo em casa. Era preciso apenas garantir que o casamento ocorresse. E justamente para desempenhar essa última missão precisarão eliminar o rival que surge, o professor Xenofontes (Oscarito).

Para a nova missão, mais uma transformação oportuna se faz necessária: viram médicos. Antes, porém, Colé vira uma cartomante. É Madame Fortuna quem dará a notícia de uma doença grave, recomendando, por fim, ao angustiado e surpreso Xenofontes: “Antes de pensar em casamento deve pensar em tratamento”, sentencia. Adiante, porém, Otelo e Colé, os médicos, atrapalham-se e deixam o doente mais vivo do que nunca. E com esse fracasso encerram a cadeia de transformações que sofrem ao longo do filme. Concluindo: a ocupação é determinada pela necessidade da vez. Desocupados, propriamente, não são. Esse foi um dos pontos de identificação do público com as chanchadas, segundo a pesquisadora Rosângela de Oliveira Dias.

Augusto, o galã do filme, outro empregado do produtor Cecílio B. De Milho, também tinha uma missão. Contratar o professor Xenofontes, especialista em História da Grécia para fazer o argumento do filme. Quando chega ao local em que o professor trabalha, o Colégio Atenas, o personagem de Oscarito está dando uma aula sobre o “estudo da escola filosófica de Zenão”, diante de uma classe aparentemente mais interessada em outros aspectos da cultura grega. Uma aluna pergunta suspirante: “ Quando é que o senhor vai falar sobre Eros, o deus do amor?”. Como quem leva um choque, e mais ou menos recomposto em seguida, ele responde: “Ainda não sei. Mais tarde”. A contraposição que poderíamos apontar aqui não é entre cultura popular brasileira e a concepção das elites sobre a cultura clássica. Agora, são dois desejos diferentes determinando relações diversas com a cultura clássica. A aluna, adolescente, interessa-se pela dimensão erótica do mundo e, por isso, quer saber de Eros. O professor parece ter perdido, ao privilegiar o pensamento antigo, representado como pura abstração no filme, a relação com o próprio corpo e, por isso, afasta-se da dimensão erótica da cultura que estuda. Aos poucos, porém, Xenofontes retoma um corpo erótico. Não se voltando para a Grécia, ou seja, não retomando Eros, mas apaixonando-se por Lolita, a cubana ferosa. Em algum momento, ela pergunta: “Professor, por que não deixa o passado? Por que não procura viver no presente? Não acha que eu seria uma boa professora?”. “Muito boa”, ele responde tentando suavizar um pouco certa pressão repentinamente sentida no colarinho. A Grécia não resistirá muito tempo.

Se há quem lembre de Eros, se há quem conheça um Helena porta-estandarte, se aparecerá um Hércules, noivo truculento, há também quem não acerte de jeito nenhum o nome do professor Xenofontes que vira Xinofontes, Xonofontes, Telefones, “Jenofontes”, Elefante. É o próprio deslocamento daquele grande especialista em cultura clássica por aqui que vai sendo acentuado. É uma comunicação difícil. O desencontro fica pitorescamente representado no consultório do Dr. Cura Tudo. Nem bem havia sentado e o médico, Colé, e seu assistente, Grande Otelo, tratam de desenganá-lo. Aterrorizado entra em uma máquina de banho turco, não para ser curado, mas para

ser cozido e assim adoecer – eram essas as verdadeiras intenções dos falsos médicos. Sente tanto calor que pede água. Colé, sem saber, põe um pouco de soro da tristeza no copo. Xenofontes desanda a chorar. Enfim, o tratamento termina e Grande Otelo serve um pouco mais de água ao professor. Xenofontes toma então, também sem saber, um pouco do soro da alegria e cai na gargalhada...

“Xenofontes: O senhor é formidável! Um verdadeiro Hipócrates!

Colé: Eu, hipócrita?

Grande Otelo: Ih, ele já manjou a tua ficha!

Xenofontes: Estou salvo! Nunca me senti tão bem na minha vida! Que a luz de Vênus o acompanhe!”

Sem compreender o que havia ocorrido, pois não leram os rótulos dos recipientes com os soros, mas compreendendo muito bem que haviam enfiado os pés pelas mãos, Colé toma um gole do soro e também começa a rir loucamente.

“Grande Otelo: Eu, hein? Do que você está rindo, Piru?

Colé: É que nós somos uns fracassados!

Grande Otelo: É mesmo, lá se vai o dinheiro do conde!”

Endoidecidos proclamam: “Viva a faxina! Viva a estiva! Viva a Miséria!”. E como acabam desconfiado que aquela água era, na verdade, “a danada da cachaça”, cantam juntos: “Você pensa que cachaça é água...”.

Um outro desencontro de Xenofontes marca mais uma vez certa dissociação entre os mundos. Quando ele finalmente se encontra com o produtor Cecílio B. De Milho o deslocamento não desaparece e novo contraste de representações sobre o que deveria ser a Grécia do filme *Helena de Tróia* surge... Na varanda da mansão de Cecílio, após as apresentações, a impossibilidade de comunicação é anunciada:

“Cecílio: Então o senhor é especialista em coisas antigas, né?

Xenofontes: Em coisas, não. Em história antiga.”

Diante da ressalva, Cecílio já começa a mencionar valores. Xenofontes bem que tenta se esquivar... Enfim, embarca no projeto, ainda que tenham ficado claras as intenções de Cecílio...

“Xenofontes: Eu sou um professor, vivo entre meus livros, não entendo nada de cinema.
Cecílio: Mas quem foi que disse que é preciso entender? Eu quero uma Helena de Tróia com multidões desenfreadas, leões famintos e sanguinários, camelos, jacarés...
Xenofontes: Tudo isso na Grécia?
Cecílio: Claro! Pode até colocar umas cenas de faroeste!
Xenofontes: Mas afinal de contas o senhor quer uma história da Grécia ou uma aventura no Texas?
Cecílio: Não importa. O que precisamos é atrair o público! Bilheteria! Bilheteria é muito importante.”

É aqui que certa representação do imaginário cinematográfico americano aparece. Cecílio quer fazer um filme sobre a Grécia no Brasil mas como seria feito nos Estados Unidos, em Hollywood – a questão, portanto, não parece ser mais contrapor cultura clássica e cultura popular. O zelo que portava nas cenas discutidas com os primeiros argumentistas, Colé e Otelo, sofre uma reviravolta e ele, agora, enfrentava os zelos do professor, do especialista. *Helena de Tróia* não precisava ser uma “história antiga”, era suficiente que o filme tivesse “coisas antigas” misturadas com outras coisas, desde, é claro, que não fossem “coisas nossas”. Ele distancia-se tanto da concepção dos escritores de “chanchadas carnavalescas” quanto das intenções de Xenofontes, mais próximas de um “filme histórico”. O contraste entre cultura popular e erudita, no filme, vai ficando tão matizado que achamos cada vez mais difícil falar em paródia ou inversão de hierarquias através da carnavalização. Os gostos não se encontram, as classes muito menos. E o filme *Carnaval Atlântida* vira, afinal, a transposição do modelo americano com cenas de carnaval no lugar das cenas de faroeste – números de carnaval, aliás, próximos da economia visual dos espetáculos de Cassino e das prescrições explicitadas no artigo da revista *A Cena Muda*. Poderíamos, no entanto, relativizar a ideia de cópia já que o musical americano é um gênero formado a partir de formas teatrais difundidas no início do século desde Paris e para várias capitais. A problemática da cópia no contexto de discussões sobre a chanchada nem sempre leva essas mediações em conta.

O professor Xenofontes, apaixonado, sob efeitos do soro da alegria, tomado logo após o soro da tristeza, atrapalhação dos falsos médicos, acaba mudando de lado. Abandona a própria posição,

mas não adota a de Cecílio, e compõe o comitê que vai, enfim, tentar convencer o diretor a realizar outro filme. É Regina que já andava, sabia Cecílio, sonhando em cantar no “Taboleiro da Baiana”, quem começa:

“Regina: Papai, o professor tem uma importante comunicação a fazer?

Cecílio: É?

Professor: Não haverá mais filme histórico.

Cecílio: O quê? O senhor está louco.

Lolita: Mas ele tem razão tio. O povo quer cantar, dançar, divertir-se, tio.

Regina: Sem dúvida!

Augusto: Não estamos em condições de fazer com perfeição um filme como “Helena de Tróia”. Por que não fazemos um musical?

Cecílio: Um musical em meu estúdio? Olha aqui seu...

Augusto: Cuidado com o vocabulário.

Cecílio: O senhor não sabe que eu sou um mestre dos superespetáculos?

Regina: Pois nós queremos fazer um superespetáculo musical. Sua fama não ficará afetada.

Lolita: Pelo contrário, ganhará em popularidade.

Cecílio: E a história? E os cenários? E os artistas?

Xenofontes: Tudo resolvido. Renunciei à Grécia Antiga e aderi ao samba. Portanto, escreverei o argumento. O Augusto tem um queda fabulosa para os números musicais. E os artistas estão em casa.

Cecílio: Em casa?

Xenofontes: Isso mesmo. Em casa sim. Quer melhor material que Lolita, o furação de Cuba. Do que Regina, a namorada do Brasil.

Regina: Augusto, conte ao papai aquela ideia que você tem para um número.

Augusto: Agora?

Regina: E por que não?

Augusto: Preste bem atenção, o número é mais ou menos o seguinte.”

É um número musical que até parece uma “interferência de ondas” estilizada. Dick Farney canta *Alguém como tu*, samba canção de José Maria de Abreu e Jair Amorim enquanto seis casais dançam um ballet.²³⁸ De repente o registro muda, um casal formado por Maria Antonieta Pons e um sambista negro dança uma dança que mima uma relação amorosa em suas fases, conquista, sedução, brigas - o acompanhamento musical, “mais chacoalhado, mais movimentado” permanece instrumental e contrasta com o samba canção do momento anterior. Seriam dois imaginários que permanecem dissociados e só conhecem alguma integração por justaposição produzindo, com isso, ao serem colocados um ao lado do outro, um efeito paródico?

²³⁸ Segundo Jairo Severiano, desde de 1948, “o samba canção assumiu a hegemonia da música romântica brasileira, levando a valsa a uma posição secundária”. Ver Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira, das origens à modernidade*, São Paulo, Editora 34, 2008, p.289

A paródia intencional com a qual o filme parece trabalhar convive, talvez, com uma paródia involuntária. Quando o filme *Carnaval Atlântida* tenta integrar diferentes imaginários revela-se aquele sentido do paródico no Brasil, descrito, por Saliba como sendo “o jogo dialógico e tenso entre a paródia do real e o real parodiado”. A disputa pela forma de representar o mundo, disputa entre o filme histórico, a chanchada carnavalesca e o musical produz uma sobreposição de gêneros, uma justaposição de universos dissociados que permanecem não integrados. No momento em que será decidido, no filme, qual projeto será realizado, Colé e Grande Otelo não foram chamados para compor a comitiva. E a forma escolhida afinal, o musical, parece ser diferente da chanchada carnavalesca, muito embora vá incorporá-la, como o próprio número musical narrado neste momento indica.

No coração mesmo da carnavalização, no auge do mundo carnavalizado, ou seja, na apoteose final, um ao lado do outro estão os casais formados ao longo do filme. O professor de História Clássica e sua fogosa cubana beijam-se como se beijam Regina, a filha de Cecílio, e Augusto, seu empregado. De um lado algo mais musical americano, Regina e Augusto, e do outro, algo mais chanchada carnavalesca: Oscarito para sempre um deslocado, deslocamento expresso por um corpo que dança esquisito, o que acaba sendo um pouco paródico, e a remexida Maria Antonieta Pons, deixando a “coisa mais chacoalhada, mais movimentada”.

Vários sucessos carnavalescos de anos anteriores são cantados. O carnaval está perto do fim e acaba sem que vejamos Helena a porta-estandarte do Morro do Formiga. Nem ela nem ninguém do Morro do Formiga participam desse carnaval modulado nos cassinos que vinham dando a ver a cultura popular de uma maneira que já não era mais a do teatro de revista, a da praça Tiradentes. Mas ainda era, como lá, dentro de “certa maneira de apresentação”, “ajustada em ambiente teatral para ser mostrada a certos hóspedes”. O público diegético das chanchadas é frequentemente um público de cassino, de casa de shows, já não é mais o público anárquico que dissolvia a encenação. E ainda, no filme, nenhum improviso de um ator ou de uma atriz poderia dissolver o processo de

cristalização da cultura popular em representações consagradas.

O sequestro político do corpo simbólico popular

A desintegração do mundo social que a paródia involuntária revela, e a paródia voluntária comenta ao encenar a disputa de representação do mundo, pode ser relacionada com o sequestro político que o corpo simbólico popular sofreu por Getúlio Vargas, se lembrarmos algumas considerações de Mário Lago. A ligação entre chanchada e populismo foi desenvolvida por Miguel Chaia.²³⁹ Gostaríamos de ir um pouco na mesma direção. Ao mesmo tempo em que a gente do Morro do Formiga e outros morros não podiam ganhar visibilidade em diversas esferas do mundo público, Getúlio Vargas teria tentado resolver um problema de representação da república arranjando-lhe um corpo simbólico, ainda que sequestrado para os seus fins políticos²⁴⁰. É Mário Lago quem conta o porquê da condescendência de Getúlio com a sátira política: “É preciso ter-se uma ideia da imagem que a ditadura estadonovista queria fazer de si mesma junto ao público, para se compreender porque certas situações podiam ser exploradas em teatro”²⁴¹. Assim, prossegue:

“Vivíamos tempos de paternalismo, muito típico dos regimes totalitários. Hitler aparecia em retratos e filmes, acariciando criancinhas como se apascentasse ovelhas para o futuro rebanho. Mussolini se deixava fotografar de peito nu, Machado em punho, derrubando árvores gigantes. Os órgãos de promoção do fascismo se interessavam, até, em passar adiante os boatos de suas aventuras amorosas, atividade sempre conveniente a um ditador latino”.²⁴²

Mário Lago entendia que Getúlio Vargas não tinha como construir uma imagem de si, do seu poder, de sua autoridade, da mesma maneira. Seu físico não convenceria em “façanhas campestres”. Se “acariciar cabeças de criancinhas ainda pegava bem”, pois “somos um povo sentimental”, “machadear frondosos jequitibás já podia parecer cascata, coisa preparada”. Afinal, “irreverente

²³⁹ Ver Chaia, Miguel. *Tostão furado: um estudo sobre a chanchada* (dissertação de mestrado), São Paulo, USP, 1980

²⁴⁰ Para uma abordagem do problema na vida política contemporânea implicando o corpo simbólico de Lula e a política ver Ab´Saber, Tales. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*, São Paulo, Hedra, 2012

²⁴¹ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, págs. 188-189

²⁴² Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, págs. 188-189

como sempre foi, o povo bem seria capaz de dizer que a árvore era de papelão”.²⁴³

A solução encontrada, conta Lago, foi apropriar-se do corpo do ator quando encenando a esperteza, a malandragem. Assim, parece, algo da verdade de uma certa dinâmica social brasileira, expressão das contradições das relações sociais e de trabalho no país, passa a participar também na construção da imagem de Getúlio Vargas.

“Sacudiu-se a poeira e se deu a volta por cima, dentro da mentalidade de sermos a terra do 'dá se um jeitinho'. Acariocaram a imagem do Getúlio, e ele passou a ser representado como o grande malandro, o que ia passando todo mundo para trás, o que sempre tinha um golpe escondido no bolso do colete, para derrotar a inimigalhada. Era o velho, o boa-praça, tudo podida ficar por conta dele, que no fim dava certo”²⁴⁴

Como tinha “espírito esportivo”, diz Mário Lago, não perdia espetáculo em que Pedro Dias e Armando Nascimento o imitavam perfeitamente. E não só comparecia como ainda “se esbandalhava de rir”. Autorizou, “de próprio punho”, o livro de um radialista que continha todas as anedotas que circulavam ao seu respeito. Um outro radialista, Silvino Neto, repetia em seus programas, exaustivamente, a famosa frase “trabalhadores do Brasil”, frisando os eles característicos do sulino. Até mesmo Mário Lago, em parceria com Custódio Mesquita, satirizou a figura de Getúlio Vargas. Em uma peça de 1937...

“Eu e o Custódio forçamos a mão o mais que pudemos. Em *Mamãe, eu quero*, por exemplo, havia um quadro bastante elogiado pela crítica, onde Getúlio aparecia jogando pôquer com Flores da Cunha (interventor do Rio Grande do Sul), cônego Olímpio de Melo (prefeito do Distrito Federal) e o presidente da Câmara, cujo nome me escapa. No final do quadro, e nisso estava o grande estouro ficava constatado que todos garfavam, e Getúlio era o ganhador porque garfava mais do que os outros”²⁴⁵

E em uma outra peça:

“Em *Rumo ao Catete* fomos ainda mais longe, havendo até apostas sobre se o quadro passaria ou não. Todos achavam impossível o quadro passar, só eu e Custódio acreditávamos em sua liberação. A cena era um bate-papo entre Getúlio e um malandro que queria aconselhá-lo sobre a melhor maneira de livrar-se do inimigos. Linguagem na base do 'te picoplanta de fininho', 'deixa a barba crescer enquanto o arroz seca', 'catiripapo' e toda a espécie de gíria marginal da época. Getúlio apenas ouvia, estimulando-o com uma gargalhada que as imitações de Pedro Dias e Armando Nascimento tornaram célebre. A certa altura o malandro, pensando já ser o dono da

²⁴³ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, págs. 188-189

²⁴⁴ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, págs. 188-189

²⁴⁵ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, págs. 188-189

enchente, avisava que ia ensinar o golpe definitivo para acabar com as mumunhas da turma do contra. Getúlio, aparentando a maior inocência, perguntava 'Será este?', e lhe mandava uma valente pernada, deixando-o estatelado no chão.

_ Vossa incelência entende dessas coisas? - dizia o malandro no auge do pasmo.

_ Faço isto desde que nasci, velhinho.²⁴⁶

Se por um lado, um autor como Galeão Coutinho, em 1938, lançava um livro fazendo uma crítica das condições materiais de existência dos mais pobres, lembrando o custo psíquico de uma vida inventada na precariedade, fazendo por dentro portanto, a crítica das formas humorísticas e populares e de sua relação com a “ética emotiva” do brasileiro, deslocando seus leitores, ao deslocar o médico, de uma atitude simpática com “os arquétipos da esperteza popular” comicamente narrados, deslocando-os, intencionalmente, para uma atitude de consciência da dimensão trágica da performance da dialética da malandragem; se por um lado temos isso, por outro temos todo o sequestro político desse corpo popular por Getúlio, recolocando-o em uma dimensão de formação do imaginário nacional. Tanto mais em uma época em que tudo precisava passar pela mediação do palco para ganhar visibilidade. Também por isso, muitas vezes, a identificação chanchada-populismo ocorreu.

Apropriando-se do corpo simbólico popular por um lado e por outro proibindo a representação dos conflitos sociais nas peças, o que Getúlio Vargas alcança, podemos pensar, é algo que compõe também sua alardeada capacidade de governar um país dissociados pelas desigualdades sociais. Assim, Mário Lago prossegue contando quando a censura intervinha:

“Nos cortaram um quadro no qual satirizávamos a morosidade das leis trabalhistas, que deixaram ao patrão a possibilidade de apelar, apelar sempre, apelar mais, até que o trabalhador, sem dinheiro para a espera, se cansa e acaba aceitando qualquer acordo. 'A legislação trabalhista é a menina dos olhos do Presidente, que diabo! Os senhores aqui foram longe demais', com essas palavras o censor explicou a tesourada. Havia interesse em criar uma imagem popularesca do ditador do Estado Novo, e, nessa condição, os autores podiam colocá-lo em cena quantas vezes quisessem. Mas nada de referência às torturas e mortes tão de rotina na Polícia Especial. Nada de assanhamentos para denunciarem a Lei de Segurança Nacional ou, mesmo de leve, falarem de vida cara e fome. Aí era inevitável “os senhores aqui foram longe demais”, dos zelosos funcionários da censura”.²⁴⁷

²⁴⁶ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, págs. 188-189

²⁴⁷ Ver Lago, Mário. *Na rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, p. 190

O historiador Elias Thomé Saliba, ao retomar uma pergunta fundamental de sua pesquisa, “por que representar o país, os brasileiros, a sociedade e a história na forma efêmera e passageira de uma piada?”, prossegue lembrando:

“Uma resposta já se mostrava no quadro geral da história do país: porque a história não cria e não criou nenhuma identidade autêntica e duradoura, ela apenas ajudou a segregar, a isolar a maior parte da população – não criou espaços públicos – tudo isto se acentuou na Belle Époque brasileira, após a Abolição e a República, que prometeram muito e, na realidade, realizaram pouco ou quase nada. Em muitos casos, o riso brasileiro nasceu assim, como que para compensar um déficit emocional em relação aos sentidos da história brasileira; ela misturou-se à vida cotidiana, daí a sua constante remissão à ética individual. Entre a dimensão formal e pública e o universo tácito da convivência personalista construiu-se uma fragmentada representação do país, dando ao brasileiro, naqueles efêmeros momentos de riso, a sensação de pertencimento que a esfera pública lhe subtraía”²⁴⁸

Grande Otelo, apesar de ter ajudado a constituir todo um imaginário sobre o brasileiro e a brasilidade, também permanecia, como vimos, com um sentimento de ser heterogêneo. Essa subjetividade dilacerada, às vezes, “descaía para a loucura”... E quando nem mesmo a performance da “ética emotiva” podia, através das formas humorísticas, conferir um sentido ao absurdo da vida no Brasil, ele fazia tudo se dissolver através do improviso, através da performance do insólito...

