

Arthur Azevedo: O Teatro de Revista entre a Vida e a Arte

Robson Corrêa de Camargo¹

RESUMO: Este estudo analisa *O Tribofe* de Arthur Azevedo (1855-1908), uma das principais revistas de ano do autor maranhense, a partir das categorias de carnavalização apresentadas por Mikhail Bakhtin em suas obras *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* e *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Bakhtin parte do princípio de que o carnaval não entra no domínio da arte, se situando na fronteira entre “arte e vida”. As Revistas de ano de Azevedo, entre tantas, procuravam carnavalizar a vida teatral da sociedade carioca, assim analisa-se como se apresentam em *O Tribofe* as categorias descritas por Bakhtin na carnavalização da vida cotidiana, o livre contato familiar entre os homens, a relação entre as personagens, a excentricidade, a mésalliance, a profanação e o palco das ações.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Costumes, Bakhtin, Excentricidade, Profanação

ABSTRACT: *This study analyzes the play Tribofe by Brazilian dramatist Arthur Azevedo (1855-1908), one of the leading reviews of the year written by the author, using the categories of carnivalization. These categories were presented by Mikhail Bakhtin in his works Rabelais and His World and Problems of Dostoevsky's Poetics. Bakhtin assumes that Carnival does not enter the realm of art, standing on the border between “art and life”. These drama reviews of the year among many, seek to carnivalize the theatrical life of Rio de Janeiro society, so we find these categories described by Bakhtin in the carnivalization of everyday life on this play: free family contact, the relationship between the characters, the eccentricity, the mesalliance, desecration and the stage of the actions.*

KEYWORDS: *Comedy of Manners, Bakhtin, Brazilian Drama.*

Arthur Azevedo nasceu em 1855. Maranhense, viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Foi tradutor e crítico teatral. Escreveu três dramas, muitas comédias, óperas cômicas, operetas e 19 Revistas-de-Ano. É influenciado por Molière, pelas dezenas de operetas e óperas cômicas que traduz e pelo teórico e crítico francês Francisco Sarcey. Suas revistas contribuíram para a fixação do conceito de encenação no Brasil.

O “Tribofe” é a sua segunda revista escrita sem parceria. A primeira foi “A Viagem ao Parnaso” - revista do ano de 1890. Antes havia feito larga parceria com Moreira Sampaio, sete revistas; com seu irmão Aluísio duas (Fritzmack e A República). Lino Assunção seria seu parceiro na primeira revista “O Rio de Janeiro de “1877”;

¹ Professor na Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG. Atuais linhas de pesquisa: Performances culturais e Performance e Teatralidade nos filmes de Charles Chaplin. Contato: robson.correa.camargo@gmail.com.br

e Gastão Buquet seu último, na produção da revista “Guanabarina”, revista de ano de 1905.

Tribofe é uma revista de 1891, com música de Assis Pacheco, em três atos e doze quadros, representada no Teatro Apolo. Esta revista se enquadra no chamado Modelo Clássico de Revista² que acompanha a influência da estrutura francesa. O Modelo Clássico se distingue por ter uma história, um fio condutor que dispara a ação revisteira. Sem esse fio condutor a revista se tornará uma sucessão de quadros narrativos. A ação revisteira é calcada no movimento físico: a busca, a perseguição. Não é o conflito teatral, mas uma ação, um movimento que permite ao autor levar a personagem através daqueles fatos que ele quer mostrar. “É uma ação dramática frágil que conta a história³