Na chanchada *Aviso aos Navegantes*, de 1950, há uma cena de perseguição no corredor de um navio. Otelo estava exausto de trabalhar, há três dias dormiam no estúdio. Para completar acabara de receber a notícia de que não dariam o vale requisitado por ele. Otelo não teve dúvidas. Na cena de perseguição, atravessando, ligeiro, um grande corredor, o ator, no filme um cozinheiro chamado Bagunça, continuou correndo, saindo de cena, abandonou o set de filmagens, ganhou a rua, e chegou na Lapa. Aqui, improviso e fuga se fundem na performance do insólito. O paradoxo do comediante Grande Otelo foi transformar seus atos em gestos em uma circuito imaginário que ele ajudou a constituir e que o constituiu, imaginário dissolvido cada vez que o ator usando uma poética do improviso realiza a performance do insólito, momento efêmero em que ele procura se retomar, dissolvendo a cena, retomando o ato. Mais de uma vez, em cada situação, a tensão entre

²⁴⁸ Ver Saliba, Elias Thomé. Entrevista IHU revista do Instituto Humanitas UNISINOS, n. 367, ano 11, 27 junho de 2011. Saliba, Elisa Thomé. *As raízes do riso e a ética emocional brasileira*, entrevista concedida à Márcia Junges, págs. 24-27

liberdade e determinação exigiu uma saída: Grande Otelo inventou para si a fuga.

Parte III. Chanchada III : dissolução de identidades e a “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”....

Um pequeno buquê de flores feitas de conchas

Há uma fala de Di Cavalcanti que poderia perfeitamente iluminar toda a trajetória da chanchada na década de 60. A conversa entre intelectuais e artistas brasileiros, presenciada por Simone de Beauvoir, foi narrada em um volume de memórias no qual ela nos conta sua viagem pelo país, com Sartre, recebidos pelo casal Jorge Amado e Zélia Gattai. Assim, em algum momento do segundo semestre do ano de 1960...

“Antes de voarmos para Recife, onde se realizava um congresso de críticos, fomos convidados para jantar em casa de M. Dias, um pintor que tivera a gentileza de se ocupar das nossas passagens e de nossos vistos. Quadros agradáveis – obras suas – decoravam um apartamento onde era servida uma refeição quente à moda do seu país, que julguei muito mais civilizada que a nossa: todos podiam mover-se e mudar de interlocutor. Havia belas mulheres bem arrumadas e intelectuais, dos quais muitos haviam estado na prisão no tempo de Vargas: entre outros, o pintor Di Cavalcanti, corpulento e alegre sob sua espessa cabeleira branca. Conversamos com Freyre que, em *Casa Grande e Senzala*, descreveu costumes no Nordeste brasileiro durante o período colonialista; ele me deu um livro ilustrado sobre Ouro Preto. Falou-se muito de Brasília; embora admirando as concepções de Lúcio Costa e os edifícios de Niemeyer, a maioria lamentava que Kubitschek tivesse enterrado fortunas nessa cidade abstrata, onde ninguém desejaria viver. 'Apesar disso', disse Cavalcanti, 'na capela do palácio presidencial há agora um buquê de flores feitas de conchas: enfim, um pouco de mau gosto! Enfim um sinal de vida! Já é um começo' .”²⁴⁹

Muito do mau gosto do pobre buquê de flores feitas de conchas será aproveitado por um grupo teatral brasileiro quando, após o Golpe de 64, todo um repertório de possibilidades plásticas constituído na vida artística popular do país for recolhido dos escombros ideológicos daquele momento político e aproveitado para encenar a peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, escrita em 1933. O mau gosto de certas formas será retomado na encenação como meio reflexivo capaz de

²⁴⁹ A narrativa da viagem de dois meses pelo país está no terceiro volume de memórias da autora, págs.554-617, ver Beauvoir, Simone. *A força das coisas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009; para essa citação ver: págs.554-555

nos devolver às condições precárias em que a produção da vida acontece em um país tantas vezes insólito. Para o grupo Oficina a peça evidencia que Oswald entendeu o teatro “principalmente como mau gosto”- “única forma de expressar o surrealismo brasileiro”.²⁵⁰

A significação estética que o mau gosto alcançará a partir daí exigiu a constituição, pelo grupo, do que chamaremos de repertório plástico. É uma maneira de evocar um conjunto de recursos variados de difícil definição, mas que tentaremos elencar aqui retomando passagens do Manifesto de 1967 - produzido pelo Oficina e lançado quando da primeira encenação da peça.

O mau gosto capaz de expressar o surrealismo brasileiro está profundamente ligado com um Oswald “grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um *cogito* muito especial: *Esculhambo, logo existo*”.²⁵¹ Para converter “esse esculhambar” em “meio de conhecimento e expressão de uma estrutura” captada “como inviável”, o autor de *O Rei da Vela*, utilizou como “instrumentos”, na compreensão dos os jovens artistas: “falta de medo”, “anarquismo generoso”, o próprio “mau gosto” e novamente a “grossura”. E ainda mais: “humor grotesco”, “sentido da paródia”, “uso das formas de teatro no teatro, literatura na literatura”.²⁵²

Exemplar da dificuldade enfrentada por qualquer tentativa de enumerar o repertório plástico utilizado pelo grupo é a afirmação de que o mau gosto como expressão do surrealismo brasileiro poderia ser encontrado tanto na obra de Nelson Rodrigues quanto no programa do Chacrinha.²⁵³ De qualquer maneira, vamos, rapidamente, repassar as expressões que podem nos ajudar a intuir como cada ato trabalhou referências e elementos plásticos diversos.

No primeiro ato, utiliza-se o “olho de Primo Carbonari” que “consegue apanhar sem mistificar” “uma São Paulo de dobrado quatrocentão” (o repertório plástico inclui elementos apreendidos pelo audiovisual, ou talvez, busque a própria apreensão realizada pelo cineasta); no mesmo ato, a “burguesia brasileira” é “retratada com sua caricatura” (os elementos plásticos da

²⁵⁰ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, São Paulo, Ed. 34, 1998, p.90

²⁵¹ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. p. 85

²⁵² Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. Págs. 86 e 89

²⁵³ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. p. 90

caricatura podem estar nos figurinos, na atuação, na maquiagem...); já o ambiente do primeiro ato é descrito como “mundo kafkiano, onde impera o sistema da casa” (mais uma vez, os elementos plásticos da encenação são evocados de maneira expressiva – mundo kafkiano- mas não precisamente enumerados, definidos); por fim, “todo o ato” possuía uma “forma pluridimensional e futurista” e o “estilo” ia desde a “demonstração brechtiana” ao “estilo circense”, ao “estilo de conferência, teatro de variedades, teatro no teatro”.²⁵⁴

No segundo ato, uma Guanabara, “utopia da farra brasileira”, é representada como “telão pintado”, “made in the States” (parece que o repertório plástico referido vinha de um imaginário formado com elementos visuais). Em seguida, é destacado o teatro de revista como “única forma de interpretar” a “falsa ação”, ou seja, “a maneira de viver 'pop' e irreal” - aqui os elementos plásticos são evocados mencionando um gênero teatral. Os ambientes dos dois primeiros atos (a ação muda de São Paulo para o Rio) implicou mudança de repertório plástico caracterizado pela menção também de gêneros teatrais diversos. Em São Paulo, a encenação utilizava elementos plásticos da “comédia de seriedade” e no ambiente do Rio a encenação usa a “farsa de revista” para alcançar “a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começava na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema”.²⁵⁵

Enfim, no terceiro ato, “a ópera passou a ser a melhor forma de comunicar esse mundo” ou seja, um mundo dominado pela ideia de engrenagem, do “mecanismo das engrenagens imperialistas”, no qual há muito de “tragicomédia”, de “tragédia”. Pela primeira vez, um elemento musical é mencionado. A música *O escravo*, de Carlos Gomes, o “Verdi brasileiro”, compõe, com um elemento da cenografia, a “moldura desse ato” - o elemento cenográfico é expressivamente descrito: emoldurando tudo estava “o nosso pobre teatro de ópera com a cortina de franjas douradas pintadas”.²⁵⁶ Essa é uma das melhores passagens para compreendermos como a plasticidade dos elementos podem operar. A forma elevada (ópera) é degradada por uma existência efetiva precária.

²⁵⁴ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. p. 90

²⁵⁵ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. p. 90-91

²⁵⁶ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. p. 90

A encenação da “chacriníssima realidade nacional” pedia uma “arte nacional” que pudesse “subdesenvolvidamente também” “redescobrir Oswald”.²⁵⁷ Toda essa digressão nos leva a compreender a complexidade do repertório plástico utilizado na encenação da peça que de maneira geral foi uma sucessão de gêneros - primeiro ato: circo, segundo: teatro de revista, terceiro: opereta. Veremos adiante que há variações nos gêneros evocados. O objetivo, porém, encenar a “falsa ação”, poderíamos dizer também, uma ação historicamente experimentada como continuamente descontínua, pedia uma performance insólita, do insólito, uma chanchada, enfim.

De qualquer maneira, o “espelhinho de turco ordinário e barato” irá circular a partir daí em outras produções artísticas, como o filme *Macunaíma*, que também aproveitará o potencial plástico das formas utilizadas pelo Oficina, reconhecidos na recepção da peça como chanchada, sobretudo pela crítica do Rio, para revisitar o Modernismo. Mas no percurso argumentativo do capítulo muito nos interessa o momento em que esse “espelhinho de turco ordinário e barato” chega até as mãos do crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes provocando, junto a outras experiências igualmente negativas, sendo o Golpe e suas implicações a maior delas, uma verdadeira “descolonização” em sua “biografia cultural”.²⁵⁸ A chanchada, raramente referida em sua obra, não apenas será retomada como sofrerá uma virada valorativa importante em seus escritos. E desde o início da década de 70, Paulo Emílio com muito empenho, e às vezes de maneira polêmica,²⁵⁹ lançou um apelo: vejam inclusive o mau filme brasileiro. Se visto, acreditava, ele poderia nos propiciar a importante experiência, embora negativa, de nos retomarmos a partir do nosso processo cultural e histórico e suas contradições.²⁶⁰

²⁵⁷ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in Op. Cit. p. 89

²⁵⁸Ver o artigo "Festejo muito pessoal", de 1977, escrito quando o cinema brasileiro fazia 80 anos e publicado apenas em 1980, in Gomes, Paulo Emílio Salles Gomes. *Paulo Emílio um intelectual na linha de frente*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986. p.314

²⁵⁹ Uma entrevista de Paulo Emílio publicada na revista *Cinegrafia* – intitulada “Paulo Emílio: eu só gostava de cinema estrangeiro...” - em julho de 1974 foi abordada por Maurício Segall em uma carta de outubro de 1974, publicada em 1978, e nomeada “Cinema brasileiro x Cinema estrangeiro”, em *Ensaio de Opinião*, Rio de Janeiro, Inúbia, 1978. A polêmica girava em torno do tom das declarações de Paulo Emílio quando fazia sua campanha para que o filme nacional fosse visto *exclusivamente*... Importante para compreender e contextualizar a polêmica é também o debate feito sobre o texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* com a participação de Maurício Segall – ver “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980. Adiante retomaremos o debate publicado na revista *Filme e Cultura*.

²⁶⁰Ver o artigo “Cinema brasileiro na universidade”, publicado inicialmente em setembro de 1975 na revista *Movimento*,

No momento em que novamente se dissolvem o poder estruturado no país, e todo um movimento histórico de superação de clivagens sociais parece interrompido, agora em um contexto marcado pela geopolítica da Guerra Fria, a intuição de Alcântara Machado torna-se mais do que adequada, era mesmo, arriscamos, necessária para ampliar o que poderia haver de crítico nas próprias produções dos modernistas, em diferentes momentos do modernismo - a peça de Oswald, a rapsódia de Mário.²⁶¹

O poder corrosivo de uma encenação baseada também na força plástica de formas artísticas populares capazes de performar o insólito deixou, para muitos, o “país desmascarado” - para usar a expressão do crítico teatral Sábato Magaldi ²⁶². Qual era a intenção daquela justaposição de estilos : “primeiro ato, circo; segundo, revista; terceiro, ópera” ? Será que era levar o público a não poder “repousar em nenhuma visão de mundo” e com isso “sair do espetáculo com a consciência de uma crise não psicológica mas histórica” ? ²⁶³

Não nos parece exagerado afirmar que a encenação de *O rei da vela* é resultado de um trabalho interpretativo bastante influenciado pelo existencialismo sartreano – a centralidade da ação na filosofia existencialista impactou a vida de toda uma geração e foi fundamental para a formulação da problemática da “falsa ação” que o grupo buscou encenar. Essa influência, porém, ainda não foi tão destacada como foi, por exemplo, a de Brecht. Em linhas gerais, as análises privilegiam a peça, o texto de Oswald, e suas possíveis influências – Alfred Jarry, por exemplo. ²⁶⁴A encenação de *O Rei da Vela*, é, no entanto, muitas vezes esquecida. Ou ainda, o que também é

in Paulo Emílio Salles Gomes. *Paulo Emílio um intelectual na linha de frente*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986. págs. 307-308

²⁶¹ Ver de Décio de Almeida Prado o ensaio “O teatro e o modernismo” no qual o autor busca, em 1972, “estabelecer nexos entre o teatro que se desejava fazer na década de 20 e o que se fez efetivamente entre 1940 e 1970” in *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira à Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

²⁶² Ver o ensaio de Sábato Magaldi, *O país desmascarado*, in Andrade, Oswald de. *O rei da vela*, São Paulo, Globo, 2003.

²⁶³ Martinez Corrêa, José Celso. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, São Paulo, Ed. 34, 1998, p.60

²⁶⁴ Goldfeder, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*, dissertação de mestrado, IFCH, UNICAMP, 1977; o percurso argumentativo do presente capítulo não privilegiará uma visada cronológica da trajetória do Oficina, nesse sentido, indicamos o trabalho de Silva, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981; para as referências e influências com as quais Oswald estava lidando ver: Magaldi, Oswald. *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*. Global Editora, 2004

comum, aos poucos os elementos da encenação vão sendo nomeados como sendo tropicalistas, relativos ao tropicalismo, ficando para trás a precisão com a qual o grupo se apropriou de todo um repertório plástico considerado de mau gosto para figurar a experiência histórica mais de uma vez vivida como insólita no país.²⁶⁵

Mesmo quando a encenação é privilegiada, a análise acaba por focar o diretor, Zé Celso, como inovador radical. Nos parece significativo que os termos do próprio manifesto do grupo sejam, aos poucos, perdidos. Assim, gostaríamos de insistir na equação formal da encenação que se não nega a influência de Brecht, por exemplo, também não a privilegia. E se a influência de Brecht é destacada na bibliografia, uma outra, a de Jean Paul Sartre, quase nunca é mencionada ou analisada. Recentemente, a historiadora Rosângela Patriota foi nessa direção, investigando uma das marcas do pensamento sartreano, o engajamento, na produção teatral brasileira dos anos 70.²⁶⁶

É a trilha que pretendemos seguir, existente já na década anterior no trabalho do Oficina, retomando alguns eixos importantes se quisermos elucidar a constituição da problemática que a encenação procurou colocar diante do público, ou seja, a problemática da “falsa ação” em um país no qual, segundo o grupo, “História não há”, há apenas um “simulacro de história”, uma “existência carnavalesca, teatral e operística”. Assim, nos termos do Manifesto do Oficina, escrito entre ensaios, no início de setembro de 1967...

“De um lado a história dos Mr. Jones (personagem americano da peça), do outro os Jujubas (massa de marginais representada na peça não por ser humano, mas por um cachorro) e sua não-história; no centro, o chamado homem brasileiro que, para fazer sua história, tem que partir para seu simulacro

²⁶⁵ Sábato Magaldi, por exemplo, afirma: “A Semana de Arte Moderna de 1922, emblema da modernidade artística, não teve a presença do teatro. Só na década seguinte Oswald de Andrade (1890-1954), um de seus líderes, publicou três peças, entre as quais *O rei da vela*, que se tornou em 1967 o manifesto do tropicalismo”. Ver Magaldi, Sábato. *Depois do espetáculo*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p.2. Em linhas gerais, sentimos falta de uma cronologia fina sobre o tropicalismo. Muitas vezes, os acontecimentos no teatro (*O rei da vela*), na música (Caetano Veloso e Gil) e no cinema (*Macunaíma* e *Terra em Transe*) são tomados como um dado só remetendo ao tropicalismo que é algo atribuído ao trabalho de Oswald redescoberto. Em primeiro lugar, nos perguntamos, o Oswald do grupo Oficina é o mesmo de Joaquim Pedro (a partir do qual o cineasta leu e adaptou *Macunaíma*)? Glauber Rocha tinha um Oswald? Qual era o Oswald de Caetano Veloso e de Gilberto Gil? De qualquer maneira, notamos que, aos poucos, quando se torna necessário alguma referência à encenação de *O rei da vela*, as opções plásticas do grupo são nomeadas como sendo tropicalista, embora no Manifesto os termos sejam outros, e todos nos remetem ao circuito de produção artística popular.

²⁶⁶ Ver Patriota, Rosângela. “História, cena e dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro” (www.nuevomundo.revues.org) Nuevo Mundo-Mundos Nuevos, v.7, p.1-20, 2007.

de história; sua existência carnavalesca, teatral e operística.”²⁶⁷

Procurando justificar a economia formal da encenação – sucessão de estilos – as opções plásticas são elucidadas bem como são rerepresentados os vínculos entre imperialismo (no contexto da Guerra Fria), a questão da História e da ação. Ainda no Manifesto destacamos o seguinte trecho:

“Aparentemente há desunificação. Mas tudo é ligado às várias opções de teatralizar, mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências. E onde não há ação real, modificação na matéria do mundo, somente o mundo onírico onde só o 'faz de conta' tem vez.

A unificação de tudo formalmente se dará no espetáculo através das várias metáforas presentes no texto, nos acessórios, no cenário, nas músicas. Tudo procura transmitir essa realidade de muito barulho por nada, onde todos os caminhos tentados para superá-la até agora se mostram inviáveis. Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido a Não-História do Brasil destes últimos anos, diante da qual nós todos acendemos nossa vela para trazer com a nossa atividade cotidiana, alento”²⁶⁸

Para nos aproximarmos da solução formal construída para encenar a “falsa ação” - sobreposição de repertórios plásticos capazes de mimetizar a ação descontínua da história brasileira ao dissolver a ação dramática justapondo estilos diversos que acabam por fragmentar sua encenação-, nos pareceu interessante retomar um depoimento de José Celso que nos permite surpreender, assim acreditamos, a presença da “falsa ação” na vida cultural e social do “homem brasileiro” e sua relação com a formação do que seria expresso como sendo “simulacro de história” - ou seja, nossa intenção é compreender como possivelmente se constituiu, para a grupo, a problemática que quiseram encenar.²⁶⁹

Encontramos então a percepção de uma dimensão muito real, cotidiana, da “falsa-ação”. O depoimento é de 1973 e trata de um processo histórico que vinha determinando vivências pessoais e que ganhará inteligibilidade, para o grupo teatral e muitos de sua geração, a partir do movimento reflexivo que a própria encenação de *O rei da vela* possibilitou. Assim, em uma perspectiva biográfica e interpretando a sua própria história, a trajetória de imigrantes e de seus filhos no Brasil

²⁶⁷ Martinez Corrêa, José Celso. "O rei da vela: Manifesto do Oficina" in *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, São Paulo, Ed. 34, 1998, p.86

²⁶⁸ Idem, p. 92

²⁶⁹ Seria necessário, talvez, e sem dúvida seria enriquecedor, percorrer os escritos de outros componentes do grupo ainda que tenha sido possível, para os objetivos desse trabalho, apreender elementos implicados na constituição da problemática da “falsa ação” a partir dos escritos de Zé Celso.

foi compreendida por José Celso em um movimento reflexivo que, de certa forma, recolocava, atualizadas, as contradições apreendidas por um Oswald de Andrade que eles conheceram através da encenação de *O Rei da Vela*, ou seja, já não era mais o Oswald dos Manifestos de 1924 e 1928. Se a solução antropofágica, após a turbulência da crise de 1929 e após o reordenamento das forças políticas com a atuação de Getúlio Vargas, havia adquirido uma expressão negativa, figurada em *O Rei da Vela*, o impacto do golpe de 1964 intensificava as exigências negativas que uma posição crítica quisesse alcançar.²⁷⁰

Nomeado, sugestivamente, com uma declaração - "Meu pai nunca foi ao TBC" - o depoimento recolhido em 1973 apresenta uma sucessão de mimetismos culturais e sociais interligados, produtores de uma vida social experimentada, muitas vezes, como insólita. A trajetória de imigrantes e de filhos de imigrantes acaba sendo retomada criticamente. É como se o dilema *tupy or not tupy* tivesse sido atualizado pelo filhos dos que “vieram aqui fazer a América, mas carregando fantasmas nas bagagens, desejando um dia ser como os seus senhores, os seus patrões, os seus superiores, os seus deuses”.²⁷¹ Por isso, “para eles a cultura não podia nascer aqui, tinha necessariamente que vir de fora, de outros lugares, de lá da Europa...”²⁷²

No depoimento, como exemplo, José Celso evoca Franco Zampari. Entre as realizações: o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949). Como consequência: uma vida cultural falseada. Tão logo enriqueciam, uma certa contradição ideológica dos que imigraram pobres se fazia sentir: “queriam ser iguais àquelas pessoas que no país deles já tinham uma cultura” e, assim, ainda segundo a interpretação de José Celso, “se fechando completamente a todo o teatro brasileiro que já existia antes, aquele teatro cafona da época, coisa de

²⁷⁰ Em seu ensaio de 1972, “O teatro e o modernismo”, Décio de Almeida Prado indica *O Rei da Vela* e a obra *Serafim Ponte Grande* como sendo “o adeus que Oswald lança ao passado (...) do mundo burguês entre nós” já que “A crise de 1929, cristalizando antigas rebeliões, marca para ele o ponto de ruptura em vários níveis: ruptura econômica, com o capitalismo; política, com a democracia liberal; ideológica, com o catolicismo; moral, com a família concebida em moldes tradicionais; estética, com o próprio modernismo, mediante a concepção de arte engajada politicamente.” Prado, Décio de Almeida, Op. Cit. p. 27

²⁷¹ Martinez Corrêa, José Celso. Op.cit, p.17

²⁷² Idem, p.18

país culturalmente atrasado”²⁷³ começavam a importar “um repertório inteiro de peças estrangeiras” e também as práticas de representação europeias orientadas sobretudo, naquele momento, por “um respeito muito grande pelo texto” e uma “divisão do trabalho rígida” na qual o diretor (regista) sabia tudo e o ator nada.²⁷⁴

A “falsa ação” afetava o trabalho dos artistas, mas sobretudo o trabalho do ator. Se o teatro brasileiro surgia como sendo “um produto da colonização, copiavam-se efeitos sem conhecer as causas”²⁷⁵, como diagnosticava Zé Celso, acontecia conseqüentemente uma profissionalização considerada por ele alienante. Os atores e atrizes não compreenderiam o sentido efetivo da ação que encenavam.

“A profissionalização pela fabricalização. Tomam-se temas humanos, fabricalizam-se, se bota naquilo o diretor... Regista! Regista, regista... Il Maestro, il Duce, conduz e faz o espetáculo! Perfeito! Eficiente! Il Duce sabe de tudo, o ator não sabe de nada. O ator é uma massa humana que vai receber e enregistrar os fantasmas de todos os personagens que ele vai encarnar, que ele será obrigado a representar”²⁷⁶

Se há algo de alienante nessa forma de conceber o trabalho do ator (aquele que vai encarnar personagens) ainda mais intensificado ficava por conta de uma relação alienada com os próprios personagens, tão estranhos quanto a realidade social que os havia engendrado, recuperados em suas

²⁷³ É em uma história de trocas culturais mais ampla marcada também por desencontros, ressentimentos, tensões e disputas políticas que essa avaliação precisa ser situada. Em texto publicado em 1973, Paulo Emílio colocava em perspectiva crítica o fracasso do projeto da Vera Cruz: “Os empresários paulista que se lançaram à aventura vinham de outras atividades e nutriam a ilusão ingênua de que as salas de cinema existiam para passar qualquer fita, inclusive as nacionais. Culturalmente o projeto foi igualmente desastroso. Não reconhecendo a virtude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram – encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa – colocar o filme brasileiro num rumo totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira tão estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde”. Ver Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1966, págs. 96-97. Por outro lado, os usos ideológicos das tensões sociais resultantes dos fluxos imigratórios poderia acirrar ainda mais as disputas, reduzindo as possibilidades de encontros efetivos. É possível perceber algo nesse sentido em uma passagem na qual Mário Lago comenta o sucesso de uma peça, em São Paulo, satirizando Getúlio Vargas. “A peça estreou pouco depois de sufocado o Movimento Constitucionalista, último arranco dos barões do café, que, na ânsia de recuperarem a situação perdida, jogaram quase toda uma população na aventura que os órgãos do governo apresentaram como separatismo, traição ao Brasil, unidade nacional etc. etc. Nunca pude esquecer o ódio sincero com que um soldado nordestino me disse ter vindo da Paraíba para acabar com a raça de carcamanos e outros gringos que estavam querendo tomar conta do país”. Ver Lago, Mário. *Na Rolança do tempo*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977, p. 192

²⁷⁴ Martinez Correa, José Celso. Op.cit. Págs.18 e 19. Em seu livro *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*, 1998, o pesquisador Vítor Hugo Adler Pereira discute essa problemática a partir do grupo teatral Os comediantes que realizaram a importante encenação da peça *Vestido de noiva*, sob a direção de Ziembinski. Ver especialmente o capítulo: “A técnica conta a 'chanchada' ”.

²⁷⁵ A afirmação de José Celso está em uma entrevista publicada originalmente no jornal *Folha de São Paulo* em 03-05-1972, ver Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. p. 211

²⁷⁶ Martinez Corrêa, José Celso. "Meu pai nunca foi ao TBC", Op. Cit. p. 18

contradições a partir de uma abstração chamada natureza humana... Fosse qual fosse a tradição, italiana ou francesa, fosse qual fosse o estilo de interpretação tentado, o trabalho do ator saia empobrecido por uma “mentalidade colonial” - posição interpretativa reforçada por uma passagem de um outro depoimento, de 1984.

“A tradição toda vinha da Escola de Arte Dramática de São Paulo, que era o oposto da gente. Era a tradição francesa, mas de mentalidade colonial: ver na França os estilos, copiar sem saber o significado daquilo e convidar o ator para ser um burro total. O ator então imitava, reproduzia sem entender nada. *Commedia dell'arte*, teatro de estilo, virava aquela impostação, aquela coisa vazia”²⁷⁷

Para compreender a constituição do jogo de espelhos infundável, a sobreposição de mimetismos e falseamentos que nunca permitiriam entrar em contato com o núcleo real da ação real, seria preciso ainda levar em conta os desdobramentos sociais dessa dinâmica cultural. Ainda no depoimento intitulado “Meu pai nunca foi ao TBC”, José Celso contava:

“Assim era o TBC, um teatro de estrelas que caíam do céu. Um teatro copiado do além, da Europa. Um padrão a atingir. E a dona, lá do Jardim América, vinha com o seu marido querendo ver a cara da Tônia Carrero. Ora, a Tônia era linda, loura, maravilhosa; e as mulheres tentavam imitar ao máximo aquela imagem padrão.

O Bexiga não tinha nada a ver com isso; só que, quando a moça pobre do bairro via chegar aquela loura esplêndida ou aquela morena cheia de vibrações, aquele sujeito empolado, aqueles italianos da Vera Cruz, um mundo desconhecido de máscaras que ela nem sabia identificar de onde vinham nem para onde iam, ela transformava aquilo em modelo para ela também”²⁷⁸

E ainda, declara José Celso, “exatamente o que o TBC fazia no teatro, fazia em casa o meu pai, sem consciência desse mimetismo” : “no fundo, era um louco que ria das chanchadas mas obcecado em 'dar a cultura para os filhos' ”. ²⁷⁹

E lá estavam “os atores brasileiros – geralmente filhos e netos de imigrantes, mas também filhos de brasileiros quatrocentões e decadentes”²⁸⁰ atualizando uma espécie de complexo de desterrados em sua própria terra: “o nosso primeiro dado era a cultura europeia”. Até que o Golpe, o incêndio do Oficina, a representação de *O rei da vela* em um contexto de lutas (internas e também

²⁷⁷ Martinez Corrêa, José Celso. “To Kusnet from Zé”. Op. Cit. p. 42

²⁷⁸ Martinez Corrêa, José Celso. “Meu pai nunca foi ao TBC”. Op. Cit. 18

²⁷⁹ Idem, p. 19

²⁸⁰ Idem, p. 17

externas, Cuba e Argélia, por exemplo) que deixavam bem vivas as contradições da colonização possibilitou uma ruptura...

“Até 1966, quando o Teatro Oficina queimou nós vivemos com esse fantasma da cultura européia. Depois, pela primeira vez, começamos a viver o que queríamos, a viver nossos próprios fantasmas”²⁸¹

A encenação de *O rei da vela* iniciava um processo de “descolonização” produzindo rupturas estéticas e políticas, reconfigurando radicalmente, de maneira polêmica e violenta, a relação do grupo Oficina com seu público, com sua própria história e também com a história do seu tempo em que os conflitos de classe foram muitas vezes percebidos a partir das formas de fazer teatro existentes e de suas maneiras de constituir e criticar (ou referendar) as condutas e a visão de mundo de seus respectivos públicos – (nos depoimentos e entrevistas de José Celso, por exemplo, a posição do Oficina é sempre relativamente colocada, sendo importante o contraste produzido cada vez que o grupo se comparava com o significado social que atribuíam ao trabalho do TBC ou ao trabalho do Teatro de Arena, os mais mencionados).

A dimensão crítica do trabalho do Oficina visou, mais de uma vez, o público do TBC. Reconhecendo esse público como o público que “economicamente decide o teatro em São Paulo”, e, ao mesmo tempo, não sendo mais do que “a burra e provinciana burguesia paulista que quer que o teatro lhe forneça ainda a ilusão de sua grandeza”²⁸². De certa maneira, a encenação da “falsa ação” irá agressivamente desmistificar ilusão de grandeza das elites brasileiras de qualquer tempo ao apresentar de maneira grotesca a sujeição ao imperialismo norte-americano - já que a imagem forte para conceber as relações imperialistas é o da engrenagem, mecanismo funcionando como negação da história e dos agentes históricos – embora isso não signifique nenhuma isenção ética, veremos. Adiante, discutiremos mais algumas implicações dessa imagem que pode reduzir os sujeitos históricos à bonecos, à títeres.

O próprio José Celso experimentou, em sua trajetória existencial, a dimensão fantasmática

²⁸¹ Idem, p.19

²⁸² Martinez Corrêa, José Celso. O poder de subversão da forma. Op. Cit. p. 95, a entrevista foi publicada no primeiro semestre de 1968 na revista aParte

produzida pela situação histórica do país. É interessante que ao examinar criticamente momentos em que viveu uma vida percebida como falseada, sejam mencionadas várias fotos nas quais ele estava “acompanhado de *glamour girls*”, testemunhos audiovisuais desse momento em que, lembrava, “aprendi a representar muito bem os papéis que esperavam de mim”. Eram fotos, contava no depoimento realizado no início dos anos 80, no clube Araraquarense frequentado pelos “patrões da cidade, a classe dominante” - existia também o Clube 22, “mais para a classe média” e uma “gafieira frequentada pelo pessoal da baixa”.²⁸³ E o que estava fazendo José Celso nessa cena?

“O maior sonho da minha família, que aliás morava na rua Itália, a última rua então calçada no lugar, era eu ser padre; 'ser' qualquer coisa... para poder entrar no Araraquarense. Com o maior esforço, meu pai conseguiu que nós, os filhos, frequentássemos esse clube aonde eles próprios não iam por timidez”²⁸⁴

Examinando sua história ele encontrava esse momento de má-fé. Tantas vezes descrito por Sartre, são momentos em que para ser acabamos por nós tornar o que esperam de nós. Mas mesmo para ser o que os outros esperam de nós, mesmo para nos perdermos, somos nós que agimos, e é possível até “representar muito bem o papel” - embora muitas vezes a dimensão teatral, falsa, possa gerar desconforto. “Crescia em mim um certo desprezo interior”, dizia José Celso.

Mas os vínculos entre má-fé e mimetismos estruturando o mundo social pareciam estar por toda parte constituindo uma dimensão estranhamente real da vida...

“Toda a bossa nova aconteceu na casa dessa menina. Iam lá o Carlos Lyra, o João Gilberto, essa gente toda que, aliás, correspondia muito a uma classe social determinada: a burguesia juscelinista. E ficava aquela coisa de tocar violão com uma série de pessoas em volta, com cara fingida de tédio. Ninguém tinha a menor noção do que era o tédio, mas eles viam fotografias no cinema e ficavam mimando aquelas caras... Tudo teatro. Na verdade, as relações humanas naquela época eram uma merda”²⁸⁵

Esquisitos efeitos, em um mundo de existências percebidas como insólitas, eram produzidos no trabalho dos próprios atores e atrizes que se viam estranhamente alienados do que deveriam justamente dominar: a arte de ser e não ser, a arte de instaurar, como o próprio corpo, o jogo entre o

²⁸³ Martinez Corrêa, José Celso. Romper com a família, quebrar os clichês Op. Cit. p.21

²⁸⁴ Idem, p.22

²⁸⁵ Idem, p.24

real e o imaginário no palco. Foi Eugênio Kusnet, nos conta, quem começou a ajudar os jovens atores e atrizes do Oficina a sair de uma espécie de hipnotismo, despertando-os para a lógica da ação e da fala.

“Por exemplo, em *Um bonde chamado desejo*, a Maria Fernanda entrava em cena procurando, 'olhando', olhando para cá e para lá... só porque tinha visto a Vivian Leigh fazer isso no cinema. Ela sabia que no começo da peça a atriz estava numa rua procurando uma casa ela não tinha ligado uma coisa a outra – o olhar buscando e o número da casa:

_ O que está fazendo o personagem, Maria Fernanda? - perguntava o Kusnet.

_ Hum ...??

_ Está... pro-cu-ran-do-o-nú-me-ro-da-ca-sa!

Porque a Maria Fernanda via que a Vivian 'fazia um olho', então ela 'olhava' também, mas sem saber o que; ela entrava como se estivesse encantada, hipnotizada! Aí, o Kusnet chegava e dizia: “procure o número da casa...”. Ela procurava e sentia que a ação virava de carne e osso, se tornava uma ação concreta, um olhar lógico.”²⁸⁶

Ainda tentando elucidar a construção da problemática da “falsa ação”, além de retomar a compreensão fantasmática da vida por aqui - como tentamos fazer nos parágrafos anteriores retomando a percepção do diretor do Oficina em algumas passagens de entrevistas e depoimentos -, é interessante também retomar o que pode haver de significativo no verdadeiro “estudo da ação” real que foi, nos parece, a encenação de *Pequenos Burgueses* (1902, Máximo Górkki) um pouco antes do golpe, em 1963. Sem falar que foi também a remontagem da peça, em 1965, o primeiro laboratório para experimentar o potencial de dissolução da ação dramática via chanchada – experiência que talvez tenha ajudado a encontrar a forma de mimetizar no palco a “falsa ação”.

Assim, na interpretação dos artistas do Oficina, era esse um drama por excelência pois se havia algo central na peça era a ação e essa centralidade da ação na peça de Górkki não era gratuita, pois correspondia a uma dinâmica histórica real, representando conflitos que produziram contradições até o limite da situação revolucionária de 1917. Na compreensão do grupo, divulgada nos artigos publicados em 1963, quando a peça estreava:

“Não existe em seu texto um portador de uma verdade, nem a trama caminha a ponto de exprimir uma moralidade. Seu texto é profundamente teatral no sentido em que sua ideia é a própria ação, ou melhor, a interação dos personagens. A ideia se fazendo através dos vários personagens. Independente da consciência psicológica que cada personagem tem de si, uma ação vai

²⁸⁶ Martinez Corrêa, José Celso. “To Kusnet from Zé”, Op. Cit. p.44

interpretando seus pequenos gestos. No conjunto dessas ações um sentido vai sendo composto. Cada personagem pode atribuir um sentido ao seu ato, mas somente a totalidade vai-lhe conferir seu inteiro significado. Sua ideia é antes de tudo uma ideia de movimento da História. Nesse sentido, o conteúdo de sua ideia encontra na ação teatral sua inteira realização”²⁸⁷

Em uma sociedade em que “várias classes sociais existiam sem se integrar numa totalidade que se pudesse definir qualitativamente de 'uma Rússia' ”, “importava sublinhar a filiação social de cada personagem para acentuar os desentendimentos até a desintegração mais radical”.²⁸⁸

Por contraste e após o Golpe - fosse qual fosse a semelhança entre o Brasil no início da década de 60 e a Rússia anterior a revolução de 1917 - por aqui a ação será por fim compreendida como experiência da “falsa ação”. Nesse sentido, é significativo o tratamento da ação nas remontagens da peça em provavelmente em 1965 quando a chanchada aparece como componente transfigurando a encenação da ação dramática e sua relação com os mundos ao qual dava inteligibilidade: o Brasil e a Rússia. A introdução da chanchada indica que havia algo desestabilizando a própria identificação do grupo com os personagens e a dimensão política de suas ações e com isso eram devolvidos através de um tratamento paródico da ação dramática à “falsa ação”. Estavam aí as possibilidades de encenação das contradições vividas pelo grupo, agudamente percebidas ao encenar a peça após o Golpe. Contradições interessantemente recuperadas evocando uma dimensão degradada do trabalho do ator: a ação, quando mimetizada por um canastrão, não convence e nos distancia, é a própria “falsa ação” que se insinua. Em um de seus depoimentos, de 1984, José Celso conta o momento em que a experimentação com a chanchada tornou-se, também, momento de celebração do canastrão.

“Eu mesmo, depois de uma viagem para a Europa, onde conheci o trabalho de Buñuel, comecei a ver *Pequenos burgueses* como uma grande chanchada. Coloquei a Beatriz Segall fazendo o papel de Tatiana, da sofredora. E ficou engraçadíssimo. Virou uma homenagem à Silva Pinel, aquela canastrona mexicana, a canastríssima! (...) Os significados mudavam, virava comédia, virava chanchada, virava isso, virava aquilo...”²⁸⁹

E virou enfim possibilidade plástica de encenar a “falsa ação” por aqui sob o imperialismo, e

²⁸⁷ Martinez Corrêa, José Celso. “A engenharia de uma peça”, Op. Cit. p. 49; os artigos foram publicados sob os títulos “Os pequenos burgueses – I” e “Os pequenos burgueses II”, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em setembro de 1963

²⁸⁸ Idem. págs. 48 e 54

²⁸⁹ Martinez Corrêa, José Celso. “To Kusnet from Zé”, Op. Cit. p.41

a crítica, nos parece, será direcionada não apenas ao público do TBC, mas também, e radicalmente, ao próprio público do Oficina, como veremos. É relevante lembrarmos agora que a encenação da “falsa ação”, de certa forma, já havia ocorrido antes na trajetória do grupo e embora tenha sido importante em sua história e em sua formação política, não alcançou a virulência da encenação de *O rei da vela*.

Adaptando e encenando, com Augusto Boal, *A engrenagem*, originalmente um roteiro cinematográfico de Jean Paul Sartre, escrito em 1946, os artistas do Oficina suscitaram debates sobre o imperialismo justamente quando Sartre viajava pelo Brasil como forma de se posicionar em um contexto histórico em que o assunto era mais atual do que nunca dentro da geopolítica da Guerra Fria tensionada com a Revolução Cubana no ano anterior. Além disso, Sartre visitava o Brasil, uma ex-colônia, justamente quando a Argélia buscava libertar-se da França.²⁹⁰

Vejamos como José Celso descreve essa experiência do grupo que foi um importante momento de recepção da obra de Sartre no Brasil, recepção que já vinha ocorrendo e poderia ser percebida, por exemplo, no pensamento formulado pelo ISEB. A recepção da filosofia existencialista que já vinha surtindo efeitos no pensamento brasileiro foi ampliada em um momento decisivo com a adaptação e encenação de uma peça que representava toda uma dinâmica histórica com a imagem da engrenagem...²⁹¹

“Montamos então *A engrenagem*, nosso primeiro trabalho político.

Saímos de casa, quebramos a incubadeira, rompemos com a família e de repente descobrimos que, além da família, existiam outras engrenagens para quebrar ainda: a engrenagem do imperialismo, por exemplo. A ideia de imperialismo não era muito concreta para nós... mas na peça de Sartre, no roteiro dele, era uma ideia muito bonita. Contava a história de uma revolução que derruba um ditador. Quando o ditador cai, o líder revolucionário sobe e recebe a visita de um embaixador americano. Esse embaixador argumenta, pressiona: o líder é obrigado a ceder, fecha a imprensa e se deixa triturar pela engrenagem. Uma nova revolução tem que vir à tona para derrubá-lo em nome de um outro líder. A peça termina com o novo líder recebendo a visita do mesmo embaixador americano”.²⁹²

²⁹⁰ Ver Leak, Andrew N. *Jean Paul Sartre*, Great Britain, Reakiton Books, 2006, p.113

²⁹¹ Ver Toledo, Cario Navarro de. *Iseb fábrica de ideologias*. Capinas, SP, Editora da UNICAMP, 1997 para uma das recepções do pensamento de Sartre no Brasil; e sobre a encenação de *A engrenagem* ver Nunes, Romecarlos Costa. *A encenação da A engrenagem de Jean Paul Sartre: dimensões estéticas e políticas no Brasil dos anos 1960*, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, , 2009

²⁹² Martinez Corrêa, José Carlos. “Romper com a família, quebrar os clichês”. Op. Cit. p.25

A narrativa, composta por trechos de depoimentos recolhidos em 1980 e 1981, prossegue dando inteligibilidade aos acontecimentos que marcam o início da trajetória do grupo quando o grupo já não mais existia – primeira formação do Oficina se desfez em 1973. Em uma outra passagem podemos surpreender qual era, nesse momento inicial e anterior ao Golpe, a relação dos artistas do Oficina com o seu público em um trabalho que antecede a montagem de *O Rei da Vela*, montagem que marcará uma ruptura na história das relações do Oficina com o seu público.

“Nesse momento o país estava em eleições: era a época de Jânio Quadros e do Lott. Então, durante a representação a gente perguntava a sério para o público: 'O que vocês vão fazer dessa engrenagem, o que vocês vão fazer do imperialismo? Inclusive, nós utilizamos o teatro para uma exposição sobre esse tema, sobre a Petrobrás, aquelas coisas da época. Cada noite tinha um debate e nós perguntávamos de que lado os caras estavam. Foi aí que tivemos nossa primeira experiência com a censura. Íamos representar *A engrenagem* no Museu do Ipiranga, em São Paulo, e a representação foi proibida com a desculpa de que as crianças não poderiam assistir ao espetáculo. Nós nos amordaçamos com umas tiras de pano branco e fizemos uma passeata até os Sindicato dos Metalúrgicos para mostrar a peça lá. Também escrevemos um documento incrível, uma resposta à Censura, que aliás na época foi publicado num jornal”²⁹³

Compreender o mundo, a história, a partir da imagem da engrenagem, aqui, não foi uma forma de isentar cada um de suas escolhas, escolhas que poderiam no limite romper, quebrar, o funcionamento aparentemente autônomo das relações de conflito e poder sob a engrenagem da família e sob “outras engrenagens”- a do imperialismo, sobretudo.²⁹⁴ Nada mais reconhecidamente sartreano do que a pergunta: o que você vai fazer com o quê fizeram de você? Pergunta que faz muito sentido e encena todo o seu teor dramático em um momento histórico em que a ação é compreendida como real, ou seja, como possibilidade de “modificação na matéria do mundo”. Essa passagem parece indicar que o grupo compreendia que a ação ainda podia ser efetiva e, portanto, o tom interpelativo se faz presente.