O Tribufe desenvolve sua história em dois níveis. A ação revisteiras e os quadros que alternam-se entre estas ações. Em primeiro lugar temos o prólogo que anuncia a ação revisteira. No interior da Rotunda, onde está pintado o Panorama do Rio de Janeiro, chegam o fazendeiro Eusébio e sua família que estão à procura do noivo de sua filha Quinota. Eusébio e sua esposa, Dona Fortunata são personagens-tipos, como todos da revista. Fazendeiros do interior que vivem em conflito com a Capital Federal. Na procura de Gouveia, o prometido noivo de Quinota, enfrentam peripécias e vicissitudes de um Rio de Janeiro cheio de tribofes. Esta família sai do pacato lugar comum do interior brasileiro para cair no reino da desordem e da pândega; A Capital Federal. É no contato com a carnavalizada cidade que esta família será corrompida. Todos pandegarão: o filho juquinha vai fazer greves no colégio; Benvinda, a mulata serviçal, vai se afrancesar no Hotel Provençaux. O chefe da clã, Eusébio, abandona a família e acaba envolvido por outra francesa ilegítima, Ernetina.

O Tribufe, hoje, certamente se chamaria Maracutaia. Seu nome anuncia a peça, uma crítica em todos os níveis à vida do Rio de Janeiro em 1891. Apresentando os quadros deste panorama da cidade, temos dois compadres, personagens típicas da revista. Frivolina, neta de Aristóteles, e Triboff, um naturalista russo, que encarnará uma coisa chamada Tribufe esta trama, que chamaremos secundária para diferenciar da história de Eusébio e seu fio condutor, é apresentada por dois “compères”, que também são personagens-tipos da revista nesta fase clássica. Eles introduzirão os prazeres da cidade grande :a Febre Amarela, a Variola, a exploração imobiliária, os Bancos, o encilhamento, os Bancos, o Cêmbio, a Imprensa, a Liberdade, os espetáculos teatrais e outros importantes acontecimentos daquele ano de 1891.

Na chegada do ano nôvo, ao final da peça, a estrutura de quadros encerra-se com Triboff voltando a sua vida comum de naturalista russo, e Frivolina, a musa das revistas, aos intermúndios da fantasia. O Rio de Janeiro, nossa Capital Federal, mais real passará o ano com a Variola, a Imprensa, em liberdade, dois anos após a proclamação de nossa República, e o batalhão Tiradentes, milícia necessária da legalidade.

A peça se dirige ao final quando esta família começa a sentir saudades da vida pacata e se desiludir com o preço a ser pago pela vida da grande cidade. A crise do encilhamento, tal qual

² Segundo classificação de Neide Veneziano em *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 1989.

³ Anotações de aula. Curso de Pós-Graduação. ECA/USP. O Teatro de Revista no Brasil. 1º semestre de 1990. Professora Dra. Neide Veneziano.

um *deus ex machina*, deixa Gouveia pobre indo ele virar gerente da fazenda de Eusébio. Com a compreensão da futura e compreensiva esposa “Quinota”, ele poderá matar saudádes da pândega, vindo ao Rio de Janeiro todos os anos. Eusébio terá o perdão de Dona Fortunata e Benvinda, a empregada arrependida, vai voltar para casa com seu Borge.

Se o nosso assunto são os elementos de carnavalização na obra arthuriana, para tentar examiná-los iremos partir das quatro categorias concreto-sensoriais do espetáculo carnavalesco, tal como classificada por Bakhtin⁴. As categorias Bakhtinianas exerceram enorme influência na literatura em termos de forma e formação de gêneros. Mas o teatro, forma não apenas literárias mas espetacular, também esteve envolvido, desde seu surgimento, com os ritos comunais, sejam os ritos mágico-mímicos dos povos primitivos ou as festas em honra ao Deus Dionísio. Mas se as formas do espetáculo teatral medieval se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte⁵, Bakhtin também estabelece distinções entre os dois gêneros. Como nosso objetivo neste curto trabalho não entrar nesta instigante separação, vamos tomá-las como dadas.