Ainda no depoimento feito no início dos anos 80 brilha toda a tensão dramática e a angústia que marcaram a recepção da filosofia existencialista sartreana por toda uma geração.

“Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a

²⁹³ Martinez Corrêa, José Carlos. “Romper com a família, quebrar os clichês”. Op. Cit. p.27

²⁹⁴ Como notou também o pesquisador Armando Sérgio da Silva, ver *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 104 e seguintes.

noção sartriana de “liberdade”, de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode! Você tem que se virar? Se vire! (...) Com o Sartre eu fui descobrindo o que a minha geração descobriu principalmente com Cuba: a ideia de que não tem 'jeito', a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada”.²⁹⁵

O influência do pensamento de Sartre se faz presente na constituição da compreensão das relações de poder no mundo - como por exemplo, na compreensão do imperialismo como uma engrenagem. Se faz presente também na própria abordagem existencialista do problema - como quando se coloca a questão: o que você vai fazer com o quê essa engrenagem (e outras) fizeram de você? -, e participa também da própria construção do “método do grupo”.

“ Mas o ano da *Engrenagem* é que é um marco. (...) Foi quando a gente trabalhou mesmo com o Boal, transou com Stanislavski de modo mais organizado, o que deu maior estrutura aos nossos ensaios. Eu me lembro que tinha lido *A crítica da razão dialética*. Então, foi aquela mistura de Stanislavski com existencialismo, aquela mediação, tudo através do corpo do ator. A gente encontrando as contradições todas. As mais gerais e as mais particulares, por meio de toda uma dialética da vontade e da contra vontade ”.²⁹⁶

No início da década de 60, relembra José Celso em 1980, o grupo já percebia resultados:

“De repente, nós introduzimos uma coisa muito viva no teatro, um tipo de atuação que trazia muita contradição emocional. Ao mesmo tempo em que o público via um distanciamento, uma problemática social, ele percebia o envolvimento pessoal, íntimo, dos atores”.²⁹⁷

Enfim, esses são alguns dos elementos que nos permitem afirmar que o grupo fará uma recepção existencialista da peça de Oswald de Andrade. Na citação, no próprio método que o grupo constitui, fica novamente em evidência a importância do trabalho do ator, do próprio corpo do ator, portanto, para encontrar “as contradições todas”. Foi também através do corpo de um ator, Renato Borghi, que a identificação das formas plásticas populares para mimetizar a “falsa ação” começou...

Diz muito do potencial mimético da performance dos artistas, como já observamos no primeiro capítulo, que ele tenha sido comunicado por Alcântara Machado tanto com a imagem do espelho quanto com a imagem da distração. A primeira imagem é uma figuração acentuando a

²⁹⁵ Idem, p.27

²⁹⁶ Martinez Corrêa, José Celso. “Passando a limpo”. Op. Cit. p.293; a entrevista foi publicada na *Revista Civilização Brasileira* em 1980.

²⁹⁷ Martinez, Corrêa, José Celso. “Romper com a família, quebrar os clichês”. Op.Cit. p.33

precariedade material do meio e suas implicações – o mau gosto pode ser elemento plástico importante para figurar nossa experiência histórica. A segunda é uma maneira de apreender o inefável resultado cômico da interpretação capaz de suprimir a ação, que esvazia a encenação de qualquer sentido alheio ao aqui e agora da performance e também dissolve a ação. E com isso se construía o espetáculo do insólito imediatamente após e, muitas vezes, simultaneamente ao espetáculo da insolidez. Esses potenciais miméticos constituíram o repertório plástico utilizado pelo grupo Oficina para montar *O rei da vela*. Um momento decisivo para essa escolha formal ficou registrado no diário de José Celso. Em Paris, em 1977, ele registrou:

“Quando eu estudava *O Rei da Vela* me chegou às mãos um número da *Time*, de abril de 1967. Era uma semana de Carnaval. Na capa da revista, uma pintura, em cores, do presidente Costa e Silva com uma bananeira verde e amarela no fundo. Dentro, uma reportagem, cheia de fotos para americano ver, mostrando a 'nossa gente', as 'nossas riquezas'. Fui eletrocutado! De um lado, aquelas imagens transatlânticas, de outro, o rádio ligado nos trópicos, trazendo aos meus ouvidos a memória popular, antropofágica, crítica, que vinha de baixo e debochava daquilo tudo: 'Oh! Yes, nós temos bananas!'... *O rei da vela* ficou claro: era a devoração da informação do imperialismo pelo seu filho, o escravo, o neocolono – enviei tudo para dentro da moldura do palco italiano e esculhambei.”²⁹⁸

Interessantemente, dois anos antes, em 1965, a leitura não havia lhe comunicado nada e sentiu-se diante de um texto “modernoso e futuristóide”.²⁹⁹ Não é irrelevante que tenha feito toda a diferença entrar em contato com a peça a partir do trabalho interpretativo de um ator, Renato Borghi, ator que andava muito inquieto, procurando algo que poderia ser chamado, dizia ele em uma entrevista meses antes da encenação da peça, de “teatro brasileiro da crueldade”.³⁰⁰ Como conta José Celso:

“Um vez o Renato leu a peça para nós, na casa de uma grã-fina que era amiga dele. Eu li a peça antes, mas não entendi nada. Achei um palavrório. Foi com a leitura do Renato, em voz alta, vivendo cada personagem, que a gente resolveu montar. A gente ouviu o Renato e quando ele

²⁹⁸ Martinez, Corrêa, José Celso. “Longe do trópico despótico”, Op. Cit. p.127; trecho do diário do autor, registrado em 1977.

²⁹⁹ No próprio Manifesto José Celso revelava: “Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristóide.” ver do autor Op. Cit. p.85

³⁰⁰ Ao privilegiar, neste trabalho, os escritos de Zé Celso, procuramos elucidar a constituição da “falsa ação” e a importância do pensamento de Sartre no percurso interpretativo da peça de Oswald. Ao mesmo tempo, porém, a influência de autores como Antonin Artaud, evidente na própria expressão de Borghi, ficou sem ser melhor elucidada, como lembrou durante a defesa o professor Miguel Chaia. Assim, muito da violência assumida pelo grupo em seus trabalhos principalmente posteriormente, violência relacionada, imaginamos, também com a interpretação que fizeram das propostas de Artaud fica, aqui, sem uma contextualização adequada.

terminou de ler, pronto, estava tudo claro, pelo menos para o grupo ali reunido. Era aquilo que a gente queria dizer. Era aquele texto. A montagem foi rapidíssima – levou um mês e meio -, sem o menor problema no grupo, que estava a fim dela. Mas quem puxou mesmo o carro do trabalho animando tudo foi o Renato, e foi a Ítala Nandi também.”³⁰¹

Renato Borghi, lembra José Celso, “tinha toda aquela coisa de 'não ser ator do TBC', quer dizer, aquele cara alto e bonito, tipo Paulo Autran, que faz aquela voz, aquela pose, aquilo tudo... Então o Borghi assume o tipo dele, assume totalmente um outro jeito. Caí de cabeça na peça. Assume o corpo dele, aquele jeito que lembra bem o Mesquitinha, e puxa a coisa.”³⁰² Mesquitinha, entre outros trabalhos, interpretou o papel de Elpídio Barra Mansa na adaptação do romance de Galeão Coutinho pela Atlântida.

Considerada como um marco na história do teatro nacional ao revelar, definitivamente, o poder da arte da direção, *O rei da vela*, além da inovadora encenação em três estilos, trouxe uma outra discussão e é a própria história de escolha da peça que testemunha o quanto era uma discussão relevante. Alguns meses depois da estreia da peça o diretor do Oficina lembrava um dos impactos da encenação:

“Há toda a colocação do problema do ator da nova geração perante uma tradição de teatro de chanchada, interrompida abruptamente pela aridez aristocratizante do TBC”³⁰³

Foi preciso, para despertar todo o grupo o para o *Rei da vela*, o trabalho interpretativo (portanto a mediação) de um ator que negava “a aridez aristocratizante do TBC” e estava disposto a retomar “a tradição do teatro de chanchada” como quem “assume”, é relevante, “o próprio corpo”. Em vários momentos a importância do corpo no trabalho do ator e a importância do corpo para as lutas políticas do tempo são retomadas em formulações dramáticas, como veremos.

Uma entrevista, em 1967, nos permite elencar as inquietações desse ator antes do início de todo um processo de ruptura que a encenação de *O Rei da vela* significaria para todos os artistas do Oficina. Renato Borghi começa negando as diversas linhas da dramaturgia brasileira existentes no período:

³⁰¹ Martinez Corrêa, José Celso. “Passando a limpo”, Op. Cit. p. 303

³⁰² Idem, p.303

³⁰³ Martinez Corrêa, José Celso. “O poder da subversão da forma”. Op. Cit. p.112

“O teatro brasileiro tem uma dramaturgia do tipo ingênuo, boazinha. Se ela escapa do folclore, da gracinha regional, cai num teatro de pretensa crítica social que não consegue mais nada que enviar mensagens abstratas”³⁰⁴

Em seguida, nessa entrevista que foi incluída no programa da peça e constitui, portanto, elemento de integração entre a encenação e a recepção do espetáculo, Borghi revela que há muito se inquietava diante da situação da vida teatral brasileira:

“Sim, é um assunto que vem me preocupando há muito tempo. Seria necessário criar o que chamaríamos talvez de teatro dialético brasileiro da crueldade. Teatro da crueldade que não é o inglês, o europeu, o de Genet. Que não é o da marginalização, da exceção. Mas a crueldade do cotidiano brasileiro que deve ser revelado em toda a sua pequenez ridícula. É preciso fazer através do estudo, da exumação, da pesquisa, um levantamento do que seja a mitologia do homem brasileiro. Fundamentalmente, do que ele acredita. Por que afirma determinadas coisas e não outras. Por que vive desse modo e não de outro. Porque ele é a favor ou contra. Acha moral ou imoral. Porque defende esta e não outra ordem social. Porque toma cafezinho, janta, trabalha, dorme e vê uma vitrine e acha alguma coisa bonita. Isso bonito e não aquilo. Porque é que ele vive e o que é que ele pretende. Quais são as suas bandeiras. Porque faz sexo de uma maneira e não de outra. É preciso descobrir as trincheiras de onde ele se esconde. Porque ele é tão na base da festinha de aniversário, do bloco de batizado, do guaraná em copo de papelão, do embevecimento pelas dez mais, etc. É lógico que estou me referindo ao homem médio brasileiro, da classe média e da alta burguesia, que estão mais dentro do meu campo de experiência”³⁰⁵

Em seguida, os elementos elencados como relevantes para a realização de um outro teatro podem ser aproximados da própria descrição que Alcântara Machado nos oferecia do meio reflexivo notado por ele nas formas teatrais mais populares do seu tempo: a burleta e a revista. Percepção certamente relacionada com a interpretação dos atores e atrizes, por ele elogiada, verdadeira performance do insólito, que poderíamos chamar, como vimos, de chanchada.

“Através do teatro dialético da crueldade, mostrando através do humor, do sadismo e do deboche, queremos criar um espelho, revelando, desnudando, colocando em cheque, todo o insólito, o grotesco e o absurdo do cotidiano brasileiro”³⁰⁶

Era uma necessidade mais urgente do que nunca, avaliava:

“O que eu queria propor com essa pesquisa de dramaturgia é que ela fosse reveladora do nosso estado, que já nem pode mais ser chamado de “subdesenvolvimento”. O negócio é mais grave. É **sub** do **sub**. Que o brasileiro sentisse na sua generalidade como ele é burro, mal informado e principalmente como ele traz na sua formação, o espírito de obediência, a alma do laçao, da

³⁰⁴ Um número especial da revista *Dionysos* reuniu uma série de documentos importantes sobre a companhia. Ver *Dionysos*, n.28, MEC-SEC-SNT, Rio de Janeiro, 1982, p. 153.

³⁰⁵ *Idem*, p. 153

³⁰⁶ *Dionysos*, n.28, MEC-SEC-SNT, Rio de Janeiro, 1982, p. 154

obediência ao colonizador, ao senhor de engenho, ao padrinho da paróquia, etc. 'Somos um povo sem nenhuma tradição de uma revolução realmente popular' [citação do Rei da Vela de Oswald]. Como ele é incapaz de qualquer equacionamento crítico, de qualquer avaliação dinâmica. Através de um teatro violento, acredito que uma comunicação se faça. O teatro, no momento, me parece inteiramente marginal. Só terá sua eficácia quando puder balançar o que chamamos de 'valores brasileiros atuais'. É claro que aí não vai nenhuma acusação ao meu povo que eu costumo chamar na intimidade de carneirada. Eu também sou um carneiro. Só que um carneiro artista, sai às vezes com uma certa visão. Tem muitos carneiros inteligentes, sociólogos, políticos, artistas, que têm uma plena consciência do porque formamos esse rebanho cego. Tem também carneiros exploradores, vendidos, carneiros angustiados – tudo carneirada.”³⁰⁷

O tom antecipa a crítica radical, polêmica, passional, e muitas vezes violenta, que o grupo fará a partir daí ao seu público o que significava dizer uma crítica radical ao próprio trabalho do grupo até ali – a imagem do rebanho no qual Borghi se inclui é, nesse sentido, reveladora.³⁰⁸

“Vamos tomar por base o público que nos tem assistido até hoje. Quando ele se senta na platéia, já sabe mais ou menos o que vai ouvir e sabe que vai levar duas ou três alfinetadas. Vai sentir-se muito lisonjeado de levar essas bicadas de tico-tico. Vai compreender que – sou um homem capaz de ter humor e rir de minha própria condição”³⁰⁹

O efeito da encenação de *O rei da vela* foi devastador e o grupo ira radicalizar ainda mais suas posições em montagens posteriores - passaram a tentar alcançar um teatro que pretendia “ser ação e não representação”³¹⁰. Os próprios artistas se transformaram ao constituírem o encontro explosivo entre a peça de Oswald e o repertório plástico adequado para fazê-la realizar o máximo de efeitos negativos experimentados primeiramente por eles. José Celso mais de uma vez fez

³⁰⁷ Idem, p. 154

³⁰⁸ Em uma crítica de 17 de janeiro de 1968, Cuidado com *Chacrinha*, Yan Michalski observava: “Não creio, como já declarei na *Primeira Crítica*, que o caminho que o Oficina abre com O Rei da Vela seja o único possível para o teatro brasileiro de hoje. (...) Há em nosso teatro lugar para muitos tipos de experiências que expressem, de muitas maneiras, a realidade brasileira. E, positivamente, não só através de *agressão* que essa realidade pode ser captada. Usada por mãos menos competentes e talentosas do as de José Celso Martinez Corrêa e dos seus companheiros, ou aplicadas a um texto diferente, na sua essência, de *O Rei da Vela*, as técnicas aqui postas em funcionamento poderão levar a resultados simplesmente ridículos. Digo isto porque sinto surgir, sob a influência de *O Rei da Vela*, a ameaça de uma onda de *ufanismo da agressividade* que me preocupa um pouco.” Ver Michalski, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004. p.111

³⁰⁹ Idem, p. 154

³¹⁰ Martinez Corrêa, José Celso. “Lição de voltar a querer”. Op. cit. p. 213; entrevista publicada em 1972 no jornal *Folha de São Paulo*. As tensões com o público serão ainda mais evidentes em encenações posteriores – não encontramos nenhum trabalho que reconstituísse as polêmicas criadas, por exemplo, com alguns críticos desde então. Ver, por exemplo, “Resposta a uma agressão”, de 20 de maio de 1972, de Sábato Magaldi, em *Depois do espetáculo*, págs. 301-312. Ver também o texto de Zé Celso, que originou a resposta de Magaldi, “Carta aberta ao Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres” em Martinez Corrêa, José Celso. Op. Cit. Págs.195-208. Para uma crítica das posições do grupo diante de seu público em encenações posteriores ao *Rei da Vela* ver o importante texto de Roberto Schwarz “Cultura e política no Brasil, 1964-1969” em *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008. págs. 70 -111. O texto foi publicado originalmente em *Les Temps Modernes*, em 1970.

declarações com o mesmo teor da seguinte:

“*O rei da vela* é movimento dentro do Oficina, uma atitude radical dentro do grupo, seus atores querendo devorar e destruir tudo que os amarrava. Devorar tudo com muita força, com muita violência, apoiados na incubação do popular, teatro de revista, Rádio Nacional, etc.”³¹¹

Ou ainda, localizando a encenação na história mais ampla de uma “revolução cultural que bateu no corpo” condensadamente vivida em 1968 e singularmente recebida, no Brasil, e pelo grupo, muito provavelmente a partir de como vinha sendo pensado o que poderíamos chamar Terceiro Mundismo³¹². A compreensão, registrada no diário de José Celso, em 1977, era de quem estava no exílio em Paris:

“É óbvio que tudo tinha que começar pela consciência que estávamos nos trópicos. Esses trópicos que, na época, a nossa visão ainda tacanha limitava à América Latina, sem incluir claramente a África...

Estávamos nos trópicos! Últimas reservas mundiais de matéria-prima, matéria de cobiça internacional. Espaço decisivo para a sobrevivência do imperialismo, portanto autoritário, violento, despótico.

Trópico despótico.

No teatro, usamos tudo que podíamos para contribuir com a desmascarada geral. Principalmente a arma do ridículo e uma técnica de autopenetração que localizava em nós mesmos o inimigo, para amá-lo e, através do choque do momento do gozo, destruí-lo.”³¹³

Há um trecho no Manifesto Oficina, que preserva, de certa forma, a performance da “desmascarada geral”. Uma descrição, escrita entre ensaios, nos faz pensar que estamos bem próximos da performance do espetáculo e por isso a encenação realizada por Oficina e o texto da peça são, aqui, dificilmente dissociáveis, e devem, arriscamos, ser tomados como um dado só.

“O primeiro ato se passa numa São Paulo, cidade símbolo da grande urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo, onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura através da gravata ensebada se ligar ao mundo civilizado europeu. Uma São Paulo de dobrado quatrocentão, que somente o olho de Primo Carbonari consegue apanhar sem mistificar. O local da ação é um escritório de usura, que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. A burguesia brasileira já está retratada com sua caricatura – um escritório de usura onde o amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas d'água, cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda ação e que faz no final do ato sua entrada gloriosa. É um mundo kafkaniano, onde impera o sistema da casa. Todo o ato tem uma forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e da confusão da cidade grande. O estilo

³¹¹ Martinez Corrêa, José Celso. “Passando a limpo”. Op. Cit. p.305

³¹² Ver: Almeida, Rodrigo Davi. *As posições políticas de Jean Paul Sartre e o Terceiro Mundo (1947-1979)*, (tese de doutorado) Assis, UNESP, 2010

³¹³ Martinez Corrêa, José Celso. “Longe do trópico despótico”, Op. Cit. p. 125

vai desde a demonstração brechtiana (cena do cliente) ao estilo circense (jaula) ao estilo de conferência, teatro de variedades, teatro no teatro”³¹⁴

A descrição do enredo não se dissocia da descrição da encenação – como a menção às referências e associações importantes para o trabalho interpretativo do grupo deixa entrever. Mas o mais notável é o contraste entre as possibilidades de representação da ação histórica pensadas por Alcântara Machado, quando pretendia modernizar o teatro nacional, em 1926, sugerindo que os enredos deveriam explorar trajetórias marcadas pelo dramático desenvolvimento de São Paulo e a ação encenda pelo grupo a partir da peça de Oswald de Andrade, de 1933, quando a “falsa ação” passa a expressar a experiência histórica negativa do período. Ao mesmo tempo, para a encenação dramática de uma ação história degradada recorre-se aos gêneros mais permeáveis às práticas artísticas capazes de realizar a performance do insólito – ou seja, a dissolução da ação dramática, como é o caso do teatro de variedades. Algo que fica ainda mais evidente na descrição do ato seguinte.

“O segundo ato é o ato da Frente Única Sexual, passado numa Guanabara. Utopia da farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado “made in the States”, verde e amarela. É o ato de 'como vive', como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para conchavos. A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge de Andrade e Tennessee Williams vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano. A única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver “pop” e irreal é o teatro de revista, a praça Tiradentes. E se São Paulo é a capital de como opera a burguesia progressista na comédia da seriedade da vida do *businessman* paulistano, na representação através de figurinos engravatados e de arquitetura que, como diz Lévi-Strauss, parece ter sido feita para rodar um filme, o Rio, ao contrário, é a representação, a farsa de revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começa na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema.”³¹⁵

Com um movimento metalinguístico o grupo subverte, justamente, o “Brasil de papelão” que deveria ser criado cada vez que se quisesse mostrar ao visitante algum canto da casa – é uma falsa ação que se encena para esconder os resultados reais da ação real excludente e racista. São os modos de dar a ver o Brasil e suas misérias que explodem – quer dizer, o grupo explode “um mundo kafkaniano, onde impera o sistema da casa”. É todo um sistema de representação da vida social do país que é destroçado se lembrarmos a prescrição de que se deveria ajustar ao ambiente teatral

³¹⁴ Martinez Corrêa, José Celso. “O rei da vela: Manifesto Oficina”, Op. Cit. 90

³¹⁵ Martinez Corrêa, José Celso. “O rei da vela: Manifesto Oficina”, Op. Cit. 90

certas coisas para mostrar ao visitante – como recomendava o cronista da revista *A Cena Muda*. Nesse sentido, o trabalho do artista plástico Hélio Eichbauer foi fundamental em 67 para subverter a economia visual cenograficamente comprometida com a “falsa ação”. No ato seguinte, “as ilusões de grandeza” da burguesia nacional são representadas através da ópera, escolha que faz ressoar a observação de Alcântara Machado, em meados da década de 20, “em toda a parte o lírico está decadente. Agoniza de podre. Aqui nem decadente está. Nunca chegou a prestar. Nunca passou de transviada”.³¹⁶

“O terceiro ato é a tragicomédia da morte, da agonia perene da burguesia brasileira, das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem. Um cai, o outro o substitui. Forças ocultas, suicídios, renúncias, numa sucessão de “Abelardos” que não modifica em nada as regras do jogo. O estilo shakespeariano interpreta em parte, principalmente através de análises do polonês Jan Kott, esse processo; mas o mecanismo não é o da história feudal, é o mecanismo das engrenagens imperialistas – um mecanismo que sabe hoje que é superável, passível de destruição. A ópera passou a ser a forma de melhor comunicar esse mundo. E a música do Verdi brasileiro, Carlos Gomes, *O escravo*, e o nosso pobre teatro de ópera com a cortina econômica de franjas douradas pintadas passam a ser a moldura desse ato”.³¹⁷

Se não tivessem encenado anos antes uma peça que tinha a mesma temática - ou seja “o mecanismo das engrenagens imperialistas” funcionando na base do “um cai, o outro o substitui”-, o grupo, talvez, não realizasse tão inventiva encenação de *O rei da vela*. Como a própria imagem sugere, engrenagem pode criar uma margem para “justificações” possivelmente absolvendo cada um de assumir sua responsabilidade já que a imagem traz uma concepção do acontecer histórico como mecanismo autônomo eximindo os agentes de sua responsabilidade histórica, ou seja, da responsabilidade que acompanha as escolhas realizadas por cada um; introduzindo, porém, o repertório plástico popular que foi negado com ações reais, em relações de poder reais, e por décadas, a encenação reintroduz no coração da engrenagem as escolhas dos agentes históricos segundo suas ideologias, escolhas que produziram exclusão e negação de segmentos sociais e suas produções, exclusão e negação retomadas na vida artística popular de maneira inventiva e ativa, produzindo a dimensão simbólica de uma vida que se inventava a partir da precariedade e fez o objeto que os artistas do Oficina lançam ao seu público: um “espelinho de turco ordinário e barato”, meio reflexivo que não deixa nenhuma engrenagem imperialista nos fazer esquecer que fizemos alguma coisa do que fizeram de nós e não adianta não querer olhar para isso – é o que

³¹⁶ Machado, Antônio de Alcântara. “Indesejáveis” in *Palcos em foco: crítica de espetáculo, ensaios sobre teatro (1923-1933) Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.p. 337

³¹⁷ Martinez Corrêa, José Celso. “O rei da vela: Manifesto Oficina”, Op. Cit. 90

parecem querer comunicar os jovens artistas do Oficina.

Não por acaso a recepção da peça assinalou: “O Rei da Vela tem motivos de sobra para escandalizar até os mais progressistas” e com certo acento de perplexidade, prosseguia: “O que dizer de uma peça de três atos completamente diferentes, que oscilam da chanchada ao teatro de revista, opereta e tragicomédia?”³¹⁸ Essa oscilação, que buscava colocar o público diante do espetáculo do insólito, provocando “a consciência de uma crise não psicológica mas histórica”, exigia ser interpretada. Não era apenas, sublinhava José Celso, por uma “questão de equilíbrio” como havia julgado o crítico Décio de Almeida Prado.³¹⁹ O grupo buscava ainda impossibilitar que o público pudesse se retomar como vítima de uma engrenagem já que a imagem que a encenação lhe oferecia era toda construída a partir das possibilidades plásticas constituídas na vida cultural popular negada por décadas, vida que se afirmava na precariedade material a partir da qual se produzia. São posições que ficarão claras em entrevista de 1968, retomada adiante.

A exigência de um exame crítico que o grupo coloca para o seu público é da magnitude que o próprio grupo parece ter enfrentado ao confrontar-se com a produção artística que homenageia com o espetáculo. Ao comentar a importante influência do filme de Glauber Rocha, *Terra em transe*, José Celso declarou: “é a primeira experiência brasileira que mostra a posição de um intelectual situado num país estático. O poeta, quase fascista, caminha para o fantástico, desejando justiça, moral e beleza com letras maiúsculas, em vez de cair na realidade”.³²⁰

E ainda na mesma entrevista de outubro de 1967, intitulada, aliás, “O segundo incêndio do Oficina: O rei da vela”, a ruptura do grupo com sua história e com o seu público fica enfaticamente declarada:

“Quando em 66 o Oficina pegou fogo, o grupo estava esgotado de apresentar peças que mostravam uma realidade histórica mas não sacudiam as platéias. Hoje eles chegam ao ponto de negar a validade de *Pequenos Burgueses* por sentirem que, na verdade, o espetáculo é conformista. O público se identifica com aquela família do palco e suspira: 'dias melhores virão' ”.³²¹

Tão polêmica quanto a encenação explosiva de uma peça demolidora de Oswald foi a recepção por parte do grupo, da recepção do espetáculo, momento ampliado das tensões políticas todas. A seguir, uma parte da longa resposta, até hoje polêmica, para a pergunta feita por Tite Lemos em 1968: “A ideia de burguesia nacionalista foi desmistificada. Já não se acredita na aliança das classes trabalhadoras e da burguesia. Nesse contexto político, Brasil 68, que eficácia tem o teatro?”

³¹⁸ *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1967

³¹⁹ Martinez Corrêa, José Celso. “O poder de subversão da forma”, op. Cit. p.109, entrevista publicada em abril de 1968

³²⁰ *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1967; para uma análise do diálogo entre o grupo Oficina (encenação de *O rei da Vela*) e Glauber Rocha (*Terra em Transe*) ver: Patriota, Rosângela. Ramos, Alcides Freire. “*Terra em Transe e o Rei da Vela: Estética da Recepção e Historicidade*”. *Confluenze* (Bologna), v.4, p.124-141, 2012

³²¹ *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1967

“Depois de ajudar a mistificar a boa consciência burguesa, antes e imediatamente após o Golpe, qual poderia ser a eficácia política do teatro hoje? O que poderia atuar politicamente sobre a plateia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da “alta burguesia” da classe estudantil? O que vai exatamente procurar esse público que, dentro de uma certa instabilidade de opções, beneficia-se aos poucos das raras e magras possibilidades oferecidas pelo subdesenvolvimento brasileiro? No teatro, e no caso de toda a nossa cultura, esse público, em geral, tem procurado consumir as justificativas da mediocridade de soluções que o seu *status quo* proporciona enquanto participação na vida nacional. Justificativas ideológicas que têm girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima – emocionada ou gozadora – das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês “reacionário” (o adjetivo é necessário). Essas “desculpas” estão impedindo sua realização e uma participação mais profunda no processo brasileiro: ao teatro se vai para rir ou chorar por causa delas. A justificativa moral: 'Nós somos o bem e não temos nada com isso'. Ou então a justificativa historicista: 'Essa situação medíocre de hoje é um momento de um processo. Nós somos os termos de uma contradição, mas como canta Vinícius de Moraes: um dia vira e eu nem quero saber o que este dia vai ser, até o sol raiar'. Bom... vamos esperar por esse dia... Ou então essa ideologia pode ainda beneficiar-se da imagem mística do homem brasileiro “sempre de pé”: “o sertanejo é antes de tudo um forte”; o carcará que “pega, mata e come”. E não se dá uma transformação social. Esse é o público mais progressista. Não me refiro ao outro: o que economicamente decide o teatro em São Paulo – provindo do TBC -, a burra e provinciana burguesia paulista que quer que o teatro lhe forneça ainda a ilusão de sua grandeza. Essa classe, que tem em Primo Carbonari seu mais fiel retratista, continua esperando que a mistifiquem através de subliteratos e dignas Antígones, ou de fresquíssimas mulheres de branco ao lado de homens de *smoking*, assexuados e com belas vozes empostadas, tomando chá ou guaraná nas garrafas de uísque estrangeiro, soltando leves plumas, conversando sobre o que a burguesia julga ser de 'bom gosto'.”³²²

E embora o trabalho crítico do Oficina historicamente tenha visado as relações do trabalho artístico realizado pelo TBC e seu público, as exigências críticas negativas do grupo passarão a tomar o seu próprio trabalho artístico e o público com o qual dialogavam, tensionando o campo político do período. São raros os trabalhos que lembram essa dimensão do problema. Mas como notaram, recentemente, a historiadores Rosângela Patriota e Alcides Ramos, a encenação de *O rei da vela* evidenciou o quanto o grupo “destoava das encenações, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, que tinham o tema da 'resistência democrática' como o eixo de suas narrativas” - como exemplo os historiadores citam os trabalhos de Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Rangel, entre outros. E concluem: “Sob esse ponto de vista, a encenação de *O rei da vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em Transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo da produção artística e cultural do

³²² Martinez Corrêa, José Celso. “O poder de subversão da forma”, op. Cit. p.95-96 entrevista publicada em abril de 1968

país”.³²³ No momento seguinte da entrevista de Zé Celso, o alcance da “desorganização” fica explicitado na própria ruptura do grupo com o seu público.

“Vamos falar do melhor público até agora. O público que procura pelo menos uma ideologia na cultura e não simplesmente uma badalação. Entretanto, hoje, com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e classe dominante, esse público mais avançado não está muito à frente do outro. Eles fazem um bloco único, sempre na mesma expectativa de uma mistificação (em níveis diferentes não importa). E, tomado em conjunto, a única possibilidade de eficácia política que poderá sofrer será a da desmistificação, a da destruição de suas defesas, de suas justificativas maniqueístas e historicistas (mesmo apoiadas nos Gramscis e nos Lukács). É a sua reposição no seu “devido lugar”; no seu marco zero. Essa plateia representa a ala mais ou menos privilegiada deste país, ala que vem beneficiando-se ainda que mediocrementemente, de toda a falta de história e da estagnação do gigante adormecido.

O teatro tem hoje necessidade de desmistificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com a sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar esse público em termos de nudez absoluta, sem defesas, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até agora estabelecidos – batizados ou não como marxistas. A eficácia política que se pode esperar do teatro para este setor que ele atende – a pequena burguesia – é a eficácia de ajudar a estabelecer, em cada um, a necessidade de iniciativa individual; a iniciativa de cada um começar a atirar sua pedra contra o absurdo brasileiro”.³²⁴

A resposta prossegue no mesmo tom: era preciso procurar “caminhos através da ação”, era preciso reconhecer que viviam “um momento de invenção, de uma saída para uma situação nacional insustentável”. A exigência crítica radical dessas colocações colocam ainda mais em perspectiva a tensão política do momento se lembrarmos algumas declarações do próprio José Celso. Em um depoimento de 1981, algo do impacto dramático daqueles anos e seus acontecimentos decisivos fica colocado com a encenação da peça de Oswald como sendo um momento marcante de uma virada subjetiva.

“Realmente, eu nasci em 68, depois da montagem de *O rei da vela*. Antes, eu era um belo merda. Um artesão eficiente, uma “ótima pessoa” aos olhos dessa gente toda das multinacionais. Eu tinha uma garra incrível, tinha uma emoção debordante e conseguia trabalhar de acordo com a linha produtiva da mentalidade da classe dominante. Então, eu era idolatrado. Todo mundo achava o maior barato “trabalhar com o Zé Celso”. Era uma loucura, mas não me satisfazia. Nem por vaidade, nem por consciência do “sucesso”; eu era um estúpido. Com uma vida estúpida. Dava tudo na hora do ensaio, me investia numa relação total no teatro e, depois, cada qual tinha lá sua vida privada, seus casos, seus problemas, seus amores, mesmo se fossem momentos muito menos importantes do aqueles em que a gente ensaiava. A nossa vida em comum se limitava ao teatro. Saindo dali, cada qual ia à sua casinha, ao seu amor, ao seu restaurante preferido... uma coisa

³²³ ver: Patriota, Rosângela. Ramos, Alcides Freire. “ *Terra em Transe* e o *Rei da Vela*: Estética da Recepção e Historicidade”. *Confluenze* (Bologna), v.4, p.124-141, 2012

³²⁴ Martinez Corrêa, José Celso. “O poder de subversão da forma”, op. Cit. p.96

estranha!”³²⁵

Talvez estejam aí as inquietações de toda uma geração. Em outro momento, de um outro ângulo, em uma entrevista de 1969, a encenação já era entendida como um processo de ruptura subjetivo:

“Eu considero *O rei da vela* a primeira peça em que eu realmente criei, em que eu pus para fora toda minha infância, minhas frustrações, meu passado fascista”³²⁶

E finalmente, já em 1968:

“Com *O rei da vela* a ruptura foi total”³²⁷

Destruindo com a performance do insólito o “Brasil de papelão”, José Celso expressa a produção do dilaceramento subjetivo que experimenta com a imagem que passa a enxergar - o Brasil que surge após ser devorado o “Brasil de papelão” nada mais é do que uma dissociação justaposta “um canadá mendigo e sujo, uma austrália com bossinha”³²⁸

Esse dilaceramento subjetivo acontece diante das contradições e impasses da história do país explicitadas em um momento em que a cultura e os valores europeus também desmoronavam. Pensando mais uma vez a encenação da peça de Oswald e seus efeitos a partir de uma recepção existencialista, baseada na obra do filósofo do francês Jean Paul Sartre, gostaríamos de retomar alguns textos, reunidos em *Situações V*, volume publicado no Brasil em 1968. Em 1968, aliás, um número da *Les Temps Modernes*, organizado por Celso Furtado, foi dedicado ao Brasil.

A participação da França no sistema colonial configurado no século XIX vinha ocupando Sartre desde pelo menos 1956 quando é publicada na revista *Les Temps Modernes* uma fala proferida em um encontro pela paz na Argélia. Através da análise de três dimensões do sistema colonialista – dimensões econômica, social e psicológica -, Sartre posiciona-se contra qualquer tentativa de reformar o sistema colonialista. Retomando, apenas a problemática psicológica, vemos que ela implicaria em um certo dilaceramento subjetivo implicado na posição “dupla” e “contraditória” do “colonizador”.

³²⁵ Martinez Corrêa, José Celso. “Teatro espelho nosso”. Op. Cit. p. 66, trecho de depoimento gravado no MIS, Curitiba, 1981.

³²⁶ Martinez Corrêa, José Celso. “Enquanto o teatro agoniza”. Op. Cit. p.148, entrevista publicada em *O Jornal* em 1969

³²⁷ Martinez Corrêa, José Celso. “O poder de subversão da forma”, op. Cit. p.100 entrevista publicada em abril de 1968; é significativo que a frase esteja em um contexto em que Zé Celso conta que um dos laboratórios para a encenação foi uma “psicoterapia de grupo”.

³²⁸ Martinez Corrêa, José Celso. “Um jovem brecht desmunhecado e enfurecido”. Op. Cit. 139, texto do programa de *Na selva das cidades*, São Paulo, agosto de 1969.

“Mas seu interesse *econômico* fez com que entrasse em conflito com as instituições políticas de sua pátria. Instituições francesas são aquelas de uma democracia burguesa fundada no capitalismo liberal. Incluem o direito a voto, à livre-associação e à liberdade de imprensa.

Mas o colonizador, cujos interesses eram diametralmente opostos aos dos argelinos, e que podiam sustentar a exploração somente a partir da opressão pura e simples, podia aceitar esses direitos *para ele próprio* para desfrutá-los somente na França, em meio aos franceses”³²⁹

Em seguida, Sartre vincula o racismo ao funcionamento do colonialismo:

“Nessa medida, ele repudia a universalidade simbólica das instituições francesas. Precisamente por que se aplicam a todos, os argelinos poderiam reclamar esses direitos. Uma das funções do racismo é compensar o universalismo latente do liberalismo burguês: como todos os seres humanos têm os mesmos direitos, os argelinos são transformados em sub-humanos”

O racismo era uma necessidade do sistema colonialista. Era preciso justificar a universalidade degradada da colônia que excluía grupos humanos dos direitos assegurados na França aos trabalhadores desde o século XIX, exclusão que possibilitava a superexploração do colonizado. No ano seguinte, em 1957, Sartre retoma o assunto ao resenhar o livro de Albert Memmi, publicado no Brasil vinte anos depois, em 1977 – embora a tradução da resenha já circulasse desde de 1968, pelo menos, pois fazia parte de *Situações V*. Certamente, a recepção do artigo no Brasil acontece desde sua publicação já que a revista é uma referência para um público intelectualizado do país.

Uma certa posição social ocupada no sistema colonial e suas contradições são explicitadas. Havia os que não eram nem colonizadores nem colonizados. Diferenciavam-se dos colonizados sem jamais serem integrados a sociedade europeia pelos colonizadores. Percebiam, uma universalidade degradada, degradação vivida como contradição insuportável quando o contraste entre sua formação europeia e a realidade da vida na colônia era experimentada. Na resenha que faz do livro de Franz Fanon, 1961, *Os condenados da Terra*, obra que influenciou Glauber Rocha³³⁰, por exemplo, Sartre retoma o problema.

“A elite europeia pôs-se a confeccionar um indigenato de elite; selecionavam-se adolescentes, marcavam-se em suas fronteiras, com ferro em brasa, os princípios da cultura ocidental, introduziam-lhes na boca mordanças sonoras, grandes palavras pastosas que colavam nos dentes; depois de uma breve permanência na metrópole, mandavam-nos de volta, falsificados. Essas mentiras vivas não tinham mais nada a dizer aos seus irmãos; eles ecoavam. De Paris, de Londres, de Amsterdam, lançávamos palavras: “Partenon! Fraternidade!”, e, em algum lugar da África, lábios

³²⁹ Sartre, Jean Paul. “Colonialism and neocolonialism”, Routledge, 2001 p. 18; a publicação do volume em francês é de 1964 com o título de *Situation V – Colonialisme et neo-colonialisme*;

³³⁰ Ver Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade Nacional*. Brasiliense, 1985, p.62

se abriam: “... tenon!...nidade!” Era a idade de ouro”³³¹

Em seguida, começava a analisar o fim dessa idade de ouro, fim baseado na vivência cotidiana da violência, na vivência cotidiana da opressão e também na superação de qualquer desejo de integração, de assimilação, sem esquecer a clara consciência que acompanhava tudo isso, ou seja, era inviável prosseguir com “mimetismos nauseabundos”, já que o que havia para se copiar não era mais do que uma modernidade degradada. No prefácio, nesse momento da apresentação do problema, Sartre cita Fanon:

“Não percamos tempo em litâneas estereis ou em mimetismos nauseabundos. Deixemos esta Europa que não para de falar do homem ao mesmo tempo em que o massacra por toda parte em que o encontra, em todas as esquinas de suas próprias ruas, em todos os cantos do mundo. Há séculos... que em nome de sua suposta “aventura espiritual”, ela sufoca a quase totalidade da humanidade”³³²

Adiante, a contradição já exposta em 1956 é retomada, vinculando racismo, violência e universalidade degradada dos direitos.

“No século passado, a burguesia considerava os operários como invejosos, alterados por apetites grosseiros, mas tomava cuidado de incluir esses brutos na nossa espécie: se não fossem homens e livres, como poderiam eles vender livremente a sua força de trabalho? Na França, na Inglaterra, o humanismo se pretendia universal.

Com o trabalho forçado, é o contrário: não há contrato; além disso, é preciso intimidar; logo a opressão se mostra. Nossos soldados, além-mar, rejeitando o universalismo metropolitano, aplicam ao gênero humano o *numerus clausus*: já que ninguém pode, legalmente, despojar o seu semelhante, escravizá-lo ou matá-lo, eles estabelecem o princípio de que o colonizado não é o semelhante do homem.”³³³

Todas essas passagens e outras constituem o que Sartre acabou por chamar, irônico, de “espetáculo inesperado”, ou seja, o “striptease do nosso humanismo”, já que sua exposição, a partir da de Fanon, contrariava o desejo de manter a verdade nua e crua da colônia vestida com o figurino europeu dos direitos universais.

Os impasses e dilemas relacionados aos processos de colonização ao serem retomados no Brasil, desde a obra de Oswald, serão retomados nesse momento em que toda uma reflexão sobre o colonialismo e uma equação psíquica correspondente foi formulada. Em abril de 1974, em um momento de grande crise do Oficina, quando o grupo aliás, já havia se desintegrado, a polícia invadiu o teatro e prendeu artistas que vinham desenvolvendo um trabalho chamado por José Celso

³³¹ Prefácio de Jean-Paul Sartre in Fanon, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora. Ed. UFJF. 2005.p. 23

³³² Prefácio de Jean-Paul Sartre in Fanon, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora. Ed. UFJF. 2005.p. 25

³³³ Prefácio de Jean-Paul Sartre in Fanon, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora. Ed. UFJF. 2005.p. 31

de “ritual teatral de descolonização”, oficiavam, assim, o “fim do imperialismo americano, francês ou russo, o ritual da consciência escrava lutando pela liberdade”.³³⁴ As contradições e impasses da história brasileira já surgem aqui em uma configuração realizada em uma perspectiva mais ampla, global. E uma outra ideia de teatro surgiu para José Celso a partir daí:

“O teatro da burguesia ou do proletariado não pode existir em toda a sua profundidade porque vem de uma relação de ódio de classes. O teatro proletário ainda pode rir das classes altas; o burguês se atolar em suas fossas. Mas o teatro vibra total quando é revolucionário. Ele tem a fúria divina do homem apaixonado pela liberdade. Ele é religião humana. A consciência de que o homem é livre, tem um destino divino na terra e que tudo depende dele, homem, e de mais ninguém. O nosso compromisso é aqui-agora. Na ação teatral, no movimento.”³³⁵

Décio de Almeida Prado referiu-se ao tipo de encenação realizada pelo Oficina como sendo um espetáculo que “se constrói ao aparentemente destruir-se”, resultado alcançado, dizia ele, pela força do “humor excêntrico” utilizado. Poderíamos pensar esse “humor excêntrico” como um repertório plástico constituído a partir dos trabalhos dos atores e atrizes que vinham há muito tempo performando seus personagens ao mesmo tempo que os destruía, já que o improvisado desmanchava ou ia pontuando a ação dramática bem como a coerência dramática dos personagens. Esse poder de dissolução produziu efeitos na própria subjetividade dos artistas, que puderam então se retomar, retomando o processo de formação de suas subjetividades levando em conta um processo cultural e histórico agora entendido de maneira negativa e precária – pelo menos se as imagens produzidas pelo “espelhinho de turco ordinário e barato” fossem consideradas.