Para Bakhtin “O carnaval não entra no domínio da arte. Se situa na fronteira entre a arte e a vida. É a própria vida apresentada com elementos característicos de representação ... Ignora o palco... Ignora distinção entre atores e espectadores... Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem. ...o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial.”⁶E, conclui Bakhtin, o carnaval “não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória de vida).”⁶

Estas distinções definem o carnaval e, pela sua negação definem a representação teatral. O que um afirma, o outro nega. O teatro se inicia como atividade contemplativa; quando inicia a representação inicia o teatro; poderíamos dizer que o único sujeito que **tende** a viver uma situação carnalizada é o ator, em todo o universo teatral. E, por último se no carnaval se vive uma vida às avessas, no teatro esta “vida” é representada, o teatro é a vida representada com as leis imanentes desta representação.

O livre contato familiar entre os homens. O carnaval possui suas próprias leis: as leis da liberdade. Revoga-se o sistema hierárquico e suas formas de etiqueta, devoçãoetc.. elimina-se, portanto toda **distância** entre os homens e as barreiras hierárquicas, exercita-se o livre contato familiar. No teatro esta quebra de hierarquia é exercitada, sob certos aspectos, fundamentalmente pelo ator. Para ele reis ou loucos têm o mesmo valor de representação.

Esta quebra de hierarquia no Teatro de Revista pode ser realizada em dois níveis: na relação ator-personagem e na relação entre personagens. Esta familiarização contribui para a destruição da distância dramática e para a transposição de todo o representável para a zona de contato familiar. O livre contato familiar se dá quando a representação dos papéis é aparente, conhecida pela platéia. O ator não tenta esconder seu acesso à hierarquia mundana. A quebra de hierarquia

4 BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. RJ: Forense-universitária. p.113

5 *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. . SP: Hucitec, 1987. pg 6

6 Bakhtin, M. *A Cultura Popular...*pg 6.

era realizada na revista pela necessária lógica do seu discurso. Em primeiro lugar era a companhia que passava em Revista os fatos do ano que se findava, já conhecido por todos. A platéia ia assistir como os fatos foram narrados. Não havia a identificação. A platéia, por exemplo, sabia que o ator Vasques interpretava o personagem Tribofe. Em uma das falas do texto, o ator Vasques é citado por sua campanha em favor de outro ator João Caetano, quando a própria personagem Tribofe/Vasques responde:

“Do Vasques? Conheço. Dizem que pareço muito com ele.”

Outros exemplos poderão ser citados. A familiarização acontece principalmente entre as personagens da trama secundária. São as personagens que se definem e se apresentam para a platéia, pela função em cena. Personagens dentro de personagens. Triboff, naturalista russo, representa Tribofe, definido pelos diálogos como um “conceito”, ima “coisa”. Esta coisa representará também um agenciador de casas de aluguel, um comprador de papéis sem futuro, um Bookmaker, etc.. Frivolina, a musa das revistas de ano, tem uma função narrativa evidente. Já no começo do espetáculo, quebra qualquer possível ilusão no seu diálogo com um espectador que interrompe a cena, erguendo-se indignado com as seguintes falas:

“Ora muito obrigado: Frivolina! Um personagem velho! (...) Frivolina já apareceu em outras revistas.(...) É uma imperdoável falta de novidade (...) Não tarda por aí um ator disfarçado de espectador, a falar da platéia, como em todas revistas. (...)”

Depois de curto diálogo Frivolina perde-se na ordem do espetáculo, toma o texto do ponto que também se perdera e partem a procurar a parte da peça, para restituir a ordem inicial. E depois alguns críticos condenam o teatro brasileiro por ter fugido à evolução do Naturalismo de fins do século XIX, lógico ele já estava alguns passos a sua frente.

A relação entre as personagens. Toda a peça “O Tribofe” é destinada a quebrar o sistema hierárquico e as formas de reverência, devoção e etiqueta determinados pela “relação desigual entre os homens”. O conflito central da peça se encontra em contradição entre a família do interior e seu modo de vida, suas convenções e a cidade, seus habitantes, seus problemas, suas convenções. Esta contradição entre convenções questiona todas as personagens e situações. Apesar de certo bucolismo na peça, presentes de muitas maneiras na cena brasileira, os dois universos saem desgastados deste confronto. A ingenuidade do fazendeiro é desmascarada logo na primeira cena, quando ele dá um beijo na mulata Benvinda⁸, não deveria ser o primeiro.

Vários personagens colocados à prova assumem a característica do outro. A amante Francesa de seu Gouveia, Ernestina, é questionada nas suas convenções pelo seu comportamento

7 O Tribofe, ato III - Quadro 9 - cena 1- pg. 99

8 O Tribofe. pg. 50

mundano. Fala francês, o que lhe distingue do homem comum, mas vai atrás de qualquer um que lhe dê bons e caros presentes. Benvinda, a mulata, assume comportamento similar e hospedada no Hotel Provençoux, consegue falar “au revoir”. Este comportamento das duas personagens coloca-os como Máscaras da mesma função, igualando os diferentes. Este procedimento familiariza as duas personagens. Benvinda a Mulata que está se tornando Ernestina, ou uma paródia da paródia, é um duplo destronante, questiona a si e a sua imagem.

Gouveia, um “bom vivant”, recém enriquecido pelo encilhamento, logo em seguida perde tudo e vira um miserável. Sua única saída é viver com Quinota e tomar conta da fazenda de seu Eusébio. E, “uma vez por ano” viver o micróbio da pândega no Rio de Janeiro. Eusébio, o chefe da família caipira, se curva diante da pândega e assume os valores da Capital Federal. Com roupa de alfaiate francês, feito “monsiú” da Rua do Ouvidor, acaba ficando com a amante de Gouveia. Esta troca de papéis sociais, o fazendeiro que vira janota na cidade e o bom “vivant” que vai virar fazendeiro são na ação revisteira, uma quebra na sua tipificação que familiariza seus personagens, tornando-os mais próximos e comuns.

A excentricidade. Esta, como define Bakhtin, é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar. Ela permite que se revelem e expressem - em forma concreto-sensorial - os aspectos ocultos da natureza humana. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica. A excentricidade dos personagens do Tribofe é a própria tipificação. Não são personagens reais, naturais, portanto fazem da excentricidade seu modus representativo.

Além da ação revisteira e seus personagens, todos excêntricos pela tipificação, na seqüência dos quadros temos vários exemplos da excentricidade. A Febre Amarela e seus diálogos com a Varíola, na cena VI do primeiro ato e dez do terceiro, são personagens excêntricos que aliás, lembram personagens da cena medieval, quando o carnaval Bakhtiniano comia solto. A personagem Câmbio e as suas seis entradas em seu irônico verso com sotaque americano, que consegue efeito até os dias de hoje: *Mim ser o Câmbia./ Bem alta estar /mas desconfia /que vai baixar*. Estes versos também se enquadram nesta categoria da excentricidade. Além das alegorias, outro exemplo importante é no quadro da homenagem aos espetáculos. Primeiro, a estátua de João Caetano que fala e depois se move, graças ao poder de fada de Frivolina. Depois, a homenagem ao Gaspar dos sinos de Corneville - como houve várias encenações do em todos os teatros nacionais e estrangeiros, e para todos os gostos”, o autor coloca em cena dez Gaspares e a Frivolina comenta: “O que abunda não prejudica”. Estes quadros, na sua forma narrativa, lembram muitos procedimentos da *Commedia dell’Arte*. A multiplicidade dos Gaspares, a estátua viva, são construções cênicas que estão no caminho da excentricidade carnavalesca.