É o caso de José Celso. Dando inteligibilidade ao processo histórico no qual formara-se, muitas vezes de maneira dilacerada, processo que parecia determiná-lo a experimentar sua existência como um estranho, como um insólito ser e não ser. Parece que estamos diante de uma versão dos desterrados em sua própria terra: “O nosso primeiro dado era a cultura européia. Depois é que vinha a realidade nacional, depois é que viemos a saber que existiam candomblé, macumba, samba, negro, Volta Redonda, índio... Até 1966, quando o Teatro Oficina queimou nós vivemos com esse fantasma da cultura européia. Depois, pela primeira vez, começamos a viver o que queríamos, a viver nossos próprios fantasmas”.³³⁶ O insólito da história recente do país, a dissolução das estruturas de poder e a interrupção de um certo movimento histórico que parecia encaminhar o país para a superação de dinâmicas historicamente excludentes era experimentado como constituindo existências também insólitas. O impacto subjetivo da encenação da peça parece apontar para toda

³³⁴ Martinez Corrêa, José Celso. “S.O.S.” Op.cit. p. 269, Manifesto escrito logo após a invasão do Teatro Oficina pela polícia no dia 20 de abril de 1974, p.276

³³⁵ Martinez Corrêa, José Celso. “S.O.S.” Op.cit. p. 269, Manifesto escrito logo após a invasão do Teatro Oficina pela polícia no dia 20 de abril de 1974, p.287

³³⁶Martinez Corrêa, José Celso. "Meu pai nunca foi ao TBC", Op. Cit. p. 19

uma dimensão psicológica de uma experiência histórica.

Há uma formulação exemplar do problema, a expressiva colocação de Paulo Emílio Salles Gomes sobre a posição social dos que ele chamou de ocupantes: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.³³⁷

A retomada de todo um repertório plástico popular capaz de performar o insólito foi certamente importante no processo reflexivo de Paulo Emílio que estava, a partir de muitas outras referências, procurando transfigurar, para alcançar a singularidade do caso brasileiro, uma série de reflexões e debates que tinham como tema o colonialismo e formavam o pano de fundo em que iriam ser retomadas as obras de artistas que haviam antes, no Modernismo, pensado também a questão a partir do Brasil.

A alegria do mau filme brasileiro

Se quisermos saber qual o impacto de acontecimento artísticos como a encenação de *O Rei da Vela*, 1967, e a adaptação de *Macunaíma* feita por Joaquim Pedro, 1969, para a história do Modernismo um bom começo seria retomar a comemoração do cinquenta anos da Semana de 22 em 1972. Para a chanchada não dispomos de nenhuma data tão precisa. Mas podemos arriscar que é possível acompanhar em um conjunto de textos publicados pelo crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes como um outro destino histórico surgiu para a chanchada desde a encenação da peça do Oficina e desde a realização do filme de Joaquim Pedro, para ficar apenas com esses dois eventos.

Em fevereiro de 1968 (*Macunaíma* só entrará em cartaz em novembro de 1969) já era possível encontrar a expressão “chanchada inteligente” em uma crítica de cinema. E em julho de 1969, também no *Jornal do Brasil*, em um informe não assinado, arriscava-se publicar a seguinte opinião “da chanchada da Atlântida evoluímos para a chanchada intelectualizada”. Talvez ressoando uma declaração de Grande Otelo em um evento que buscava justamente possibilitar, através da

³³⁷ Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, p.90 o ensaio foi publicado em 1973 na revista *Argumento*.

exibição de chanchadas e de debates sobre sua significação, uma reavaliação daquela fase da produção cinematográfica vista como superada, no início dos anos 60, pelo Cinema Novo. No início de 1969, Grande Otelo avaliava “*Terra em transe* é uma chanchada bem cuidada e melhorada”.³³⁸

Seja lá como for, a virulência crítica alcançada pelo grupo Oficina ao encenar *O Rei da Vela* a partir daquele repertório de possibilidades plásticas populares, performando a chanchada, foi de tal ordem que desde aquele momento ficava definitivamente para trás a recomendação feita em 1961 por Décio de Almeida Prado ao comentar uma apresentação feita no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária. A intervenção de Décio foi relatada como segue:

“Voltando à questão dos escritores que rendem mais no palco do que no texto, lembra o aparteante o caso de Martins Pena, com sua peça *O Dileitante*, cuja literatura não agradou, mas na magnífica encenação de Alfredo Mesquita na Escola de Arte Dramática convenceu plenamente. E ainda a respeito de Martins Pena, discorda da diminuição em que é colocado o autor, que, além disso, parece demonstrar certa prevenção contra o próprio teatro cômico, pois usa sempre a palavra 'chanchada' onde poderia ser empregado 'farsa', sendo que 'farsa' é uma categoria teatral legítima, como pode ser exemplificado com a obra de Molière.”³³⁹

O comentário foi feito logo após a apresentação de Paulo Hecker Filho intitulada *O teatro brasileiro*. Em sua apresentação o autor acabou por oferecer dois usos do termo chanchada:

“Algumas das boas comédias de Pena, o *Juiz de Paz da Roça* (escrita provavelmente em 33, aos 18 anos) e *O Judas em Sábado de Aleluia*, por exemplo, inscrevem-se no gênero chamado chanchada, no qual, como se sabe subalternizando a coerência psicológica e a verossimilhança, o autor busca, pelo frenesi do movimento, despertar a grossa hilaridade. A palavra chanchada acabou servindo também para desqualificar uma peça, embora, à parte disso, constitua uma categoria lícita, com um ancestral ilustre nada menos que *O Juiz*, soa até fina. Mas a designação é perigosa, bem acima da filosofia. É que o público moderno passou a desconfiar do gênero...”³⁴⁰

Essa passagem da apresentação de Paulo Hecker Filho além de ter sido comentada por Décio de Almeida Prado foi ainda retomada por Benedito Nunes em sua intervenção relatada nos seguintes termos:

“Reportando-se também à concepção de 'chanchada', já objetada por D.A.P., estranha B.N.

³³⁸ *Jornal do Brasil*, 24-02-68, *Jornal do Brasil* 01-07-1969, *Jornal do Brasil*, 27-03-1969, respectivamente

³³⁹ *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, Assis, 24-30 de julho de 1961, p.221

³⁴⁰ *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, Assis, 24-30 de julho de 1961, p.200

que o autor da tese a tenha em conta de 'categoria estética'. Pois, embora não queira apontar a 'chanchada' como uma degenerescência do gênero, julga que por sua própria natureza, tão bem caracterizada por P.H.F., esse gênero visa a produzir um efeito não estético ou antiestético. Não se trata aqui, por conseguinte, de algo à margem da estética, mas sim, contra a estética".³⁴¹

A chanchada é discutida como um aparato textual e as questões giram em torno da necessidade de saber se é um gênero ou não. Assim, tanto na apresentação quanto nas intervenções dos comentadores o interesse recai em uma questão aparentemente inútil diante da natureza anárquica e pouco canônica da chanchada, a questão era tentar normatizar o fenômeno definindo-o como gênero e com suas convenções correspondentes.

É um caminho equivocado, nos parece. A chanchada talvez não seja apenas um gênero cômico, como comumente pensamos, a chanchada é uma relação mimética complexa entre uma performance social e sua performance artística. Se preferirmos, como sugere Décio de Almeida Prado, um outro termo, farsa, perdemos muito. Perdemos muito da intuição plástica dos artistas buscando a plasticidade contida em certas formas e sua relação mimética complexa com a matéria social de seu tempo. É bom lembrar o quanto, ao preferir farsa no lugar de chanchada, perdemos justamente algo do já percebido por Alcântara Machado na revista *Comidas, Meu Santo*, recomendada aos espectadores que quisessem gargalhar "Não com a peça. Mas com a interpretação".³⁴² Se ficarmos com chanchada, me parece que esse aspecto da performance do insólito, tão ligado ao aqui agora do palco, fica também nomeado, enquanto farsa acaba por nos remeter predominantemente ao aparato textual – mesmo quando nos utilizarmos do termo farsesco para nos referirmos a encenação como um todo ou ao trabalho dos atores e atrizes em particular. Perdemos, enfim, aquilo que o próprio Décio de Almeida Prado irá posteriormente apreender na performance dos atores e atrizes: "esse humor excêntrico, que não admite limites à loucura cênica, que constrói o espetáculo ao aparentemente destruí-lo, não morreu com a revista e a opereta".³⁴³

³⁴¹ *Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária*, Assis, 24-30 de julho de 1961, p.224

³⁴² Machado, Antônio de Alcântara. "Indesejáveis" in *Palcos em foco: crítica de espetáculo, ensaios sobre teatro (1923-1933) Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.p.267

³⁴³ Ver Prado, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*, p. 30

De qualquer maneira, chanchada passará a fazer parte da vida cultural brasileira de uma maneira totalmente nova após a encenação de *O rei da vela*. O crítico carioca Yan Michalski afirmava ao comentar a encenação:

“Um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas brasileiras de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com um amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado – dessa nossa grande tradição cultural, a 'chanchada'.”³⁴⁴

E eis que a filha detestável da revista, como queria Coelho Neto, que havia sustentado toda uma fase rejeitada da produção cinematográfica do país, por ser considerada como mera cópia mal feita do cinema americano, vira nossa “grande tradição cultural”. Reparem a semelhança com o trecho no qual Alcântara Machado descrevia o poder figurativo e reflexivo da revista e da burleta, poder que agora poderia ser nomeado, simplesmente, chanchada: considerada não como gênero, ou forma teatral, mas em um sentido muito mais amplo e formador, ou seja, como tradição cultural.

E é nesse contexto que a chanchada será reavaliada na obra de Paulo Emílio. No artigo "Festejo muito pessoal", escrito em 1977, quando o cinema nacional fazia 80 anos, Paulo Emílio examina com muita franqueza suas condutas:

“Meu caso pessoal é exemplar e deplorável. Em torno da década de 40 até meados da seguinte eu já me interessava muito por filmes, mas cinema brasileiro para mim era como se não existisse. Quando a gente fundava um clube ou uma revista é claro que obedecia-se ao ritual de interesse por produto nosso: pura retórica sem qualquer consequência”.³⁴⁵

Mas, por fim, o cinema nacional acabou por atrair tanto Paulo Emílio como outros de sua geração: “Ele ficou à espreita, à espera de uma distração, um descuido em nossos invólucros de colonizados cinematográficos”. O crítico chamou de “descolonização” esse momento de sua “biografia cultural”.

Crítico de cinema do jornal *O Estado de São Paulo* de outubro de 1956 até dezembro de 1965, Paulo Emílio jamais usou o termo chanchada em suas críticas mesmo quando a oportunidade,

³⁴⁴“Considerações em torno do Rei (II)”, *Jornal do Brasil*, 17.1.1968

³⁴⁵ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, p. 314

rara, se apresentava. Assim, em 1960, por exemplo, no artigo “Uma situação colonial?”, Paulo Emílio chegou a afirmar sobre a produção cinematográfica nacional:

“As fitas que fabricam, aliás, não são propriamente cinema para o público, mas o prolongamento de espetáculos que esse admira no rádio, televisão ou teatro ligeiro”³⁴⁶

Se levarmos em conta o conjunto de críticas publicadas até o momento, o termo chanchada aparece pela primeira vez em abril de 1973. Sobre o filme analisado ele fazia as seguintes considerações:

“*Os Mansos* possui muito do que é preciso para fazer um filme que funcione bem. A fotografia de Hélio Silva é sempre boa, a qualidade do som razoável, as moças bonitas, os atores eficazes, o repertório de situações pertence a um gênero suficientemente testado no teatro ligeiro, no circo de antigamente e mais recentemente no cinema. A obediência frouxa de três histórias autônomas ao tema anunciado pelo título torna aceitável uma construção destituída de qualquer rigor. E, finalmente, *Os Mansos* se insere numa tradição brasileira ilustre: a chanchada”³⁴⁷

Posteriormente, em 1975, retomando um filme de 1959, *Ravina*, de Flávio Tambellini, em artigo intitulado “Risco de injustiça”, Paulo Emílio fazia a crítica do filme e também um exame de consciência:

“Nunca tive sorte com Flávio Tambellini. Uma urdidura de circunstâncias fez com que, até agora, nunca tivesse visto um filme seu, logo eu que procuro ver o que posso em matéria de cinema brasileiro. No período final dos anos cinquenta frequentei Tambellini com alguma assiduidade e guardo lembrança de que ambos fizemos um esforço meritório para gostar um do outro, sem muito sucesso, aliás. Foi durante esse tempo que ele organizou a produção de um filme, *Ravina*, que teve o mérito de solicitar a atenção para os valores da chanchada. Não que a fita participasse do gênero – tudo que *Ravina* possuía de grotesco era metodicamente involuntário – mas aconteceu que procurando contestar a chanchada, como anteriormente havia tentado fazer a Vera Cruz e em seguida o Cinema Novo, o filme produzido por Tambellini e realizado por Rubem Biáfara acabou sendo um convite a um exame mais atento daqueles outros onde o grotesco era deliberado”³⁴⁸

Mas é no ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em abril de 1973, quando o crítico procura configurar uma problemática histórica e cultural a partir do cinema brasileiro que a revalorização da chanchada ficou evidente. Nesse ensaio, primeiramente, ele

³⁴⁶ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.287

³⁴⁷ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, p. 274

³⁴⁸ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, p. 309

comparou as condições de produção, exibição, distribuição e recepção do filme em diversos países periféricos, geralmente ex-colônias, procurando estabelecer as diferenças e semelhanças geradas pela singularidade do processo histórico de cada país em sua cinematografia. Foi no bojo dessa reflexão que a chanchada, produzida durante décadas no Brasil passou por uma reavaliação, sofrendo uma verdadeira virada valorativa.

É preciso começar lembrando a nomenclatura empregada por Paulo Emílio. Em toda a sua análise os termos ocupado e ocupante são recorrentes. O emprego dos termos procura dar conta de algumas dificuldades, dificuldades que evidenciam o contexto comparativo a partir do qual a singularidade brasileira está sendo delineada. Assim, nos lembra Paulo Emílio, se comparada com a da Argélia, por exemplo, a situação brasileira não poderia ser resolvida simplesmente expulsando o ocupante. A dificuldade estaria na origem da história do país “nunca fomos propriamente ocupados”. Quando o ocupante chegou, ou seja, o português, não gostou do ocupado existente, ou seja, do índio, e importou “reprodutores”, os negros. Então, nossa formação histórica era singular:

“A peculiaridade do processo, o fato de o ocupante ter criado o ocupado aproximadamente à sua imagem e semelhança, fez desse último até certo ponto, o seu semelhante. Psicologicamente, ocupado e ocupante não se sentem como tais: de fato, o segundo também é nosso e seria sociologicamente absurdo imaginar a sua expulsão como os franceses foram expulsos da Argélia”³⁴⁹

E o “emaranhado social brasileiro” não comprometia, afirmava Paulo Emílio, “a presença em seus postos respectivos do ocupado e do ocupante”. Em seguida vem a formulação com implicações para a totalidade da cultura do país, embora ele, é evidente, privilegie no ensaio a história do cinema.

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”.³⁵⁰

Na retrospectiva histórica que faz do cinema brasileiro, analisa as primeiras fases, e em seguida o momento da chanchada:

³⁴⁹ Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, págs.89-90

³⁵⁰ Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, p.90

“O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940 é um marco. A produção ininterrupta durante cerca de vinte anos de filmes musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processou desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade”³⁵¹

E o crítico prossegue evocando como já havia feito José Celso uma dimensão fantasmática da vida cultural:

“ Um universo completo se construía através da sucessão de filmes norte-americanos mas a absorção feita através do distanciamento o tornava abstrato, enquanto os fragmentos irrisórios de Brasil propostos por nossos filmes, delineavam um mundo vivido pelos espectadores. A identificação provocada pelo cinema americano modelava formas superficiais de comportamento em moças e rapazes vinculados aos ocupantes; em contrapartida a adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante”³⁵².

Mas o poder de comunicação da chanchada havia sido ampliado, não estava mais circunscrito à questões de identidade. O repertório plástico utilizado na encenação de *O Rei da Vela*, tantas vezes considerado de mau gosto, grotesco e desprezível, havia revelado toda a capacidade reflexiva negativa contida nas formas artísticas populares. Diante da encenação da “falsa ação”, da performance do insólito, do espetáculo da insolidez, o público era devolvido ao processo histórico e cultural do país. A campanha que o crítico passou a realizar apelando para que fossem vistos os filmes nacionais, inclusive os ruins, parece reconhecer que algo da “penosa construção de nós mesmos” através da “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” poderia ser elucidado a partir da possibilidade de, ao ver esses filmes, nos retomarmos retomando o nosso processo histórico e cultural.

³⁵¹ Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, págs., 95-96

³⁵² Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1996, p. 96

Para compreender o lugar que ver o filme ruim brasileiro pode ter na “penosa construção de nós mesmos” - formulada como sendo a “dialética rarefeita entre não ser e ser outro” -, podemos acompanhar o debate sobre o ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* ocorrido no Museu Lasar Segall em outubro de 1977. A transcrição do debate foi publicada na revista *Filme e Cultura* em 1980, no mesmo ano em que o ensaio saiu em livro pela editora Paz e Terra. É um debate excelente, bastante elucidativo de uma série de contradições discutidas por Antonio Candido, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Jean Claude-Bernardet e Maurício Segall – sem esquecer as contribuições enviadas por, após leitura da transcrição do debate, de Zulmira Ribeiro Tavares.

A nomenclatura utilizada por Paulo Emílio (ocupado, ocupante) e as ambiguidades decorrentes foi o primeiro objeto de discussão. Embora vários cineastas, participando de um debate anterior, mencionado por Bernardet, tenham “identificado o cineasta com o ocupado”, os debatedores presentes no Museu Lasar Segall mesmo reconhecendo a ambiguidade do termo ocupante (é interessante que não acontece o mesmo com o termo ocupado, no ensaio e no debate, o ocupado é o povo) eles preferem destacar a contribuição da reflexão de Paulo Emílio para a problemática da cultura brasileira em sua totalidade, embora sem desprezar, é claro, que essa contribuição tenha sido constituída a partir da análise da trajetória do cinema brasileiro.

Nesse sentido, vejamos uma passagem importante, a seguinte colocação de Cândido:

“(…) Aqui existe uma meditação em geral sobre a cultura brasileira, de uma extraordinária profundidade. Que está neste trecho aqui: é e não é. Quer dizer o brasileiro não pode deixar de viver pendurado no Ocidente e ele deve tentar não viver pendurado no Ocidente. Ele tem que tentar fazer uma cultura dele, mas a cultura que ele pode fazer é uma cultura pendurada no Ocidente. Essa é a dialética da cultura brasileira. Isso o Paulo sentiu profundamente. Quando ele distingue o problema da Índia, o problema dos países árabes, o problema do Japão, quem têm velhas culturas tradicionais o problema é totalmente diferente. Aqui não havia culturas tradicionais a se oporem à cultura do ocupante. Então todo mundo teve que entrar no jogo do ocupante. Daí a extraordinária complexidade do artigo”³⁵³

Na sequência, Bernardet circunscreve o que entendiam como ocupante naquela altura do debate: “E qual ocupante? Não existe, como pode ter existido na Índia. Esse ocupante somos nós

³⁵³ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 4

mesmos.”³⁵⁴

O comentário de Cândido na sequência coloca a outra dimensão do problema...

“É por isso que o artigo do Paulo é importante. Ele coloca o problema do dilaceramento que a cultura apresenta e o transpõe para a consciência de cada um. Ele estimula cada leitor a adquirir consciência em face do problema da fissura cultural, e desperta um sentimento dramático. É uma beleza esse artigo.

É sintomático que ele não tenha usado a distinção corrente: dominador e dominado. Usando ocupante e ocupado, ele acentua o caráter de transplante (do que vem de fora e ocupa). Ao mesmo tempo, abre uma perspectiva sobre o que se chama o caráter nacional – traço próprio do ocupado. E deixa claro que por baixo da cultura do ocupante há traços recalcados, que podem ou não aparecer nos produtos da cultura. No cinema, por exemplo, é como se este elemento profundo ganhasse o nível de expressão em dados momentos – com ou sem intenção por parte de quem fez os filmes. Isso ocorre no mudo e no sonoro (através das chanchadas e filmes musicais).”³⁵⁵

A posição do ocupante seria, portanto, de uma relação inelutável com a “cultura ocidental” e de uma relação fortuita com a cultura do ocupado? A intenção de Paulo Emílio, então, seria ampliar, com o apelo para que o filme brasileiro fosse visto, a relação com a cultura do ocupado? Nem sempre é fácil seguir a intuição de Paulo Emílio. Mas há um trecho, citado por Cândido, que pode ser elucidativo:

“Até seria interessante registrar as palavras dele que são tremendamente fortes. 'Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos da reinstalação da ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz, da parcela do público que nos interessa, uma aristocracia do nada. Uma entidade, em suma, muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro que desertou'”³⁵⁶

A atitude militante de Paulo Emílio em torno do filme nacional, muitas vezes autorizando interpretações que poderiam acabar por sustentar a escolha exclusiva do filme brasileiro, foi muito discutida. Será mesmo que Paulo Emílio recomendava que o filme estrangeiro não fosse visto? Se assim fosse, será que motivava tal recomendação uma posição que poderia ser entendida como simples chauvinismo? E ver o filme brasileiro com qual intenção? Simplesmente entrar em contato com um reservatório de brasilidade?

O entendimento da questão por Bernardet se por um lado elucidava, acabava provocando

³⁵⁴ Idem

³⁵⁵ Idem

³⁵⁶ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 5

novas questões também... Assim, Bernardet compreendia a postura de Paulo Emílio como uma “atitude criadora” dentro de uma problemática colocada nos seguintes termos:

“Um outro elemento criador seria se voltar para o cinema brasileiro, deixando de lado o cinema estrangeiro. O que há de criador nessa atitude (que eu acho precisa inclusive discutir mais do que está aqui) é que o cinema que nós consideramos medíocre na sua forma e conteúdo, mesmo medíocre, mesmo altamente conservador ou reacionário é um cinema que nos devolve sempre à realidade social a qual pertencemos. (...) Então, o problema não é tanto saber se o filme do Jece Valadão é ou não é progressista, é ou não é bem feito, mas sim que através de um filme dele nós somos devolvidos ao processo cultural. Essa que é fundamentalmente a possibilidade criadora de nos voltarmos para o cinema brasileiro”.³⁵⁷

Em suas considerações, Ismail Xavier chegou a fazer a seguinte ressalva sobre o que também pode estar implicado na passagem que acabamos de citar: “eu vi isto como uma colocação bastante radical no sentido de desconfiar de Universais”.³⁵⁸

Talvez seja mesmo importante, a partir dessa passagem de Xavier, tentar situar a atuação e as reflexões de Paulo Emílio no contexto de crises dos universais que o processo de descolonização da Argélia, analisado por Sartre, desencadeava. A importância do pensamento de Sartre fica evidente em vários momentos da trajetória intelectual de Paulo Emílio. A encenação de *A engrenagem*, foi comentada por ele em dezembro de 1960 em um artigo chamado “Um mundo de ficções”, no qual a percepção do “problema imperialista” após a encenação da peça foi comentada. Assim, se por um lado, declarava “As formulações da ideologia antiimperialista que alimentou minha juventude constituíam um romance. Mais do que isso, a polêmica ideológica nos países subdesenvolvidos foi durante décadas uma batalha de Itararé, isto é, um acumpliciamento na irrealidade das forças em presença”. Por outro, constatava uma mudança: “A dramática lucidez de chefes de países subdesenvolvidos, como a evocada em *A engrenagem*, de Sartre, é fenômeno recente e participa da corrente de desmistificação atualmente em curso com tantas consequências para os povos atrasados”.³⁵⁹ A influência de Sartre ainda foi notada por Alfredo Bosi, como uma

³⁵⁷ Idem

³⁵⁸ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 7

³⁵⁹ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. II, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. p.297

possível referência metodológica, quando arguiu Paulo Emílio sobre sua tese de doutoramento: *Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*. Além da arguição de Bosi, a pesquisa do historiador Adilson Mendes, sobre Paulo Emílio, ainda nos traz mais uma importante evidência da recepção de Sartre por Paulo Emílio. Em uma carta, citada por Mendes, Antonio Candido comenta uma certa afinidade entre a recepção que ele fazia de Sartre e a do próprio Paulo Emílio:

“Por isso é que acho importante, no existencialismo, certas preposições que tendem a ressaltar o compromisso permanente do homem com todos os outros homens, através de cada um dos seus atos; o alcance universal de cada ação nossa, possivelmente uma norma latente para toda a humanidade. E a “mauvaise foi”, e a magnífica análise das relações inter-humanas pela “fluidez” e a “viscosidade”. (...) De tudo, dá para sentir que o movimento de Sartre traz precisões e discussões das mais importantes para a nossa conduta. E fiquei satisfeito de ouvir do Israel que você pensa do mesmo modo”.³⁶⁰

Assim, talvez Paulo Emílio tenha chamado o processo em que vivia de “descolonização” não apenas por dar inteligibilidade crítica à sua “biografia cultural” a partir da retomada dos modernistas, mas a partir da retomada dos modernistas em um contexto de crise dos universais em que o Golpe parecia nos aproximar mais da Argélia, e sua formação colonial, do que de Cuba – os textos de Sartre mencionados anteriormente podem ter sido importantes para a constituição da posição de Paulo Emílio.

A comparação com a Argélia mostrava que era impossível expulsar o ocupante (o ocupado e o ocupante tinham no Brasil uma ligação incontornável com a cultura ocidental) ao mesmo tempo era possível retomar as reflexões de Sartre sobre as subjetividades produzidas na história da colonização a partir de um lugar social dilacerado. Quando a “idade de ouro” chegou ao fim, ou seja, quando, como nos dizia Sartre, “Parternon!Fraternidade!”, proferidos em “Paris, Londres, Amsterdam” já não ecoavam mundo afora, e em breve coro de “vozes amarelas e negras” faziam ouvir um protesto “vocês fazem de nós monstros, o seu humanismo nos afirma como universais e as suas práticas racistas nos particularizam”.³⁶¹ Qual dialética entre o universal e o particular diante dessa contradição? Parece que Paulo Emílio tenta uma transposição do problema para o Brasil que

³⁶⁰ Ver Mendes, Adilson Inácio. *A crítica viva de Paulo Emílio*. (tese de doutorado) ECA, USP, 2012. p.141

³⁶¹ Prefácio de Jean-Paul Sartre in Fanon, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora. Ed. UFJF. 2005.p. 31

havia deixada de ser colônia fazia já algum tempo. Nesse sentido, seria preciso verificar se ainda estaríamos falando de uma dialética entre universal e particular como se diante de um projeto de formação de um cinema brasileiro.

Em sua contribuição ao debate, Zulmira Ribeiro Tavares lembra dois trechos de um artigo de Paulo Emílio, “Explicapresenta”, de abril de 1973.

“O filme ruim, pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós e adquire muitas vezes uma função reveladora”³⁶²

E no outro trecho citado por Zulmira:

“Abordar o cinema brasileiro de má qualidade implica numa luta tenaz contra o tédio mas é raro que o esforço não seja compensado. O subdesenvolvimento é fastidioso mas a sua consciência é criativa”.³⁶³

Foi muito interessante toda a discussão em torno das problemáticas evocadas por essas passagens. Foram lembradas práticas pedagógicas de Paulo Emílio também adotadas por Maria Rita Galvão ao substituí-lo. Assim, semanalmente, os alunos do curso de cinema viam um filme nacional depois discutido em aula. Inicialmente os alunos execravam o filme, contava Galvão. Elencavam tudo o que o filme tinha de mau - “vulgar”, “sempre de péssima qualidade”, “mal feito”, “imitação frustrada do filme estrangeiro”. De repente acontecia algo, dizia: “à medida em que a discussão progride vai havendo um envolvimento cada vez maior dos alunos com o filme em questão; por exemplo, os alunos que vão contar um filme para os outros que não o viram se divertem de tal modo, demonstrando o quanto no fundo eles curtiram o que viram, o quanto aquilo – independentemente de ser um tema de estudo – efetivamente lhe diz respeito de algum modo”.³⁶⁴

Então, a campanha de Paulo Emílio, convertida em prática pedagógica também experimentada e adotada por Maria Rita Galvão, era de quem já havia notado que em algum

³⁶²Os trechos lidos por Tavares estão em um artigo publicado em abril de 1973 com o título “Este é Paulo Emílio: nosso crítico de cinema” o mesmo artigo, com o título “Explicapresenta”, está em Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, págs.: 262-264; ver p. 263

³⁶³ Idem

³⁶⁴ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p.15

momento uma comunicação muito verdadeira acontecia, ou seja, de alguma forma aqueles filmes devolviam os alunos ao processo cultural e histórico que os constituía tanto quanto constituía os filmes, embora sejam necessárias algumas mediações aí.

Mas para que essas mediações tenham a oportunidade de acontecer é preciso ver o filme. No debate houve a preocupação de relativizar o que poderia resultar em um “isolacionismo cultural” dependendo de como o apelo de Paulo Emílio fosse interpretado. Seria preciso evitar, segundo os debatedores, a adoção de uma conduta exclusivamente interessada no filme nacional. Os amigos mais íntimos até caçoavam de certo tom que a militância de Paulo Emílio, por vezes, assumia: “vamos dedicar um almoço a te espinafrear, por causa desse negócio de você dizer que chanchada brasileira é melhor que os grandes filmes estrangeiros”.³⁶⁵

Ao mesmo tempo, a posição oposta, nunca ver o filme nacional, baseava-se muitas vezes em um desejo de distinção social. Mas, como lembrou Bernardet, era muitas vezes uma conduta cultural ambígua. Primeiro, os alunos, por exemplo, se diferenciavam, afirmando uma superioridade, uma “elegância cultural”, depois iam “brincar com aquilo”.³⁶⁶

É Maria Rita Galvão quem lembra que algo muito parecido ocorria também na vida teatral brasileira.

“Eu me lembro de uma observação que eu li há muito tempo, um texto do Décio de Almeida Prado a respeito de uma peça da Dercy Gonçalves, em que ele dizia coisa parecida. Décio tinha ido assistir à estreia dessa peça numa sessão especial para profissionais de teatro, feita numa segunda-feira, quando as outras companhias não estavam trabalhando. Ao ver a reação do público, rindo até às lágrimas adorando o espetáculo, o Décio, na maior perplexidade, e mesmo um pouco inquieto, se perguntava sobre qual era o significado de aqueles jovens intelectuais, que em geral nas suas vidas profissionais curtiam textos dos mais sofisticados de ponto de vista cultural, fundamentalmente textos estrangeiros, e que tentavam fazer no Brasil determinado tipo de teatro que de algum modo, mesmo sendo brasileiro, refletisse refinamento e essa sofisticação cultural que eles apreciavam no moderno teatro estrangeiro – Décio se perguntava qual era o significado de esses jovens intelectuais se encantarem tanto com um espetáculo com a grossura e a vulgaridade de Dercy Gonçalves, se divertindo como ele nunca tinha visto essas mesmas pessoas se divertirem antes. Que diabo de cultura então é essa nossa – era a pergunta implícita – o que será que existe por detrás disto e que é preciso que a gente entenda”.³⁶⁷

³⁶⁵ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 8

³⁶⁶ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 16

³⁶⁷ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano

E é Maurício Segall quem traz uma lembrança pessoal para o debate, reconhecendo a existência da comunicação, mas lembrando que precisava ocorrer de maneira um tanto quanto clandestina:

“Eu me lembro da minha juventude: realmente, você ia na Dercy Gonçalves era uma coisa só para homens, era absolutamente proibida para mulheres. Dercy não mudou desde aquela época, é a mesma Dercy. Mais existe algo realmente aí no tal tecido cultural, agora aqui em lato senso onde de fato, ainda há uma atração especial pelo insólito, pela grossura, você compreende. Isso nos filmes deve funcionar também”³⁶⁸

O insólito e a grossura foram exatamente o que, notava Alcântara Machado, as formas revista e burla puderam constituir como meio reflexivo com o potencial de nos devolver ao processo social e histórico que nos produzia e era por nós produzido, e a chanchada com seus diferentes desenhos plásticos tornou-se uma tradição cultural que continuou performando esses elementos donos, parece, de uma intrigante atração e poder de comunicação...

Dizia Paulo Emílio após narrar uma daquelas discussões com os alunos...

“Em suma, emana da análise de um mau filme brasileiro uma alegria de entendimento que o consumo de Arte de um Bergman, por exemplo, não proporciona a um espectador brasileiro”.³⁶⁹

O texto, publicado em 1975, chamava-se “A alegria do mau filme brasileiro”, o mau filme era *Pensionato de Mulheres*, erroneamente classificado como pornochanchada, concluíram o mestre e seus alunos após o exercício semanal de discussão de algum filme nacional. Classificação que parece acentuar ainda mais como a promoção da interdição do encontro entre o filme nacional e o público brasileiro lançava muitos filmes ou peças em uma zona clandestina da cultura.³⁷⁰

XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 15-16

³⁶⁸ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p. 16

³⁶⁹ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, p.308

³⁷⁰ É importante, imaginamos, lembrar aqui uma passagem do debate em que Maria Rita Galvão registrou mais extensamente uma certa atuação institucional que Paulo Emílio desempenhou: “Eu gostaria de salientar uma coisa que é das que mais me impressionam com relação à atuação de Paulo Emílio. É o fato de que a posição que ele assumiu acabou levando, não apenas a valorização maior, mas à própria descoberta de significados culturais no que normalmente é tido e classificado como subcultura. Acho muito importante salientar isto, tendo em vista eventuais prolongamentos dessa atitude que o Paulo propõe, de um modo específico com relação a cinema, abrangendo também outras áreas. Depois que o Paulo foi para o IDART, dirigindo o centro de pesquisas da prefeitura, em que havia pesquisas sobre teatro, música, artes plásticas, literatura, etc., e mesmo com alunos que assistiam às suas aulas de cinema na Faculdade de Filosofia, que não eram exatamente alunos de cinema, o Paulo tentava desenvolver um

Mas o exemplo mais feliz do quanto podia ser gratificante o encontro com o filme nacional está em uma crônica de Paulo Emílio sobre Mazzaropi. Quando observa a verdade da comunicação entre um público e o seu ator preferido algo também verdadeiro para o crítico revela-se.

“Faz vinte anos que ele é uma presença na vida da cidade, do estado, do país. É um bocado de tempo para o cinema e para o Brasil. O elenco do que nasceu, cresceu, definhou ou morreu durante essas duas décadas seria um nunca acabar.

Mazzaropi foi o produto Vera Cruz que mais pegou, mas se tivesse dependido da crítica ele teria sido barrado logo que apareceu pedindo licença com os cotovelos na altura dos ombros: Sai da frente.

Acontece que nos tempos e terras da Vera Cruz a crítica favorável foi tradicionalmente fatídica e Mazzaropi teve a sorte de não ser elogiado. Eu próprio não me lembro de tê-lo feito. Mazzaropi me parecia como um dos sinais do clássico provincianismo paulista frente ao Rio”³⁷¹

Até aqui o crítico faz a crítica de sua postura que havia sido sempre refratária ao filme mais popular... Mas agora algo se revelava e o próprio título do artigo assim o sugere: “O segredo de um homem que a crítica nunca elogiou: Mazzaropi”.

“A sala estava apinhada e como encarei fita e público como um dado só, minha curiosidade nunca decaiu. O conjunto do espetáculo tinha faces arcaicas e modernas que nunca se confundiam.

Perto de mim havia operários, balconistas e pequenos funcionários cujas conversas ouvi durante o intervalo e, às vezes, no decorrer da projeção. Pelos assuntos, cabelos e saias, todos eram emanções de uma grande cidade moderna, mas nunca se vinculavam com o que poderia ser considerado moderno no filme, isto é, alguns ensaios de ação ou erotismo. Nesses momentos a atenção se despregava da fita e os espetadores voltavam às conversas iniciadas no intervalo;

O interesse e o silêncio, incessantemente interrompido pelo riso, ficavam reservados para o que havia de mais arcaico: o Coronel Polidoro encarnado pelo autor.”

A forma como o público se relaciona com o insólito do filme, com a confusão do arcaico com o moderno, já não possui mais a vivacidade que levava o público do teatro popular da década de vinte a arrancar o ator de seus papéis fazendo-o improvisar. A performance do insólito, dissolvendo a ação dramática e o personagem-tipo também já não acontecia mais no filme. Ainda assim, o público havia preservado algumas de suas prerrogativas para participar na produção cultural do espetáculo. Se já não era mais possível a instauração de uma dimensão agônica, algo

certo tipo de levantamento histórico e de reflexão em torno por exemplo do rádio ou do circo que tendia a dar uma importância a essas formas de cultura ou subcultura tão grande quanto a que ele havia dado ao cinema popular. E tendia a formar uma espécie de universo subcultural de grande significação cultural, muito coeso e muito significativo enquanto reflexo da própria maneira de ser brasileira”. Ver “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Transcrição de debate realizado em 27-10-77”, *Filme e Cultura*, ano XIII, Jul-Ago-Set, 1980, p.14

³⁷¹ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, p.275

ainda muito vivo da experiência de participação na figuração do insólito ainda acontece na recepção observada por Paulo Emílio. O público dissolve a ação dramática ao não acompanhar o filme em sua totalidade e retoma a comunicação quando surge o “mais arcaico”.

“Mazzaropi é mais antigo que o palhaço caipira Veneno, que ainda percorre o interior na companhia de Dalila, a última vedete do mambembe. Ele é sociologicamente anterior ao Genésio Arruda dos anos 30 e mesmo ao Nhô Anástacio de 1908.

Mazzaropi joga com a carta do patético e decorre daí o sentimentalismo que faz parecer moderna a virulência de Anastácio, Genésio ou Veneno.

Na 'Companhia Veneno e Dalila' emoção e riso são bem compartimentados. As cortinas cômicas são concentradas na primeira parte e a segunda é reservada para 'A mulher marcada'. Mazzaropi, como Chaplin, procura fundir as duas expressões. Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós”.³⁷²

E prossegue surpreendendo inesperados efeitos na manipulação que o ator fazia do “arquiconhecido”:

“Sabemos que o lugar-comum é sempre verdadeiro e um filósofo francês já explicou que o único problema é aprofundá-lo. Mazzaropi não aprofunda propriamente nada mas os lugares-comuns se acumulam tanto que o terreno acaba cedendo e como as minas descobertas ao acaso de desbarrancamentos, de repente desponta dessas fitas incríveis uma inesperada poesia”.³⁷³

“Mazzaropi, como Chaplin, procura fundir as duas expressões. O segredo de sua permanência é a antiguidade. Ele atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós”.³⁷⁴

Diversos elementos tantas vezes incompreendidos – o insólito da sobreposição de temporalidades, a performance da “ética emotiva”, a dissolução agora unilateral do espetáculo -, são agora retomados como algo que atinge “cada um de nós”. O crítico observando a relação de um certo público com uma de suas formas preferidas vê algo que na “dialética rarefeita” com o outro de outras paragens nem sempre podia ser apreendido.

Interessantemente, em 1971, na França, um grupo de teatro, Théâtre du Soleil, no contexto de crise dos universais e do próprio papel do intelectual, monta *1789. A Revolução Francesa* foi encenada “tal como o povo poderia imaginá-la, o que autorizava todos os exageros, todas as bufonarias, as mais livres interpretações do fato”, como contou Simone de Beauvoir sobre o

³⁷²Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrasilme, 1986, p.275

³⁷³ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrasilme, 1986, p.275-276

³⁷⁴ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de Frente*, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrasilme, 1986, p.275

espetáculo considerado por ela revolucionário - “pela emoção e indignação que provocava”.

“Através de charges, das gags de uma enorme graça, Mnouchkine e seu elenco nos mostravam uma história trágica: o estrangulamento da Revolução pela classe em ascensão que só destruiu a nobreza para ficar com suas prerrogativas, sendo a aristocracia de nascimento substituída pela aristocracia da riqueza. Ela utilizou o povo, enganando-o, e este nada ganhou. Essa comprovação era feita, quase sem que nos apercebêssemos, com uma notável exatidão quanto aos detalhes de seu desenvolvimento”.³⁷⁵

A narrativa está no penúltimo livro de memórias de Simone de Beauvoir. No livro seguinte, *A cerimônia do adeus*, ela e Sartre, entrevistado por ela, como que se despedem de um mundo em que a tensão ética da pergunta: o que fazer com o que fizeram de nós, aos poucos, perderá o sentido dramático que teve para muitos. Por um lado, dizem uns, a contradição real entre trabalho e capital foi desarmada com as transformações no mundo produtivo. E por outro, garantem muitos mais, cada um pode fazer de si o que quiser nesse mundo de subjetividades que se desfazem e refazem livremente.

³⁷⁵ Beauvoir, Simone. *Balanço final*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.p.216

Considerações finais

Logo após ouvirem que o papel predileto de Grande Otelo foi o de escravo no filme *O Negrinho do Pastoreio*, é com certa perplexidade que meus eventuais interlocutores tentam compreender a declaração. Com os que não souberam fazer outra coisa de seu espanto a não ser tentar provar que o ator estava errado, aprendi muito sobre a história do cinema brasileiro.

São muitos os que esperariam ouvir *Macunaíma*. Então Grande Otelo estaria negando esse ponto alto da cinematografia brasileira, da cultura brasileira, momento radicalmente crítico em que a direção elegante de Joaquim Pedro promoveu o encontro entre Cinema Novo e Modernismo, encontro que também foi composto pela elevação de formas plásticas populares tantas vezes negadas, composição que ganha densidade dramática através do próprio corpo simbólico popular que o ator performa com um distanciamento irreverente?

E também não podemos esquecer Nelson Pereira dos Santos, dizem outros. Sim, é verdade. Em *Rio Zona Norte, 1957*, o diretor retoma a representação de um encontro que vinha sendo imaginado e desejado, verdadeira encenação da superação das clivagens sociais no Brasil. Em 1933, o sucesso de uma opereta foi estrondoso. *Canção Brasileira* (Luis Iglesias e Miguel Santos) permaneceu em cartaz por mais de cinco meses – algo absolutamente notável para a época. Entre lances cômicos e peripécias melodramáticas o esperado final feliz vai se desenvolvendo e, enfim, o Samba-Morro casa-se com a Canção-Cidade. No filme de Nelson Pereira dos Santos não há comunhão possível e as dificuldades de uma aproximação confraternizante são explicitadas quando o sambista surge só, abandonado a solidão de sua classe – e de sua cor? - entre os que não são seus iguais, nenhuma fraternidade em vista. A perspectiva realista de *Rio, Zona Norte* desfaz a feliz união.

E significativo que nenhum papel do ator em filmes conhecidos como chanchadas tenha sido jamais mencionado. Nem mesmo *Moleque Tião*, inspirado em sua vida, foi lembrado. Exige muito

mesmo de nós realizar o movimento que essa declaração implica. De onde é que Grande Otelo nega radicalmente toda a história do cinema brasileiro que ele mesmo ajudou a constituir? História que, aliás, se conhecida por nós já exige que nos pensemos de maneira muito crítica. Será que nenhuma das formas do cinema brasileiro foi capaz de performar o dilaceramento subjetivo que Otelo sentia como uma verdade sua quando se dizia heterogêneo?