Estas personagens alegóricas não são idéias abstratas. São como afirma Bakhtin, idéias concreto-sensoriais, ...representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo dos milênios entre as mais amplas massas popu-

lares européias.⁹

As duas últimas categorias carnavalescas, A “**mésalliance**” e a **profanação** se manifestam de forma particular. A **mésalliance** se encontraria fundamentalmente na narrativa revisteira. Ela reúne à todos na peça : Barões e Viscondes, malucos, caipiras, estudantes, comendadores, cias. teatrais, bancos, Febre Amarela, velhos, o Câmbio, senhoras de pouca virtude, etc. Na forma de um painel narrativo, a Revista aproxima, reúne a todos, combina o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo.¹⁰ À categoria da **mésalliance**, relaciona-se a categoria dos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências carnavalescas relacionadas pelas forças produtoras da terra e do corpo, e pelas paródias dos textos sagrados e sentenças bíblicas¹¹ Talvez hoje, aos olhos do século quase XXI, as picardias e indecências deste texto nos parecem puerís. mas coomo este dado, presente no Teatro de Revista daquela época é um dado fundamentalmente da encenação, com o ironia e a ambigüidade da interpretação; com abundantes citações que abundam durante todo o texto.

Por último, com relação ao local das ações, que Bakhtin chama de **palco das ações**: O principal palco das ações carnavalescas era a praça pública e as ruas contíguas. “A praça era o símbolo da universalidade pública.”¹². Biplanar e ambivalente, como lugar da ação temática, a praça pública real é onde se estabelece a praça pública carnavalesca. A revista, forma teatral, por excelência, e devido à sua narrativa dos acontecimentos do ano anterior, necessitava utilizar o lugar público como local de exposição. O quadro um do primeiro ato, em sua rubrica, é bem esclarecedor, neste sentido, senão vejamos:

“O interior da rotunda em que se acha o Panorama do Rio de Janeiro, na praça Quinze de Novembro. No Centro, um duplo alçapão por onde os visitantes entram e saem...”

Rotunda em bom português, segundo o Aurélio e seu dicionário, entre outros significados, pode ser praça ou Largo circular. Panoramas eram como se chamava a construção onde poderiam se ver as pinturas realistas de Victor Meirelles. Sua disposição permitia ao espectador, no centro, ver os objetos como se do alto de uma montanha estivesse a observar todo o horizonte subjacente. Criava-se dentro da rotunda, ou da tenda circular, com o Panorama ou pintura, uma ilusão de realidade virtual e estas rotundas em geral localizavam-se nas rotundas ou praças.

Esta cena na peça em tela traz em si um processo metalinguístico.

No início da peça, o público do teatro vê um público em cena indo para a praça ver um Panorama (pintura) do Rio de Janeiro e, o público do teatro também está

9 Bakhtin, M. Problemas... pg 106.

10 Problemas pg 106.

11 Problemas pg 106

12 Problemas 110

começando a assistir um panorama tetral do Rio de Janeiro com a revista “O Tribofe”. Tal cena é uma projeção do ato artístico. Atores-público veem o Panorama de Vitor Meirelles; O Rio de Janeiro em traços de Vitor meirelles e personagens de Arthur Azevedo. Estas duas representações artísticas se relacionam quando, as personagens desejam morar na rotunda com direito a vista do Rio de Janeiro e ficar ao lado da Barra da Tijuca “por que é mais fresco”.

Azevedo inicia seu texto fazendo transparecer que tudo ali é representação, nada é natural. O que é natural é representação, e reafirma isto para quem não entender, ao transformar o naturalista de profissão Triboff em Tribofe, que exclama - “Aí está como acontece a um naturalista uma coisa que nada tem de natural.”¹³ Arthur Azevedo assume o naturalismo enquanto teatralidade, portanto já o critica. E pensar que o Théâtre Libre de Antoine, palco de lançamento do Naturalismo, fora fundado há apenas três anos antes do lançamento da revista “O Tribofe”. Parodiando Bakhtin diríamos que o Teatro de Revista não teme nenhum Naturalismo.¹⁴ Naturalmente a peça em seus vários quadros é representada em locais públicos: A praça XV de Novembro, Rua 1º de Março, Largo São Francisco de Paula, Rua do Conde, etc..Apenas duas exceções: A casa de Eusébio no quadro 11 e a agência de aluguel, que apesar de são ser pública, pela temática da peçam foi transformada em local quase-público.

Apoteose

| (cai o pano) |

13 Tribofe. pg 52

14 Problemas pg. 110