Alguns que se inquietaram, em alguns cursos ou apresentações, com as minhas persistentes reticências – a minha posição de pesquisadora não me permite negar as declarações de Grande Otelo, exige antes um esforço de compreensão-, sugeriam algo, diziam, muito simples. Para enquadrar a posição de Grande Otelo bastaria, parece, retomar os que estudaram o primeiro e o segundo Machado de Assis. Grande Otelo estaria ainda preso à forma melodramática de representação das contradições brasileiras. Será mesmo? De qualquer maneira, isso exigiria um outro ponto de partida. Não existe, salvo engano, nenhuma pesquisa ainda sobre lugar em que o melodrama durante uma fase de sua história no Brasil encontrou as plateias mais populares: o circo.³⁷⁶ Ou melhor, existem muitas pesquisas sobre o circo. No entanto, seria preciso, nesta perspectiva, ou seja, da história da forma melodramática no Brasil, uma pesquisa sobre o melodrama nesses circuitos para que as mediações pudessem começar a acontecer. Sabemos que a peça *A cabana do pai Tomás* era tradicionalmente representada nos circos no dia 13 de maio.³⁷⁷

Talvez Grande Otelo esteja mesmo aquém de qualquer uma das formas que foram pesquisadas para representar a dimensão trágica da história do país. Mas se sua declaração exige tanto de nós, não poderíamos pensar também que sua escolha indica o quanto algo da verdade de sua experiência, de sua história, permanece não simbolizada, permanecendo, assim, uma matéria social além das formas críticas disponíveis?

Quando escolheu o escravo de *O Negrinho do Pastoreio*, Otelo já havia sido capaz de dizer

³⁷⁶ É com expectativa que aguardamos a pesquisa de mestrado de Moira Torres de Mello Junqueira intitulada: “A personagem cômica das peças melodramáticas encenadas pelo Circo Nerino”, desenvolvida na UNICAMP.

³⁷⁷ Também aguardo a pesquisa de Aline Vitor Ribeiro intitulada “Releituras d’*A Cabana do Pai Tomás*: recepção do romance no movimento abolicionista brasileiro na segunda metade do século XIX”, realizada na UNIFESP.

para si mesmo: “Eu abusei muito do paternalismo, na verdade abusei muito do paternalismo”.³⁷⁸ Desde abril de 1967, pelo menos, Otelo já podia comunicar publicamente esse seu momento crítico.³⁷⁹ E desde 1941, pelo menos, sabia que algo de sua comunicação sobre o dilaceramento subjetivo que sentia não podia ser coletivamente reconhecido. A história que inspirou o filme *Moleque Tião* não pode ganhar as telas como foi vivida e várias passagens da trajetória do ator foram suprimidas no filme realizado. Saltava-se para uma narrativa mais moderna, com uma ação dramática em que as escolhas do protagonista não tropeçavam no paternalismo que determinou sua vida de maneira trágica.³⁸⁰

O paradoxo do comediante no Brasil não seria *tupy or not tupy*, seria como suportar ser e não ser cidadão, estar e não estar na esfera dos direitos? A pergunta que escolhemos fazer diante da escolha de Grande Otelo foi: quais as implicações da performance social e artística da dialética da malandragem e da correspondente performance social e artística do insólito na constituição de uma subjetividade singular e concreta? Ou ainda, o que significa na formação de uma subjetividade estar diante de um outro que pode decidir se estamos na esfera do direito ou na esfera do favor?

Otelo precisou inventar uma vida para si no imediato pós-abolição, quando o desafio era, para ele como para tantos outros afrodescendentes, sair da posição de objeto e alcançar a posição de sujeito. Os processos de subjetivação implicam lidar com diversas determinações e uma delas está situada nas relações intersubjetivas: o que fazer com o que o outro fez de mim? Grande Otelo oscila. Diante do olhar do outro Grande Otelo ora aceitou contar de “mil maneiras pitorescas a sua própria história antes e depois de tornar-se Macunaíma”, ora fugiu dessa cena, negando-se a contar de forma cômica e conciliadora uma trajetória marcada por uma série de acontecimentos trágicos,

³⁷⁸ MIS, RJ, Comemoração dos 70 anos de Grande Otelo, Fita 2, 24-10-85.

³⁷⁹ Ver a entrevista do ator publicada em *Realidade* de abril de 1967.

³⁸⁰ Algo da verdade que Otelo parece querer comunicar está na produção cinematográfica de Rogério Sganzerla – um dos poucos cineastas que, me parece, pode retomar a tradição da chanchada de maneira radical. Em seus filmes o insólito do país encontra o insólito das subjetividades performadas por atores e atrizes que realizam uma atuação excepcional da loucura experimentada cotidianamente no país do futuro eternamente sem passado. Exemplar, nesse sentido, é *Sem essa aranha*, 1970, no qual o protagonista do filme é Zé Bonitinho – Sganzerla fará o personagem-tipo se dissolver em um enredo descontinuado e absurdo. Assim, a chanchada como tradição de atuação que pode performar a dissolução do personagem foi retomada por Rogério Sganzerla – embora não possamos desenvolver muito esse ponto aqui.

emblemáticos das contradições e impasses da dinâmica social e histórica do país.

Analisando o significado das “fugas” de Grande Otelo localizamos, entre elas, o desejo de representar certos personagens como, por exemplo, o negrinho do pastoreio... Quando Grande Otelo precisou escolher uma forma que desse conta de simbolizar a experiência histórica dele, o ator escolheu essa história considerada melodramática, não escolheu nenhuma das formas cômicas com as quais estava habituado – por mais incrível que seja o potencial crítico alcançado por elas.

Pode ser que *Macunaíma* represente muito das contradições do Brasil e dos brasileiros – mas é insuficiente para um brasileiro ao menos. A escolha do *Negrinho do Pastoreio* e não de *Macunaíma* instaura um ponto de fuga negativo na situação dialógica da entrevista do programa Roda Viva e nos remete à própria situação do negro no Brasil formando sua subjetividade como um ser relativo, com uma densidade ontológica rarefeita no interior de uma configuração social na qual as relações de alteridade parecem sempre remeter o ator, e mais de uma vez, para a experiência de uma existência negativa. Se uma escolha social fez a cena paternalista sumir do filme *Moleque Tião*, uma escolha social também jamais deixou de julgar o ator a partir do papel que o paternalismo desempenhou em sua vida. Quer dizer, a partir do que ele fez com o que o paternalismo fez dele. Foi desse lugar que Grande Otelo escolheu o *Negrinho do Pastoreio*? O corpo do negrinho foi barbaramente castigado por seu dono por algo que havia sido considerado como uma falha em suas funções – o negrinho, em comunhão com a natureza, perdera parte da propriedade, o pastoreio, daquele que era também seu dono.

Será mesmo que não podemos ver nada além de um melodrama quando em 1987, um ano antes dos 100 anos da abolição, um homem negro escolheu para si, como algo que simboliza sua história, uma narrativa em que a violência real das relações no Brasil escravocrata é representada?

Fontes

Filmes, programas de televisão, entrevistas

Carnaval Atlântida, 1952

Programa Roda Viva, Grande Otelo, 1987

Comemoração dos 70 anos de Grande Otelo, Fita 2, 24-10-85, MIS, RJ

Romances, peças e outros

Coutinho, Galeão. *A vida apertada de Eunápio Cachimbo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939

Coutinho, Galeão. *Vovô Morungaba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1977

Coutinho, Galeão. *O último dos Morungabas*, São Paulo, Editora Assunção Ltda., 1943

Pederneiras, Raul. *Geringonça carioca: verbêtes para um dicionário de gíria*, F. Briguet, 1946

Andrade, Oswald. *O Rei da Vela*, São Paulo, Globo, 2003.

Memórias

Beauvoir, Simone. *Balanço final*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982

_____. *A Força das coisas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009.

Lago, Mário. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1977

Ulles, Mário. *A vida íntima do teatro brasileiro, memórias de Mário Ulles, 50 anos de teatro, (1903-1953)*, São Paulo, Revista dos Tribunais Editora, 1954

Periódicos e outros

Boletim Mensal da S.B.A.T (1924-1930)

Cinegrafia

Dionysos

Ensaio de Opinião

A Cena Muda (1921-1944)

Correio da Manhã

Cruzeiro

Estação Theatral (1910-1911)

Filme e Cultura (1966-1988)

Gazeta de Notícias

O Imparcial

Jornal do Brasil

A Maça (1924-1926)

O Malho(1922 até 1935)

O Paiz

Realidade

Revista do Teatro Sbat (1955-1985)

Anais do Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis, 24-30 de julho de 1961

Volumes de crônicas e/ou escritos sobre teatro e cinema

Faria, João Roberto. (Org.) *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

Gomes, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, 2 vol.

_____. *Paulo Emílio um intelectual na linha de frente*, coletânea de textos, org. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado, São Paulo, Brasiliense; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986.

Lara, Cecília. (Org.) *Palcos em Foco: críticas de espetáculos, ensaios sobre teatro, tentativas no campo da dramaturgia (Antônio de Alcântara Machado)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Levin, Orna Messer e Dias, Larissa de Oliveira. (Org.) *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2009.

Peixoto, Níobe Abreu. (Org.) *João do Rio e o palco: Página Teatral (vol. I), Momentos críticos (vol. II)*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009, 2 vol.

Martinez Corrêa, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958- 1947)*. São Paulo, Editora 34, 1998

Arquivos e Bibliotecas Consultados

Rio de Janeiro

Arquivo Nacional

Biblioteca Nacional

Funarte

Museu da Imagem e do Som

São Paulo

Biblioteca Jenny Klabin Segall – Museu Lasar Segall

Biblioteca Mário de Andrade

Cinemateca Brasileira

Instituto de Estudos Brasileiros

Museu da Imagem e do Som

Sites consultados

Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital Brasileira – memoria.bn.br

J. Carlos em revista – jotacarlos.org

Bibliografia

1. Obras de referência

Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos, coord. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima, 2.ed. rev. e ampl. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC, 2009.

Dicionário de filmes brasileiros. Antônio Leão da Silva Neto. São Paulo, A. L. Silva Neto, 2002.

2. Bibliografia sobre teatro, cinema, atores/atrizes, atuação

Antunes, Delson dos Santos. *O Homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro 1925-1944*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Unirio, 1996.

Bessa, Virginia de Almeida. *A cena musical paulista. Teatro musicado em São Paulo. 1912-1934*, Tese de doutoramento, São Paulo, FFLCH, USP, 2012.

Brito, Deise Santos de. *Um ator de fronteira: uma análise da trajetória do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*, Dissertação de Mestrado, São Paulo, ECA, USP, 2011

Chaia, Miguel. *Tostão furado: um estudo sobre a chanchada* (dissertação de mestrado), São Paulo, FFLCH, USP, 1980

Dourado, Ana Karicia Machado. *“Fazer rir, fazer chorar” : a arte de Grande Otelo*. (dissertação de mestrado), FFLCH, USP, 2005.

Charle, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002

Barros, Orlando. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas, 1930-45*, Rio de Janeiro, Funarte, 2001

Bernstein, Ana. *A crítica cúmplice, Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005

Ball, David. *Para trás e para frente. Um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo, Perspectiva, 1999

Chiaradia, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de revistas e burletas do teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*, dissertação de mestrado, Centro de Letras e artes da Unirio, 1997.

Costa, Cristina (org.) *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930*

- a 1970, São Paulo, Terceira Margem, 2006.
- Dias, Rosângela da Silva. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.
- Fabris, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994
- Faria, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*, London, New York, Routledge, 2004
- Goldfeder, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*, dissertação de mestrado, IFCH, UNICAMP, 1977
- Gomes, Paulo Emílio Sales. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- Gomes, Tiago de Melo. *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular. “Nacional”, “Popular” e Cultura de Massas nos anos 1920*”, dissertação de mestrado, Campinas, IFCH-Unicamp, 1998.
- _____. *Um espelho no palco – identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2004.
- Holanda, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978
- Konijin, Elly. *Acting emotions*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000.
- Lopes, Herculano Antônio. “O teatro de revista e a identidade carioca” in *Entre Europa e África, a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000
- Madeira, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Viana*, São Paulo FFLCH-USP, 2003.
- Magaldi, Sábato. *Depois do espetáculo*, São Paulo, Perspectiva, 2003
- Magaldi, Sábato. *O país desmascarado*, in Andrade, Oswald de. *O rei da vela*, São Paulo, Globo, 2003.
- Magaldi, Oswald. *Teatro de ruptura: Oswald de Andrade*. Global Editora, 2004
- Martins, William de S. N. “Paschoal Segreto ‘Ministro das Diversões’ do Rio de Janeiro (1883-1920)” em *Cidade Nova*, Rio de Janeiro, Editora Garamond, n 1, 2007
- Marzano, Andréa. “*Scenas Comicas – Francisco Corrêa Vasques e a identidade do ator teatral (1883-1884)*” em Chalhoub, Sidney. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*, Campinas, Sp, Editora da Unicamp, 2005.
- Matos, Franklin de. *O filósofo e o comediante, ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*,

- Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- Meirelles, William Reis. *Paródia e Chanchada – imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina, Eduel, 2005
- Melo, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. (dissertação de mestrado), UFF, Niterói, 2006
- Mencarelli, Fernando Antonio. *Cena Aberta, a Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- Michalski, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, Rio de Janeiro, Funarte, 2004
- Morettin, Eduardo V. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *ArtCultura* (UFU), v. 8, p. 189-201, 2006.
- Neves, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, Editora Europa, 1997
- Nunes, Mário. *40 anos de teatro*, 4 vol. Serviço Nacional de Teatro, 1956.
- Nunes, Romecarlos Costa. *A encenação da A engrenagem de Jean Paul Sartre: dimensões estéticas e políticas no Brasil dos anos 1960*, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, , 2009
- Prado, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira à Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado, vida e morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
- Patriota, Rosângela. “História, cena e dramaturgia: Sartre e o Teatro Brasileiro” (www.nuevomundo.revues.org) *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v.7, p.1-20, 2007.
- Patriota, Rosângela. Ramos, Alcides Freire. “*Terra em Transe e o Rei da Vela: Estética da Recepção e Historicidade*”. *Confluenze* (Bologna), v.4, p.124-141, 2012
- Pearson, Roberta E. *Eloquent Gestures, the transformation of performance style in the Griffith Biograph Films*, Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992
- Pereira, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998
- Piper, Rudolf. *Filmemusical brasileiro e chanchada posters e ilustrações*, São Paulo, L.Oren Editora, s/d.
- Pirandello, Luigi. *Pirandello: do teatro no teatro*. Org. Jacó Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- Portich, Ana Maria. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVII: da comédia dell’arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- Prado, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

- _____. “Do Tribofe à Capital Federal” in Azevedo, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, Casa de Rui Barbosa, 1986
- _____. *História concisa do teatro brasileiro, 1570-1908*. São Paulo, Edusp, 1999.
- Rabetti, Betti. *Teatro e comicidade 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.
- Ramos, Luís Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias. A rubrica como poética de cena*. São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1999.
- Rangel, Otávio. *Técnica Teatral*, Rio de Janeiro, Artes Gráficas, 1949
- Rocha, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo, Cosac & Naif, 2003.
- _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo, Cosac & Naif, 2004.
- Ruiz, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*, Rio de Janeiro, MinC/INACEN, 1988.
- _____. *Araci Cortes, linda flor*. Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1984.
- Ryngaret, Jean. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- Severiano, Jairo. *Uma história da música popular brasileira, das origens à modernidade*, São Paulo, Editora 34, 2008
- Szondi, Peter. *Teoria do drama burguês*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac Naif, 2004
- Sganzerla, Rogério. “Bandido da luz vermelha”, *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, 1979.
- Silva, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981
- Silva, Daniel Marques da. “*Precisa arte e engenho até...*”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes da Unirio, 1998.
- Silva, Eurico. *Alda Garrido in Revista do Teatro SBAT*, nº378, nov.-dez., 1970
- Silva, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*, São Paulo, Perspectiva, 1981
- Süssekind, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- Santos, Marcos. *Popularíssimo: o ator Brandão e o seu tempo*, Rio de Janeiro, Edição do Autor, 2007
- Santos, Tadeu Pereira dos. *Grande Otelo\ Sebastião Prata: caminhos e desafios da memória*, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2009
- Tinhorão, José Ramos. “A música popular no teatro de revista” em *Música popular – teatro e cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972.

Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Pontes/Editora da Unicamp, 1991

Vieira, João Luiz. “Este é meu, é seu, é nosso – introdução à paródia no cinema brasileiro” em *Filme e Cultura*, ano XVI maio 1983, nº41/42

Xavier, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*, São Paulo, Paz e Terra, 2001

3. Bibliografia Geral

Almeida, Rodrigo Davi. *As posições políticas de Jean Paul Sartre e o Terceiro Mundo (1947-1979)*, (tese de doutorado) UNESP, Assis, 2010

Archer-Straw, Petrine. *Negrophilia, Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, Thames & Hudson, London, 2000.

Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi, São Paulo, Hucitec. Brasília, Editora da UNB, 1993.

_____. *The dialogic imagination four essays*. Austin, University of Texas Press, 1988.

Belo, Renato dos Santos. *O paradoxo da liberdade psicanálise e história em Sartre*. (dissertação de mestrado), FFLCH, USP, 2006

Benjamin, Walter. “Paris, capital do século XIX” em *Walter Benjamin: sociologia*. Trad. Flávio R. Kothe, São Paulo, Editora Ática, 1991.

Bergson, Henri. *O riso – ensaio sobre o significado do cômico*, trad. Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

Blake, Jody. *Le tumulte noir, modernist Art and popular entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999.

Cândido, Antônio. “Dialética da malandragem – caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 1970, nº 8.

Cândido, Antônio. “A Revolução de trinta e a cultura”, in *Novos Estudos Cebrap*, vol. II, n 4, São Paulo, Abril, 1984

Castro, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*, Rio de Janeiro, Editora Família Bastos, 2006.

Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. artes de fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, RJ, Vozes, 1994

Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*, Routledge, 1996

- Chartier, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Portugal, Difel, 2002
- _____. *Do palco à página, publicar teatro e ler romances na época moderna, séculos XVI-XVII*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002
- _____. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. São Paulo, Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999
- Fanon, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora. Ed. UFJF. 2005
- Florindo, Marcos Tarcísio. *O serviço reservado da Delegacia de Ordem Política e Social de São Paulo na Era Vargas*, São Paulo, Editora da UNESP, 2006,
- Galar, Jean. *Beleza do Gesto: uma estética das condutas*. São Paulo, Edusp, 2008
- Gebauer, Gunter & Wulf, Cristoph. *mimesis: culture, art, society*, University of California Press, 1995, trad. DonReneau
- Halliwell, Stephen. *The aesthetics of mimesis: ancient texts & modern problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Janovitch, Paula Ester. *Preso por trocadilho – a imprensa de narrativa irreverente paulistana de 1900 a 1911*, São Paulo, Alameda, 2006
- Kuperman, Daniel. *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003
- Leak, Andrew N. *Jean Paul Sartre*, Great Britain, Reakiton Books, 2006
- Loxley, James. *Performativity*, Routledge, 2007
- Meireles, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo 1926-1934*. São Paulo, Martins Fontes, 2003
- Memmi, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977
- Mendes, Adilson Inácio. *A crítica viva de Paulo Emílio*. (tese de doutorado) ECA, USP, 2012
- Negri, Antonio e Hardt, Michael. *Império*, trad. Berilo Vargas, 8ª ed., Rio de Janeiro, Record, 2006.
- Ong, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, 1998, Campinas, Papirus, 1998
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade Nacional*. Brasiliense, 1985
- Otsuka, Edu Teruki. *Era no tempo do rei. A dimensão sombria da malandragem e a atualidade de Memórias de um sargento de milícias*, Tese de doutoramento, São Paulo, FFLCH, USP, 2005.
- Propp, Vladimir. *Comicidade e riso*, São Paulo, Ática, 1992.
- Ricouer, Paul. *Tempo e narrativa*, São Paulo, Editora Wmf Martins Fontes, 2010
- Saliba, Elias Thomé. “A dimensão cômica da vida privada na República” em Sevcenko, Nicolau.

- (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira, da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, São Paulo, Companhia da Letras, 2002.
- _____. “Representações do cômico no cinema e na história: anotações pertinentes e digressões impertinentes” em *Estudos de História*, Franca, v.4, n.2, 1997. págs. 35-55
- Saliba, Elias Thomé. “Cultura” em *A abertura para o mundo, 1889-1930*, vol. 3, Rio de Janeiro, Madrid, Fundación Mafre, Editora Objetiva, 2012
- Sartre, Jean Paulo. *Colonialism and neocolonialism*, Routledge, 2001
- Sartre, Jean Paul. *El idiota de la familia, Gustave Flaubert desde 1821 a 1857*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporâneo, 1975, 2 vol.
- Sartre, Jean Paul. *Saint Genet ator e mártir*, Petrópolis, Vozes, 2002, trad. Lucy Magalhães
- Schwarz, Lílian K. M. “O Complexo de Zé Carioca – notas sobre uma identidade mestiça e malandra”, em *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 29, out. de 1995, págs.49-63.
- Schwarz. Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2000
- Schwarz, Roberto. “Nacional por subtração” em *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’ ”, in *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Sevcenko, Nicolau. *Pindorama revisitada cultura e sociedade em tempos de virada*.São Paulo, Peirópolis, 2000
- Sevcenko, Nicolau. “O prelúdio republicano: astúcias da ordem e ilusões do progresso” em Sevcenko, Nicolau. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*, Companhia das Letras, 1998. págs. 7-48.
- Silva, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre. Ensaios introdutórios*. São Paulo, Editora UNESP, 2004
- Toledo, Cario Navarro de. *Iseb fábrica de ideologias*. Capinas, SP, Editora da UNICAMP, 1997
- Weisz, Helena Salles. *João Ternura: testemunho das contradições de um projeto modernista*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH, USP, 2006